

A mia Madre e a mio Padre.

Un ringraziamento particolare va a tutte le persone, amici e parenti, che in questi  
anni mi hanno aiutato, appoggiato e sostenuto durante l'intera carriera  
universitaria.

# SOMMARIO

<b>I.</b>	La formazione di Luciano Minguzzi all'Accademia di Bologna.....	pag. 5
<b>II.</b>	Luciano Minguzzi al tempo della guerra della Resistenza	
<b>II. 1</b>	A Bologna durante il periodo della guerra.....	pag. 29
<b>II. 2</b>	Le partecipazioni alle Esposizioni nazionali ed internazionali.....	pag. 35
<b>III.</b>	Luciano Minguzzi e l'arte sacra.....	pag. 51
<b>IV.</b>	L'attività in ambito cimiteriale.....	pag. 65
	Catalogo delle sculture sepolcrali di Minguzzi alla Certosa di Bologna.	
	Scheda 1. <i>Tomba Sacchetti</i> .....	pag. 77
	Scheda 2. <i>Tomba Fazio</i> .....	pag. 87
	Scheda 3. <i>Tomba Scagliarini</i> .....	pag. 95
	Scheda 4. <i>Tomba Fanciullacci</i> .....	pag. 105
	Scheda 5. <i>Tomba Baravelli</i> .....	pag. 117
	Scheda 6. <i>Tomba Atti</i> .....	pag. 137
	Scheda 7. <i>Tomba Buldrini Bossi Roffeni</i> .....	pag. 153
	Scheda 8. <i>Tomba Tempesta</i> .....	pag. 157
	Biografia <i>ad annum</i> .....	pag. 161
	Fonti Archivistiche.....	pag. 177
	Bibliografia.....	pag. 179



## I. LA FORMAZIONE DI LUCIANO MINGUZZI ALL'ACCADEMIA DI BOLOGNA

E' condizione necessaria per chiunque si accinga a studiare l'opera e la poetica di un artista non prescindere dal contesto socio - culturale al quale appartiene o è appartenuto.

Il contesto sociale in cui è cresciuto lo scultore Luciano Minguzzi ( nato a Bologna il 24 Maggio 1911 ) non fu sicuramente uno dei più agiati, anzi lo stesso artista dichiara apertamente i suoi natali “plebei”, ciò nonostante una serie di circostanze favorevoli influenzarono la sua vita e le sue scelte. Il padre Armando Minguzzi era scultore e intagliatore del legno, inoltre era amico e collega dello scultore Pasquale Rizzoli a quel tempo già affermato nell'ambiente emiliano – romagnolo da ciò si può dedurre che Luciano Minguzzi crebbe in un atmosfera favorevole allo sviluppo del suo naturale talento artistico.<sup>1</sup>

Ma lo stesso padre cercò di dissuaderlo più volte ad intraprendere la carriera e la vita dello scultore, tuttavia fu proprio fra gli attrezzi del padre che il piccolo Luciano si scoprì scultore e imparò il mestiere. Minguzzi afferma in un'intervista di A. Zanchi del 1997 : “Mio padre era un “intagliatore” del legno. Mi ha lasciato un senso profondo del lavoro artigianale, del lavoro di bottega. Sin da piccolo bazzicavo intorno ai suoi strumenti. Non mi voleva scultore: troppa fatica, troppe insoddisfazioni, e preferì mandarmi a scuola di ragioneria.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>“ Minguzzi è figlio d'arte. Il padre, infatti, era uno scultore, anche se, dopo la prima grande guerra, aveva dovuto accontentarsi di costruire protesi in legno, presso l'Istituto Ortopedico della città, per i soldati mutilati. Aveva però cominciato come aiuto di Rizzoli, l'autore del Monumento alla Montagnola, che ricorda la cacciata degli austriaci da Bologna. Quando poi, finalmente, poté ritornare alla scultura, modellò a Castel d'Argile e a Tossignano, in Romagna, due monumenti ai Caduti...”, M. De Micheli, *Minguzzi al Castello Sforzesco*, Edizioni L'Agrifoglio, Milano, 1992, p. 2.

<sup>2</sup> L. Minguzzi, citato in A. Zanchi, *Il tempo grande scultore: a Milano nasce un museo intitolato a Luciano Minguzzi*, in “Arte in”, N°48,10.1997, pp. 68-70.

Così come fu rilevante il fatto che il padre lavorasse come scultore-intagliatore, altrettanto importante fu il luogo della sua genitura, considerato fondamentale per comprendere appieno la poetica e le opere del Nostro artista.

“Ma tra piazze e basiliche, non c’era che da volgere lo sguardo per incontrare statue e bassorilievi, taluni veri capolavori della scultura italiana, dai maestri gotici di San Domenico e di San Petronio, questi ultimi esecutori delle formelle dei pilastri, opere anonime ma di una energica evidenza plastica, fino a Jacopo della Quercia, a Niccolò dell’Arca e al Giambologna. Ma più che costituire dei modelli cui rivolgersi per trarne suggerimenti di stile, furono più sostanzialmente, una misura che per consuetudine di incontri quotidiani si depositò nella sua memoria...queste inconsce acquisizioni della memoria di un ragazzo finiscono per avere un potere suggestivo incalcolabile,...Minguzzi si è ritrovato dentro quelle forme, quelle immagini, motivi spontanei della sua educazione artistica, più che riferimento scolastico.”<sup>3</sup>

Parlando di Luciano Minguzzi bisogna riferirsi e tener conto della tradizione e della peculiarità della scultura bolognese retrocedendo fino a Nicolò Dall’Arca e al suo *Compianto di Santa Maria della Vita*<sup>4</sup>, alla lunetta di Jacopo della Quercia nel portale di San Petronio, alle eleganti decorazioni gotiche e prima ancora all’arte degli Etruschi.

Ovvero vi è un rimando ad un tipo di arte in stretta relazione e dipendenza, da fatti reali e concreti, in cui l’idea dell’opera d’arte non è fine a se stessa, ma possiede basi solide sulle quali viene pensata e realizzata.<sup>5</sup>

L’arte bolognese, e ancora meglio quella Emiliana, rimanda a virtuosismi tecnico-artistici. L’arte bolognese non lascia da parte astrazioni e mistiche idealizzazioni per far capire al fruitore dell’opera, che l’arte, parte sì da un ideale, ma il senso della concretezza e dell’esistenza l’accompagna per tutto il suo sviluppo.

---

<sup>3</sup> G. M. Pilo, M. Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Bassano del Grappa, Stamperia Vicenci, 1964;

<sup>4</sup> Sull’argomento si veda G. Campanini, *Il Compianto di Niccolò dell’Arca a Santa Maria della Vita*, Bologna, Editrice Compositori, 2001.

<sup>5</sup> Cfr. M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975, p. 35.

“Minguzzi entra nella Modernità e la attraversa impavido senza cadere nella trappola dei formalismi e degli intellettualismi” tuttavia nelle diverse fasi della sua opera “non ha mai rinunciato alla vivida violenza della affabulazione. Le sue sculture sollecitano il dialogo non il silenzio. In lui, come in Nicolò dell’Arca, lo stile cresce sul pathos, si identifica con la vena aperta dei sentimenti e delle passioni che gridano sotto il cielo.”<sup>6</sup>

La concretezza, a volte rude e schietta, tipica dell’arte emiliana e padana in genere, costituisce l’imprescindibile base dalla quale dobbiamo partire per addentrarci nella comprensione dell’arte di Luciano Minguzzi. La sua arte viene spesso definita, forte, compatta e robusta. Fondamentali nel definire il fulcro centrale della sua poetica sono le considerazioni di Piero Jahier ( il quale scrisse la prima monografia dedicata allo scultore nel 1946) : “Quel che differenzia l’artista creatore dalla comune dei mortali e dei semiartisti illustratori o esemplificatori di teoriche, maniere o stili, è soltanto qualche grado in più di calore nativo, un calor bianco che riesce ogni tanto ad amalgamare sentimento, intelligenza e cultura...una volontà, ma anche una grazia e potenza di esprimersi, *mediante o malgrado* gli infiniti linguaggi : plastici, fonetici, o letterari, archiviati dalle storie dell’arte, in un proprio, semplice e inconfondibile “*volgare*”...Fu sanità di costituzione, una sanità che chiameremo plebea, quella che permise alla vocazione di Minguzzi di navigare fra le fumisterie culturali, senza dare in secca negli estremisti della maniera e della cifra...”<sup>7</sup>.

In questo periodo, le prime opere di Minguzzi sono al centro dell’attenzione dei critici e degli intellettuali in genere, e anche Pier Paolo Pasolini<sup>8</sup>, in età giovanile, nel 1943, gli dedica una recensione in “Signum” in cui sottolinea la stretta relazione fra alcune sculture del Maestro presenti alla XXXIII Biennale Internazionale d’Arte di Venezia, in cui gli viene dedicata una sala

---

<sup>6</sup> Cfr. A.Paolucci, *Minguzzi, un grande protagonista della scultura italiana* in *Minguzzi sculture e disegni*, F. Butturini, Edizioni d’Arte Ghelfi, Verona, 1999.

<sup>7</sup> P. Jahier, *Artisti d’oggi: Luciano Minguzzi scultore*, Casa Editrice dell’Orsa, Bologna, 1946.

<sup>8</sup> “Pier Paolo Pasolini, che avevo conosciuto a Bologna da studente, mi dedicò su “Signum” un lungo pezzo “Intorno alle origini del gusto plastico di Minguzzi” e le sue parole cancellarono d’incanto tutte le amarezze che avevo subito in passato.” L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 274-275.

personale, e “l’antica e ridente ferocia” che caratterizza l’arte degli etruschi, dei romani e su questa scia degli artisti bolognesi. Pasolini afferma: “...il confronto fra l’opera di Minguzzi e il gusto leggendariamente poetico dell’antico, dell’etrusco, che conferisce alle sue sculture un respiro d’irrealtà e di armonia e casta stereotipia.”<sup>9</sup>

In particolare, Pasolini si riferisce al *Ritratto della madre* in cera del 1939 e quello realizzato qualche anno più tardi in pietra, e il *Busto di Venanzio* in bronzo del 1941. “Dai fanciulli dolcissimi, e dolci appunto nella loro umana verità che viene cantata come nostalgicamente, ai giovani e agli adulti pregni di un’antica e ridente ferocia, si arriva al volto della madre – che dovrebbe essere il capolavoro sentimentale dello scultore -, un ritratto vivissimo di dolore e rassegnazione, che, staccato dal torpore e dalla pesantezza del busto su cui figurava all’ultima Biennale, è ricomparso a Roma nella Quadriennale, nudo e dolente, e ferma in lui l’immagine non terrena e caduca che ha sorretto la realizzazione di questo volto umano.”<sup>10</sup>

Minguzzi stesso avverte il legame con gli antichi molto fortemente. Ne è una testimonianza proprio il primo *Ritratto della madre*, modellato in cera e la sensazione che deriva dall’uso di questo materiale così duttile che risulta quasi sensuale al tatto.

Sarà lo stesso Luciano Minguzzi, nella sua autobiografia a farci capire come sia stato importate riconoscere le sue “umili origini”, considerate dal Maestro stesso un importante patrimonio culturale<sup>11</sup>.

Le referenze formative di Luciano Minguzzi non si esauriscono certo in questo clima emiliano - romagnolo, bisogna sottolineare anche che il suo linguaggio è composto da più rimandi storico-culturali, e uno di questi, è

---

<sup>9</sup> P. P. Pasolini, *Luciano Minguzzi*, in “ Signum”, Treviso, 10 Giugno 1943.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> “Sono nato a Bologna, Sotto il segno favoloso e ambiguo dei Gemelli in congiunzione con Venere, il 24 maggio 1911 in via delle Lame al numero 100...il 100 era il vero numero civico della mia casa e sono fiero, di essere nato in uno dei posti più malfamati e stupendi della città: bassa città, con zanzare, odore afrodisiaco di canapa, di cavoli e di povera gente. Qui io ho vissuto molto presto un paradiso d’amore e di dolore e l’ho salutato come una sorta di predestinazione per pochi eletti, come vaccino contro ogni avversità e sciagura.” in L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 5.

sicuramente la “classicità”, soprattutto da rintracciarsi nelle sue prime opere, relative agli anni ‘20-‘30, opere in cui l’artista si esercita e mette alla prova il suo senso peculiare del “classico”.

Una classicità non intesa come atteggiamento di semplice imitazione di modelli ritenuti perfetti, bensì inteso come un *modus operandi* dal quale partire e dal quale estrapolare diverse potenzialità.

Nello sperimentare questa “classicità” ci rendiamo conto che egli è in continuo confronto con le opere di quella epoca anche se non si lascia passivamente sopraffare dalle relative forme ma le reinterpreta alla luce della sua personale e peculiare sensibilità. Nino Bertocchi<sup>12</sup> parla di una classicità “ritrovata per istinto”, un tratto della cultura emiliana che si può ben definire come una intensità del sentire che porta ogni sentimento ad essere estremizzato, risolvendolo in quei tipici atteggiamenti emiliani di bontà e generosità.<sup>13</sup>

Bertocchi sottolinea come le architetture bolognesi, soprattutto la plasticità forte e irruenta delle formelle delle fiancate del portale di San Petronio e la stessa atmosfera medioevaleggiante che caratterizza il centro storico di Bologna, siano state fondamentali per la crescita artistica di Minguzzi e lo sviluppo della sua poetica. Tuttavia egli ha sempre cercato di mantenere la propria autonomia rispetto a forme precostituite ed ha invece volutamente esplorato diverse vie espressive attraverso la sperimentazione di tecniche artistiche diverse che lo hanno portato, a seconda dei casi, a scegliere una via piuttosto che un’altra.

E’ importante sottolineare come si siano sviluppati gli studi circa la “classicità” di Minguzzi. Parlando dei legni presenti alla Mostra di Castel Ivano nel 2001, R. Bossaglia afferma che queste sue opere sono invase da una “ispirazione primitiveggiante che certo poggia sulla lezione delle avanguardie, dunque si rifà a moderne matrici culturali, ma è particolarmente nutrita di una sensibilità medioevistica...Si potrà obiettare che la tensione dinamica di queste

---

<sup>12</sup> “Nino Bertocchi, pittore e critico d’arte...era un fine intellettuale...Possedeva una rara generosità abbinata ad una taccagneria puntigliosa. Era fazioso, dispettoso, amico e nemico secondo i casi. Poteva essere tutto.” L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 288.

<sup>13</sup> Cfr. N.Bertocchi, *Sculture di Minguzzi*, in “Arte Mediterranea”, Firenze, Gennaio-Aprile, 1943.

come di altre opere di Minguzzi è più ricollegabile al Medioevo gotico che non a quello romanico. Non sarei d'accordo: alla sensibilità di Minguzzi è estraneo qualunque ingentilimento stilistico, qualunque eleganza di materia di cui anche il Gotico più asciutto è pervaso;”<sup>14</sup>

Se si riconosce di fondamentale importanza della tradizione artistica entro la quale egli ha compiuto i suoi primi passi artistici, altrettanto importante fu la sua formazione cultural ed artistica. Anche se Minguzzi ebbe i suoi primi rudimenti del mestiere nella bottega del padre, i suoi inizi furono caratterizzati da altre scelte.<sup>15</sup>

Tuttavia l'esperienza fatta fu, a detta dello stesso Minguzzi, di grande insegnamento, poiché li imparò tutto: il lavoro e la vita.<sup>16</sup>

Pochi anni dopo il giovane Minguzzi decide di iscriversi all'Accademia d'Arte bolognese. Era il 1931, dall'autobiografia capiamo che la volontà del giovane Minguzzi era quella di fare scultura: “Entravo come allievo scultore e la lotta che avevo intrapreso con il mondo che mi circondava era vinta.”<sup>17</sup>. Frequentò i corsi di Scultura di Ercole Drei<sup>18</sup> e quelli di Incisione di Giorgio Morandi.<sup>19</sup>

Sempre Minguzzi descrive, nell'autobiografia, il carattere del suo maestro di scultura all'Accademia: Ercole Drei: “...un uomo fascinoso, forte e schietto come pochi ne ho conosciuti. Se al primo impatto l'apparenza poteva intimidire,

---

<sup>14</sup> R. Bossaglia ( a cura di ), *Le creative unghiate di Minguzzi*, in *Luciano Minguzzi Sculture e disegni* cat. della mostra, Milano , Mazzotta, 2001, pp. 13-15.

<sup>15</sup> Cfr. un intervista rilasciata da L. Minguzzi a M. Pancera: “Il padre di Minguzzi era scultore. “Povero papà, aveva provato tanti dispiaceri che voleva che io diventassi ragioniere. Era bravo, sì. Ma era rimasto in provincia, era conosciuto a Bologna e poi basta. Per questo voleva che cambiassi mestiere. Che papà in gamba era, ragazzi. Io sono arrivato alle seconda ragioneria, ma non me ne importava niente della ragioneria, andavo a giocare al football, andavo per i fatti miei. Di quella scuola lì, non mi importava proprio niente. E allora sono andato da mio papà e gli ho detto. Papà, non voglio fare il ragioniere. Lui, se fosse stato un papà normale, mi avrebbe mandato a lezione, avrebbe insistito, mi avrebbe rotto le scatole, bene o male, sarei diventato ragioniere anch'io come gli altri. Invece, non ha detto niente. Una settimana dopo mi ha trovato un posto alla Comfer...” da M. Pancera, *Vite scolpite Almanacco del Novecento-Terzo Volume*, Simonelli Editore, Milano, 1999, p. 91.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> L. Minguzzi, *Uovo di gallo*, Garzanti, Milano, 1981, p. 145.

<sup>18</sup> Ercole Drei insegnò Scultura nell'Accademia di Belle Arti di Bologna dal 1927 al 1957 e per cinque anni ebbe l'incarico di Direttore.

<sup>19</sup> Giorgio Morandi insegnò Tecniche dell' incisione all'Accademia di Belle Arti dal 1930 al 1956.

nel frequentarlo si scopriva subito la sua indole pura e buona, e io legai immediatamente con lui.” E ancora, sempre riferendosi alle lezioni di scultura: “La rudezza con cui ci trattava, che in Romagna è normale e naturale freschezza, predispone noi giovani a non cadere in leziose meschinità, e l’ambiente sano e vivace che ci circondava era stimolante e caldo. Era ancora la vecchia bottega artigiana e ciò ravvivava il nostro spirito.”<sup>20</sup>

Proprio questa mancanza di orpelli e leziosità, sia nella vita sia nell’opera scultorea del Nostro, avvicina le sue prime opere a quella del suo Maestro: Ercole Drei<sup>21</sup>. Questo spirito, che possiamo definire di semplificazione della materia, comunque pervasa da un sempre presente realismo, lo rintracciamo soprattutto in due opere contemporanee risalenti al 1937: *l’Acrobata cinese* e *il Saltimbanco*.<sup>22</sup>

Il modo, a volte ingenuo, ma sicuramente vero e pieno di passione con il quale Minguzzi fa scultura, ci fa capire che l’arte, secondo il Nostro rivendica una fiera connotazione di libertà popolare e di originale veracità.

La scultura, secondo Minguzzi è un essere quasi vivente e vitale, un essere diverso da noi e allo stesso tempo quasi in concorrenza con noi.<sup>23</sup> La creazione dell’opera non avviene per un’improvvisa ispirazione di tipo romantico né in un attimo di estasi mistica, ma cercando dentro di sé le opere d’arte; ciò significa che l’opera d’arte è presente nel pensiero dell’artista, il quale deve solo attendere che l’opera si mostri al suo intelletto. E’ Luciano Minguzzi stesso che ci chiarisce la sua poetica: “La scultura è di natura brutalmente positiva; bisogna assalirla con foga, forsennatamente, per dominarla e dare una voce a ciò che è muto. In arte non esiste il caso, è il pensiero che, evolvendosi su suggerimento della materia, deve filare nitido guidato dal fascino dell’ignoto.”<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 146.

<sup>21</sup> Per approfondite notizie sulle opere dello scultore E. Drei si rimanda a: R. Buscaroli, *Drei Scultore*, Bologna, Tamari Editori, 1964; F. Bertoni, *Ercole Drei scultore 1886-1973*, Bologna, University Press, 1986.

<sup>22</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 14.

<sup>23</sup> Cfr. F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, 1999, p. 19.

<sup>24</sup> L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 273.

L'atto creativo non viene ricercato e ostinatamente voluto dall'artista, l'atto creativo è sempre una creazione spontanea.<sup>25</sup>

Le opere vengono pensate, elaborate e modificate prima all'interno del pensiero dell'artista e poi diverranno sculture "vere" solo quando saranno considerate "buone", questo non significa che non si possano modificare in corso d'opera, anzi l'opera finale nasce e cresce sempre dal dialogo fra l'artista e la sua "creatura".<sup>26</sup> Forse Minguzzi si riferisce indirettamente alla *Donna col gufo*, compiuta nel 1951 ma esposta a Bassano del Grappa solo nel 1964.<sup>27</sup> A volte, ci dice lo stesso Minguzzi, a proposito della creazione di opere d'arte afferma: "Molte forse non vedranno mai la luce"<sup>28</sup>.

L'altro grande Maestro che Minguzzi ebbe all'Accademia di Bologna fu Giorgio Morandi. Il Nostro lo ricorda così: "Era un uomo che per carattere non dava confidenze, forse solo con noi suoi allievi, a volte si abbandonava a qualche battuta spiritosa e cordiale...Morandi era un maestro attento e fermo nei principi che cercava di inculcare in noi, suoi allievi. Niente era lasciato al caso e rifugiava con evidente fastidio da tutto ciò che poteva uscire da fortuite coincidenze...Morandi era un poeta cristallino e le sue opere sono le più alte espressioni d'arte di questo ultimo scorcio di secolo. Con il suo genio è riuscito a dare il calore della vita alle umili cose; a poveri oggetti isolati, oggetti di tutti i giorni che credevamo di conoscere e che invece tanto di essi ci era sfuggito."<sup>29</sup> Da queste parole capiamo quanto i principi di questo grande artista abbiano influenzato Minguzzi.

---

<sup>25</sup> Cfr. F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999, p. 19.

<sup>26</sup> Cfr. M. Pancera, *Vite scolpite Almanacco del Novecento-Terzo Volume*, Simonelli Editore, Milano, 1999, p. 94-95.

