

studi al museo

Collana diretta da

Alessandro Tosi

Comitato scientifico

Antonella Capitanio, Antonella Gioli,
Mattia Patti, Cinzia Maria Sicca, Denise Olivieri

Anita Paolicchi e Biancalucia Maglione

POSSENTI 1953

UN TACCUINO INEDITO

Edizioni ETS



MUSEO DELLA GRAFICA



Comune di Pisa



UNIVERSITÀ DI PISA

Volume pubblicato in occasione della mostra
Possenti 1953. Un taccuino inedito

Pisa, Museo della Grafica, 1-28 febbraio 2019

© Copyright 2019
EDIZIONI ETS
Palazzo Roncioni
Lungarno Mediceo, 16
I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com
ISBN 978-884675476-9

Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090
Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

INDICE

| | |
|---|-----|
| <i>Introduzione</i> | 9 |
| <i>La cultura visiva del giovane Possenti: i temi e le fonti dei disegni del taccuino</i> Anita Paolicchi | 13 |
| <i>Antonio Possenti e il disegno. Considerazioni sugli esordi a partire dal taccuino del 1953</i> Biancalucia Maglione | 37 |
| TACCUINO | 59 |
| <i>In dialogo con Antonio Possenti</i> | 101 |
| Biografie | 117 |

Anita Paolicchi

*La cultura visiva del giovane
Possenti: i temi e le fonti
dei disegni del taccuino*

Oltre al portato culturale ognuno di noi ha un patrimonio visivo che grava e a cui non sempre si riesce a sfuggire¹.

Sfogliando il taccuino a distanza di sei decenni, e interrogato sulle riflessioni che gli ispirava, Antonio Possenti dichiarò immediatamente che «l'elemento costante dei disegni, [...] che caratterizza la mia opera ancora adesso, è senza dubbio una vena ironica», tuttavia subito dopo proseguì osservando che, nonostante questo, «non c'è mai una totale allegria, è sempre presente una [...] serpeggiante inquietudine»².

Un gruppo di disegni, in particolare, è improntato a un aperto negativismo. Il taccuino si apre infatti con uno zappatore solitario con la vanga poggiata sulla spalla: la figura è stanca e sul volto dai tratti appena accennati scende una lacrima. Nella pagina successiva tre lavoratori seduti a terra sembrano condividere un momento di riposo: in primo piano

¹ La citazione è tratta dall'intervista ad Antonio Possenti riportata a p. 108 del presente lavoro.

² *Infra*, pp. 101-102. Dove non diversamente specificato, tutte le citazioni virgolettate di Possenti sono tratte dal dialogo in appendice.

la figura di spalle si tiene la testa fra le mani, quella che gli sta di fronte dorme con la testa poggiata sulle ginocchia, mentre la figura a sinistra sembra bere da una borraccia vuota; tuttavia, nonostante condividano lo stesso spazio, i tre personaggi non sembrano comunicare tra loro, e ognuno di loro appare assolutamente indifferente alla presenza degli altri. Un senso di solitudine pervade anche il disegno intitolato *L'ombra*, dove la figura in primo piano, seduta sui gradini di una casa, si tiene la testa fra le mani, mentre in lontananza una seconda figura corre con le mani levate verso il cielo, proiettando la propria ombra sulla strada³. Solitaria figura è anche il protagonista de *L'ultimo*: una sagoma maschile che procede da sinistra verso destra attraverso la pagina è colta mentre si volta per verificare se qualcun altro sia rimasto indietro.

In apertura del taccuino la fatica, poi l'indifferenza, la solitudine, e infine la morte (presunta) della figura maschile colpita alle spalle da un giavellotto che chiude la raccolta.

La malinconia delle figure non deve tuttavia essere letta come espressione dello stato d'animo dell'autore a vent'anni, o, per meglio dire, non è da legare a un episodio specifico della sua biografia negli anni in cui si colloca la realizzazione dei disegni del taccuino, ma piuttosto, genericamente, al contesto post-bellico in cui era immerso: l'eco della guerra, della distruzione, della morte, si propaga e influenza la serenità della pace raggiunta. Proprio come osservato da Possenti, le figure nel taccuino sono malinconiche e sembrano oppresse, anche quando il contesto dovrebbe essere allegro. L'influenza che il

³ In questa raffigurazione è facile osservare come sia la figura in secondo piano a dare il titolo al disegno, mentre la figura in primo piano sembra un semplice elemento ambientale.

contesto storico post-bellico vissuto in prima persona ha esercitato sull'atmosfera dei disegni della raccolta permette una breve riflessione sulla relazione che l'opera di Possenti ha, o non ha, instaurato con la Storia vissuta dall'autore.

Particolarmente interessante a questo riguardo è la coppia di disegni intitolati *Sciopero*. Nel primo di questi, la figura in primo piano è intenta a preparare un cartello, mentre una seconda figura, alla sua destra, la osserva tenendo la giacca sotto braccio; altre due figure di spalle occupano lo spazio della pagina, quasi come inaspettati elementi di uno scatto fotografico o come comparse in un fotogramma filmico. Nel secondo disegno, a due pagine di distanza dal primo, la folla degli scioperanti sta percorrendo le strette strade cittadine. I segni del loro passaggio – la scia di volantini che i manifestanti si lasciano dietro, in primissimo piano – diventano i protagonisti della scena, mentre la folla si allontana. Gli anni '50 furono anni di violente lotte sindacali in Italia e le manifestazioni operaie venivano spesso represses dalla polizia; Possenti, pur non partecipando attivamente alle vicende politiche di quegli anni, da giovane artista (e da attento osservatore qual è sempre stato) ne colse l'aspetto esteriore⁴.

La “dimensione storica” che è presente nel taccuino in una prospettiva fotografico-documentaristica e che viene sintetizzata sotto forma di vignette satiriche nelle illustrazioni realizzate per la rivista «Il Mondo»⁵ evolverà, raffinandosi, nella pittura dei decenni seguenti. L'universo di immagini che rinviano al vissuto individuale e collettivo della prima metà

⁴ Cfr. *In dialogo con Antonio Possenti, infra*, p. 102.

⁵ Su tali vignette si rimanda al contributo di B. Maglione, *infra*, pp. 54-57.

del secolo si cristallizzerà nella miriade di micro-elementi che popolano le caleidoscopiche scene del Possenti più conosciuto, emergendo, ad esempio, nel fez nero con la 'm' allusiva al capo del Partito Fascista indossato dal piccolo balilla ritratto in *Stanza di Coccoluto Ferrigni* (1997), nella figurina nazista che esce da una scatola in *Mosè e il Professore ovvero Sigmund Freud e il Mosè di Michelangelo* (1981)⁶, nella miriade di gozzaniane *buone cose di pessimo gusto* che connotano lo spazio in cui i personaggi della fantasia di Possenti si muovono⁷. Un parallelo per quello che Micieli ha definito «il *bric-à-brac* che si accumula nel suo studio, quasi a imitazione del caos originario»⁸, una rappresentazione della *forma mentis* del pittore, per il quale i frammenti raccolti sono motivo generatore di forme e immagini fantastiche.

Se per il primo nucleo di disegni finora presentato lo spunto figurativo può essere, almeno in parte, individuato nella realtà vissuta dall'autore, in altri disegni sono evidenti le molteplici tipologie di fonti che hanno composto il ricco universo di immagini del pittore: letture, film, illustrazioni, fotografie. Se infatti è sicuramente possibile che in quegli anni Possenti abbia assistito al passaggio di cortei per le strade lucchesi, egli stesso esclude invece di aver osservato da

⁶ La riconoscibilissima figura di Hitler, che compare nelle tele *Malinconia di Hitler* (2004 circa) e *Maus* (2006), ha invece un ruolo non secondario.

⁷ Un interessante inciso sulle immagini che rimandano alla cultura inizio-novecentesca si trova in M. Corradini, *Le pareti della memoria, del sogno, dell'altrove, nell'ultimo ciclo di Antonio Possenti*, in *Antonio Possenti. Stanze, pareti della memoria*, catalogo della mostra (Galleria Poggiali e Forconi, Firenze, giugno 1997), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1997.

⁸ N. Micieli, *Pianeta dell'immaginario*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1989, p. 95.

vicino minatori all'opera: il disegno senza titolo (p. 90) che raffigura due lavoratori che spingono un carrello carico sui binari di un'angusta galleria è secondo lui basato su un'immagine fotografica, o meglio sulle immagini fotografiche dell'epoca⁹. Il tema della vita nelle miniere era di stringente attualità: il 23 giugno del 1946 era stato siglato a Roma dal primo ministro De Gasperi e dal suo omologo belga Van Acker il cosiddetto accordo "uomo-carbone", un protocollo che prevedeva il trasferimento di 50.000 lavoratori italiani nelle miniere belghe; tre anni dopo il disegno nel taccuino, 136 minatori italiani morivano a Marcinelle. Che il prototipo iconografico alla base di questo disegno derivi da una delle fotografie che Possenti può aver visto a corredo iconografico di un articolo di giornale su questo tema, anziché dall'esperienza personale dell'autore, è sostanzialmente irrilevante. Vedere delle cose in una fotografia «equivale – come dichiarato da Possenti durante l'intervista – ad aver visto delle cose in natura». Quanto all'importanza delle immagini fotografiche nel processo creativo del Maestro, Pier Carlo Santini ha riportato come Possenti gli avesse più volte fatto dichiarazioni precise relativamente all'uso della fotografia quale punto di partenza o ausilio all'immagine figurativa, concepita come libera rielaborazione del dato esterno, oggettivo¹⁰.

Poiché è tuttavia noto come l'immaginario di Possenti sia estremamente composito, non è da escludere che alla defini-

⁹ Cfr. *In dialogo con Antonio Possenti, infra*, p. 113.