<sup>27</sup> "Questa scultura fu la mia dannazione e la mia gioia, mi distrasse, illuminando quegli anni bui della guerra. Le varianti ...le sue giunte...le pezze...le sue spine...le sue fenditure feroci come ferite precisarono le linee e gli spazi di quel legno come qualcosa di molto tragico e vivo. "Donna col gufo" intitolai questa mia opera e il conforto che mi diede, e la barriera al deflagrare degli ordigni di distruzione e di morte ai quali avevo fatto simbolicamente scudo, si riversarono inconsciamente in essa che ne conserva, credo, ancora chiaramente le stimmate." L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Guelfi, 1996, p. 274.

<sup>28</sup> M. Pancera, *Vite scolpite Almanacco del Novecento-Terzo Volume*, Simonelli Editore, Milano, 1999, p. 94.

<sup>29</sup> Luciano Minguzzi, *Uovo di gallo*, Garzanti, Milano, 1981, p. 152 e seguenti.

Contemporaneamente egli frequentava le lezioni di Storia dell'arte di Roberto Longhi presso l'Università di Bologna, così come facevano molti altri allievi dell'Accademia. Minguzzi lo ricorda così: "Era il vero maestro e la sua apertura mentale non finiva di stupirci. Aveva percezioni quasi rbdomantiche davanti alle opere d'arte e la sua avidità di scoprire e di offrire a noi qualcosa di nuovo e di inedito lo inebriava;...Voleva che anche noi affinassimo la nostra intelligenza e sensibilità per gustare nuove percezioni;...Presi molto piacere alle sue lezioni...Una forza irresistibile mi trascinò verso la storia dell'arte."<sup>30</sup>

Degli anni dell'Accademia Minguzzi non ricorda solo i grandi maestri che lo formarono, ma ricorda benissimo anche alcuni dei suoi compagni: Ilario Rossi, Norma Mascellani e Pompilio Mandelli. Alcuni compagni di studi all'Accademia faranno parte di quel gruppo, fondato subito dopo il secondo conflitto mondiale, "Cronache", che ispirò le successive avanguardie, sia nel campo della pittura sia in quello della scultura.

Molte pagine all'interno dell'autobiografia di Minguzzi vengono dedicate agli anni trascorsi in Accademia, ai suoi maestri, alle amicizie e agli incontri ai caffè e all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università.<sup>31</sup> Sempre nell'autobiografia, è dato pochissimo rilievo invece alla cerimonia di diploma, ritenuta un semplice atto formale su cui ironizzare.<sup>32</sup>

Nel contempo, oltre a frequentare l'Accademia di Belle arti di Bologna e le lezioni all'Università, Minguzzi lavorava nello studio del padre, che si trovava nelle soffitte di Palazzo Bentivoglio, occupate in quegli anni da numerosi artisti. Luciano Minguzzi trascorse, sia durante gli anni dell'Accademia sia in anni successivi, lunghi giorni a lavorare presso la soffitta di Palazzo Bentivoglio insieme ad altri, tra scultori e pittori, erano gli ultimi di quella generazione a

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Gli incontri che si svolgevano erano al Caffè San Pietro con Virgilio Guidi, Nino Bertocchi, Mario Pozzati, Alfonso Gatto e Carlo Corsi, mentre all'Istituto di Storia dell'Arte frequentò e conobbe F. Arcangeli, C. Gnudi, R. Longhi. Il Caffè San Pietro era il luogo, dai primi del '900 e per diversi anni, in cui si discuteva delle nuove tendenze artistiche. Cfr. S. Evangelisti, *Un itinerario fra arte e magistero: Morandi, Guidi, Romagnoli, Manaresi, Colliva, Mandelli, Rossi*, in A. Baccilieri, S. Evangelisti, *L'Accademia di Bologna Figure del Novecento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1988, p. 27.

cavallo della guerra, Minguzzi stesso dice: “Scapigliati, eravamo;” e continua, “Lì sono nati il “ritratto di mia madre” e il “gallo”, che mi hanno aperto la strada nel mondo”<sup>33</sup>.

Ancora durante gli anni di gioventù Minguzzi entra a contatto con le opere di due scultori, Medardo Rosso già un affermato scultore e Arturo Martini che iniziava a far parlare di se proprio in quel periodo, il primo poté ammirarlo alla Biennale di Venezia, il secondo alla Quadriennale di Roma.<sup>34</sup>

Benché le posizioni dei due scultori siano diverse, è innegabile che entrambi sono stati molto influenti per le successive generazioni di scultori, soprattutto dal secondo dopoguerra quando viene messo in discussione il significato della scultura e dell’arte intesa in senso tradizionale arrivando ad esiti nuovi e in parte che hanno stravolto la forma e la materia. Medardo Rosso<sup>35</sup>, la cui opera è considerata innovativa e rivoluzionaria, cercò di rendere attraverso un’intensa plasticità l’ambiente e le atmosfere in cui il soggetto stesso è immerso. Medardo Rosso raggiunge il suo scopo rompendo i limiti delle dimensioni geometriche e attribuendo alla luce il compito di definire gli spazi e di evocare sensazioni.

Medardo Rosso esplicita le sue innovazioni in una scultura “impressionista”, impegnata a rompere l’isolamento della statuaria e a fondere soggetto e atmosfera circostante. Arturo Martini si spinge oltre, andando alla ricerca di un vocabolario espressivo al di fuori dei linguaggi della pittura. Facendo ciò cerca costantemente il nuovo come sintesi fra un passato degnamente assimilato e inevitabilmente distrutto.

---

<sup>32</sup> “Appena finita l’Accademia avevo blaterato, poco accortamente, di aver infilato il mio bel diploma nel chiodo del cesso...”. Dall’autobiografia *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 296.

<sup>33</sup> Cfr. l’intervista rilasciata dal Maestro ad A. Aldrovandi Baldi: “Ricordando, Minguzzi sorride divertito, poi passa il testimone a palazzo Bentivoglio. “Che gabbia di matti eravamo! Si passava la giornata tra dipingere, plasmare, scherzare, cantare e fare l’amore! Si litigava per delle sciocchezze e nel contempo ognuno riusciva a tirar fuori il meglio di sé: cose serie, acute, intelligenti e importanti.”, *Luciano “delle porte”: a colloquio con lo scultore Luciano Minguzzi*, IBC Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia - Romagna, 9.2001, N°2, p. 54 -56.

<sup>34</sup> “Ad aprirmi gli occhi furono due scultori che, allora, cominciavano ad essere molto commentati e seguiti da noi giovani: Medardo Rosso e Arturo Martini” L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Ghelfi, Verona, 1996, p. 182.

Ne deriva una scultura verace, vivida, primordiale, ed è questa la lezione principale che Minguzzi trae da questo grande scultore. La stessa “barbarica terrestrità”<sup>36</sup> che si nota in molte sculture di Minguzzi trova un degno riferimento stilistico nell’arte di Arturo Martini.

Se è vero che Martini nella distruzione del passato scopre nuove vie ed esprime una primordialità mai raggiunta prima, Minguzzi recuperando il modellare direttamente in cera, così come aveva fatto Medardo Rosso, riscopre questo legame col passato che investe le sue sculture di un energia nuova e barbarica allo stesso tempo<sup>37</sup> giungendo alle stesse soluzioni plastiche a cui arriva Martini, compiendo una sintesi interpretativa delle innovazioni e delle peculiarità dei due scultori.

La fisicità sintetica che troviamo nelle sculture di Arturo Martini la ritroviamo anche nelle opere di Minguzzi, soprattutto nelle opere giovanili, e soprattutto nelle opere di soggetto femminile; l’ideale femminile, come pure ogni sorta di manifestazione di vitalistica sensualità, ad esempio nelle opere di Minguzzi, presenti in una scultura come *Eva* del 1937, rimanda appieno alla poetica di Arturo Martini.

Questa vicinanza di tematiche e poetiche presenti soprattutto nelle opere giovanili di Minguzzi sono il risultato di esperienze simili e della medesima origine delle rispettive implicazioni di carattere erotico nell’arte di entrambi.<sup>38</sup> *Eva* è una scultura caratterizzata da morbidezza carnale e piena di energia feconda, è una scultura pregnante e solida. Sicuramente l’eros, carnale e verace è parte della forma e tratto fondamentale, mai dimenticato, di tutta la produzione

---

<sup>35</sup> Per un’ampia panoramica sull’opera scultorea di Medardo Rosso si veda : L. Caramel ( a cura di ), *Medardo Rosso: Le origini della scultura moderna*, cat. della mostra, Milano, Skira, 2004.

<sup>36</sup> Cfr. A. Paolucci, *Luciano Minguzzi – Fondazione Marini San Pancrazio*, Cesena, Il Vicolo, 1998, p. 19.

<sup>37</sup> Da un’intervista di A. Zanchi a Luciano Minguzzi, *Il tempo grande scultore: a Milano nasce un Museo intitolato a Luciano Minguzzi*, in *Arte in*, N. 48, 10.1997, p. 68-70.

<sup>38</sup> “...accoccolato a terra fra i vasi, fingendo di giocare, mi centellinavo di sotto in su, ogni mattina, svariatissimi passaggi di questo culo stupendo, ombreggiato sul davanti da una tenuissima peluria bionda che la zia si portava compiaciuta...Lungo il meridiano che solcava quel mappamondo era racchiuso il contatore che regola la vita dell’uomo; contatore che nessuno può fermare e che distribuisce vita, amore, odio, disperazione, gioia e morte. Tormento interminabile ed eterno, sciagura che può diventare

artistica di Minguzzi.<sup>39</sup> Pensiamo anche ad un'opera come il bassorilievo *Lot e le sue figlie* del 1940, in cui l'intuizione sensuale della forma è parte integrante dell'opera, che rimanda ad un tratto quasi scabroso del mito, come già nel 1946 Jahier<sup>40</sup> notò: "I gesti leziosi delle due sorelle amanti del padre, ansiose di conservarsi e coccolarsi il loro trastullo sessuale in fuga dalla città maledetta; il comico rattrappimento del vecchio aggrappato alla schiena della portatrice". E ancora Jahier descrivendo la coppia danzante di *Apollo e Dafne*, un bassorilievo del 1944, parlava di "un concitato jazz a sesso scoperto".

Le opere dirompenti e innovative di Arturo Martini influenzarono significativamente l'opera del Nostro, il quale ci racconta, sempre nell'autobiografia, un episodio importante per capire come si debba parlare di influenza e non di plagio, riguardo alle sue opere in rapporto con quelle di Arturo Martini.<sup>41</sup>

Tuttavia gli scultori ai quali Minguzzi fa riferimento non si esauriscono con Medardo Rosso e Arturo Martini, il Nostro è pronto a recepire ogni stimolo, e tenta di esplorare ambienti diversi. Solo più tardi, infatti tenta il confronto con altri scultori, quali Marini e Manzù per primi.

Possiamo infatti notare una somiglianza fra il *Tobiolo* del '39 o la *Ballerina giapponese* di qualche anno più tardi, '41-'42, di Minguzzi e il *David* del bergamasco Manzù, i due artisti, vicini per età, lo sono altrettanto per sensibilità artistica.<sup>42</sup>

"Sopraggiunse in buon punto l'influsso della scultura di Marini, e più ancora quello della sovrana spiritualità, del candore umano ritrovato da Manzù

---

miracolo, fucina di idee e nascita di nefandezze." L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Ghelfi, Verona, 1996, pp. 22-23.

<sup>39</sup> M. De Micheli, *Minguzzi al Castello Sforzesco Sculture e disegni*, Edizioni L'Agrifoglio, Milano, 1992, p. 2.

<sup>40</sup> P. Jahier, *Artisti d'oggi: Luciano Minguzzi scultore*, Casa Editrice dell'Orsa, Bologna, 1946.

<sup>41</sup> "Mi si avvicinò lui per primo... Con mi meraviglia mi parlò delle mie sculture, che ben conosceva;" Che importa" mi disse "se in un giovane artista si scopre la precisa genitura? L'importante è che tu da questa riesca a trarne nuove visioni e che ne scaturisca un assunto tuo, intimo e personale. Tu stai superando questo momento, l'intuizione ti ha ben guidato. La tua natura si sta inconsciamente srotolando dagli agganci del mio genio... e da tanta scuola trarrai i tuoi frutti." L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 270.

<sup>42</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Skira, Milano, 2002, p. 14.

attraverso una profonda e celata assimilazione delle nostre fonti più pure, a farlo ripiegare su se stesso.”<sup>43</sup>

Minguzzi risente a lungo delle influenze di scultori come Martini, Marini e Manzù, ma si distingue dalla loro opera soprattutto per il *pathos* umano, per la sensibilità delle sue opere, che vengono sottoposte sempre ad un severo controllo dei mezzi espressivi.

Una svolta decisiva nella crescita artistica del Maestro avvenne quando nel settembre 1934, si trasferì per due mesi a Parigi.<sup>44</sup>

A Parigi ebbe modo di visitare il Petit-Palais, il Museo Rodin, il Louvre e le collezioni di scultura antica, fra cui le splendide sale dedicate alla scultura greca, romana, egizia e assira.

Ma il giovane Minguzzi impaziente di raffrontarsi e di attingere da esempi di scultura moderna, era interessato a scoprire nuove tematiche e formulazioni plastiche su cui confrontarsi. Conobbe e apprezzò il *Balzac* di Rodin, ma presto si accorse che le sperimentazioni più interessanti non provenivano da scultori veri e propri, ma da pittori che sperimentavano un modo nuovo di esprimersi attraverso l'arte plastica, così apprezzò i bronzi di Daumier, le ballerine di Degas e Renoir e le teste in pietra di Modigliani.

Sarà infatti proprio dalle sculture di Modigliani, alcune delle quali gli furono mostrate per la prima volta dal mercante di Modigliani: Leopold Zborowsky, conosciuto a Parigi durante quel viaggio, ma anche dalle continue esperienze internazionali alle Biennali di Venezia e alle Quadriennali di Roma. Grazie a questa ultima e all'esperienza parigina, si interesserà alla scultura africana, una tipologia artistica che in quel periodo era molto apprezzata.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> P. Jahier, *Luciano Minguzzi scultore*, Bologna, Casa editrice Dell'Orsa, 1946.

<sup>44</sup> “Avevo poco più di venti anni quando una borsa di studio mi portò a Parigi nel '34. Qui mi innamorai di Rodin. Passavo ore ad osservarlo, ad analizzarne le sue forme, i suoi volumi, la sua forza, la sua verità” in A. Aldrovandi Baldi, *Luciano “delle porte”: a colloquio con lo scultore Luciano Minguzzi*, In “IBC - Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia - Romagna, 9/2000, N°2, p. 55.

<sup>45</sup> “Attraversai un lungo periodo di stasi. Infine la decisione di mandare un pezzo sotto giuria alla Biennale di Venezia, (ndr. era il 1936) mi smosse da quell'angoscioso vegetare. Ripresi il tema dei lottatori...e mi buttai nel lavoro. Improvvisamente mi sentii rinato, inebriato, immerso in qualcosa di pulsante. In un paio di mesi la scultura fu pronta. Era una terracotta alta un paio di metri e mi parve di aver superato, in fatto di libertà interpretativa, ogni mia precedente opera. Erano sempre reperibili

Particolare interesse gli suscitavano Daumier e Rodin, che il Nostro identifica come precursori delle opere del Rosso, di questi egli accoglie la lezione principale, ovvero coglie l'immediatezza nella sua forma più compiuta e semplice, aderente al reale seppur nella sua scarnificazione di linee.

A Parigi Minguzzi ebbe modo di ammirare anche le opere di Fragonard, Watteau, Courbet, Corot, Van Gogh, Seurat, Matisse e Braque. E rimase molto ammirato da Eugène Carrière così come da Pablo Picasso e da Paul Cézanne. Quest'ultimo passato da una fase realista ad una impressionista per giungere poi ad una progressiva astrazione del dato naturale attraverso la composizione dei piani in modo geometrico, così da creare una "realtà", diversa e nuova. E' stata forse questa continua e instancabile ricerca di mezzi espressivi tesi a creare un ordine geometrico dell'immagine che andasse oltre l'apparenza del dato naturale, pur rimanendone legato, che esercitò su Minguzzi un certo fascino.<sup>46</sup>

Proprio questo modo di individuare la realtà attraverso la volumetria dei soggetti in prospettiva su piani diversi e l'esigenza di mostrare la realtà non come appariva ma come la mente ne percepiva l'apparenza, unisce Picasso a Cézanne, e il Nostro alla loro lezione, soprattutto a quella fase del Cubismo, del 1909-1911, definita, "analitica". Il "picassismo, obbligato termine di paragone della modernità nei secondi anni quaranta in tutta Italia" di cui "restavano ben valide le suggestioni aniconiche ed ancor più le potenzialità dei meccanismi di scomposizione e ricomposizione linguistica delle sperimentazioni neocubiste..."<sup>47</sup> influenzò l'arte di Minguzzi. Pensiamo per un attimo ai primi anni cinquanta quando Minguzzi scolpisce il *Capretto* (1952-53) o il *Caprone* opera che risale al 1952, questi rappresentano un chiaro rimando all'opera *Capra* di Picasso del 1950.

Tuttavia "più facilmente dovettero interessargli gli esempi di quella koinè cubo-sintetista-espressionista che un "internazionale" come Zadkine era venuto

---

reminescenze martiniane e lontano riferimenti alla scultura africana nella sfilatura dei due corpi avvinghiati...", L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 226.

<sup>46</sup>Cfr. M.Pancera, *Vite scolpite*, Milano, Simonelli Editore, 1999, p.94.

<sup>47</sup> C.Pirovano, *Minguzzi Sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 15.

sintetizzando dalle antiche esperienze di Duchamp-Villon. Ma proprio l'insieme delle opere che Minguzzi verrà creando negli anni della sua maturità presuppongono la conoscenza di un altro filone fondamentale della cultura francese, cioè la componente di gusto che per semplicità potremmo riferire all'universo composito della surrealtà, attorno a un Giacometti anni trenta...e in special modo dovette guardare con attenzione a quelle prove che si rifacevano a sintassi di svincolamento del nucleo statuario per una diversa articolazione spaziale dei vuoti e dei pieni.”<sup>48</sup>

Queste esperienze artistiche furono certamente spunti da cui il nostro Maestro ha tratto ispirazione, lo asserisce lui stesso: “La mia sete di conoscenza mi orientò verso altri artisti, altre esperienze.”, altri che non siano i numerosi rimandi all'opera di Arturo Martini a cui a quel tempo faceva riferimento, “mi interessai a Zadkine per la geniale interpretazione della forma in negativo che accentua e dà la consistenza allo spazio, dove la luce rimbalzante esalta il rilievo e il volume; studiai Picasso, Germanie Richier, Lipschitz, Medardo Rosso e Roberto Melli che considero il più valido degli scultori futuristi. Amai la primitiva forte bellezza delle “Pomon” e degli estrosi cavalli di Marino Marini, ammirai la magia del tocco carnale e fresco di Manzù”.<sup>49</sup>

Minguzzi ha preso, vagliato, a volte assimilato, l'operato artistico dei protagonisti della scultura europea, Riccomini nel 1983, in occasione della consegna dell'Archiginnasio d'oro a Luciano Minguzzi, lo definì affine a personaggi come Giacometti e la Richier<sup>50</sup>, sottolineando che è quello il suo posto nella storia dell'arte. Ma Eugenio Riccomini tiene a precisare che in qualche modo l'opera scultorea di Minguzzi sottende aspetti, riferibili a quel tipico carattere che permette di combinare istintività e controllo, il bizzarro e il rigore.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Ghelfi, Verona, 1996, p. 271.

<sup>50</sup> Cfr. R. Barilli, *La scultura del novecento*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1968.

<sup>51</sup> Cfr. E. Riccomini, *L'Archiginnasio d'oro a Luciano Minguzzi*, Bologna, Comune di Bologna, 1983, p. 9.

Sicuramente è rimasto affascinato dai personaggi del circo più volte dipinti da Picasso, così come possiamo constatare dalla rielaborazione durante tutta la sua carriera di temi come gli *Acrobati* e le *Contorsioniste*.

A partire dai piccoli *Acrobati* in bronzo dei primi anni cinquanta e dalla *Contorsionista* del '51-'52 per arrivare a *Op là* iniziata nel 1952 e ultimata dal Maestro solo nel 2000, passando per la *Grande Contorsionista* degli anni Ottanta. Ma l'influenza cubista è presente anche in opere come il *Cane fra le canne*, del '50, e nella serie dei *Galli*, databili fra il '50 e il '53. "Il *Cane fra le canne* e i *Galli* discendono, s'è visto, riprendono la tematica ottocentesca, verista; e di tale tradizione conservano l'intenzione mimetica del dato naturale colto all'acme della sua evidenza...Ma Minguzzi ristabilisce subito l'equilibrio colla cultura del proprio tempo, inserendo, per contrapposizione, elementi moderatori che valgono a modificare, in chiave "ironica", la lettura dell'opera.

Le canne che ingabbiano il cane sono in realtà l'equivalente plastico d'una struttura grafiche d'origine neocubista: che si sovrappone, addizionandosi, al dato naturale, costringendolo entro una dimensione geometrico - astratta, fino a sfigurarne le caratteristiche anatomiche."<sup>52</sup>

Sempre Riccomini, nel testo appena citato, ci fa notare come, il trattamento della superficie che richiama l'attenzione su se stessa in quanto tale, più che sul "vero" soggetto, serva a tenere a distanza la noia dell'imitazione pura e semplice. "Questo tipo di tecnica plastica è stato usato, di preferenza, in periodo impressionista; e Minguzzi deve averlo ripreso, io penso, dai "peintres-sculpteurs" francesi: Daumier, Degas, Renoir; e poi naturalmente, Piacasso."<sup>53</sup> Nonostante sia imprescindibile, per la lettura delle opere di questo periodo, la conoscenza degli schemi cubisti da parte di Minguzzi, è innegabile che questi stessi schemi siano passati attraverso alcuni altri filtri.

---

<sup>52</sup> E. Riccomini, *L'Archiginnasio d'oro a L. Minguzzi*, Bologna, Comune di Bologna, 1983, pp. 13-14.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

Si nota molto bene nei *Contorsionisti* e negli *Acrobati* quella “sanità di costituzione” definita così da Piero Jahier nel 1946<sup>54</sup>, infatti è proprio quella tensione delle membra e quella pienezza di volumi che ci rimanda alla natura dirompente del Nostro. Egli tornò a Parigi solo dopo la guerra, nel 1948 e vi rimase questa volta per sei mesi.<sup>55</sup> Comunque la cultura figurativa dell’epoca aveva influenzato largamente la sua opera.