¹⁰ Cfr. Pier Carlo Santini, in *Antonio Possenti*, catalogo della mostra (Azienda Turismo di Marina di Massa, dal 3 agosto 1984), Grafica Zappa, Sarzana 1984, s.p.

zione dei modelli alla base della realizzazione delle immagini dei lavoratori abbiano partecipato alcuni spunti letterari tratti dall'opera di autori primo novecenteschi come Verga (*Rosso Malpelo*) o Pirandello (*Ciaula scopre la luna*). Nella formazione di Possenti, la cultura letteraria ha infatti giocato un ruolo fondamentale: la critica ha più volte rilevato come fosse un lettore vorace, onnivoro, fatto più volte confermato dall'artista stesso («Sono stato un lettore “maniacale”»). Nel corso delle interviste concesse in un sessantennio di attività ha inoltre elencato quali fossero gli autori prediletti, non a caso tutti estremamente immaginifici, come ad esempio quelli di Borges, Melville e Cervantes, che Possenti ha citato anche nel corso delle ultime due interviste.

Di matrice cinematografica sembra essere invece l'origine del disegno intitolato *Gangsters*: le due figure con il cappello calcato sugli occhi e la sciarpa che ne nasconde il volto sembrano i protagonisti dei *gangster movies* americani degli anni '30, che negli anni '40 venivano doppiati e inseriti sul circuito italiano. L'ipotesi di un'influenza formale esercitata dal cinema su Possenti trova conferme in alcuni episodi della sua biografia – come ad esempio, nello stesso decennio in cui realizza i disegni del taccuino, l'attività di illustratore di locandine per il Circolo del Cinema di Lucca e la collaborazione con l'amico Mario Rocchi nella realizzazione di due cortometraggi – dai quali emerge chiaramente l'interesse del giovane artista per questa forma d'arte¹¹. Le locandine, inoltre, sono particolarmente interessanti perché esprimono a pieno il grado di autonomia che Possenti aveva

¹¹ M. Rocchi, *Sì, no, forse. A colloquio con Antonio Possenti*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2004, p. 12.

già sviluppato rispetto al soggetto da rappresentare: mentre le locandine “ufficiali” avevano spesso funzione illustrativo-didascalica ed erano solitamente articolate accostando un primo piano degli attori principali a un fotogramma filmico, le locandine di Possenti erano creazioni autonome, con un sistema compositivo simile a quello delle moderne *réclame*, non volte ad illustrare il film – di solito di qualche anno anteriore e quindi già conosciuto dagli spettatori –, ma piuttosto mirate a colpire l’osservatore. La locandina realizzata per pubblicizzare la proiezione di *Un garibaldino al convento*, una commedia di De Sica del 1942, ne è un esempio, poiché degli attori principali (Leonardo Cortese e Maria Mercader) non compare né il volto né il nome, e il titolo del film in stampatello maiuscolo è semplicemente giustapposto all’illustrazione composta da una figura con la giubba rossa che, costeggiando un muro, si accoda ad una fila di monache dirette ordinatamente verso un portone. Due colori soltanto, un garibaldino, delle monache, una porta, tanto basta nella locandina di Possenti.

La cultura cinematografica del giovanissimo artista emerge anche dal modo in cui alcuni disegni del taccuino sono “inquadrati”: il piano americano del *Polifemo* e de *L’ultimo* permette di conferire dinamismo a due figure rappresentate da sole nella pagina, senza ulteriori (o con minimi) elementi che ne permettano una chiara collocazione spaziale; il primissimo piano, quasi un dettaglio, di una mano sulla battima nel disegno senza titolo (p. 67), e il campo lungo de *L’ombra* sembrano facilmente riconducibili al lessico cinematografico.

Ma non mancano nell’opera di Antonio Possenti riferimenti più o meno espliciti ai maestri della pittura e della scultura dei secoli precedenti, da Donatello a Ensor. Contraria-

mente a quanto solitamente affermato dalla critica sulla base degli incontri avvenuti fra i due pittori nel 1957 a Vence, non fu Chagall il principale “punto di riferimento” artistico per Possenti. A questo proposito, Mario Rocchi, in un interessante passaggio di *Si, no, forse*, ha acutamente osservato come il surrealismo “chagalliano” di Possenti si trovi anche in opere precedenti ai viaggi in Costa Azzurra, come ad esempio in *Paris* (1954), e come molti altri pittori siano stati importanti nella formazione visiva possentiana, al pari e più di Chagall, «da Van Gogh a Monet, da Ensor a Toulouse Lautrec, da Manet a Bonnard, da Klimt a Carrà, da Viviani a Cézanne, da Degas a Böcklin, da Arcimboldo a Pissarro»¹², per menzionare solo alcuni dei «migliaia di maestri» che Possenti stesso ha riconosciuto di aver avuto¹³. Il debito nei confronti di questi maestri non è tuttavia quello di un emulo, poiché persino nella fase iniziale del proprio percorso artistico, nonostante la giovane età, Possenti ha saputo elaborare gli spunti figurativi e stilistici secondo una personale chiave di lettura.

La relazione che Possenti ha instaurato con le proprie “fonti” – artisti delle generazioni precedenti, modelli figurativi e, soprattutto, letterari – è stato oggetto di dibattito da parte della critica, che ha talvolta tentato di minimizzare, quasi fosse una colpa, come per difenderlo da ogni «sospetto di

¹² M. Rocchi, *Si, no, forse*, cit., pp. 7-9.