Il nostro Maestro iniziò presto a farsi conoscere nel circuito delle esposizioni. Tuttavia il clima artistico del tempo era inevitabilmente influenzato dalle vicende storiche Minguzzi afferma nella sua autobiografia: “In quel tempo, se un giovane voleva mostrare qualcosa del proprio lavoro, in una dimensione più ampia...le uniche strade possibili erano i Littoriali dell’Arte e le mostre del Sindacato degli Artisti. I Littoriali erano manifestazioni annuali, a carattere nazionale...ed erano il suggerimento di come il fascismo voleva si sviluppassero le cose artistiche. Le manifestazioni d’arte che a quei tempi si svolgevano in Italia avevano questa impronta, e se qualche urlo sporadico qualche volta si faceva sentire rimaneva isolato. Eravamo tenuti accuratamente fuori dai grandi movimenti artistici che si dibattevano allora nel mondo e la nostra cultura autarchico-provinciale ci impastoiava.”<sup>56</sup>

Il Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti, fin dalla fine degli anni ’20, articola le principali esposizioni : Provinciali, Interprovinciali e Nazionale.

Soprattutto nelle mostre Interprovinciali vi erano aperture anche spregiudicate e precorritrici. Soprattutto verso la fine degli Venti e primi anni Trenta il sistema delle Sindacali d’Arte riusciva a fare coesistere effettive

---

<sup>54</sup> Op. cit. Artisti oggi: Luciano Minguzzi scultore, Bologna, Casa Editrice dell’Orsa, 1946.

<sup>55</sup> Minguzzi dice: “Ci tornai dopo la guerra, quando Parigi divenne meta di tutti gli artisti del mondo. Lì ho conosciuto Giacometti, Picasso, Sartre, Guttuso ed il famoso critico inglese Douglas Cooper che ha scoperto Picasso, già allora “genio” riconosciuto.”in A. Aldrovandi Baldi, *Luciano “delle porte”: a colloquio con lo scultore Luciano Minguzzi*, IBC- Istituto per i beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia - Romagna, 9/2000, N°2, p. 54.

<sup>56</sup> L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Ghelfi, Verona, 1996, p. 196.

aperture e interessi ben mirati. Anche se “la benignità dell’incoraggiamento veniva meno appena si andava oltre le mostre regionali e interprovinciali”<sup>57</sup>.

A Bologna in età fascista le rassegne provinciali si erano tenute con un puntuale sistematicità e con larga partecipazione a differenza di quelle interprovinciali che risultarono più irregolari.

La continuità e la relativa autonomia delle Sindacali bolognesi dai primi anni Trenta ai primi anni Sessanta, furono garantite, direttamente o indirettamente, dalla presenza in città di personaggi particolarmente importanti e stimolanti in campo artistico come Morandi e Guidi attivi all’Accademia di Belle Arti, e come Longhi, titolare della cattedra di Storia dell’Arte presso l’Università.<sup>58</sup> Se grazie anche a personalità di spicco in ambito culturale vi furono, almeno in campo letterario, sporadici cenni di rinnovamento, l’ambiente artistico della città non godeva di analoghi fermenti. E il clima era quello di una generalizzata adesione alla tradizione accademica.

Luciano Minguzzi partecipò nel 1933 alla Prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle Arti a Firenze. In quell’ anno egli partecipò al Concorso Nazionale Curlandese di Bologna, sezione scultura, risultandone vincitore.<sup>59</sup> Anche i concorsi bolognesi fra tutti i Curlandese e il Baruzzi, erano tappa obbligata per gli artisti più promettenti dell’Accademia, ma sostanzialmente non promuovevano alcuna modernizzazione, anzi seguivano gli schemi tradizionali imposti dall’ambiente accademico.<sup>60</sup>

Gli anni Trenta furono anni di intenso fervore artistico per il giovane Minguzzi: il viaggio a Parigi aveva stimolato nel Maestro una forte propensione alla ricerca di una propria maturità artistica. Ancora studente, nel 1934, tornato

---

<sup>57</sup> P. Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell’arte italiana*, vol. *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, p. 131.

<sup>58</sup> Cfr. P. Bonfiglioli, *L’arte contemporanea a Bologna e l’organizzazione sindacale degli artisti*, in *L’arte contemporanea a Bologna*, Bologna, Grafis, 1993, p. 13 e seguenti.

<sup>59</sup> Cfr. lettera di Luciano Minguzzi al Podestà di Bologna Angelo Manaresi, Podestà di Bologna dal 1 Ottobre 1933 al 16 Agosto 1935, datata 20 Gennaio 1934 (Archivio Storico Comunale di Bologna, Sezione XIV, 2, 1934).

<sup>60</sup> Per un’ampia trattazione del tema si rimanda a G. Grandi, *I Concorsi Curlandesi*, Grafis, Bologna, 1980;

da Parigi, partecipò alla XIX Biennale Internazionale d'arte di Venezia, in cui però vennero disattese le sue aspettative.

Questa prima difficile presenza alla Biennale veneziana fu soppiantata dalla successiva partecipazione del Maestro.

E' doveroso, quando si parla della formazione artistica di Luciano Minguzzi, citare il periodo in cui soggiornò a Verona per il servizio di leva obbligatorio, nel 1935.

“Per fortuna Verona è una città stupenda, inebriante e sublime, e io mi immergevo in essa quando mi sentivo oppresso e malinconico. Camminare di notte, andare alla ricerca di opere d'arte, toccare quelle pietre rosse trasudanti rugiada pari a un melograno spaccato, era qualcosa di balsamico e dolce.”<sup>61</sup>

Questa esperienza ha segnò la vita artistica di Minguzzi poiché venne a contatto con la porta di S. Zeno a Verona, con il ponte di Castelvecchio, il Teatro romano e il Cristo in pietra di Ricino.<sup>62</sup> Sarà proprio dalla porta di S. Zeno, dai bassorilievi e altorilievi, dalle sensazioni che queste opere gli suscitavano, che Minguzzi prenderà spunto per la creazione delle sue porte: quella del Duomo di Milano, quella del Bene e del Male per San Pietro in Vaticano, quella di Porto Cervo e quella per la Chiesa di San Fermo a Verona. Non a caso Minguzzi afferma in un'intervista, di voler essere ricordato come: “Luciano delle Porte”<sup>63</sup>.

E' interessante notare che Minguzzi lavorò proprio nella città che lo aveva tanto ispirato e si occupò proprio di scolpire i battenti per la porta della Chiesa di San Fermo Maggiore.

Proprio in questa opera l'artista riesce, quasi naturalmente, a compiere una sintesi perfetta fra il racconto della porta e gli spazi fisici in cui essa è suddivisa. Il racconto segue senza soluzione di continuità i pannelli materiali

---

<sup>61</sup> L. Minguzzi, Diritti e Rovesci, Verona, Ghelfi, 1996, p. 219-220.

<sup>62</sup> “Io fui soggiogato da questa città. Quanto tempo sostai davanti alla porta di S. Zeno, per assaporarne ogni palpito, per scoprirne quante mani divine avevano plasmato questo lungo racconto? E quale travolgente esaltazione mi assalì davanti al grande Cristo in pietra del Rigo, “il maestro di S. Anastasia” del museo di Castelvecchio, così poco noto e poco ricordato dalla critica, ma di un'altezza che solo raramente la scultura di tutti i tempi ha raggiunto!”

<sup>63</sup>Cfr. A. Aldrovandi Baldi, *Luciano “delle porte”: a colloquio con lo scultore Luciano Minguzzi*, “IBC - Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna”, 9/2000, N° 2, p. 56.

delle porte e nulla toglie alla visione d'insieme, sia plastica sia dal punto di vista della esegesi.

Solo compiendo una fusione perfetta fra i pannelli scultorei e la narrazione del racconto, la lettura dell'opera può considerarsi completa e senza interruzioni, cosicché la grandiosità della narrazione sarà facilmente compiuta da un'altrettanta grandiosità dell'opera.

Nel 1936 Minguzzi presentò due gessi patinati alla kermesse veneziana, il *David* ed un *Ritratto*. Nel 1937 oltre a scolpire l'*Eva*, esposta solo due anni più tardi, una figura che fece molto clamore per la rottura con la tradizione, Minguzzi scolpì l'*Acrobata cinese*, quasi un ritorno alle origini, confermato, sempre in quegli anni, da un'altra scultura: *Saltimbanco*, in cui possiamo riconoscere cifre quattrocentesche filtrate da un neorealismo novecentesco.<sup>64</sup>

Ma la vera e propria affermazione si ebbe nel 1938, quando vince il concorso bandito dalla XXI Biennale di Venezia per un rilievo da collocare nel Salone centrale. In quella occasione espose il *Ritratto di Venanzio*<sup>65</sup>, una cera plasmata, particolarmente interessante poiché può considerarsi il punto di partenza per il processo di rinnovamento, in chiave moderna, che sta per travolgere la statuaria classica. Infatti l'opera coniuga mirabilmente esperimenti espressivi e formalismi classici.<sup>66</sup>

Luciano Minguzzi nonostante stesse per imporsi definitivamente sulla scena artistica nazionale, ancora nel 1938/1939 partecipò ancora ai concorsi indetti dal Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti dell'Emilia Romagna, importante ambito di confronto per i giovani scultori.

Il Comune di Bologna abbia indisse un concorso per una scultura raffigurante un *Pietà* da collocare in una lunetta alla Certosa di Bologna. E'

---

<sup>64</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 14.

<sup>65</sup> Questa scultura ritrae il busto dell'amico e compagno d'Accademia di Minguzzi Venanzio Baccilieri, ottimo scultore e incisore. Cfr *La Certosa di Bologna Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

<sup>66</sup> Cfr. L. M. Barbero, *Minguzzi: per una cronaca tra Venezia e la Biennale*, in F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Ghelfi, Verona, 1999.

<sup>66</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 14.

indicativo riproporre il percorso svolto per questo concorso da Luciano Minguzzi al fine di sottolineare come fosse ancora difficile esporre le proprie idee liberamente in tale contesto storico e in una condizione ancora provinciale. Minguzzi afferma: “e solo quando potei buttare uno sguardo fuori d’Italia mi resi conto in che angusta visione delle cose ci imprigionassero le direttive del Fascio. Ci volevano castrare anzitempo con la loro retorica e, in parte, c’erano riusciti.”<sup>67</sup>

Il 25 Dicembre 1938 gli artisti, convocati dal Comune per partecipare al Concorso, presentarono i bozzetti e la commissione scelse quelli di quattro degli scultori concorrenti: il Prof. Bruno Boari, il Prof. Luciano Minguzzi, il Prof. Giuseppe Mazzoli e il Prof. Carlo Pini. Se inizialmente la scelta era caduta sul Prof. Mazzoli ed il Prof. Minguzzi<sup>68</sup>, successivamente per vizi di forma, venne incaricato il Prof. Boari di compiere l’opera. Venne contestato ai due artisti di aver rappresentato la *Deposizione* piuttosto che la *Pietà*, come prescritto dal bando di concorso.

Questa vertenza si è protratta a lungo senza per altro avere soluzione, infatti non venne ufficialmente scelto alcun bozzetto e nessun artista venne incaricato di eseguire l’opera, il Comune inoltre dichiarava di non aver nessun obbligo nei confronti degli artisti che avevano presentato i bozzetti in quanto era in piena facoltà del Comune stesso fare ciò che riteneva più opportuno.<sup>69</sup> E’ interessante leggere le parole di Luciano Minguzzi rivolte al Podestà del Comune di Bologna Fernè Angelo, in carica dal 23 Novembre 1936 al 26 Agosto 1943: “Già da un anno e mezzo, invitato dal Comune di Bologna unitamente ad altri scultori, presentai un bozzetto per una pietà che doveva collocarsi in una lunetta della certosa di Bologna. Ora dopo tanto tempo ( preciso ben 19 mesi ) non ho ancora ricevuto la minima comunicazione in riguardo, sia dell’esito del concorso, sia della fine dei bozzetti, sebbene mi si è rivolto al Sindacato Professionisti e

---

<sup>66</sup> Cfr. L. M. Barbero, *Minguzzi: per una cronaca tra Venezia e la Biennale*, in F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Ghelfi, p. 41.

<sup>67</sup> L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 195.

<sup>68</sup> Cfr. Documento del Segretario Federale di Bologna (Archivio Storico Comunale di Bologna, N°26899, Sezione VIII, 5, 2, 1940).

Artisti e per ben tre mercoledì, unitamente allo scultore Mazzoli, io abbia fatto la fila nella Vostra anticamera per essere da Voi ricevuto, senza per altro avere questo onore. Ora, siccome i precedenti di questo concorso sono di dominio pubblico fra gli artisti, sia per la ben nota camorra commessa dal Vostro Predecessore, sia per il Vostro comportamento che tenta di mettere tutto in tacere, Vi sarei gratissimo se vorrete dirmi in che giorno e in che ora io potrò recuperare il mio bozzetto e per precisare la liquidazione delle spese.”<sup>70</sup>

Le parole di Luciano Minguzzi lasciano ad intendere, anzi evidenziano, la presenza di illeciti nel concorso bandito dal Comune. L’illusione della mancanza di una censura, vista la continuità con la quale vengono organizzati i concorsi comunali in Emilia Romagna, e data la presenza di qualche artista non in linea con l’iconografia dell’ideologia fascista, fu solo un’illusione.<sup>71</sup>

Nemmeno il fatto che fossero eventi di ristretta eco, infatti si trattava di concorsi comunali, fermò il controllo del regime, come ci attesta la lettera del Minguzzi.

Il vero clamore nazionale attorno al nostro Maestro arrivò quando nel ’39 espone *Eva*, scolpita due anni prima. La scultura ha creato notevoli disaccordi in quanto era ben evidente la sua sensualità.

Si nota infatti il grembo gonfio della donna, ma la sua è una sensualità serena e primitiva, è data soprattutto dal modellato morbido. Valsecchi motiva la natura di quella scultura usando queste parole: “Qualunque sia la ricerca delle forme da essa perseguita, è sempre una figura concreta ad apparire; e non separa l’idea dal sangue...”<sup>72</sup>.

Lasciati i concorsi cittadini, Minguzzi si presentò alla Biennale del 1940 con un grande rilievo che espone nella rotonda del padiglione centrale: *La protezione della madre e del fanciullo*. Nel ’42 partecipò alla Biennale con una

---

<sup>69</sup> Documenti del Gabinetto del Podestà di Bologna P. G. N. 26899 datati Luglio 1940, (Archivio Storico Comunale di Bologna N°26899, Sezione VIII, 5, 2, 1940 ).

<sup>70</sup> Cfr. lettera di Luciano Minguzzi al Podestà di Bologna, datata il 1 Luglio 1940, (Archivio Storico Comunale d Bologna, N°26899, Sezione VIII, 5, 2, 1940 ).

<sup>71</sup> Cfr. F. Arcangeli, *Artisti di Cronache: Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli, Minguzzi, Rossi Opere dal 1934 al 1952*, Bologna, Ed. Alfa, 1970, p. 11-12.

sala personale con quattordici sculture, opere che mostreranno appieno, insieme a quelle esposte alla successiva Quadriennale romana, la poetica di Minguzzi. Ritroviamo nella medesima sala il *Ritratto delle Madri*<sup>73</sup>, in cera, eseguito nel 1939, che sarà presente in pietra alla IV Quadriennale di Roma, su cui, sempre il Valsecchi commenta: “pienezza rustica...dove il volume è corposità e non gonfiore, e quasi senti la grana dei testoni che raffigurano Profeti e Sibille sui plinti esterni di San Petronio. Una solidità che non è ingombro, ma pienezza e compattezza, senza squadrature imposte per artificio”<sup>74</sup>

Questa come altre opere rompono con la pratica monumentale dell’epoca, che aveva addirittura portato Arturo Martini a parlare di “lingua morta”<sup>75</sup> riferendosi alla scultura. Un atto di protesta riferito alla statuaria più che alla scultura in generale, considerando la statuaria un processo di degrado della scultura, un sottoinsieme della scultura, una sotto-scultura.<sup>76</sup>

Luciano Minguzzi rompe gli schemi precostituiti della statuaria attraverso le “Opere come il *Tobiolo*”, il *Ritratto della madre*” o l’ *Apollo e Dafne*”, eseguite fra il 1940 e il 1942, sono sintomatiche di un atteggiamento non conformista e indicano, mi sembra, un tentativo di ricollegarsi ad una tradizione pre-littoria di resa immediata e sensibile del vero: la fattura sommaria, abbreviata, la traccia evidente del pollice o della stecca rimandano, forse, all’abilità dei plastificatori bolognesi settecenteschi e ottocenteschi...”<sup>77</sup>

Sicuramente un evento che ha segnato incisivamente la vita di Luciano Minguzzi fu la precoce scomparsa del padre. La morte del padre e l’incipiente conflitto mondiale, crearono nel Maestro molti turbamenti.

---

<sup>72</sup> M. Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Grafis, Bologna, 1975, p. 35 e seguenti.

<sup>73</sup> “ Dapprima modellai in cera nera la sola testa; poi, da questa, ne ricavai il busto che scolpii da una grossa pietra renaria, dura e arcigna, proveniente da uno scavo etrusco. La lunga lotta contro la materia fu lo stimolo che mi fece dominare e scavare in profondità la forte e potente personalità di mia madre.” In L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 271-272.

<sup>74</sup> M. Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975, p. 35.

<sup>75</sup> A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di M. De Micheli, Milano, 1982.

<sup>76</sup> Cfr. E. Riccomini, *Antistatuaria, una proposta per Luciano Minguzzi*, in *L’Archiginnasio d’oro a Luciano Minguzzi*, Bologna, Documenti del Comune, 1983.

<sup>77</sup> E. Riccomini, *De Vita Minguzzi*, Venezia, Stamperie di Venezia, 1966.

La crisi successiva alla perdita del padre Armando, al quale sono dedicate alcune pagine dell'autobiografia *Uovo di gallo*<sup>78</sup> è profonda e densa di implicazioni umane ma anche artistiche, infatti il Maestro afferma: “Ne uscii trasformato e certamente più maturo. Riannodai il filo dei miei pensieri. Ritrovai le mie radici che nate nella bassa fra le macchie gialle di grano, grovigli di pannocchie barbute, di distese di canapa afrodisiaca e cumuli di barbabietole dall'olezzo caldo e ripugnante, avevano rischiato di seccarsi. Bologna è una città terragna, l'idea è sempre dipendente da concretezze e il senso dell'esigenza è vivo e sparso ovunque;...Ecco la mia terra, ecco il paese nel quale sono cresciuto, dove la mia natura è maturata, cullata e nutrita da queste vicinanze”.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 245 e seguenti.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 268-269.

## LA GUERRA E GLI ANNI DELLA RESISTENZA

### *II. 1 A Bologna durante il periodo della guerra*

I primi anni del secondo conflitto mondiale vedono il nostro Maestro attivo, nonostante la realtà e il contesto storico-culturale sia cambiato profondamente.

Minguzzi scolpisce alcuni rilievi fra il 1942 e il 1944 che nulla hanno a che vedere col periodo storico che si sta attraversando. I temi dei rilievi infatti sono giocosi, a volte ironici, sicuramente sottolineano l'attenzione che lo scultore pone nei riguardi dei diversi modi di vita: *Capricci*<sup>80</sup> del 1942, seguiti da alcuni rilievi del 1944: *I Curiosi, I giocatori di morra e La cavalchina*.

Sempre di questo periodo, ma riguardanti un tema diverso, sono alcuni rilievi che raffigurano alcuni episodi biblici: del 1940 *Lot e le figlie* e del 1944 *L'ebbrezza di Noè*. Se il tema è cambiato Minguzzi utilizza lo stesso registro figurativo: "Egli raffigurava le storie della Bibbia con spregiudicato vigore, con gusto divertito e quasi grottesco..."<sup>81</sup>.

Riguardo le sculture dei secondi anni Quaranta Valsecchi commenta: "C'è da vedere in tutte queste sculture un amor di vita che se dimora spontaneo nella mente di Minguzzi, si esalta nelle vicende umorali o negli atteggiamenti delle stesse figure accolte o sollevate dalla fantasia. E' un amore che, nell'abbandono

---

<sup>80</sup> "erano placchette dal rilievo schiacciato e teso. "Capricci" li chiamai: "Lot e le figlie", il "Sacrificio di S. Andrea", "Adamo ed Eva", "L'albero della cuccagna", "La fortuna orba"- piccoli racconti dove la leggenda si svuota di ogni lontananza e in cui la mia natura, sana e popolare, è riuscita ad imprimere un'aria padana e familiare."L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996, p. 272.

<sup>81</sup> M. De Micheli, *Minguzzi e l'"Uomo dei Lager"*, in *La scultura del Novecento*, Torino, Utet, 1981, p. 182.

agli estri, rischia di consumarsi entro l'effimero piacere dell'aneddoto, nella cadenza frizzante del racconto. In Minguzzi, pur col gusto di esprimersi a cuor aperto, trova solido contenimento nell'urgenza formale di bilanciarlo nella severa pienezza di un'espressione formalmente compiuta.”<sup>82</sup>

Gli anni della guerra sono stati comunque anni operosi per il Nostro che nonostante le ovvie difficoltà continuava a creare sculture. Vi è da parte sua, in questi anni, una riaffermazione della plasticità e della pregnanza della materia; vediamo infatti l'exasperata espressività de *I due ladroni* del 1942, de *Il ratto della Sabine* e di *Apollo e Dafne* del 1944. Un tipo di statuaria che recupera, prima di tutto, il dato volumetrico - spaziale tipicamente classico.<sup>83</sup>

In opere realizzata subito dopo la seconda Guerra Mondiale, come *Donna che si veste* del 1946 e *Donna seduta* del 1948, notiamo come il Maestro scelga di semplificare quasi al massimo la figurazione, le linee che delimitano i due corpi sono nette, le forme angolose ed è privilegiata la sintesi volumetrica, portando avanti la ricerca espressiva dei primi anni Quaranta.

Si può interpretare il periodo degli anni subito seguenti la fine della guerra come una pausa che servirà al Maestro per giungere alla piena maturità artistica che raggiungerà negli anni Cinquanta.<sup>84</sup>

Nel 1940 Mussolini dichiarava l'entrata in guerra a fianco di Hitler, molto stava cambiando ed era già cambiato nella società dell'epoca e per il giovane Luciano Minguzzi, come per tanti altri, i giorni drammatici della guerra stavano per prendere il posto dei giorni trascorsi a dipingere, plasmare in tranquillità.<sup>85</sup>

Successivamente Minguzzi partecipò attivamente alla Resistenza<sup>86</sup>: le atrocità di quegli anni così come l'eroismo di molti giovani segnarono in maniera indelebile l'animo del Maestro tanto da lasciare trasparire nelle sue

---

<sup>82</sup> M. Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Bassano del Grappa, Stamperie Vicenci, 1964.