¹³ Si veda anche M.C. Cabani, *Cinquant'anni di pittura*, in M.C. Cabani (a cura di), *Antonio Possenti. Un lungo viaggio*, Antologia della critica 1967-2013, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2013, pp. 9-47, sp. pp. 27-31. Lo stesso Possenti ha dedicato nel 1987 una mostra a trenta di questi maestri: *Cari Maestri. Ritratti immaginari di 30 pittori* (Galleria Guerrieri, Lucca).

intellettualismo»¹⁴, per usare le parole di Maria Cristina Cabani. Come giustamente affermato dalla stessa, la componente intellettuale dell'opera di Possenti merita invece di essere valorizzata: il «gioco allusivo e citazionale» è un elemento indubbiamente caratterizzante della sua opera, e negarne la natura intellettuale rischia di impoverirne la lettura. Nelle opere più tarde l'autore dissimulerà la propria cultura sotto una veste *naïve*, creando un doppio livello di lettura – uno più immediato e superficiale, e uno accessibile soltanto a chi sia in grado di cogliere i riferimenti e le citazioni nascosti nelle opere¹⁵.

Il taccuino è quindi una testimonianza di come non solo l'elemento citazionale fosse già *in nuce* agli albori della produzione artistica dell'autore, ma anche di come i riferimenti culturali, in questa fase iniziale, non venissero affatto nascosti. Ad esempio, anche a un occhio non allenato appare familiare la figura del soldato con le gambe divaricate e lo scudo crociato (disegno senza titolo, p. 79): guardandolo Possenti affermò subito che questo soldato è «un San Giorgio, molto vicino a quello di Donatello», ed è in effetti impossibile non riconoscerne la scultura donatelliana realizzata per la Chiesa di Orsanmichele a Firenze tra il 1415 e il 1417 (ora al Museo del Bargello). Per quanto alcuni dettagli come la posizione delle braccia (nella statua solo il braccio sinistro poggia sopra lo scudo) e la forma dello scudo (nel disegno piuttosto accorciato) facciano sì che questa figura non possa in alcun modo essere considerata una “copia” dell'originale,

¹⁴ M.C. Cabani, *Un lungo viaggio*, cit., p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

è innegabile come questo disegno valga da ulteriore prova del legame di Possenti con i modelli a lui noti. Il San Giorgio possentiano appare però decontestualizzato: l'ambientazione della scena non rimanda affatto all'agiografia di questo santo martire militare. Né drago, né lotta, né principessa sono presenti, nemmeno il panorama è quello lacustre descritto nella *Legenda Aurea*; il santo si trova in uno scenario apparentemente collinare, denotato da tre alberelli spogli, sotto uno dei quali si trova una figura femminile nuda, coricata su un fianco, che tiene in mano un assai inaspettato paio di occhiali. Come vedremo più avanti in riferimento ad altri disegni del taccuino, e come già accennato in relazione alla locandina cinematografica, una caratteristica precipua dell'opera di Possenti è la decontestualizzazione dei modelli, sia figurativi che letterari, e la loro riproposizione in nuovi contesti.

Parimenti interessante, per la quantità e la qualità dei riferimenti, è il piccolo nucleo di disegni che rimandano, con i loro titoli, alla sfera del sacro: *Cristo deriso*, *Penitenti* e soprattutto *Annunciazione*. Il *Cristo deriso* sembra ispirarsi a una impostazione iconografica diffusa nella cultura centro europea del tardo Medioevo, in cui i volti degli schernitori assumono tratti quasi mostruosi, rappresentazione esteriore del loro stato interiore. Inoltre i personaggi del disegno non hanno perso la loro umanità solo in senso spirituale, ma anche in senso proprio: i tratti dei loro volti sono privi di ogni verosimiglianza e si sono trasformati in maschere ensoriane. Senza la presenza del titolo sarebbe stato inoltre difficile riconoscere il soggetto del disegno: mancano infatti del tutto i simboli della Passione (la croce, la corona di spine, la lancia), così da rendere arduo persino identificare quale sia fra le figu-

re quella di Cristo¹⁶. La pagina che immediatamente precede il *Cristo deriso* presenta un disegno intitolato *Maschera*, in questo caso tuttavia il protagonista, una figura maschile apparentemente piuttosto giovane, indossa una maschera vera e propria, e anche la posa in cui è colto (in movimento e con le braccia protese al cielo) sembra suggerire un'atmosfera carnevalesca.

Il disegno intitolato *Annunciazione* resta invece più fedele allo schema compositivo tradizionalmente adottato in pittura. Nella maggior parte delle rappresentazioni di questo tema sacro Maria e l'angelo si fronteggiano ai due lati opposti dello spazio pittorico, ma la posizione assunta dalle due figure può essere declinata in modo vario: l'angelo può essere colto ancora in volo, o appena atterrato, o stante, o inginocchiato, e la sua mano può essere sollevata per benedire o per porgere il giglio bianco (simbolo di purezza virginale) a Maria. Allo stesso modo, la Vergine può essere seduta, stante o inginocchiata, e i suoi gesti possono sottolineare lo stupore per l'apparizione angelica o per l'annuncio che le è stato fatto, o l'accettazione del volere divino. Oltre all'attributo del giglio, altri elementi della scena possono alludere allo stile di vita raccolto di Maria, come la presenza di un letto le cui lenzuola ben tese indicano che non sono state luogo di incontri amorosi o la rappresentazione di un picco-

¹⁶ Un dipinto inedito di Possenti (coll. privata), realizzato, come il taccuino, nel 1953, sembra riprendere il tema delle maschere che deridono la figura centrale: si tratta di un dipinto su tavola che raffigura uno sconcolato Don Chisciotte, deriso da figure deformate fra le quali era facile riconoscere dei volti di persone lucchesi conosciute sia dal pittore che dalla persona a cui venne regalato.

lo giardino recintato, l'*hortus conclusus*, simbolo biblico di verginità. L'*Annunciazione* possentiana rispetta, nell'impostazione della scena, il canone tradizionale in cui la Vergine Maria si porta le mani al petto con gesto pudico, mentre l'angelo è di fronte a lei. Tuttavia la figura dell'angelo ha qualcosa di inusuale, poiché porta l'abito talare con il cappello romano. Che la scena narrata da Possenti si svolga in un interno, e non, come talvolta accade, in una loggia esterna, è suggerito dalla finestra posta fra l'annunciante e l'annunciata: questo riquadro è l'unico dettaglio che permette una contestualizzazione spaziale, definendo la distanza fra il "dentro" in cui si svolge l'episodio, e il "fuori" dove si scorgono le fronde degli alberi e un sole alto nel cielo. In questo disegno la finestra svolge la funzione di *minimo di determinazione prospettica* necessario a unire elementi che altrimenti sarebbero slegati fra loro, come riflettuto da Possenti in altre occasioni¹⁷. Osservando questo disegno, Possenti lo ha ricondotto a un piccolo gruppo di opere inedite degli anni '60 con lo stesso tema: fra il materiale conservato nello studio di Possenti è stato possibile identificarne quattro. In questi disegni non compare alcun prete alato, ma le figure dell'angelo e della Vergine sono interpretate in chiave fortemente polemica: in un disegno l'angelo viene raffigurato come un burattino – Dio ne è forse il burattinaio? –, in un altro l'angelo entra nella stanza dalla finestra mentre la Vergine, svestita, si trova seduta sulle ginocchia di un soldato romano (identificato dall'elmo con cresta).

Nel taccuino ci sono quindi San Giorgio, l'Annunciazione-

¹⁷ Cfr. C. Ugolini Mecca, *Ambigue Stanze. Un itinerario nell'opera di Antonio Possenti*, Liberty House, Ferrara 2003, p. 69.

ne, il Cristo deriso, temi iconografici ben tipizzati nella storia dell'arte, ma da Possenti liberissimamente reinterpretrati nella forma e nel contenuto. Del tutto inaspettato è il disegno intitolato *Penitenti*, che, in virtù del suo tema legato alla devozione popolare, può essere inserito nel nucleo dei disegni a soggetto religioso. Tre figure sono rese con tratti fortemente stilizzati, ma sufficienti a definirle come laici e non come frati (infatti nessuna delle tre veste la tunica), e sembrano essere intente a percuotersi e fustigarsi: l'unico elemento chiaro è in effetti il flagello impugnato dalla figura sulla sinistra. Quale sia stato lo spunto di partenza per l'elaborazione di questo disegno è impossibile da definire.

Il tema del sacro, letto con inaudita chiave polemica, è affrontato anche nell'inedito piccolo gruppo di disegni degli anni '60 conservati presso l'Archivio di Stato di Lucca e parte del dono Giuliani-Giannecchini. Alcuni disegni si rifanno nel titolo alle sette opere di misericordia corporale, tuttavia i protagonisti – tutti identificabili dai loro attributi iconografici come alti prelati – contraddicono quanto dichiarato: in *Dare da mangiare agli affamati*, ad esempio, un vescovo a dir poco pingue si abbuffa e lancia gli ossicini di un pollo arrosto a un povero assai emaciato che li addenta come un cane randagio¹⁸. Nei decenni successivi i temi sacri sono per lo più assenti nella produzione di Possenti, con le dovute eccezioni. Alcuni episodi biblici sono stati fatti oggetto di dipinti, con tipico atteggiamento possentiano, esulando cioè dalla esatta riproposizione visiva dell'episodio per essere invece rielaborati in un'ottica

¹⁸ I disegni di questo fondo non sono ancora stati oggetti di studio, tuttavia una parte di essi è stata esposta nell'autunno 2016 presso l'Archivio di Stato di Lucca.

assolutamente personale¹⁹. Ulteriore eccezione è fatta da un gruppo di dipinti presentati nel 1980 alla Galleria Meneghelli di Firenze, con il titolo *Per Grazia Ricevuta*. Come evidenziato dal titolo si tratta di un gruppo di *ex voto*, nei quali tuttavia, come osservato da Micieli, il registro tende al comico più che al devozionale²⁰.