<sup>83</sup> Cfr. M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975.

<sup>84</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 14.

<sup>85</sup> A. Aldrovandi Baldi, *Luciano delle "porte": a colloqui con lo scultore Luciano Minguzzi*, in IBC Istituto per i beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia - Romagna, 9/2000, N°2, p. 55.

<sup>86</sup> “Nella Resistenza il mio nome di battaglia era “Jacopo”. Che responsabilità un nome così grande! Dal '43 al '45 sono stato vicino a personaggi valorosi e di grande coraggio come Renato Vigano...” in A.

opere, anche dopo decenni, le violenze e gli atti feroci e disumani che caratterizzarono da sempre ogni guerra.

Nel 1945, a Bologna si costituì il gruppo “Cronache”, evento saliente della vita culturale non solo locale. “Cronache” costituiva un importante centro propulsore di rinnovamento, a cui aderirono oltre a Luciano Minguzzi, i pittori Aldo Borgonzoni, Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Ilario Rossi.

Lo scopo del gruppo è di raccontare i giorni della Resistenza e quelli della Liberazione, ma l’esigenza primaria degli artisti che vi aderirono era di esprimersi artisticamente in completa libertà.

“Ancora un volta la generazione che si affacciava sulla scena in quegli anni tormentati della guerra, si apprestava a preparare il terreno ad una moderata avanguardia. Erano i giovani nati intorno al primo decennio a raccogliere eredità difficili da far fruttare...Fu l’episodio di “Cronache” con la galleria di Giovanni Ciangottini intorno alla quale si riunirono i giovani d’allora, seguiti da Arcangeli, a segnare i momenti più ‘ nuovi ’ dell’immediato dopoguerra.”<sup>87</sup>

Questa esigenza di comunicare la realtà diede vita, qualche mese prima della costituzione del gruppo, ad un giornale con collaboratori illustri come Enzo Biagi, Lamberto Priori, Nino Bertocchi e Corrado Corazza, ed in cooperazione con alcuni dei fondatori del gruppo.

Quello che interessava a questi giovani artisti era il fondamentale problema di un rinnovamento formale, che passava attraverso le esperienze post-cubiste che si andavano sperimentando a Parigi, così come in Italia; Questo interesse che li avvicinava al “Fronte Nuovo delle Arti”, che era presente a Bologna alla famosa “Prima mostra nazionale d’arte contemporanea”organizzata nell’autunno del ’48 dall’Alleanza della Cultura... che subì la dura critica di Palmiro Togliatti su “Rinascita” per la tendenza troppo “astratta” che portò alla divisione del “Fronte Nuovo delle Arti”.

---

Aldrovandi Baldi, *Luciano “delle porte”: a colloquio con lo scultore Luciano Minguzzi*, “IBC - Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia - Romagna, 9/2000, N°2, p. 55.

Il gruppo “Cronache” visse quegli avvenimenti con una distaccata partecipazione e se vi fu poi una spaccatura del gruppo, questa avvenne qualche anno più tardi, nel 1952, e su basi ormai diverse.”<sup>88</sup>

Se i due gruppi, “Cronache” e “Fronte Nuovo delle Arti”, erano animati dallo stesso impegno civile e sociale, diverse, per alcune motivazioni di fondo, furono le strade intraprese. “Cronache” valse più come svecchiamento della città, che come efficacia di azione propulsiva verso l’esterno, “del resto, Bologna, non ebbe la forza, in confronto a Roma o a Milano soprattutto, di elaborare “movimenti” di peso rilevante, quale fu soprattutto, come dialettica alla chiusura del tardo fascismo, “Corrente”,”<sup>89</sup>

Scelte diverse inoltre portarono i fondatori di “Cronache” a dividersi<sup>90</sup>, Minguzzi si spostò da Bologna seguendo una via del tutto personale, gli altri tre componenti del gruppo: Mandelli, Ciangottini e Rossi si riunirono negli anni Cinquanta nella nuova avventura dell’Informale.

Minguzzi non lasciò Bologna durante gli anni della Resistenza, in cui il suo studio aveva sempre sede al primo piano di Palazzo Bentivoglio, il quale fu anche utilizzato come luogo d’incontro di intellettuali antifascisti tesi a dar vita ad un gruppo di contestazione, aperto anche a studiosi ed artisti.

Minguzzi partecipò attivamente alla Resistenza ma non partecipò direttamente alle attività di opposizione concrete, “il suo consenso era in definitiva dovuto quasi esclusivamente agli stretti rapporti di amicizia coi professori Fortunati e Colombini e col Sindaco designato, Giuseppe Dozza.”<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> C. Spadoni, *Momenti dell’arte italiana tra il primo e il secondo dopoguerra: Bologna, anche*, in A. Baccilieri, S. Evangelisti, *L’Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, p. 20.

<sup>88</sup> Cfr. S. Evangelisti, *Un itinerario fra arte e magistero: Morandi, Guidi, Romagnoli, Manaresi, Colliva, Mandelli, Rossi*, in A. Baccilieri, S. Evangelisti, *L’Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1988, p. 33.

<sup>89</sup> F. Arcangeli, *Artisti di “Cronache”: Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli, Minguzzi, Rossi: opere dal 1934 al 1952*, Bologna, Alfa, 1970, p. 10.

<sup>90</sup> “Si, purtroppo, ognuno va verso l’obbiettivo che si è prefissato e non sempre questo collima con quello degli altri. Io sono andato via da Bologna un po’ presto, intorno al 1950...” in *La passione per la scultura, tra memoria e immaginazione*, intervista di Claudio Cerritelli a L. Minguzzi l’11 marzo 1998, edita in *Luciano Minguzzi Premio Marconi 1998*, Bologna, 1998.

<sup>91</sup> L. Bergonzini, *Minguzzi a Bologna*, in L. Bergonzini, M. Pasquali, *Luciano Minguzzi I Partigiani di Porta Lama*, Provincia di Bologna, Bologna, 2003, p. 8.

Minguzzi, poco dopo la fine della guerra, immortalò i guerriglieri della Resistenza plasmando due statue in bronzo ora site in Porta Lama a Bologna.

Minguzzi ricevette l'incarico dall'Anpi, (Associazione Unitaria dei Partigiani) nel 1946 e le opere dovevano essere collocate all'ingresso della Casa del Partigiano, alla Montagnola.

Le due statue sono state fuse a Verona nel 1947 utilizzando, come si era soliti fare in quel periodo in cui il materiale era di scarsa reperibilità, del materiale di riutilizzo, infatti venne utilizzato il bronzo del cavallo di un monumento dedicato a Mussolini, bronzo che a sua volta era stato ricavato dai cannoni austriaci, opera creata da Graziosi nel 1929 ca. e collocato nella torre di Maratona al Littoriale di Bologna (oggi Stadio Dall'Ara). Il monumento aveva subito gravi danni nel 1943, così si decise di utilizzare quel bronzo per altre realizzazioni artistiche.<sup>92</sup>

Per rispettare tutte le formalità della legge, sia politiche sia artistiche, l'Anpi chiese un parere al Sindacato delle Belle Arti: "...questo Sindacato pensa che a detta opera non possa attribuirsi un particolare valore artistico" fu la risposta firmata dal Presidente in carica Farpi Vignoli, scultore, e del segretario Luigi Cervellati, pittore.<sup>93</sup>

Nel 1986 le due statue dei Partigiani vennero collocate in Porta Lama, luogo di un terribile episodio di guerriglia tra partigiani e nazifascismi nel '44, le due statue rappresentano un ragazzo e una ragazza tolti dalla vita di tutti i giorni e catapultati nel mondo della lotta armata.

Impugnano le armi come fossero utensili o strumenti del mestiere, non perché fossero mezzi con cui avessero confidenza, ma perché in loro si nota un atteggiamento privo di aggressività, sono quasi goffi nel maneggiarle, quasi ignari di stringere nel pugno mezzi di morte. Era proprio così che Minguzzi vedeva i giovani della Resistenza. "Non c'era traccia di eroismo, di audacia, niente trionfalismo. Una ragazza, un ragazzo presi dal mucchio, gente comune,

---

<sup>92</sup> Cfr. M. Pasquali, *I Partigiani di Luciano Minguzzi: giovani che vogliono pace*, in op. cit. p. 16.

soggetti qualsiasi, carichi d'armi ma senza spavalderia. Niente carni lacerate o bandiere smozzate al vento o gesti d'eroismo scenico. Non una sola goccia di quel veleno infernale che è la retorica. Minguzzi ci aveva infatti consegnato una Resistenza recuperata nel suo scheletro, fuori da ogni decorazione, da ogni dimensione illustrativa, restituita appieno alla verità.”<sup>94</sup>

Sicuramente gli anni della guerra, seppur distruttivi, crearono in Minguzzi, la voglia di comunicare, di utilizzare la sua capacità artistica per denunciare i terribili soprusi ma anche per iniziare una nuova vita, una nuova fase sociale ed artistica.

Minguzzi, pur facendone uso, non indugiò sul tema della morte e non ne fece un concetto ricorrente nella sua produzione plastica<sup>95</sup>, anzi cercò di esorcizzarla ponendola in antitesi ad un altro concetto partecipe di un dualismo perennemente in atto, ovvero la vita. Intese la morte come parte della vita e sempre presente in essa, ma il suo interesse e il suo obiettivo tesero prevalentemente a cogliere l'esistenza e le sfaccettature del vivere quotidiano.

Gli anni Cinquanta rappresentano un svolta nell'arte di Luciano Minguzzi che si allontanò da Bologna per trasferirsi in quel crogiuolo culturale che è stata la Milano di quegli anni.

Assunse, nel 1951, un incarico al Liceo artistico di Brera, e qualche anno dopo gli venne offerta la cattedra di Scultura presso l'Accademia. Iniziava la “sprovvincializzazione” del Nostro, che abbandonata la città natale, per un grosso centro culturale come Milano, si dedicò pienamente ad opere di chiare intenzioni sperimentalistiche, riavvicinandosi al cubismo e all'espressionismo, “pur in stretta dialettica con quella artigianalità del mestiere e la struttura indefettibile del pensiero eminentemente plastico,...che si erano definiti come capisaldi della sua

---

<sup>93</sup> Cfr. N. S. Onori, *La storia dello Stadio, di un cavallo di bronzo e del suo cavaliere perduto*, in N. S. Onori, V. Ottani, *Dal Littoriale allo Stadio*, Consorzio Cooperative Costruzioni, Ferrara, 1990, p. 23.

<sup>94</sup> L. Bergonzini, *Minguzzi a Bologna* del 2000, in L. Bergonzini, M. Pasquali, *Luciano Minguzzi I Partigiani di Porta Lame*, Provincia di Bologna, Bologna, 2003, p. 11.

<sup>95</sup> F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Ghelfi, Verona, 1999, p. 24.

visione programmatica, in un misto di impegno caparbio ma anche di gusto dell'avventura fra sprezzante e divertito, spesso ironico.”<sup>96</sup>

## *II. 2 La partecipazione alle Esposizioni Nazionali ed Internazionali*

Luciano Minguzzi partecipò alla prima Biennale del dopoguerra nel '48, in cui espose *Lavandaia* del '47, momento di duro paragone con le recenti innovazioni in campo artistico internazionale.

Cesare Gnudi chiarisce il rapporto fra Luciano Minguzzi e i primi sperimentalismi: “...pur essendo partecipe con intelligenza pronta e scaltra della più viva cultura figurativa del suo tempo, si pone con la cultura non già in rapporto passivo, cerebrale e astratto, bensì nel rapporto semplice, schietto, ma ricco, stimolante, aggressivo che egli sa stabilire con tutto ciò che è vita e fatica del suo lavoro”.<sup>97</sup>

L'esperienza in qualche modo riformista di “Cronache” e i fermenti internazionali in campo artistico, assimilati, sia per via diretta, vedi il primo capitolo in cui si parla dei due soggiorni del Maestro a Parigi, sia per via indiretta, stimolarono le ricerche artistiche di Luciano Minguzzi.

Nel 1949, grazie alle numerose esperienze riformiste attuate dal Nostro, all'interno della sua produzione, ottenne un grande successo di pubblico e di critica ad una sua personale tenutasi al Museo dell'Athenèe di Ginevra.<sup>98</sup>

La sua opera, da quel momento in avanti, fu riconosciuta e destò interesse in tutti gli ambienti artistici più raffinati del mondo, le sue sculture richieste ed esposte in molti Musei e Premi internazionali, tra cui S. Vincent, S. Paolo del

---

<sup>96</sup> C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 15.

<sup>97</sup> C. Gnudi, *Sculture recenti di Luciano Minguzzi*, Milano, 1955.

<sup>98</sup> Cfr. *Luciano Minguzzi Sculpteur*, Athenèe, Ginevra, 1949.

Brasile<sup>99</sup>, Londra, Tokio<sup>100</sup>, Goteborg, Copenaghen, Berlino, New York<sup>101</sup>, Helsinki, Stoccolma<sup>102</sup>.

Fin dal 1947, ma specialmente durante il biennio fra il '48 e il '50, si verificò un deciso rinnovamento formale, il punto di partenza e di confronto ed il nodo su cui si confrontarono le successive opere fu : Cezannè, il Cubismo, ed in particolare l'opera e la figura di Picasso.

La vera risposta di Minguzzi alle nuove tematiche internazionali venne data alla Biennale del 1950, in cui vince il Premio per la Scultura. Gli anni della Biennale veneziana del '50 e della successiva, risultarono carichi di discussioni fulcro della questione che verteva sulla scelta se aderire ad un arte astratta o ad un arte realista.

Minguzzi si districò bene in questa diatriba presentando sculture dedicate agli animali, quindi legate alle primigenie forze naturali ma allo stesso tempo cariche di simbologie. "...Apparvero così intorno al '50 i suoi primi "animali": i galli, i gatti, la cui terribile fisicità, la cui tensione vitale veniva esaltata e ingigantita nella architettata e chiusa struttura delle forme."<sup>103</sup>

Alla Biennale del 1952 infatti vi è un'apertura importante e risolutiva in chiave moderna del problema della scultura, Minguzzi espose la *Contorsionista*. Anche se nell'opera sia ancora identificabile l'eredità martiniana, soprattutto se pensiamo alla velocità ed impulsività del gesto della scultura nello spazio, sono già presenti i temi della maturità del nostro Maestro. "In questo senso la *Contorsionista* è tipica di una bizzarria solo apparente, proprio perché lo scultore riesce a contenere l'estrosità in una forza chiusa, in un equilibrio difficile di massa solide e di improvvise aperture di spazi, che si risolvono in architettura di nuovi ritmi, senza perdere di concretezza naturale."<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Cfr. *Artistas italianos de hoje na bienal do museu de arte moderna de Sao Paulo*, Museu de Arte Moderna, San Paolo del Brasile, 1951.

<sup>100</sup> Cfr. T. Hijicata, *Scultura Italiana Contemporanea*, Museo d'Arte Moderna, Kamakura-Tokio, 1957.

<sup>101</sup> Cfr. *The New Decade: 22 European painters and sculptors*, The Museum of Modern Art, New York, 1955.

<sup>102</sup> Cfr. *Nitida Italiensk konst*, Liljevalchs Konsthall, Stoccolma, 1953.

<sup>103</sup> C. Gnudi, tratto dalla presentazione alla Cartella edita da Licinio Capelli, Bologna, 1952.

<sup>104</sup> M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975.

Cesare Gnudi chiarisce, ancora una volta, il ruolo del Maestro Minguzzi alla Biennale, con un'introduzione alla sala personale dedicata allo scultore: “si capisce allora come Minguzzi sia fra i pochi scultori italiani che sappia ancora narrare, con una parlata moderna, pieno di nerbo e cosparsa di immagini vive, un suo racconto ricco di umore e di mordente”.<sup>105</sup>

E' in questa sede che presenta il gruppo degli *Acrobati* e quello degli *Animali*, risultando protagonista del suo tempo e grande ricercatore: “Minguzzi ha rotto in queste opere certa monumentalità schematica della statuaria. Il conflitto di Arturo Martini che si è trovato fra le mani, a un certo punto, la scultura come lingua morta, è servito di allarme a Minguzzi. La vivacità non è mai un fatto esteriore... Anche quando capovolge le figure e le mette con i piedi all'aria o le storce in torsioni feroci, non compie mai un'operazione a freddo né una stranezza barocca; ma raccoglie in un nucleo energetico la sintesi primordiale di quella forma.”<sup>106</sup>

La perdita del dato statuaria e la conferma di voler recuperare una certa espressività vitale viene rappresentata al meglio scegliendo come soggetti gli animali e attuando il decentramento dalla figura umana. Con questa scelta vengono anzi rafforzati i riferimenti ai simboli più arcaici.

“La *Civetta in gabbia* del 1952 significa un'altra cosa. Minguzzi non la guarda con compassione. Il piccolo rapace - un blocco di vitalità cupamente trattenuta e di ira - se ne sta al centro della sua prigione ed è come se una forza(l'energia animale) si confrontasse con un'altra forza(la gabbia) che la delimita e la comprime. Una figura simbolica più efficace per significare l'arte di Luciano Minguzzi non saprei trovarla.”<sup>107</sup>

Fu proprio con questo spirito e per la novità e la risolutezza “problematica” della sua nuova forma, che la giuria istituisce appositamente un

---

<sup>105</sup> C. Gnudi, *XXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Giardini di Castello, Venezia, Alfieri Ed., 1950.

<sup>106</sup> M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975, p. 36.

<sup>107</sup> A. Paolucci, *Minguzzi un grande protagonista della scultura italiana*, in F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Guelfi, Verona, 1999, p. 28.

Premio alla Scultura<sup>108</sup>, attribuitogli, confermando la sua opera ad alti livelli artistici. Le opere di questo periodo, ovvero i suoi “galli”, i suoi “cani” e i suoi “gufi”, affermano proprio una prorompente forza vitale.

Queste opere sono la conferma di un atteggiamento insito nel Maestro, privo di qualsiasi intellettualismo e accademismo. Minguzzi non ricercava tormentati psicologismi ma la sua urgenza più grande era proprio la semplicità e la genuinità, pur nella continua ricerca formale e poetica.

Questa continua ricerca fra spazio interno della figura ed eventuali punti di contatto con l’ambiente esterno, occupano il Maestro a lungo. Questo incessante lavoro fra studio e fonderia porterà a *Cane fra le canne*, del 1950, ma presentato al pubblico alla Biennale del 1952, in cui il Maestro lascia in opera, dopo la fusione, le cannule che servirono per distribuire il bronzo nella forma. Questa soluzione, apparentemente banale, risolveva benissimo il problema di creare un contatto fra spazio interno ed ambiente circostante. Si va creando attorno alla figura un limite grafico-spaziale, ma un limite che interagiva con lo spazio e non chiudeva la forma in se stessa.

Questa soluzione fu un punto di partenza per diversi motivi narrativi, molto sfruttati nel sesto decennio, nonché per diverse vie di interpretazione dell’arte di Luciano Minguzzi, lasciando aperte molte vie, “è indubbio se il “cane” sia imprigionato tra le canne o si stia liberando da esse. La verità è che, come ho accennato all’inizio, la sua arte è assolutamente ambivalente. Così come il suo essere figurativo o astratto. Quando, negli anni Cinquanta e Sessanta, Luciano dà vita a sculture fatte di rami intricati e canneti, venne definito “astratto”; ma quegli stessi rami potevano ospitare una figura antropomorfa o un animale e già “astratte” non lo erano più.”<sup>109</sup>

L’utilizzo di questa nuova espressione può essere interpretato in maniera duplice, da una parte vi è un forte richiamo al mondo naturale, dato anche dai

---

<sup>108</sup> N.d.R. Minguzzi viene insignito del Gran Premio alla scultura alla Biennale del 1950.

<sup>109</sup> Intervista concessa dal figlio di Lucino Minguzzi: Luca a A. Zanchi, *L’eterno ritorno*, in <http://www.stilearte.it> del 8/8/2005.

titoli delle sculture, dall'altro vi è un chiaro rimando ai registri cubisti e all'arte astratta.

Questa soluzione tecnica, ha un rimando forte a livello formale, infatti queste cannule lasciate in opera dopo la fusione diventano elemento linguistico fondamentale nella realizzazione di vuoti e di pieni. “Questo, che poteva sembrare un artificio tecnico spregiudicato diventa un elemento strettamente espressivo, la traduzione visiva di un'idea morale, che trova soluzione più meditata e complessa nel bozzetto per il *Monumento al prigioniero politico ignoto* del '52”<sup>110</sup>, in cui la gabbia del *Cane fra le canne* lascia il posto ad un fitto reticolo, simile ad un filo spinato che sottolinea il significato simbolico della scultura.

Infatti Minguzzi si occupa anche di temi di carattere politico e scolpisce *Il Prigioniero politico ignoto*<sup>111</sup>, un tema in cui il nostro Maestro “non ritiene di poter modificare la propria indole a seconda del “genere”...perciò posto di fronte al genere tragico egli se ne ritrae: il suo “Prigioniero” impigliato nel cavallo di Frisia torna ad essere...un simbolo della vitalità animale in lotta con la natura che lo circonda”<sup>112</sup>.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta il nostro Maestro utilizza sempre più spesso questo nuovo mezzo formale, ovvero l'intreccio dei filamenti di bronzo, finché questo stesso mezzo divenne un soggetto autonomo della poetica di Luciano Minguzzi.

Partendo dalle figure ancora riconoscibili di *Bagnanti in riva al fiume* e le prime *Figure del bosco* della metà degli anni Cinquanta, per arrivare alla completa astrazione di *Luci del bosco* del 1962.

“In effetti la duttilità strumentale di questo motivo risulta inequivocabile proprio per l'estrema scioltezza operativa con cui Minguzzi ne sfrutta l'efficacia

---

<sup>110</sup> M. Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Bassano del Grappa, Stamperia Vicenci, 1964.

<sup>111</sup> Prigioniero politico ignoto nasce in occasione di un concorso a Londra nel '52, per un monumento commemorativo. Cfr. A. J. T. Kloman, *The Unknown Political Prisoner*, Tate Gallery, Londra, 1953;

<sup>112</sup> E. Riccomini, *De Vita Minguzzi*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1966, p. 17.

evocativa nell'alternanza fra positivo e negativo"<sup>113</sup>, strumento che apre un ampio ciclo narrativo che occupa tutti gli anni cinquanta e quasi tutti gli anni sessanta.

Parallelamente a questa soluzione aerea che C. Pirovano definisce anche come "polo del vuoto"<sup>114</sup>, Minguzzi crea opere colme di spirito vitale, siamo negli anni del dopoguerra e al centro della sua ricerca formale c'è ancora la figura umana. Ritorna in questo momento un riferimento, che risulta quasi l'ultimo congedo, dal suo Maestro di sempre, Arturo Martini.

Il riferimento è ad opere come la *Venere del sobborgo* e soprattutto alla *Nuotatrice* e alla *Figura sdraiata* con cui partecipò alle rispettive Biennali del '48 e '50. In queste opere Minguzzi, soprattutto nella *Nuotatrice*, l'eredità martiniana è ben presente, si pensi alla *Donna che nuota sott'acqua* del 1941-1942, Minguzzi recupera pienamente un senso plastico autonomo, solido e compatto. Le forme sono ben definibili anche se non prescindono dall'ambiente, anzi la forma stessa può suggerire visioni oltre il soggetto.<sup>115</sup>

In questa ricerca di un rapporto più stretto con l'ambiente esterno, Minguzzi giunge a sperimentazioni come i suoi manichini, i torsi<sup>116</sup> o alle variazioni sugli animali. E' in continua sperimentazione e in continua esplorazione di modi di rapportarsi con le referenze figurative già esplorate, fino a tendere ad una relativa semplificazione dell'immagine. Questa sperimentazione lo porterà a produrre piccole sculture, a volte solo a livello di bozzetti o studi.

Il riferimento è ai piccoli bronzi che rappresentano un uomo, o una donna, con un gallo sopra la testa, che risalgono ai primi anni cinquanta. Queste sculture hanno come referente scultoreo i prototipi classici, rigidi e stilizzati. A queste referenze se ne aggiunsero ovviamente altre provenienti dalle esperienze moderne, così il risultato è una contaminazione di forme. Queste forme assunte da diversi stili, portarono lo scultore a creare opere di diverso tipo. Opere che

---

<sup>113</sup> C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 19.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> Cfr. A. Zanchi, *Poetiche e pratiche degli scultori*, in *Da Wildt a Martini*, Milano, Skira, 1997.

vedono rappresentate comuni esperienze del quotidiano, pensiamo alla *Donna che salta la corda* e all'*Acrobata al trapezio* del 1951, opere in cui il maestro esplora ancora una volta i rapporti tra spazio e ambiente.

“In concreto lo scultore approfitta dello spunto illustrativo della corda rotante o del traliccio del trapezio...per riportare le sue sagome naturali...in un rapporto gravitazionale coerente, con le impalpabili valenze del moto quale esplorazione e impossessamento dello spazio”<sup>117</sup>.

Le ricerche formali del Maestro in questi anni non si risolsero solo in questi termini, infatti nell'opera di Minguzzi è presente questa affermazione di vita che non si esplica solo nella rappresentazione di “galli”, “cani” e “gufi”, ma viene espressa anche, e soprattutto, attraverso la turgidezza della forma. Questa caratteristica viene proposta nelle immagini dei suoi “acrobati”, dei “contorsionisti” e delle “donne che saltano la corda”, eseguite in bronzo fra il 1950 e il 1955. Nel 1955 le sculture del Maestro partecipano con successo alla mostra tenuta a Londra “Contemporary Italian Art”<sup>118</sup> e quindi ad Anversa alla mostra *En plein air* nel Parco di Middelheim.<sup>119</sup>

La scelta del tema è indubbiamente indicativa, infatti quale soggetto riuscirebbe meglio ad esprimere, attraverso i movimenti, la tensione delle carni e la forza delle membra. De Micheli parla di “un’adesione al reale che plasticamente si manifesta in corposa cadenza, in masse pesanti animate da un espansivo vigore, in forme talvolta dissonanti ma sempre turgide.”<sup>120</sup>

Ancora una volta Luciano Minguzzi si presenta all’esposizione veneziana con un’opera altamente qualificante, espone al padiglione centrale della XXVIII Biennale del 1956 un grande busto striato in bronzo: il *Contorsionista N° 2*. Al successo dell’esposizione veneziana si unisce un grande successo internazionale,

---

<sup>116</sup> *Torso di donna* presentato al padiglione centrale della XXVIII Biennale del 1956. Cfr. *XXVIII Biennale Internazionale d’Arte di Venezia*, Giardini di Castello, Venezia, 1956.

<sup>117</sup> C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 22.

<sup>118</sup> Cfr. P.J., *Contemporary Italian Art*, The Art Council of Great Britain, Londra, 1955.

<sup>119</sup> Cfr. L. Craeybeckx, *3e Biennale*, Middelheimpark, Anversa, 1955.

<sup>120</sup> M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino, Utet, 1981, p. 183.

infatti Luciano Minguzzi fu invitato ufficialmente a far parte del gruppo degli artisti internazionali della Galleria Catherine Viviano di New York, dove

Parallelamente alle sperimentazioni del rapporto spazio-ambiente analizzate attraverso la figura umana e i suoi movimenti, il Maestro esplora una via lontana dalla figurazione per affrontare soggetti in cui vi è la predominanza di forme aeree.

Il centro della ricerca rimane il medesimo, però viene analizzato utilizzando mezzi espressivi diversi. Nel 1957 Minguzzi creò *Sei personaggi*, una scultura in ferro e bronzo ridotta a forme allungate, con teste simili ad aquiloni tendenti al cielo.

In *Sei personaggi* il dato umano è ridotto a ombre allungate, in cui la luce assume un ruolo fondamentale nel definire i contorni e gli spazi, forme quasi in balia del vento come se volessero sfuggire alla presa o ad una identificazione.

In questa produzione, *Le Ombre*, *Sei personaggi*, *Pas de quatre*, Minguzzi si avvale di un linguaggio astratto. A questa evoluzione, Minguzzi giunge attraverso un processo graduale, infatti parte da opere in cui convivono sia elementi chiaramente antropomorfi, come *Bagnante in riva al fiume* del 1954, sia elementi di astrazione, come in *Sei personaggi*.

“Così si capisce come *Ombre nel bosco* o gli *Amanti*, ambedue bronzi del 1957, non perdano il valore primitivo dell’origine figurale, pur nell’eccitazione dell’astrazione formale. Minguzzi riesce a rappresentare con evocazione bruciante il segreto e cangiante apparire delle figure dentro il viluppo vegetale.”<sup>121</sup>

L’astrazione formale di queste opere lascia libera la fantasia del Maestro, il quale comunque riuscì a dare corpo all’immaterialità del linguaggio astratto. Come *Sei personaggi* anche *Luci del bosco*<sup>122</sup> è del 1957, un’opera che Marco Valsecchi definiva fatta di “tralicci che aprono un dialogo ramificato con lo

---

<sup>121</sup> M. Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Bassano del Grappa, Stamperia Vicenci, 1964.

<sup>122</sup> “Luci del bosco” del 1957 è situata in Piazza Marengo a Milano dove è stata collocata nel 1994 come monumento ai caduti per il servizio istituzionale in tempo di pace, da A. Paolucci, *Minguzzi, un grande*

spazio, si comportano come disegni tracciati sopra una vasta superficie. In un certo senso (Minguzzi) ha spezzato il motivo tradizionale della statuaria, ricorrendo all'immaterialità delle luci cui dà corpo con quei reticoli".<sup>123</sup>

Proprio riguardo al motivo dell'antistatuaria, è doveroso ricordare le parole di Riccomini ne *L'Archiginnasio d'oro a L. Minguzzi*: "la figura così non solo si confonde con l'altro da sé, rinunciando alle proprie caratteristiche di perentorietà, ma tende ora scorporarsi dalla materia che le garantiva, secondo una progressiva "levitazione". Questo processo continua...nelle "Luci del bosco" del 1959, 1960 e 1961: il culmine della ricerca non-formale di Minguzzi, ove il motivo mimetico-costruttivo si frantuma, si sgretola, traversato da frecce di luce come in una aurea raggera barocca. La sua lunga polemica contro la durezza, la fissità della forma chiusa, della statua sembra concludersi positivamente."<sup>124</sup>

In queste prove, che De Micheli definisce il ciclo delle ombre e delle "luci" e la serie degli aquiloni<sup>125</sup>, sembra prevalere il gioco formale e l'esercizio stilistico, anche se non si dimentica mai un riferimento esplicito alla oggettività.

Queste nuove ricerche che presentarono nuove soluzioni formali e poetiche, vengono presentate dallo scultore alla XXX Biennale di Venezia: "E' indubbio che i temi degli Aquiloni, del rompono l'unità plastica della scultura per diventare elementi aerei, secondo un ritmo...Gli Aquiloni hanno sostituito le figure di un tempo, di acrobati e danzatrici, che pur volevano esprimere il moto nei gesti e negli atteggiamenti tesi e contorti"<sup>126</sup>

Alla personale del 1960 Minguzzi presentò, oltre ai temi degli *Aquiloni*, delle *Ombre*, alcune *Teste di Guerrieri*. Inoltre sempre alla Biennale del '60 Luciano Minguzzi incontra ufficialmente una delle figure fondamentali della critica lagunare: Giuseppe Marchiori, considerato nel in quel periodo, una delle poche persone pronte a non adeguarsi ad un nuovo tipo di provincialismo, una

---

protagonista della scultura contemporanea, in F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999.

<sup>123</sup> M. Valsecchi, Luciano Minguzzi Sculture, Bologna, Grafis, 1975. p. 39.

<sup>124</sup> E. Riccomini, *L'Archiginnasio d'oro a L. Minguzzi*, Bologna, 1983, p. 15.

<sup>125</sup> Cfr. Minguzzi al Castello Sforzesco: sculture e disegni, Milano, Edizioni L'Agrofoglio, 1992.

<sup>126</sup> G. Marchiori, *XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Giardini di Castello, Venezia, 1960.

persona sempre attenta agli stimoli e alle valenze sottili dell'arte contemporanea.<sup>127</sup>

Marchiori scrisse nella presentazione del catalogo della Biennale: “altri motivi tentano la fantasia di Minguzzi; gli incavi chiaroscurali delle Teste di Guerrieri...nelle tre teste si può seguire lo svolgimento della visione di Minguzzi verso una sintesi più libera, di fronte al dato oggettivo, e quindi più vicina a quella che definisce, sia i personaggi, sia le figure nel groviglio degli arbusti” e ancora riferendosi alle sperimentazioni degli *Aquiloni* “rompono l'unità plastica della scultura per diventare elementi aerei, secondo un ritmo...Sono linee che si disegnano nello spazio come fili di una rete mossa dal vento. Gli Aquiloni hanno sostituito le figure di un tempo, di acrobati e di danzatrici, che pur volevano esprimere il moto dei gesti e negli atteggiamenti tesi e contorti.”<sup>128</sup>.

Dal 1958, col *Piccolo Guerriero*, ebbe inizio la produzione dei “guerrieri” e con questa opera egli si lascia qualsiasi astrazione del dato naturale, per ritrovare una visione del mondo che si basi unicamente sulla ragione, per ciò vi è un ritorno al “nucleo primario della vicenda umana”<sup>129</sup>. Con le teste dei “Guerrieri”, Minguzzi prende spunto dalla “testa” della tradizione accademica, quella massa chiusa in stretto legame con il dato naturalistico a cui però egli sostituisce un teschio-involucro che racchiude il vuoto e che, quasi, non suscita più nemmeno la sensazione di morte.

Queste “teste-involucri”, piene di tagli e squarci, al pari di reperti archeologici perdono così ogni riferimento alla statuaria classica e si avvicinano ad altre forme, confermando il fatto che nelle opere di Minguzzi è presente una sottile linea antiretorica.<sup>130</sup>

Il primo passo in questa nuova direzione risale al 1957 con il *Gli uomini del Lager*, tale processo culmina nelle opere realizzate tra il 1965 e il 1970. Questo gruppo di opere è definito genericamente col titolo *Uomini del Lager*. In

---

<sup>127</sup> Cfr. L. M. Barbero, *Minguzzi: per una cronaca tra Venezia e la Biennale*, in F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999.

<sup>128</sup> G. Marchiori, *XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Giardini di Castello, Venezia, 1960.

<sup>129</sup> C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 23.

queste nuove realizzazioni prende posto anche quello che viene definito il tema della fenditura. Abbandona i temi degli acrobati e quindi le forme piene e dense, si articolano corpi squarciati, feriti pienamente confacenti al volere dell'artista, che infatti li ripropose anche nella sua produzione successiva.<sup>131</sup>

Minguzzi non dimentica di immortalare plasticamente gli orrori della guerra e la condizione dell'uomo nei campi di concentramento, lo ha fatto però sempre con quel principio di vita, quel *pathos* che lo contraddistingue senza cercando di colpire visivamente ed emotivamente lo spettatore con eccessivo realismo né con esasperato espressionismo.

*Uomini del Lager*, vuole significare una condizione a cui l'uomo è perennemente assoggettato e poiché la sopraffazione di un uomo su di un altro è sempre esistita, il lager è sempre esistito e viene ad essere una sorta di sinonimo di vita.

Attorno alle carcasse dei corpi riprodotti sono state costruite delle cornici di metallo che ricordano l'impianto geometrico di una porta di una cattedrale. Ma allo stesso tempo questa immensa costruzione, alta due metri e lunga sei, rimanda alle crudeltà dei forni crematori e delle camere a gas di memoria bellica.

Dal punto di vista tecnico il Maestro fuse tre diversi registri compositivi, bassorilievo, altorilievo e tuttotondo, in una sola unità. In *Uomini del Lager* sintetizza perfettamente i due punti che aveva sperimentato: quello dei motivi figurativi e quello delle soluzioni formali.<sup>132</sup>

Il rigore, le forti deformazioni e lo "squartamento" plastico del corpo vengono quasi a raccontare la condizione dell'uomo. Nonostante ciò, quello che prevale su tutto è la presenza dell'uomo, l'affermazione della vita e i valori

---

<sup>130</sup> Cfr. E. Riccomini, *De Vita Minguzzi*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1966.

<sup>131</sup> Cfr. R. Bossaglia, *Luciano Minguzzi Sculture e disegni*, Milano, Mazzotta, 2001.

<sup>132</sup> Cfr. Intervista di M. Pancera a L. Minguzzi: "Ho letto che le sue ultime opere sarebbero un miscuglio di espressionismo e pop art? ...Le ante dei miei *Uomini* sono ricavate da lamiere di nave, sono vere lamiere di ferro, con i bulloni e così via. Allora gli hanno messo l'etichetta pop. Ma qui di pop non c'è niente. Questa è un'espressione mia." in M. Pancera, *Vite scolpite Almanacco del Novecento Terzo Volume*, Milano, Simonelli Editore, 1999, p. 97.

umani che devono prevalere su qualsiasi tragedia così come la fede nel cambiamento.<sup>133</sup>

Gli *Uomini del Lager* del 1957 e la serie delle *Memorie del Lager* del 1969, in cui sono riuniti materiali diversi quali bronzo, legno e ferro, sono opere finalizzate a testimoniare il dramma delle persecuzioni razziali, diventando contemporaneamente simbolo esistenziale e universale. “E’ significativo rilevare come nel processo di definizione figurale, lo scultore adotti indifferentemente, o meglio alternativamente con diversi effetti scalari della memoria evocativa, sia la linea del comporre trasparente e aereo, per sagome vuote come le varianti n. 2 e n. 5, sia quella più vincolata alla consistenza plastica, fortemente materia, come la n. 3; a sottolineare il perfetto adeguamento delle soluzioni formali, anche apparentemente contrastanti, alle esigenze vincolanti del racconto o dell’espressione.”<sup>134</sup>

Il tema dei campi di sterminio trova il suo apice in *Uomini*, che risale al 1969-70, una monumentale scultura<sup>135</sup> composta da legno e bronzo saldati insieme. Con questa immagine egli ripropone l’atrocità dello sterminio. Le figure squarciate e con profondi tagli esprimono il dramma umano degli anni delle persecuzioni. Minguzzi definisce ogni figura senza cadere in inutili descrittivismi, ma con risultati narrativi efficaci.<sup>136</sup>

La dialettica plastico-spaziale nei primi anni Sessanta si esaurisce in una preferenza per il dato strutturale, applicato però ai suoi temi preferiti: gli animali, sono del ’64 *Cane fra le canne n. 2* e *Gallo fra gli sterpi*, mentre la fine degli anni Sessanta le serie delle “scatole”: *Fiori oscuri* del 1967 e *Fiori chiari* del 1969, divennero fulcro di creatività. Queste scatole rivelano le suggestioni della vita moderna e del periodo post-informale. In queste “scatole”, simili a video, vi sono teste che perdono il dato umano fino a trasformarsi in teste-fiori.<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Cfr. m. De Micheli, *Minguzzi al Castello sforzesco: sculture e disegni*, Milano, Edizioni L’Agrifoglio, 1992, p. 4.

<sup>134</sup> C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 26.

<sup>135</sup> N. d. R. Alta ben 2 metri e lunga 6.

<sup>136</sup> Cfr. M. De Micheli, *Minguzzi e l’uomo dei Lager*, in *La Scultura del Novecento*, Torino, Utet, 1981.

<sup>137</sup> Cfr. M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975.

Minguzzi impegna buona parte degli anni Settanta a scolpire figure o coppie di figure sedute, è la ripresa di un tema che aveva iniziato negli anni Cinquanta con *Torso di Donna*, una dimensione che aveva un po' abbandonato perché preso da sperimentazioni astratte e indagini naturalistiche.

Nell'arte di Minguzzi si riscontrano aspetti tipici della quotidianità.

Pensiamo a *I coniugi del n. 7* del 1974: vi è sempre il motivo dell'incasellamento come ne *Uomini del Lager*, ma il rimando non è al dramma del campo di concentramento, bensì alla struttura di una finestra. Infatti le due figure rappresentano proprio il ricordo di due anziani coniugi vicini di casa del giovane Minguzzi. In riferimento alla quotidianità come tema nelle sculture del Maestro, si può ricordare, *Figura in poltrona* del 1986 e anche se degli anni novanta, *Donna sul divano* e *Vestiti*, in cui il semplice gesto di riporre i vestiti su di un attaccapanni diviene lo spunto per la realizzazione di una scultura.<sup>138</sup>

La composizione di *Dafne*, del 1981, proprio per il tema, viene quasi ad essere un'allegoria della metamorfosi dell'opera di Minguzzi *Dafne*, nell'interpretazione di Minguzzi, si sta trasformando in albero a partire dalle mani e dai piedi. "L'antico e vaghissimo mito si rinnova qui nel desiderio di ritrovare l'identità perduta con la verità naturale."<sup>139</sup> In questa opera Minguzzi ritrova tutta la sua "salute", come la definì Jahier nel '46, cioè ritrova la pienezza e della forma, convinto fermamente che "noi siamo natura e che ritrovare la natura significa, alla fine, trovare noi stessi."<sup>140</sup>

E proprio in questa trasformazione si può notare un altro piano di interpretazione, infatti nel corpo sta affiorando il processo arboreo, ma ad affermarsi col solito vigore è la consistenza carnale della materia; "l'albero-

---

<sup>138</sup> A. Zanchi, *Il Museo Minguzzi*, in F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999, p. 49.

<sup>139</sup> M. De Micheli, *Minguzzi*, Milano, Mazzotta, 1986.

<sup>140</sup> M. De Micheli, *Minguzzi al Castello Sforzesco Sculture e disegni*, Milano, Edizioni L' Agrifoglio, 1992, p. 6.

scultura è insieme vegetale e minerale, un albero metallico, la materia scultorea sta vincendo al partita.”<sup>141</sup>

Alcune immagini dell’arte rivelano più di una chiave di lettura. Minguzzi utilizza più volte il mito come soggetto delle sue opere, pensiamo a *I fiori della notte* del 1982 opera in legno, che porterà alle *Parche* del 1982-84.

“Le sue *Parche* fanno pensare a tre zitelle dispettose che stringono nelle mani lo stame della nostra vita per allungarlo e troncarlo capricciosamente. E tuttavia queste tre dissennate arbitri della nostra sorte rivelano nell’impianto una solennità, una strana incombente presenza. In realtà è lo stesso destino degli uomini che è assurdo. Non sono le parche che ne decidono lo svolgimento. Le Parche ne sono soltanto il tramite cieco. Forse è per questo che Minguzzi ne ha aperto e svuotato le teste, come se non potessero avere pensieri.”<sup>142</sup>

Queste immagini possono però anche essere interpretate come immagini di fantasia, simili a creature umano-vegetali, infatti Minguzzi approda alle *Parche* attraverso *I fiori della notte*, momento dell’estremo incontro fra l’umano e il vegetale.

C’è infatti un po’ di ironia e di abbandono al fato in queste immagini, che il Maestro definisce perfettamente in una materia modellata che sembra modellata di amarezza, ironia e passione al contempo.

Minguzzi stesso dichiarò in un’intervista: “Sono anche pretesti per giocare sempre con la tensione materia-forma. Per quanto riguarda il valore del mito, è noto che quando ci si avvicina al tramonto della vita ogni animo sensibile ritrova fortemente il legame con il senso ancestrale della natura e del destino. Il destino lo senti tra le dita come un filo che sfugge. Lo avverti con l’istinto fisico non con il pensiero . Ecco perché le mie Parche hanno la testa sfatta e le mani di legno vivo.”<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> R. Bossaglia ( a cura di ), *Le creative unghiate di Luciano Minguzzi*, in *Luciano Minguzzi Sculture e disegni*, cat. della mostra Milano, Mazzotta, 2001.

<sup>142</sup> M De Micheli, *Minguzzi*, Milano, Mazzotta, 1986, p. 11.

<sup>143</sup> L. Minguzzi in A. Zanchi, *Il tempo grande scultore: a Milano nasce un Museo intitolato a Luciano Minguzzi*, 1997.

Con gli anni Minguzzi abbandonò i gli artifici e gli orpelli naturalistici in favore di “un’urgenza materica che mette a buon frutto tutte le esperienze dell’informale, pur senza annettervi intrinseco valore semantico, dopo aver accentuato la spoliatura di tutti gli attributi mimetici.”<sup>144</sup> Dopo aver abbandonato simbolismi e riferimenti storico – sociali Minguzzi optò per soggetti mitici, fantastici, ma fisici come fossero veri, per poter mettere in scena un eterno significato.