Per discutere un gruppo di disegni con temi legati alla mitologia o, più in generale, all'antichità classica è indicativo rilevare come, nelle note inviate a Pier Carlo Santini in vista della pubblicazione del catalogo della mostra personale *Antonio Possenti pittore* (Lucca 1967), Possenti dichiarasse su se stesso: «Studi Classici [...] Autori: classici latini, in particolare Lucrezio»²¹. Queste informazioni, apparentemente scarse, sono in realtà un manifesto. In proporzione alla lunghezza del messaggio (nove righe dattiloscritte in cui si riportavano nome, luogo e anno di nascita, luoghi in cui si erano tenute precedenti mostre personali, formazione scolastica e fonti visive e letterarie), ampio spazio era dedicato ad evidenziarne la formazione umanistica e la conoscenza del mondo antico. La cultura classica – letteraria, tematica, iconografica – affiorerà costantemente nell'attività possentiana. Nel 1979, grosso modo un decennio dopo la breve biografia inviata a Santini, ritrovando delle traduzioni dalle favole di Esopo che aveva

¹⁹ È il caso, ad esempio, della *Resurrezione di Lazzaro* (quadro ad olio, vincitore nel 1962 del primo premio ex aequo alla mostra d'arte sacra antica e contemporanea *Cristo, luce nel mondo*, San Miniato) e del più tardo *Ritorno del figliol prodigo* (1984).

²⁰ N. Micieli, *Possenti. Pianeta dell'immaginario*, cit., pp. 126-130.

²¹ In *Antonio Possenti pittore*, catalogo della mostra (Galleria La Piramide, Lucca, dal 14 aprile 1967), Azienda Grafica Lucchese, Lucca 1967.

realizzato tempo prima, decise di affiancarle a dei dipinti ispirati alle stesse favole²². Nel 1990 intitolava *De rerum natura* una mostra al Centro Allende di La Spezia²³. Merita forse ricordare che la letteratura greca era probabilmente parte del patrimonio culturale della famiglia Possenti: il nonno, Augusto Mancini (Livorno 1875 – Lucca 1957), fu un importante grecista e uomo politico italiano, docente prima in vari licei e poi alle Università di Messina e di Pisa (sua *alma mater*), membro dell'Accademia dei Lincei e dell'Accademia Lucchese, infine, nel dopoguerra, primo Rettore dell'Università di Pisa liberamente eletto²⁴.

Nel taccuino, la cultura letteraria e, in particolare, la formazione classica di Possenti emergono chiaramente in otto

²² Cfr. M. Venturoli, *Antonio Possenti. Per Esopo*, in *Antonio Possenti. Esopossenti. Favole*, catalogo della mostra (Galleria d'arte Davico, Torino, 25 ottobre - 18 novembre 1979), Torino 1979; M. Rocchi, *Sì, no, forse*, cit., p. 11.

²³ Cfr. *Antonio Possenti*, catalogo della mostra (Centro Allende, La Spezia, 26 maggio - 30 giugno 1990), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1990.

²⁴ Augusto Mancini venne ritratto dal nipote in almeno due occasioni. Nel 1990, in una tela intitolata *Nonno Barba*, donata il 18 settembre 2002 al Presidente Carlo Azeglio Ciampi, il quale si era recato a Lucca per presenziare allo svelamento di una lapide dedicata a Mancini, sotto la cui guida si era laureato in lettere classiche alla Scuola Normale di Pisa («Il Tirreno» Lucca, 18 settembre 2002, p. 3). E, successivamente, nel 2004, in una tela intitolata *Augusto Mancini e il popolano Lapini*, appartenente alla serie dei personaggi scelti per rappresentare la città di Lucca in occasione di una mostra intitolata *Vademecum per il viaggiatore visionario. Lucca di Antonio Possenti*; oltre ad essere un illustre lucchese, Augusto Mancini aveva anche scritto una *Storia di Lucca*, pubblicata da Sansoni nel 1950. Cfr. I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Appunti di viaggio. Note sui personaggi e sulle storie lucchesi*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2004, p. 24; *Vademecum per il viaggiatore visionario. Lucca di Antonio Possenti*, catalogo della mostra (Lucca, 10 ottobre - 21 novembre 2004), Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2004.

disegni. Di uno, *Polifemo*, abbiamo già accennato per il peculiare taglio fotografico che lo fa sembrare quasi un fotogramma filmico: la gigantesca figura del ciclope, le cui spalle si fondono con la linea delle montagne, viene colta dal polpaccio in su, come in un piano americano, mentre nelle sue mani si divincolano i corpi di quelli che potrebbero essere gli sfortunati compagni di Ulisse. Nel disegno intitolato *Tauromachia* si fronteggiano due enormi tori le cui sagome sono definite da un tratto di penna che insiste particolarmente sulle zampe, così da suggerirne il confuso movimento tramite la molteplicità delle linee. La piccola figura umana che si trova sulla groppa del toro sulla sinistra sembra aver perso il controllo sulla bestia (o forse non l'ha mai avuto) ed è sul punto di venire sbalzata all'indietro. Pieno controllo ha invece il condottiero della biga del disegno senza titolo (p. 69), il quale sta tirando con gesto vigoroso le redini per arrestare la corsa dei due cavalli; pur nella scarsità di dettagli, Possenti riesce a trasmettere lo sforzo fisico del condottiero, tale da aver bisogno di contrarre il più possibile i muscoli delle braccia, puntando addirittura i piedi e spostando il proprio peso all'indietro, mentre le zampe dei cavalli sono sufficientemente dettagliate da suggerire la spinta esercitata dai posteriori e il movimento in avanti degli anteriori. Nonostante siano completamente assenti i riferimenti spaziali, la profondità dell'immagine è suggerita dalla traiettoria diagonale della biga attraverso la pagina, evidenziata dalle linee delle redini, e dalla disposizione delle zampe e della ruota destra del carro.