In questi anni Minguzzi sostituisce il primo cane fra le canne con un’animale fantastico e proprio per questo metafora sempre valida, *Oronte*, del 1970, ma presentato per la prima volta nel 1980 durante un’esposizione a Monza.<sup>145</sup>

Una delle sue ultime opere monumentali, il gruppo dei *Nuotatori*, costituito da ben tre sculture di una lunghezza complessiva di quasi tre metri. Il richiamo è sicuramente per la sua prima *Nuotatrice* in gesso risalente al 1948, ma altrettanto immediato è il richiamo a Martini. Secondo De Micheli “I suoi nuotatori sono qualcosa di ben diverso da dalla *Donna che nuota sott’acqua* dove Martini appariva soprattutto investito dal problema di una scultura che restasse moderna senza tradire l’immagine.”<sup>146</sup>

I *Nuotatori* di Minguzzi appaiono sicuri nelle bracciate ampie, a testimonianza della sicura indole dello scultore che come queste figure non si lasci sorprendere dal vuoto che lo circonda, in cui anche le tre enormi figure si stanno muovendo.

Con un ciclo come *Fiori della Notte* Minguzzi compie il primo passo per rompere questo silenzio, che è il silenzio dell’attesa, del mistero della notte che unisce e separa vita e morte.<sup>147</sup>

Questo processo porterà Minguzzi a “scarnificare” e a svuotare la figura “uomo”, avvolgendolo di un “aura tragicamente grottesca che caratterizza l’opera

---

<sup>144</sup> C. Pirovano, *Minguzzi Sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 31.

<sup>145</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi Sculture*, Milano, Skira, 2002.

<sup>146</sup> M. De Micheli, *Minguzzi al Castello Sforzesco sculture e disegni*, Milano, Edizioni L’Agrifoglio, 1992, p. 6.

estrema di Minguzzi”<sup>148</sup> che si estrinseca nella scultura *I Vestiti* del 1995, figura che ricorda *L’attaccapanni* datata fra il 1955-1958.

Gli ultimi anni dell’opera scultorea di Luciano Minguzzi ripropone schemi e temi già trattati in gioventù, temi che vengono debitamente modificati e adeguati alle attuali formulazioni plastiche che il nostro artista adotta in questo periodo.

In questi anni Minguzzi predilige il legno, sia perché è il materiale che conobbe e lavorò in gioventù nello studio del padre intagliatore, ma anche perché è un mezzo espressivo meno soggetto a variazioni veloci come invece risulta essere la plastilina e il legno si addice meglio al lavoro rustico e pieno di densa vitalità di Minguzzi.

Minguzzi rielabora durante tutta la sua carriera alcuni temi a lui cari, come quello degli acrobati dai primi piccoli “Acrobati” nati sull’onda dei giocolieri di Picasso, alla grande *Op là*, una figura alta quasi tre metri, ultimata dal Maestro a ottantanove anni, ma ancora piena di quella rustica vitalità tipica di Minguzzi. Vicino alla poetica del Futurismo, soprattutto per il ripetersi della sequenza degli arti in movimento, tenta, sfidando le leggi della fisica, di rendere il precario, ma movimentato di dinamismo della figura.<sup>149</sup>

In questo senso è importante ricordare la personale postuma tenutasi a Trezzano e a Cesena, che ripercorre interamente il *corpus*, costituito da ben trenta opere fra sculture di grande formato, bozzetti bronzei, bassorilievi in legno, dipinti e disegni a testimonianza della complessa personalità dell’Artista e della ecletticità del suo operare artistico.

---

<sup>147</sup> Cfr. F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999, p. 25.

<sup>148</sup> Cfr. C. Pirvano, *Note per una scultura del dissidio*, in *Minguzzi : Scultura a Saint-Vincent*, Galleria Civica di Arte Moderna, Saint-Vincent, 1994, p. 24.

<sup>149</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 31.

### III. LUCIANO MINGUZZI E L'ARTE SACRA

All'interno della produzione di Luciano Minguzzi possiamo identificare un importante gruppo di opere di soggetto religioso.

Le sculture di Luciano Minguzzi, fra non-figurativo e illustrativismo realistico, ebbero sempre notevole fortuna sia nel libero mercato dell'arte, a livello nazionale e non, sia relativamente a commissioni di opere pubbliche. Infatti la vita artistica di Minguzzi fu percorsa, oltre che da un'instancabile ricerca creativa, da opere monumentali come la *“Quinta Porta”* del Duomo di Milano<sup>150</sup>, la *“Porta del Bene e del Male”* in San Pietro in Vaticano<sup>151</sup>, la *“Porta*

---

<sup>150</sup> Il percorso della “Quinta porta” del Duomo di Milano è abbastanza lungo: Il concorso viene indetto nel 1951 e la commissione scelse Minguzzi e altri tre artisti, nel 1952, in occasione della seconda prova Minguzzi arrivò ex aequo con Lucio Fontana. Si optò per un'ulteriore prova, che avvenne nel 1958, in cui venne scelto Luciano Minguzzi. La porta verrà inaugurata il 6 Gennaio 1965. Cfr. M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975.

<sup>151</sup> A differenza della Quinta Porta del Duomo di Milano, il percorso per la “Porta del Bene e del Male” di San Pietro in Vaticano fu più breve: Minguzzi venne scelto nel 1970 ed inaugurata nel 1977 in occasione dell'ottantesimo compleanno di Paolo IV. Cfr. G. Marchiori, *La Porta del bene e del male S.Pietro in Vaticano*, Bologna, Grafis, 1981.

di San Fermo Maggiore” a Verona<sup>152</sup> e la “Porta della chiesa di Stella Maris” a Porto Cervo<sup>153</sup> realizzate dal 1951 al 1989.

Nell’arco di più di trenta anni in cui ha lavorato alle quattro porte l’opera di Minguzzi crebbe e maturò. Gli anni Cinquanta erano pervasi da una continua ricerca per trovare un mezzo espressivo che andasse oltre la statuaria, quindi si dedicò all’esecuzione di strutture filiformi per arrivare ad una quasi completa astrazione con le serie delle luci o degli aquiloni.

Durante gli anni Sessanta e Settanta per altro verso, Minguzzi si spinse fino alla visione dell’uomo, fortemente connotata a livello, come avviene con la serie di opere intitolate *Uomini del Lager*, in cui l’espressionismo esasperato si articola in una sintassi costruttiva.<sup>154</sup>

L’esperienza della realizzazione della V Porta per il Duomo di Milano, durata una quindicina d’anni, ha permesso a Minguzzi di sperimentare diversi registri stilistici.

In questo periodo l’artista, elaborò un motivo mentale ed un linguaggio denso di responsabilità moralmente e religiosamente impegnato per la porta milanese. Infatti la costruzione e la costrizione della porta risultava un giusto contraltro alla fervida immaginazione dell’artista. Minguzzi per tutto il periodo di costruzione della porta fu attivo con una produzione parallela.

Considerando che l’impresa milanese si sovrappose a tutte le ricerche “sperimentali” che caratterizzarono il sesto decennio, si pone il quesito del rapporto linguistico fra di loro. E’ comune l’estrema libertà di invenzione e la densità materica dell’immagine ma è diversa l’elaborazione mentale dei motivi formali, che nel racconto della *V Porta* è vissuto dall’artista con partecipe responsabilità morale che corrisponde alla traccia della storia con precise implicazioni e accettate responsabilità sociali. Al contrario l’elaborazione mentale di motivi più personali e liberi, produce motivi formali meno vincolati,

---

<sup>152</sup> La Porta di San Fermo Maggiore viene realizzata fra il 1985 e il 1988, inaugurata nell’estate del 1997. Cfr. C. Pirovano, *La Porta di San Fermo Maggiore a Verona*, Verona, Ghelfi, 1997.

<sup>153</sup> Realizzata fra il 1987 e il 1989, di questa opera non sono presenti monografie, per cui rimando a C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002.

pensiamo agli uomini coi galli e alla figura del ragazzo con l'aquilone presenti nel racconto milanese.<sup>155</sup>

E' importante ricordare che all'interno del racconto della porta vi sono rimandi espliciti alla produzione scultorea di Minguzzi, ad esempio, *l'Uomo con capretto*, *l'Uomo col gallo* e il *Ragazzo con l'aquilone*. Non bisogna dimenticare che quest'impegno lo portò poco più tardi a creare i soggetto dei Lager.

I temi della tragedia di quei grandi *retablos* sono sempre presenti per significare quanto fosse sintomatico il tema della guerra e della sofferenza nella produzione di Minguzzi di quegli anni.<sup>156</sup>

Proprio all'inizio del suo soggiorno milanese, nel 1951, venne designato, fra altri artisti, per partecipare al concorso per la realizzazione della quinta porta in facciata del Duomo di Milano. In occasione dell'Epifania del 1965 venne conclusa e inaugurata la grandiosa opera monumentale.

L'impianto narrativo, serrato e geometrico, ha come soggetto episodi significativi della storia della Cattedrale ma anche della città stessa.<sup>157</sup> Per motivi geometrico-rappresentativi i due battenti sono divisi in dodici formelle geometricamente simmetriche, sovrastate da un architrave su cui si allineano sei personaggi in paramenti cerimoniali. Ogni formella contiene molti personaggi<sup>158</sup> e il gioco fra primo piano e sprofondamento nel vuoto delle figure che crea un andamento di luce ed ombra intenso e vibrante. Ad aumentare questo gioco di luci e ombre, l'utilizzo da parte del Maestro di un modellato a tutto tondo, distinguendosi da alcune altre opere di questo genere che vedono l'utilizzo preponderante del bassorilievo.

---

<sup>154</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 22.

<sup>155</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi Sculture*, Milano, Skira, 2002.

<sup>156</sup> Cfr. F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999, p. 25.

<sup>157</sup> "queste formelle ammassano una folla di centotrenta figure per raccontare i fatti salienti della storia del Duomo, che è quanto dire la storia di Milano, dalla bolla papale che consacrò le fondazioni iniziate sotto Gian Galeazzo, e attraverso le calamità delle pesti arrivare fino alla formella con la processione della Candelora, che si celebra tuttora con lo stesso antico cerimoniale." In M. Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Bassano del Grappa, Stamperia Vicenci, 1964. .

<sup>158</sup> "lo scultore vi ha scolpito 116 teste, senza contare i gufi, i cavalli, i cani, le civette, i corvi...E ogni testa ha due mani e due piedi...Una faticaccia durata otto anni, muovendo folle di personaggi, che Minguzzi ha caratterizzato in gesti e movimenti attivi." M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975, p. 37.

Da ciò ne deriva un fantastico gioco di luci e un maggior coinvolgimento del pubblico ai fini della lettura dell'opera. "La risposta di Minguzzi evita al contempo il nocciolo speculativo quando la banalizzazione celebrativa addensando nella risonanza emotiva la convalida di un'epopea collettiva, popolare nel senso più sacrale del termine."<sup>159</sup>

Il modellato, che segue le diverse esigenze narrative, è a volte serrato e concitato a volte asciutto, ma permette sempre, anche grazie alla necessaria squadratura dei portali, una chiara leggibilità. Valsecchi ricorda : " Mi disse che il problema più assillante fu quello di rendere ogni episodio leggibile a tutti, con un racconto simile a una successione di antiche cronache popolari, e nello stesso tempo non gli sfuggisse la sua visione unitaria."<sup>160</sup> Questa vena narrativa rispecchia perfettamente l'indole di Minguzzi che, con la porta per il Duomo Milano si consacra a grande comunicatore.<sup>161</sup>

Comunque "Minguzzi affronta queste imprese riprendendo il filo del suo personale medioevo: la tematica sacra lo induce a scavalcare i limiti cronologici della struttura architettonica per risalire a una formula acre e insieme pittorescamente narrativa. Cavalli, cavalieri, intrecci di figure, intrecci di panni che si aggrovigliano incatenando le figure stesse : specie nella porta di San Pietro."<sup>162</sup>

Luciano Minguzzi, dopo circa dieci anni dall'inaugurazione della Porta del Duomo milanese, accetta di scolpire la *Porta* di San Pietro in Vaticano.<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 23.

<sup>160</sup> M. Valsecchi, *Minguzzi*, Bologna, Grafis, 1975, p. 38.

<sup>161</sup> "Sono convinto che il segreto dei grandi scultori sia proprio quello di riuscire a comunicare in modo che tutti capiscano. Il ricordo dei pulpiti di Nicola Pisano e della Fontana del Nettuno del Giambologna sono imprescindibili. Forse la mia vittoria su Fontana si deve proprio a questo senso della tradizione che bene si adatta al contesto di una chiesa, anche in tempi moderni." Intervista di A. Zanchi a L. Minguzzi in A. Zanchi, *Il tempo grande sculture: a Milano nasce un Museo intitolato a Luciano Minguzzi*, 1997.

<sup>162</sup> R. Bossaglia, *Luciano Minguzzi Sculture e disegni*, Milano, Mazzotta, 2001.

<sup>163</sup> " Quando sono venuto a Milano ero già stato selezionato nel concorso per la quinta Porta del Duomo...Il fatto che lavorassi per questa "Porta" mi aveva portato già in contatto con la Curia, con Monsignor Macchi che era segretario di Montini, che veniva nel mio studio a Brera quando era arcivescovo di Milano. Attraverso la Curia ho poi avuto diverse committenze." In intervista di C. Cerritelli a L. Minguzzi, *La passione per la scultura, tra memoria e immaginazione*, in *Luciano Minguzzi Premio Marconi*, Bologna, Circolo Artistico di Bologna Università degli Studi di Bologna, 1998;

Questa porta, la *Porta del Bene e del Male*, fu eseguita dal Maestro fra il '70 e il '77<sup>164</sup>, qui a differenza della porta di Milano Minguzzi schiaccia il rilievo delle figure, quasi facendo risultare le figure in concavo, che comunque vengono indagate psicologicamente dal nostro artista.

Ciò avviene anche grazie alla fusione, a cui è stato lasciato il compito di definire i personaggi del racconto, infatti la “fusione è lasciata slabbrata, con orli taglienti, smarginati.”<sup>165</sup>. La scansione spaziale di questa porta è molto diversa dalla quella squadratura geometrica di quella del Duomo di Milano, qui Minguzzi lascia un fondo unico a cui vengono sovrapposti i pannelli di diverse dimensioni, ma sempre disposti in modo simmetrico sui due battenti.

“Quando ho ricevuto l’incarico per la “Porta del Bene e del Male” per la basilica di San Pietro in Vaticano realizzai un progetto che avevo già fatto per San Petronio a Bologna.”<sup>166</sup> Il progetto per la cattedrale bolognese risale agli anni Settanta, ma ci furono problemi riguardanti le iniziative per il completamento dei monumenti storici della città, i dubbi che sorsero dalla amministrazione locale vertevano sulla coerenza formale e l’incomprensione tra un portale moderno e una cattedrale medioevale.

Quasi in omaggio alla città natale, infatti il programma iconografico ha protagonisti i santi bolognesi Vitale ed Agricola, nella parte superiore di un battente. Le tracce della precedente destinazione furono mantenute ed inserite all’interno di un più vasto tema: quello dell’eterno scontro fra bene e male, da qui il nome della porta “del Bene e del Male”. Tale tema è riproposto da Minguzzi seguendo indicazioni dettate dal concilio ecumenico.

Il programma iconografico vede al centro due battenti raffiguranti due animali<sup>167</sup>, cari all’iconografia di Luciano Minguzzi, sopra cui si stendono due

---

<sup>164</sup> La porta venne inaugurata in occasione dell’ottantesimo compleanno di Papa Paolo IV, l’ex arcivescovo di Milano Montini.

<sup>165</sup> M. De Micheli, *Minguzzi*, Ed. L’agrifoglio, 1992.

<sup>166</sup> Cfr. intervista di C. Cerritelli a L. Minguzzi, *La passione per la scultura tra memoria e immaginazione*, in Luciano Minguzzi Premio Marconi, Bologna, Circolo Artistico d Bologna Università degli Studi di Bologna, 1998.

<sup>167</sup> Lo sparviero che uccide la colomba, simbolo della violenza e la colomba e colombo nel nido, simbolo della mansuetudine.

pannelli, l'uno raffigurante i due martiri Vitale e Agricola, l'altro S. Agostino che battezza un infedele.

La parte inferiore presenta un maggior frazionamento dei pannelli, che sono disposti su tre registri diversi, di diverse dimensioni.

Nel primo registro, Minguzzi inserisce quattro scene divise simmetricamente<sup>168</sup>, ancora sotto vi sono due teorie continue, una dell'esercito dei martiri e una dei padri conciliari del Concilio Vaticano II<sup>169</sup>. L'ultimo registro vede ancora quattro scene staccate, di dimensione diversa, le due centrali più piccole perché vi sono rappresentati solo un protagonista per pannello, le due laterali perché sono composte da due o più protagonisti.<sup>170</sup>

La particolarità della porta è da ricercare nell'alternarsi di vuoti e pieni, nella presenza e nell'assenza della materia, piuttosto che in un impianto compositivo simile ad "un brulicare irrefrenabile di gesti e di sentimenti"<sup>171</sup> come la porta per il Duomo di Milano.

Il Maestro rappresenta la lotta fra il bene e il male con grossi contrasti unendo la storia alla leggenda "con un rilievo di figure descritte con rara potenza chiaroscurale."<sup>172</sup>

Questa potenza chiaroscurale si esplica bene attraverso chiari e netti passaggi di intonazione che escludono trapassi morbidi o sfumature di qualsiasi tipo. Dai bordi tagliati di netto alle angolazioni brusche, le figure riportate sulla porta e la loro realizzazione, assomiglia a disegni grafici. Soprattutto se guardiamo il pannello con i Martiri, appesi a testa in giù e infagottati, è inevitabile il raffronto col disegno *Gli impiccati di Casalecchio* del 1981. E all'interno del racconto della porta: la lotta del bene contro il male, questo rimando fa emergere i ricordi delle recenti vicende belliche e la necessità di evidenziare fino a che punto può arrivare la malvagità umana.

---

<sup>168</sup> Le scene sono: il Martirio di Sant'Andrea, la Deportazione degli schiavi, il Battista battezza un eremita, e un Vescovo di colore che battezza un soldato.

<sup>169</sup> Da Giovanni XXIII a Paolo VI con i rappresentanti delle varie chiese in comunione ecumenica.

<sup>170</sup> In ordine troviamo dalla prima laterale Caino e Abele, il Buon ladrone, Lazzaro e Tobio e l'Angelo.

<sup>171</sup> C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002, p.22.

<sup>172</sup> G. Marchiori, *Minguzzi Porta del Bene del Male S. Pietro in Vaticano*, Bologna, Grafis, 1981.

Vediamo come nel pannello in cui è rappresentato l'esercito dei martiri, la tensione e la deformazione dei corpi, data attraverso lo schiacciato della forma, molto simile alla produzione grafica di Minguzzi, è bilanciata dalla quiete dei Padri conciliari. Il contrasto tra Male e Bene è stato plasticamente proposto con una carica espressionista notevole. Minguzzi stesso rileva: "Mi piace far sentire il fremito della materia nella sua eterna lotta con la forma e con ciò che comporta una comunicazione espressiva e animata...A ogni deformazione corrisponde un parallelo senso dell'equilibrio e del contenimento. A ogni deflagrazione, un bisogno di chiudere e inscatolare."<sup>173</sup>

Fra il 1985 e il 1988 Minguzzi realizza un'altra grande opera monumentale, la Porta di San Fermo a Verona, più simile per quanto riguarda la struttura dei pannelli a quella milanese rispetto a quella vaticana.

La porta è suddivisa in una rigida griglia quadrettata, in cui solo le due formelle<sup>174</sup> accanto ai battenti della porta sono un po' più sviluppate in altezza. I due batacchi riproducono il "classico" gallo, peculiare dell'iconografia di Minguzzi, al di sopra si dividono dodici formelle in cui è narrata la vita e le vicende dei due martiri, tratte da un testo latino<sup>175</sup>, Fermo e Rustico.

Le altre otto formelle invece traggono spunto da un altro importante testo medioevale<sup>176</sup> in cui sono riportate le vicende delle reliquie dei due martiri. Queste importanti fonti sono state interpretate dal Nostro nel migliore dei modi, fondendo le vicende agiografiche dei due santi ad una buona dose di racconto romanzato.

"Composta di ventiquattro formelle, la straordinaria leggenda dei santi Fermo e Rustico, particolarmente venerata a Verona, vi è narrata col gusto di un *epos* popolare che s'accompagna all'impronta di un agile modellato. D'altra parte, le peripezie dei due santi sembrano fatte apposta per sollecitare la fantasia

---

<sup>173</sup> Intervista di A. Zanchi a Luciano Minguzzi in *Il tempo grande scultore: a Milano nasce un museo intitolato a Luciano Minguzzi*, 1997.

<sup>174</sup> Queste due formelle vedono come protagonisti i due santi eponimi della basilica, San Fermo e San Rustico.

<sup>175</sup> Le storie dei due martiri sono tratte da un testo latino altomedievale: *Passio Sanctorum Martyrum Firmi et Rustici*.

di uno scultore come Minguzzi. Si può intuire subito scorrendo gli episodi della loro storia in vita e in morte, nonché gli avvenimenti che seguirono nel tempo, tra siccità e alluvioni, per ritrovare i loro corpi, riscattarli a peso d'oro e riportarli, via mare, a Verona dalla Dalmazia dov'erano finiti.”<sup>177</sup>

Infatti il martire diviene eroe, attraverso atti di coraggio e miracoli incredibili. Il fine della narrazione è indubbiamente edificante e allo stesso tempo deve essere di facile comprensione, perciò il Maestro preferisce una narrazione semplice e densa di leggende sacre piuttosto che affidarsi ad una puntuale e precisa riproduzione delle vicende storiche.

Per questo motivo il linguaggio usato dal Nostro è scorrevole, evocativo, quasi teatrale, sicuramente plastico nella presentazione delle formelle e degli episodi. Evitando la pedissequa ricostruzione storica dei fatti, Minguzzi preferisce focalizzare l'attenzione sulle singole vicende e quindi ponendo in primo piano i protagonisti della vicenda e gli oggetti - simbolo a lui utili.

Non è necessario perciò una sequenza spazio-temporale compiuta, in quanto sono il soggetto e gli oggetti a dare sufficiente immediatezza emotiva al racconto, catturando l'attenzione dello spettatore. Dal punto di vista tecnico questa assenza spazio-temporale determina, fra il fondo e il modellato, un rapporto che introduce una valenza espressiva propria dell'astrattismo.

Ovvero, mancando completamente la descrizione dello sfondo, questa è lasciata ad alcuni dettagli e oggetti della scena che caratterizzano il momento e l'ambiente.<sup>178</sup> La mancanza di un unità spazio temporale viene controbilanciata da “una ferma unità stilistica d'impostazione espressionista, carica cioè di un vigore che sa deformare i termini del linguaggio con sprezzo di ogni cautela, forzandone i dati senza rispetto per le regole codificate.”<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Per una visione completa delle reliquie dei due santi Cfr: *Traslatio Sanctorum Firmi et Rustici*.

<sup>177</sup> M. De Micheli, *La forma e la vita in Minguzzi al Castello Sforzesco: sculture e disegni*, Milano, Ed. L'agrifoglio, 1992.

<sup>178</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi Sculture*, Milano, Skira, 2002, p. 30.

<sup>179</sup> M. De Micheli, *La forma e la Vita in Minguzzi al Castello Sforzesco: sculture e disegni*, Milano, Ed. L'agrifoglio, 1992.

Forse furono proprio le lunghe soste ad ammirare i rilievi della porta di San Zeno che lo stimolarono nelle sue successive opere monumentali, soprattutto nella porta di San Fermo. La porta, finita nel 1984, venne posta all'interno della chiesa, in attesa che venga montata, ma verrà inaugurata solo nel 1997.

Il fatto che Minguzzi sia l'artista che ha prodotto ben tre portali, ovvero tre grandi mezzi di comunicazione religiosa, a carattere liturgico non fa altro che confermarci quale grande comunicatore sia. "La sua scultura vi si addice in modo particolare perché, a prescindere dalle deformazioni e dalle lacerazioni formali che ne contraddistinguono lo stile, rimane sempre e comunque un concreto senso di natura."<sup>180</sup>

Lo stesso senso di natura è presente nella meno ricordata porta per la chiesa di Santa Maris a Porto Cervo.<sup>181</sup> Il Maestro ha iniziato l'opera nel 1987 e l'ha terminata l'anno dopo senza alcun impedimento. Ancora una prova del grande talento di Luciano Minguzzi, ancora uno stile simile alle figure delle formelle di San Fermo, schiacciate sotto il peso della materia.

L'opera che Minguzzi compie per la chiesa di Stella Maris consta di tre porte laterali e di una centrale. Su ognuna delle porte laterali vi è un tondo su cui è scolpito un animale: due pesci, un caprone, due colombe. La porta centrale è costituita da due pannelli interi su cui Minguzzi realizzò l'Annunciazione. Nel pannello di destra vi è l'Arcangelo Gabriele in quello di sinistra la Vergine Maria.

La particolarità dei due pannelli, che la differenzia dai precedenti portali di Minguzzi, è la presenza di uno sfondo significativo. A differenza della *Porta del Bene e del Male* di San Pietro in Vaticano e di quella di San Fermo a Verona, lo sfondo è presente ed è parte integrante della vicenda che si sta raccontando.

La materia, che nei due pannelli centrali della chiesa è scavata e incisa profondamente, si contrappone alla unità materia delle altre tre porte laterali.

---

<sup>180</sup> A. Zanchi, *Il Museo Minguzzi a Milano* in F. Butturini, *Minguzzi sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999, p. 51.

<sup>181</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi sculture*, Milano, Skira, 2002.

Lo sfondo della porta centrale mette in evidenza i vuoti e i pieni, e disegna sui pannelli profonde lacerazioni, come un tarlo nel legno. Tale lavorazione della materia cattura l'osservatore quasi in un vortice, tra visione mistica e pregnante realtà, propria della natura comunicante dell'artista.

Con il lavoro compiuto nei trenta anni in cui si occupa delle "sue porte" Minguzzi torna a confrontarsi con una dimensione carnale che si rintraccia anche nel sacrificio per un ideale religioso.<sup>182</sup> Così "non sarà superfluo rilevare come al nostro scultore sia toccato in sorte un onere non indifferente nella cronistoria delle imprese monumentali di questo secondo versante del secolo ventesimo, di firmare cioè le tappe conclusive della decorazione monumentale di edifici come il Duomo di Milano, San Pietro<sup>183</sup> in Vaticano, e alla fine, queste porte di San Fermo Maggiore di Verona".

Minguzzi in un'intervista di Cerritelli<sup>184</sup> afferma che a seguito del lavoro svolto per la quinta porta del Duomo di Milano, egli entra in contatto con la Curia, in particolare con Monsignor Macchi, Segretario dell'Arcivescovo Montini, che si recava nello studio del Maestro all'Accademia di Brera, quando ancora era Arcivescovo di Milano, per visionare le formelle della porta del Duomo.

Minguzzi afferma che attraverso la Curia ha avuto diverse committenze e asserisce che il suddetto incontro è stato molto importante per lo sviluppo del suo lavoro. E' il caso del *Cristo* datato 1964, un'opera sita nei Musei Vaticani a Roma.<sup>185</sup>

Minguzzi segue, sia in questa opera che nelle successive, soprattutto nelle formelle della *Porta del Bene e del Male* per San Pietro in Vaticano, i dettami che sono stati decisi nel Concilio Vaticano II riguardo l'arte sacra. Segue particolarmente i precetti del Concilio quando viene detto che: "Fra le più nobili attività dell'ingegno umano sono annoverate, a pieno diritto, le belle arti,

---

<sup>182</sup>Cfr. F. Butturini, *Minguzzi Sculture e disegni*, Verona, Ghelfi, 1999, p. 24.

<sup>183</sup>C. Pirovano, *Minguzzi La Porta di San Fermo Maggiore a Verona*, Verona, Ghelfi, 1997, p. 13.

<sup>184</sup>Cfr. intervista di C. Cerritelli, *La passione per la scultura, tra memoria e immaginazione*, in *Minguzzi Premio Marconi*, Bologna, Circolo Artistico di Bologna Università degli Studi di Bologna, 1998, p. 10.

soprattutto l'arte religiosa e il suo vertice, l'arte sacra. Esse, per loro natura, hanno relazione con l'infinita bellezza divina che deve essere in qualche modo espressa dalle opere dell'uomo, e sono tanto più orientate a Dio e all'incremento della sua lode e della sua gloria, in quanto nessun altro fine è stato loro assegnato se non quello di contribuire il più efficacemente possibile, con le opere, a indirizzare religiosamente le menti degli uomini a Dio.”<sup>186</sup>

Luciano Minguzzi ben si inserisce in questo contesto e abbraccia questa dottrina, realizzando quattro “racconti” ecclesiastici per altrettante opere monumentali di carattere sacro.

Per la Porta del Duomo di Milano è da ricordare, il pannello, che raffigura Carlo Borromeo che s'inginocchia tra gli appestati mentre i frati, per paura del contagio, fuggono terrorizzati. Questa opera fu rifiutata dal Cardinale Montini, futuro papa Paolo VI.<sup>187</sup>

Minguzzi accetta il rifiuto del Cardinale riguardo quella formella e ne realizzò un'altra. In pieno accordo con i dettami del Concilio Vaticano II: “l'esposizione, la descrizione o la rappresentazione del male morale possono indubbiamente, anche per i tramite degli strumenti di comunicazione sociale, servire per una più approfondita conoscenza ed analisi dell'uomo, ad illustrare e ad esaltare lo splendore della verità e del bene, mediante appropriati effetti drammatici. Tuttavia se non si vuole che rechino più danno che vantaggio alle anime, è necessario attenersi fedelmente alla legge morale, soprattutto quando si tratta di cose che richiedono il dovuto rispetto o che si prestano a favorire le disordinate passioni dell'uomo, ferito dalla colpa originale.”<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi Sculture*, Milano, Skira, 2002.

<sup>186</sup> Cfr. Atti dell'Archivio Documenti del Concilio Vaticano II, Costituzione Conciliare *Sacrosanctum Concilium* sulla Sacra Liturgia, Capitolo VII, L'Arte Sacra e la sacra suppellettile, 1963.

<sup>187</sup> Cfr. M. De Micheli, *Minguzzi al Castello Sforzesco Sculture e disegni*, Milano, Edizioni L'Agrifoglio, 1992.

<sup>188</sup> Atti dell'Archivio Documenti del Concilio Vaticano II, Decreto *Inter Mirifica* sugli strumenti di comunicazione sociale, Capitolo I, Trattazione del male morale, 1963.

Il suo lavoro in ambito sacro è ben definito e sicuramente il suo lavoro nasce da un animo profondamente credente.<sup>189</sup> Egli stesso infatti afferma: “Sento molto la preghiera, anche se non sono un frequentatore assiduo della chiesa. La preghiera la faccio io...Perdona i miei peccati...e dammi lo Spirito guida che mi hai sempre dato. Dio anima tu le mie sculture, fa che siano creature tue”dice Luciano Minguzzi.<sup>190</sup>

I racconti delle formelle di San Pietro sono estremamente facili da leggere e l'unione fra le figure sacre e figure drammatiche è espressa da un'unità di stile perfetta. “L'antico e il moderno si legano in un processo storico avvincente, che si apre alla interpretazione delle differenti formelle dove l'arte di Minguzzi si avvicina alla luce della verità.”<sup>191</sup> Da queste parole si comprende bene come il soggetto religioso sia sempre presente, ma è fondamentale e alla base della costruzione dell'opera d'arte il problema plastico. “C'è il soggetto, ma c'è ancor prima la forma. Anzi, non c'è nessun soggetto oltre e senza la forma.”<sup>192</sup>

Un altro grande esempio di arte sacra ad avvalorare la fede del Nostro è la scultura *Papa Wojtila* che egli realizzò nel 1983 per Papa Giovanni Paolo II. La statua del papa, alta ben due metri, fu innalzata nel giardino davanti la Cattedrale di Cracovia, dove sono riunite anche le salme dei re di Polonia e le relative statue che li ritraggono.<sup>193</sup>

L'ultima opera del Maestro è “un Cristo sulla croce che ha voluto intitolare “Crocefissione”, perché la sua idea era quella di aggiungere un gruppo di “figurotti”, come li chiamava lui, sotto la croce; Ha voluto lasciare un'opera non di dolore ma di pietà e di compassione. Un Cristo “in compagnia”. Sulla croce Gesù è straziato, ma allo stesso tempo si sta liberando e, soprattutto, non è

---

<sup>189</sup>Da un'intervista di F. Patruno a Luciano Minguzzi per “L'Osservatore Romano” in data 1/06/2000, in F. Patruno, *Minguzzi: opere*, Ferrara, Edisai, 2005, Minguzzi afferma: “Sono molto religioso, sai, molto religioso.” Sapevo bene della sua prestigiosa attività per l'arte sacra, tra le più importanti e significative del nostro secolo, ma ben conosco le recondite sfumature di una possibile esperienza spirituale vissuta nel faticoso pellegrinaggio dell'operare artistico.”

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> G. Marchiori, *Minguzzi Porta del Bene e del Male S. Pietro in Vaticano*, Bologna, Grafis, 1983.

<sup>192</sup> F. Patruno, *Minguzzi: opere*, Ferrara, Edisai, 2005.

<sup>193</sup> Cfr. Cajani, *Luciano Minguzzi*, Seregno, 1986.

solo.”<sup>194</sup> Questa opera è stata creata dal Maestro quando ormai la vista lo stava abbandonando. Il *pathos* che questa *Crocefissione* di piccole dimensioni, realizzata in bronzo esprime è pervaso da un “appassionata formatività, quasi un’urgenza di possedere le carni sofferenti del Cristo in tutta la signoria spaziale.”<sup>195</sup>

La figura del Cristo che Minguzzi creò con le mani, nonostante parziale perdita della vista, ha la forza di un’icona bizantina e allo stesso tempo manifesta il tutto il patimento e le sofferenze del Cristo sulla croce di matrice iconografica cattolica. La lavorazione della materia, un modellato scavato e deformato, estremamente ricco di spigoli e incisioni ripropone, attualizzandola, la sofferenza del Cristo.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Intervista di A. Zanchi a Luca Minguzzi, figlio del Maestro, in *L’eterno ritorno*, Cfr., [www.stilearte.it](http://www.stilearte.it).

<sup>195</sup> F. Patrino, *Minguzzi : opere*, Ferrara, Edisai, 2005.

---

<sup>196</sup> Ibidem.

#### **IV. L'attività in ambito cimiteriale**

L'arte sacra di Luciano Minguzzi rappresenta una importante parte dell'operare artistico del Nostro. Accanto alla sua produzione di opere sacre, va considerato anche il suo impegno in ambito funerario. Luciano Minguzzi infatti si dedica alla decorazione di alcune tombe all'interno del Cimitero Comunale della Certosa di Bologna.<sup>197</sup>

E' inevitabile, per artisti, in particolare scultori, attivi nel corso dell'Ottocento e del Novecento, lavorare su commissioni funerarie e andare ad arricchire i cimiteri, veri e propri luoghi d'arte.

Visitando i cimiteri monumentali sorti nelle varie città italiane nel corso dell'Ottocento tra cui, solo per ricordare i più noti, il Cimitero Monumentale di

---

<sup>197</sup> Per una esauriente trattazione del tema si consultino i seguenti testi: A. C. Quintavalle, *I colori del silenzio*, Bologna, Comune di Bologna, 2004; G. Piacentini, *La Certosa di Bologna*, Bentivoglio-Bologna, L'Artiere, 2001; C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositore, 2001; G. Pesci, *La Certosa di Bologna: Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998; G. Barnabei, *6: La Certosa di Bologna*, Bologna, Santarini, 1993; E. Schiavinia, *La Certosa di Bologna del sec.19 ad oggi*, in *Strenna Storica bolognese*, 1984, p. 343-360; A. Raule, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Nanni, 1961; M. Felicori, A. Canotti, *Cimiteri d'Europa: un patrimonio da conoscere e restaurare*, Bologna, Compositori Editrice, 2004.

Milano, il Cimitero Staglieno di Genova<sup>198</sup> e la Certosa di Bologna, abbiamo infatti la possibilità di ammirare alcune tra le più importanti e significative opere dei maggiori artisti di Ottocento e Novecento.<sup>199</sup>

Queste visite possono offrire un repertorio artistico grazie al quale si constata l'evoluzione degli stili, il succedersi del gusto, sia dei committenti, sia degli scultori che nel corso dei decenni si sono cimentati nell'arte funeraria.<sup>200</sup>

“La scultura è certo il tramite principale per l'affermazione dell'immaginario della morte. Abbiamo potuto vedere come essa mantenga frequentemente precisi rapporti con le dinamiche più generali delle esperienze plastiche non funerarie...Questo interscambio si fa particolarmente stretto nella decorazione architettonica delle tombe...Lo stesso gusto decorativo che riscontriamo abitualmente nell'edilizia cittadina...lo ritroviamo puntualmente riproposto nelle decorazioni e nelle strutture architettoniche del Cimitero. Ciò riafferma, chiaramente, la stretta contiguità della rappresentazione della morte con le più complesse forme del gusto e dei lavori del tempo.”<sup>201</sup>

E' fondamentale, se vogliamo conoscere e apprezzare l'opera degli artisti del Novecento, in particolare degli scultori, la visita e la conoscenza dei cimiteri monumentali.

Non va dimenticato che “un cimitero è anche una collezione di sculture, molte certo di modesto livello, esse infatti riflettono la cultura dei committenti, ma molte anche di buona qualità.”<sup>202</sup>

E' interessante ricordare che in epoca napoleonica, grazie ad un decreto del 1804, esteso all'intero Regno d'Italia “i defunti, senza distinzione, dovevano essere sepolti in cimiteri pubblici fuori le mura cittadine: ed era prescritta la

---

<sup>198</sup> Per una trattazione ampia ed esaustiva sul Cimitero Staglieno di Genova Cfr., F. Sborgi, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*, Torino, Artema, 1997.

<sup>199</sup> Cfr. G. Pesci, *La Certosa di Bologna: Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

<sup>200</sup> Cfr. S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna: Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositore, 1998.

<sup>201</sup> F. Sborgi, *Scultura e decorazione*, in *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*, Torino, Artema, 1997, p. 225.

<sup>202</sup> A. C. Quintavalle, *Lacrime di marmo*, in *I colori del silenzio*, Bologna, Comune di Bologna, 2004, p. 18-19.

misura delle pietre tombali e gli epitaffi erano soggetti alla revisione e all'approvazione dei magistrati"<sup>203</sup> Come si può notare, in passato era comune l'omologazione della sepoltura, sia per il rito che per il decoro della tomba, e gli artisti che si occupavano di ciò erano una ristretta cerchia. Inoltre con il suddetto editto si sancisce, su basi di motivazioni igieniche, la definitiva laicizzazione del culto dei morti.

La realtà della committenza privata da parte di famiglie benestanti, è una situazione che si delinea soprattutto per gli scultori attivi fra gli inizi dell'Ottocento e fino alla metà Novecento, ed è resa tale dalla felice affermazione di una civiltà industriale, che implica la nascita e la crescita di un'alta borghesia.

Fin dai primi decenni dell'Ottocento gli esponenti della nobiltà ma anche della borghesia, a riprova della loro affermazione sociale, fecero erigere monumenti sepolcrali ai propri congiunti.

Ma attraverso l'analisi delle opere che si trovano in un cimitero monumentale, oltre a scoprire le diverse evoluzioni socio-antropologiche della borghesia capitalistica, è possibile individuare l'evoluzione stilistica negli ultimi due secoli. Anzi è possibile tracciare un percorso all'interno di quello che è "un genere nel genere".<sup>204</sup>

A partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento si verifica, nelle maggiori città italiane, una concomitanza fra il fenomeno di monumentalizzazione dei cimiteri e l'evoluzione della società in senso borghese. La scultura funeraria diviene così l'espressione visiva più diretta di un nuovo gusto e di nuovi valori attraverso sempre maggiore adesione al realismo e una laicizzazione delle immagini e dei simboli funerari.

Infatti la scultura cimiteriale ci racconta l'evoluzione del gusto e dello stile però relativamente a principi dai quali non può prescindere, come:

---

<sup>203</sup> Cfr. G. Bollati, *Statue nella storia*, in M. Corgnati, G. Mellini, F. Poli, *Il lauro e il bronzo La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, Torino, Circolo Ufficiali, 1990.

<sup>204</sup> S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna: Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998, 317.

l'aderenza ad un tema di riferimento, in specifico quello della morte, e la coerenza data dal luogo in cui ci si trova, il cimitero.

Quindi il linguaggio della scultura cimiteriale si fonda su queste due condizioni imprescindibili: il tema e il luogo. A questo proposito non si deve fare l'errore di omologare ogni sorta di linguaggio e risultato artistico ottenuto, infatti le variabili all'interno di questo genere continuano ad essere innumerevoli.

Una tra le varianti, oltre la committenza privata, da tenere in considerazione è l'esecutore dell'opera scultorea, infatti per delineare pienamente lo stile di un artista si deve innanzi tutto conoscere la sua provenienza, la provenienza dei suoi maestri, la formazione, le esperienze maturate, e i mezzi artistici attraverso i quali si esprime.

Le opere funerarie assumono il carattere di monumento celebrativo al fine di commemorare la memoria del defunto, venne così sottolineata la funzione estetica e celebrativa associata ad una forte connotazione sentimentale.<sup>205</sup>

“Elementi di disomogeneità e di unificazione convivono dunque nel genere della scultura cimiteriale, i primi legati alle singole opere e dunque alle singole personalità artistiche, i secondi ad una condizione generale in riferimento al genere e al luogo.”<sup>206</sup>

Ciò nonostante se si può parlare di elementi di unità, bisogna comunque tenere presente che non è possibile stabilire nettamente i termini cronologici e di stile dei caratteri della scultura, in particolare di quella funeraria. Ai fini di un'indagine è rilevante sottolineare l'importanza dell'autore della scultura cimiteriale, se per le tombe più importanti si ricorre ad artisti famosi, la maggior parte delle sculture e delle decorazioni dei cimiteri erano ad opera di scalpellini, figure lavorative che si occupavano di diversi compiti, dallo scolpire le statue, al taglio delle lapidi, all'incisione degli epitaffi.

---

<sup>205</sup> Cfr. E. Silvestrini, *Le sculture dei cimiteri*, in G. Armellini, M. Cecchetti, ... *Come fa presto sera, o dolce madre, qui! Itinerario pascoliano nelle Certose di Bologna e Ferrara*, Padova, Artegrafica Bolzonella, 1984.

<sup>206</sup> S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa dal 1930 al 1970*, in G. Pesci, *La Certosa di Bologna: immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998, p. 319.

Parlando dell'artista che si occupa della creazione di un'opera funeraria è imprescindibile sottolineare l'importanza di alcuni materiali peculiari, il più significativo si riferisce al materiale impiegato per la costruzione dell'opera: il marmo. L'uso della pietra ed in particolare del marmo possiede un'origine abbastanza complessa; la pietra tombale di recente invenzione, rimanda ad un'antica usanza di sepoltura, e può considerarsi la derivazione di un sarcofago medioevale.<sup>207</sup>

Oggi, si continua a dare all'uso della pietra questo significato profondo, ma si è deciso nei cimiteri moderni, di utilizzare il granito al posto del marmo, probabilmente per ragioni economiche.

Considerando gli elementi della scultura funeraria che unificano e che costituiscono base comune per molti artisti che vi si dedicano, il tema di riferimento, quello della morte, implica la diretta analisi delle referenze iconografiche e delle fonti a cui l'artista si riferisce.

Il riferimento è alle tradizionali allegorie della morte e dei riti funerari. L'indagine iconografica che si compie analizzando i personaggi rappresentati nelle sculture tombali e le immagini delle decorazioni, associata allo studio dello stile dell'opera, è di fondamentale importanza per identificare l'ideologia e la concezione della morte che queste immagini sottendono.<sup>208</sup>

Si può così individuare un filone che attraversa la scultura funeraria del Novecento alla Certosa di Bologna, segnato dall'alternarsi dei diversi soggetti e di allegorie susseguitesi in momenti storici differenti e dei corrispondenti gusti estetici. Infatti al mutare dei temi iconografici vi è l'alternarsi di modi stilistici diversi, naturalmente legati al tempo storico in cui l'artista si ritrova ad operare.

---

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Cfr. E. Silvestrini, *Le sculture dei cimiteri*, in G. Armellini, M. Cecchetti, ...*O come fa presto sera, o dolce madre, qui! Itinerario pascoliano nelle Certose di Bologna e Ferrara*, Padova, Artegrafica Bolzonella, 1984.

Il periodo che va dal Liberty al Novecento<sup>209</sup>, è pervaso da raffigurazioni di angeli in preghiera e di figure di donne dolenti, parallelamente si riconosce questo gusto stilistico nel periodo storico che va dalla fine del verismo analitico di matrice ottocentesca al periodo in cui predomina il gusto decorativo per eccellenza: il liberty.