Un piccolo gruppo di disegni (pp. 84, 85, 87, 88) è dedicato all'inseguimento di una donna da parte di un centauro e merita di essere discusso in modo un poco più approfondito. Le immagini sembrano fotogrammi di uno stesso film: pri-

ma il centauro insegue la donna che fugge nuda con le mani levate al cielo traversando in diagonale la pagina; in seguito la donna è catturata dal centauro che, con gesto vigoroso, la trasporta sollevandola sopra la testa; il centauro tenta quindi di baciarla mentre la porta seduta sulla groppa. Ἀνάγκη (“Ananke”), la dea greca che rappresenta la potenza del destino, della necessità inalterabile e del fato, dà il nome all’episodio finale della serie. Contro ogni logica, la forza bruta del centauro cede al potere di un’esile figura femminile; in questo caso la “ananke”, la fatale forza che governa il mondo e a cui nessuno può opporsi, potrebbe quindi essere identificata con il potere della seduzione femminile, e questo non stupirebbe se si osservano le molte figure femminili che affollano l’immaginario possentiano. Nelle parole del loro autore, questo gruppo di disegni con protagonisti la donna e il centauro si carica di significato: quest’ultimo diventa simbolo dell’irrealità, contrapposta alla realtà impersonata dalla donna, che alla fine riesce a prevalere, sottomettendo la creatura mitologica tramite l’utilizzo di quella che Possenti spiega essere una frusta.

La narratività di questa sequenza è tuttavia molto diversa rispetto a quella sviluppata nei decenni seguenti dal pittore, sulla cui qualità narrativa molto è stato scritto: soprattutto nelle opere pittoriche più tarde questa si articola come compresenza nella stessa scena di episodi con temporalità diverse, legate fra loro da un sistema di «correlazioni improprie», cioè di rimandi che prescindono ogni logica spazio-temporale, poiché quello che interessa Possenti non è la narrazione pedissequa di un episodio, ma il suo potenziale figurativo²⁵.

²⁵ M.C. Cabani, *Un lungo viaggio*, cit., pp. 40-42.

Nei taccuini, e quindi nella fase iniziale della produzione artistica possentiana, la narratività viene invece sviluppata in modo sostanzialmente diverso: quello che prevale è il senso della sequenza, inteso sia come sequenza di episodi narrativi, sia come variazioni di un tema. Tuttavia, questa propensione alla “serie” è una caratteristica che talvolta si rincontra percorrendo i sei decenni di attività dell’autore²⁶.

Questa precoce propensione alla sequenza si somma, nel piccolo nucleo di disegni dedicati alla figura del centauro, ad un altro elemento tipico della produzione possentiana dei decenni seguenti: la capacità di cogliere spunti letterari, sciogliendoli però dai vincoli originari, decontestualizzandoli, rendendoli protagonisti di nuovi episodi. Certi temi e certe figure, tratte da un universo letterario anche colto, diventano poi motivi generatori autonomi, creatori di una loro storia, ormai slegata dalla fonte originaria: «[...] questi riferimenti hanno un carattere di estrema precarietà: quali che siano le fonti, Possenti le riduce a propria misura e fantasia»²⁷.

La figura del centauro non si lega infatti alla rappresentazione puntuale di un episodio della mitologia classica di cui è noto protagonista come la Centaureomachia o la storia del benevolo Chirone, maestro di Achille, e diventa invece spunto mitopoietico, nuovo soggetto di storie fantastiche

²⁶ Lo stesso Possenti, rivedendo questi disegni, ha riflettuto su come questo primo gruppo di disegni possa essere considerato un indizio di una sua precoce propensione alla serialità e alla variazione sul tema, successivamente sviluppata e variamente declinata.

²⁷ Cit. Pier Carlo Santini, in *Freud. Occasioni e suggestioni. 12 litografie originali di Antonio Possenti*, edizione in occasione della mostra personale di Antonio Possenti (Galleria Gian Ferrari, Milano, novembre 1980), Edizioni Galleria Gian Ferrari, Milano 1980.

ideate dall'artista. Così sarà anche in *Mitologie domestiche*, una raccolta di disegni di quarant'anni successiva, in cui i disegni sono accompagnati da brevi testi in prosa poetica: ad esempio, Morfeo «appare improvviso e silenzioso con le sue ali di farfalla» nella stanza senza pareti dove un uomo (forse il pittore) dorme sotto una spessa coltre, poiché Morfeo «ama le variopinte coperte ed è attratto dalla serenità di coloro che cercano il sonno»; il Minotauro «abnorme creatura» è invece ritratto a mezzo busto con la testa taurina e il corpo umano in giacca e cravatta, mentre il «grande labirinto appositamente costruito» per rinchiuderlo fa da sfondo, mentre non compaiono né Teseo né Arianna, a cui il testo fa riferimento²⁸.