Agli inizi del XX secolo si assiste infatti alla ricerca da parte degli artisti di un linguaggio espressivo aggiornato alle tendenze europee dello stile Liberty. Queste tendenze troveranno spazio proprio in *topoi* decorativi ricorrenti come figure angeliche sinuose dai tratti vagamente femminili ed elementi floreali resi con un tratto lineare sfuggente e fluttuante.

Infatti a partire dai primi anni del Novecento e successivamente per tutti gli anni Trenta si è soliti recuperare forme, o riprese dalle tematiche liberty – simboliste, o derivanti da un gusto realista di derivazione ottocentesca, attualizzando temi come il ritratto ambientato, le allegorie del lavoro o dell'ambito familiare o figure prettamente religiose.<sup>210</sup>

Riferendoci a questa indicazione possiamo ricondurre, almeno in parte a questo stile, l'opera della cella Sacchetti datata 1942, una delle prime sculture funerarie che vede il Nostro impegnato in questo ambito.

Infatti l'attività di Luciano Minguzzi alla Certosa di Bologna ha inizio nel 1942 con la decorazione della Cappella della Famiglia Sacchetti. Per questa tomba egli eseguì un cancelletto in bronzo in cui sono raffigurati due angeli in atto di preghiera. È interessante notare il modellato dei due angeli, con particolare attenzione alla leggerezza delle vesti dei due angeli. I volti sono sereni perché sono consci di una vita ultraterrena migliore, a differenza di quella terrena, il rimando è ad una dimensione evocativa in cui però l'atteggiamento delle due figure è compunto nell'atto di pregare.

---

<sup>209</sup> Per una trattazione completa del tema: Cfr. A. Storelli, *Sviluppo della cultura liberty in Emilia-Romagna*, in *Archivi del Liberty italiano*, Milano, 1987; Cfr. G. Pesci, in *Liberty in Emilia*, Modena, 1990.

<sup>210</sup> Cfr., F. Sborgi, *Fra Dèco e "Novecento"*, in *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*, Torino, Artema, 1997.

Tuttavia sul finire della seconda decade del Novecento si esauriranno nel cimitero le manifestazioni del Liberty, in concomitanza con quanto stava avvenendo negli ambienti artistici europei, ove si assisteva durante gli anni Trenta e Quaranta ad una virata in senso classicista tesa alla riscoperta dei valori plastici della forma sulla scia della lezione di Rodin.

Infatti se ci riferiamo agli anni tra fine secolo e gli anni Venti, quindi al periodo subito successivo alla Grande Guerra, ci riferiamo ad uno stile e a temi strettamente legati all'amor di patria e all'ardimento, a cui si possono anche avvicinare temi come l'esaltazione del gesto, sia militare che atletico, e soprattutto alla celebrazione dell'esuberanza corporea, tanto vicina ai valori esaltati durante il ventennio fascista.

Infatti il tema sportivo ha ricoperto un ruolo importante all'interno della statuaria, cimiteriale e non, durante il periodo fra le due guerre, ed in specifico nel periodo fascista. Le motivazioni della preponderanza di questo tema sono diverse, la più rilevante è il richiamo alla figura dell'atleta-eroe dell'antichità greco - romana, sulla scia del rinnovato gusto classico con un'attenzione particolare rivolta al corpo sano e forte, e quindi coraggioso. Un'altra motivazione è da ricercarsi nell'ideale del corpo maschile in quanto prima forma e principio fondamentale della statuaria classica. Inoltre non bisogna dimenticare che i principi della statuaria classica insegnati nelle Accademia e Scuole d'Arte vedono il corpo maschile come soggetto principe della scultura.

Il secondo impegno di Luciano Minguzzi, dal punto di vista cronologico, risale al 1947. Egli scolpisce la *Pietà* in bronzo collocata nella tomba Fazio in memoria di un suo amico morto in battaglia durante la seconda guerra mondiale. In questa opera l'artista ha deciso di esaltare e ricordare la morte dell'amico, comunque una morte da eroe<sup>211</sup>, ma di cui si esalta non direttamente il gesto. La

---

<sup>211</sup> Cfr., "Rodolfo Fazio, detto Rola, indimenticabile compagno della mia giovinezza, ufficiale pilota morto in guerra nel 1944." dedica della autobiografia di L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, Verona, Ghelfi, 1996.

*Pietà* raffigurata, stilisticamente molto geometrizzata<sup>212</sup>, vuole celebrare *in primis* l'amore materno.

La rievocazione di questi gesti è sempre espressa attraverso la scelta di una compostezza plastica e di un monumentalismo che ricorda e riporta alla mente la statuaria classica, tipica degli anni tra le due guerre. L'esigenza di recuperare una struttura plastica ben definita, e quindi in contrapposizione alla tradizione liberty, si sviluppa attraverso la commistione di un "classicismo moderatamente arcaicizzante ed un realismo dai tratti sintetici."<sup>213</sup>

In ogni caso si sta registrando a partire dal primo decennio del primo dopoguerra fino agli anni della seconda guerra mondiale, si nota una progressiva perdita di significato delle rappresentazioni, da riferirsi ad un'altrettanto importante perdita di interesse nei riguardi della rappresentabilità dell'immaginario della morte raffigurata in forme monumentali.<sup>214</sup>

A partire da questa tendenza va però associata una nuova unità linguistica, infatti dal secondo decennio del secondo dopoguerra, si impone la definizione di un'architettura funeraria ben definita. Se prima si seguivano i dettami dell'architettura non funeraria, ora si ricercava la grandiosità e il carattere visionario e simbolico proprio delle avanguardie di quel periodo, il secessionismo viennese in particolare.<sup>215</sup>

Mentre gli anni subito seguenti alla seconda guerra mondiale vedono numerose sculture monumentali, ma in netto contrasto con la rappresentazione plastica dell'epoca. Infatti ora si sta cercando di creare una vera e propria qualifica nell'ambito della scultura funeraria, che però vive al di fuori del gusto contemporaneo e di cui non percepisce gli stimoli e le inclinazioni.<sup>216</sup>

Le sculture funerarie monumentali relative agli anni del secondo dopoguerra sono espresse sempre attraverso una potente compostezza plastica,

---

<sup>212</sup> Cfr., C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001,.

<sup>213</sup> F. Sborgi, *Staglieno e la scultura ligure tra ottocento e novecento*, Torino, Artema, 1997, p. 215.

<sup>214</sup> Cfr., F. Sborgi, *Le vicende dell'ultimo dopoguerra*, in *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*, Torino, Artema, 1997.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 221.

con la differenza che i monumenti ai caduti della seconda guerra mondiale hanno la precisa volontà di esprimere, non la virtù del singolo, ma l'eroismo della collettività.

Se pensiamo al primo decennio del secondo dopoguerra e agli anni della ricostruzione, ritroveremo uno stile fatto di forme semplificate e lineari, che ci introduce un tema nuovo: la celebrazione del lavoro. Questo è un tema laico, ma con un forte valore sociale, che viene ad assumere il significato di appiattimento delle barriere socio-lavorative, e quindi ritroviamo ad esempio in alcune lapidi, un rilievo che raffigura il defunto fra i suoi operai.

Negli anni dell'immediato dopoguerra il tema della celebrazione del lavoro assunse un significato particolare, infatti il lavoro diviene il più alto dei valori sociali, così che in periodo di ricostruzione non si trattava solo di ricomporre edifici e monumenti, ma si doveva riordinare un sistema etico ed economico. Questo concetto tuttavia non fu un soggetto caro al Nostro.

Il dopoguerra segna innanzi tutto una forte ripresa dell'attività di artisti che durante il conflitto mondiale avevano subito un periodo di stasi lavorativa. Ora, anche grazie all'incremento delle commissioni per i monumenti ai caduti e ad opere di restauro necessarie a causa dei recenti bombardamenti, vi è un incremento della produzione artistica.

Solo con gli anni Cinquanta vi è la ripresa netta del tema religioso, i temi preponderanti sono legati alla passione di Cristo: Crocifissioni, Pietà, Deposizioni dalla Croce, Compianti del Cristo morto. A questa scelta di tema si sposa bene il ritorno ad uno stile fortemente espressionista.<sup>217</sup>

Il Nostro fu fortemente influenzato dall'espressionismo di Arturo Martini e dal suo richiamo all'arcaismo barbarico, elementi che ispirarono l'intera generazione di scultori che si affaccia sulla scena artistica intorno agli anni trenta. Questa lezione viene assimilata e utilizzata anche per alcune opere scultoree di artisti che lavorano alla Certosa di Bologna.

Luciano Minguzzi nell'opera *Cristo Risorto* scolpito per la tomba Fanciullacci (1941), una delle prime opere del Maestro alla Certosa, richiama la lezione di Arturo Martini<sup>218</sup> e solo successivamente nella *Pietà* scolpita per la Famiglia Tempesta e poi definitivamente in quella per la Famiglia Fazio si assiste ad una progressiva manifestazione dei caratteri inconfondibili del linguaggio del Maestro.

La *Pietà* scolpita per la Famiglia Tempesta è l'unica opera in marmo dell'artista alla Certosa di Bologna. Non è possibile stabilire una datazione certa per questa opera, ma la si può far risalire alla metà del XX secolo, il progetto della tomba risale infatti al 1941. L'intensità drammatica della raffigurazione e l'iconografia, la Madonna che cinge il corpo del Cristo morto, rimanda a due esempi eccellenti come la *Pietà Rondanini* e la *Pietà* di Palestrina. In questa opera marmorea però è sottolineata con particolare tensione emotiva la durezza del linea che segue perfettamente i contorni dei due corpi.<sup>219</sup>

La tomba Fazio, datata verso la fine degli anni Quaranta, possiede una vena espressionista fortemente caratterizzata, quella stessa commistione di natura ed espressione di cui parla Francesco Arcangeli<sup>220</sup>.

A questa scultura, altamente emotiva e drammaticamente sfaccettata, si associa una *pietas* greve che ancora meglio è espressa nel Cristo sdraiato della Tomba Scagliarini. Questa opera raffigura un *Cristo* giacente in bronzo che si distingue per una qualità intrinseca di risoluzione formale pregevole, a cui purtroppo nuoce l'infelice collocazione, infatti il *Cristo* sdraiato è posto su di una sottile lastra di granito pensile che toglie all'opera forza e compattezza.<sup>221</sup>

La tomba Scagliarini datata 1951, come è inciso sulla scultura stessa, rappresenta un punto fermo nella vita di Minguzzi, poiché coincide con la

---

<sup>217</sup> Per tutta la trattazione storica e stilistica Cfr. S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa di Bologna*, in G. Pesci, *La Certosa di Bologna: Immortalità della Memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

<sup>218</sup> Cfr., S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa di Bologna dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna: Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

<sup>219</sup> Cfr., S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

<sup>220</sup> F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte emiliano - romagnola*, Bologna, Ed. Alfa, 1970.

partenza del Nostro per Milano e quindi con la commissione di opere monumentali. Quasi a significare un commiato dalla città natale, Minguzzi ricorda, con questa opera, carica di antiche memoria, il *Compianto* di Niccolò dell'Arca situato a Santa Maria della Vita.<sup>222</sup> Nell'opera del Maestro le mani del Cristo non sono più incrociate e composte, ma lo sgomento della morte è altrettanto presente sul volto del capolavoro di Niccolò dell'Arca che sul volto del Cristo disteso di Luciano Minguzzi.<sup>223</sup>

## **CATALOGO DELLE SCULTURE SEPOLCRALI DI LUCIANO MINGUZZI ALLA CERTOSA DI BOLOGNA**

---

<sup>221</sup> Cfr., C. Rocchetta. C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001.

<sup>222</sup> Cfr.. Ibidem.

<sup>223</sup> Cfr., D. Sicari, *Niccolò dell'Arca a Bologna. Sculture nel contesto filosofico del XV secolo*, in *Strenna storica bolognese*, Anno L, 2000, p. 457-458; A. Raule, *Il Santuario di Santa Maria della Vita in*

---

*Bologna*, Bologna, Nanni, 1967, p. 38-41; E. Riccomini, *Aprilocchio. Le cinquanta cose più belle di Bologna*, Ozzano Emilia – Bologna, Tipoarte, 2000, p. 10-13.

## **1. TOMBA SACCHETTI**

Certosa di Bologna, Cortile della Chiesa

1942

Bronzo, cm. 95.5× 218 × 5;

Bibliografia: C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001; G. Pesci, *La Certosa di Bologna Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998;

Iscritto nella parete in alto: FAMIGLIA SACCHETTI

La Cappella di proprietà della Famiglia Sacchetti è rivestita in marmo chiaro e a chiusura della stessa è stato posto un cancelletto in bronzo come prevedeva il progetto<sup>224</sup>curato dall'Architetto Melchiorre Bega<sup>225</sup>.

Il progetto iniziale, voluto dal Comm. Alfredo Sacchetti, non prevedeva alcuni particolari che rispettassero la delibera del 1/6/1963 in cui sono fissati i parametri a cui le Cappelle nel braccio nel Chiostro antistante la Chiesa di San Girolamo alla Certosa, dovevano uniformarsi: 1) rivestire le pareti, le volte ed il soffitto con marmi; 2) ornare la cappella con una struttura a bassorilievo o a tutto tondo; 3) chiudere la cappella con un cancellato di bronzo alto m. 0.90.<sup>226</sup>

Per ciò l'Architetto Bega adeguò la Cappella alle prescrizioni, modificando anche il materiale delle luci votive che nel primo progetto erano in numero di due ed erano di cristallo, un materiale altamente deperibile e per questo non previsto dai parametri. Così l'Architetto Bega ha inviato un plastico con la nota delle modifiche da apportare alla Commissione Consultiva Edilizia in data 12 Marzo 1942. Il progetto prevedeva la creazione di un cancelletto a chiusura della Cappella e l'opera fu affidata allo scultore Luciano Minguzzi, il cancello è scolpito in bronzo verde di scavo a traforo e vede raffigurati due angeli inginocchiati in atto di preghiera. L'attuale Cappella, come era stato precedentemente messo in discussione, è priva delle due luci votive in cristallo, ma vede un'unica lanterna, con la struttura in bronzo, scendere la soffitto della Cappella.

---

<sup>224</sup> Documenti relativi al progetto della Cappella della Famiglia Sacchetti ( Archivio Storico Comunale P.G. 9770 N. 1251, 1942 ).

<sup>225</sup> "Bega è sempre stato un professionista elegante, moderatamente aggiornato, di intenzioni non radicali, di produzione copiosa." G. Contessi, *Accademia e modernità*, in *Figure del Novecento*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

<sup>226</sup> Lettera della Direzione dei Servizi Tecnici indirizzata alla Commissione Edilizia in data 12/03/1942 (Archivio Storico Comunale P.G. 9770 N. 1251, 1942 ).



Figura 1. tomba Sacchetti.





**Figura 2. Particolare tomba Sacchetti.**





**Figura 3. Particolare tomba Sacchetti.**





Figura 4. Progetto tomba Sacchetti.



## 2. Tomba Fazio

Certosa di Bologna, Cortile della Chiesa

1947

Bronzo, cm 170 × 83 × 21;

Bibliografia: C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001; S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

Iscritto nella parte alta del rivestimento: FAMIGLIA FAZIO

La tomba di proprietà della Famiglia Fazio, di cui si fa risalire la costruzione al 1947, è composta da alcuni pannelli di marmo verde posti a rivestimento del muro, su cui poggia una scultura, opera di Luciano Minguzzi.

Tuttavia l'opera non fu commissionata dai proprietari della tomba ma venne liberamente donata dall'artista. Il quale dedicò l'opera all'amico d'infanzia Rodolfo Fazio, morto valorosamente nel '43 durante la seconda Guerra Mondiale. Al caro amico Minguzzi dedicò anche l'autobiografia "Uovo di Gallo".<sup>227</sup>

La scultura venne in particolare donata alla madre del defunto, e il tema iconografico scelto in questo caso dall'artista vuole ricordare e commemorare l'amore materno. Il tema della Pietà è quindi quello più aderente al messaggio che Minguzzi voleva dare. Infatti la Pietà è il momento in cui il dolore collettivo, parallelamente quello dell'umanità per la perdita del Salvatore e quello degli amici e dei familiari per la perdita di un proprio caro, lascia posto alla disperazione inalienabile e solitaria di una madre, e in parallelo il dolore personale e privato di Maria.

---

<sup>227</sup> Si ringrazia cortesemente la Sig.ra Giovanna Giannoni per le importanti informazioni rilasciate gentilmente dalla suddetta Signore a titolo di erede del proprietario della Tomba Fazio.

Questo tema iconografico, solitamente denso di *pathos*, viene restituito da Minguzzi attraverso una forma scabra e geometrizzata, mantenendo alti i toni drammatici dell'immagine.<sup>228</sup> E' questo un esempio visibile della vena espressionista del Maestro, rigoroso e austero nella forma, ma particolarmente denso di *pietas*.<sup>229</sup>

Guardiamo il velo di Maria che la avvolge interamente tracciando linee ben marcate per formare quasi una composizione di triangoli. Anche i volti del Cristo e della Madonna sono molto schematizzati ma nonostante ciò è evidente e molto marcato, nel volto della Madonna soprattutto, il dolore ultimo di una madre per la perdita del figlio. Le espressioni dei volti sono forti e particolarmente intense.<sup>230</sup>

Il Cristo si appoggia alla Madonna, spirando l'ultimo afflato vitale, ma si addossa, anche per esigenze scultoree, a un pezzo di roccia, irregolare nella forma, forse a ricordare la scabra superficie del monte Calvario. Sono ben visibili i segni della Crocefissione nelle mani e nei piedi, come a ricordare le sofferenze subite, e monito per l'umanità.

La scultura evidentemente schiacciata contro il muro, doveva precedentemente "uscire" di 8-10 cm in più rispetto all'odierna figura, quindi la Pietà avrebbe avuto maggiore potenza plastica, ma per esigenze tecniche si arrivò a questa soluzione, indubbiamente efficace.

Posti in alto lateralmente vi sono le due luci votive che rappresentano due angioletti intenti a tenere due piccole lampade. Da alcune testimonianze dirette, citate in nota 1, i due puttini non sarebbero stati creati in concomitanza della Pietà, ma erano già presenti nello studio dell'artista il quale decise di utilizzarli per una consonanza di uso e fine.

---

<sup>228</sup>“Eppure quell'uscire dalla cerchia della sue prime esperienze, quel misurarsi con nuovi e più complessi problemi, quel cercare più potenti strutture di forme squadrate e sfaccettate come cristalli, ha rinvigorito e arricchito il suo linguaggio e fornito mezzi più adeguati all'espressione di una forza vitale intensa e profonda” C. Gnudi, *Luciano Minguzzi Presentazione della "Sale personale" alla Biennale di Venezia*, in *iterarte*54, anno 29°, Gennaio 2005, p. 100-101.

<sup>229</sup>Cfr. S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

<sup>230</sup> Cfr. C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001.





**Figura 6. Particolare tomba Fazio.**





### 3. Tomba Scagliarini

Certosa di Bologna, Chiostro IX

1951

Bronzo, cm 39 × 80 × 200;

Bibliografia: C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001; S. Evangelisti, *Sculture e scultori alla Certosa dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998;

Iscritto lungo i bordi del cuscino su cui è posta la testa del Cristo: GIUSEPPE SCAGLIARINI IN MEMORIA DELLA MOGLIE ILDE GUGLIELMINI LUCIANO MINGUZZI 1951 FVSERO BRVSTOLIN & FABRIS VERONA

La Tomba Scagliarini è situata all'esterno ed è costituita da un grande scultura in bronzo raffigurante un Cristo disteso che poggia su di un sarcofago in Granito Rosa di Baveno lavorato alla punta fine che a sua volta si poggia su una grande lastra di granito rosa lucido.

Il progetto architettonico della tomba, voluta dal Comm. Giuseppe Scagliarini alla memoria della moglie defunta: Ilde Guglielmini,<sup>231</sup> è curato dall'Architetto Melchiorre Bega.

La costruzione del sarcofago è affidato alla Ditta Davide Venturi & F. per conto del Comm. Scagliarini, unitamente al progetto firmato dall'Architetto Melchiorre Bega, mentre la parte ornamentale è ad opera dello scultore Luciano Minguzzi.<sup>232</sup>

Il *Cristo* disteso scolpito da Luciano Minguzzi si distingue per un interessante risoluzione formale della posa del corpo del Cristo. Il Cristo infatti esprime, in linea con

---

<sup>231</sup> C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001, p. 95.

<sup>232</sup> Cfr. Documenti del progetto della Tomba Scagliarini, Lettera della Ditta Davide Venturi & F. al Sindaco di Bologna, datata il 19 Luglio 1951( Archivio Storico Comunale d Bologna, P. G 57594, N. 9335, 1951.

le novità artistiche di quegli anni, l'interesse del Maestro per l'avanguardia espressionista.<sup>233</sup>

Questa vena espressionista e l'intensa *pietas* che il volto del Cristo rivela, viene però offuscata dall'infelice posizione in cui il Cristo è steso, infatti il senso plastico della scultura si perde risultando schiacciato. Ciò è dovuto al fatto che la scultura in bronzo è posta su una sottile lastra di granito che toglie consistenza e forza plastica all'opera.<sup>234</sup>

L'opera è datata 1951 anno in cui Luciano Minguzzi lascia definitivamente la città natale: Bologna, per trasferirsi a Milano in cui gli viene assegnata la cattedra di scultura al Liceo Artistico di Milano.<sup>235</sup>

Con questa opera si può dire che il Maestro si congeda definitivamente da Bologna e lo fa ricordando e omaggiando la sua città natale, ma soprattutto onorando il *Compianto di Santa Maria della Vita di Niccolò dell'Arca*.<sup>236</sup> Infatti si nota nel Cristo di Minguzzi un richiamo, senza forzature, ma comunque ispirato al Cristo di Niccolò dell'Arca.<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> S. Evangelisti, *Sculture e scultori dal 1930 al 1970*, in *La Certosa di Bologna Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 1998.

<sup>234</sup> C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001, p. 94.

<sup>235</sup> Cfr. C. Pirovano, *Minguzzi Sculture*, Milano, Skira, 2002.

<sup>236</sup> Per una trattazione del tema Cfr. G. Campanili, *Il Compianto di Niccolò dell'Arca a Santa Maria della Vita, Bologna*, Editrice Compositori, 2001.

<sup>237</sup> C. Rocchetta, C. Zaniboni, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Editrice Compositori, 2001, p. 95.



**Figura 8. tomba Scagliarini.**





**Figura 9. Particolare tomba Scagliarini.**





**Figura 10. Particolare tomba Scagliarini.**





Figura 11. Progetto tomba Scagliarini.