La figura del centauro ritorna nel taccuino anche in un altro disegno (senza titolo, p. 89), in cui Possenti rappresenta un violento scontro fra due esemplari di questa specie mitologica, le cui metà equine rampano mentre le metà umane si accapigliano tanto da non poter esattamente distinguere le sagome delle due teste. Fra di loro è sdraiata una bagnante, la quale non sembra particolarmente preoccuparsi di ciò che sta avvenendo intorno a lei, e si limita a osservare lo spettatore. Non è dato sapere se la donna sia l'oggetto del contendere o se lo scontro fra centauri sia una proiezione del sogno ad occhi aperti della bagnante.

In quest'ultimo disegno il tema mitologico si coniuga con un elemento che sarà protagonista nella produzione successiva: il mare²⁹. In Possenti il mare appare declinato sia come ele-

²⁸ A. Possenti, *Mitologie domestiche*, Centro d'arte Le muse, Andria 1996.

²⁹ M.C. Cabani, *Un lungo viaggio*, cit., pp. 36-37.

mento visivo indissolubilmente legato al *topos* letterario del viaggio, sia come luogo reale: può essere il mare versiliano o quello dell'infanzia livornese, può essere il mare di Ulisse o di Hemingway, ma può rappresentare anche l'orizzonte oltre il quale si apre il mondo dell'ignoto, e concretizzarsi nella figura di Moby Dick e nelle carte nautiche³⁰. Anche nel disegno che rappresenta la lotta dei centauri e la bagnante l'ambientazione è ambivalente: la spiaggia può essere contemporaneamente quella greca della Tessaglia (la terra che nel mito è patria dei centauri) o una qualunque altra spiaggia conosciuta allo spettatore. La profondità del mare, non definita dalla linea dell'orizzonte, diventa così una quinta, un fondale davanti al quale si trovano e agiscono i tre protagonisti.

Il mare è presente anche nel frammento di disegno della pagina strappata (p. 86) in cui si riconoscono due personaggi: un uomo seduto di schiena che guarda il mare – appena suggerito dalla linea della battima e dell'orizzonte –, e una donna sdraiata, rivolta verso il lettore, molto simile alla bagnante del disegno precedentemente presentato.

Secondo il titolo, andrebbe riportato al gruppo di disegni a tema mitologico anche il disegno *Misteri orfici*³¹. L'Orfismo

³⁰ Al mare sono state da Possenti dedicate più esposizioni: nel 2006 *Mare trasversale* a Modena, nel 2013-2014 *Storie d'acqua* a Pisa. Una carta nautica è stata appositamente realizzata per la mostra *Balene* organizzata dal Museo della Grafica di Pisa nel 2015. Cfr. *Antonio Possenti. Mare trasversale*, catalogo della mostra (Galleria Modenarte, Modena, 15 maggio - 30 giugno 2006), Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2006; *Antonio Possenti. Storie d'acqua*, catalogo della mostra (Museo della Grafica, Pisa, 21 dicembre 2013 - 30 marzo 2014), Edizioni ETS, Pisa 2013; A. Tosi (a cura di), *Balene*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

³¹ Inizialmente il titolo era stato letto in modo errato come *Misteri orgia*, e con

– un movimento religioso di tipo mistico, sorto in Grecia nel VI secolo – professava la necessità di condurre l'intera esistenza nella purezza, pena la perdita dell'immortalità dell'anima. Tuttavia il soggetto – una donna spogliata nei modi e nei gesti, forse una prostituta, affiancata da due uomini che la tengono a braccetto – rivela la chiara ironia del titolo.

Oltre alle figure femminili già menzionate in quanto co-protagoniste dei disegni trattati, nel taccuino appaiono anche altre donne ritratte da sole. In questi disegni manca totalmente la componente narrativa ed emerge invece l'occhio indagatore dell'artista, la cui mano trasferisce su carta, in modo talvolta impietoso, la loro fisicità. È il caso ad esempio delle due ballerine protagoniste del disegno senza titolo (p. 72) e di *Ballerina vecchia* – rappresentanti entrambi una figura di donna piuttosto lontana dall'ideale della ballerina giovane e leggiadra –, e del disegno intitolato *Mimi*, un nudo femminile a figura intera, di spalle, dalle proporzioni piuttosto massicce e dalla postura cadente. Del tutto differente è il ritratto intitolato *Maddalena*: tanto le figure precedenti erano decadenti, tanto questa è invece vigorosa, colta mentre fuma una sigaretta tenuta nell'angolo della bocca, seduta a gambe accavallate.

In conclusione, nella fase iniziale della produzione artistica di Possenti testimoniata dal taccuino si ritrovano già molti degli elementi che caratterizzeranno la sua opera successiva, ma anche alcune sostanziali differenze. Il carattere fondamentale che distingue i disegni del taccuino dalle opere dei

questo nome viene anche discusso da Possenti nelle interviste, tuttavia una più approfondita analisi della grafia possentiana ha permesso di affermare con certezza che il corretto titolo di questo disegno è invece *Misteri orfici*.

decenni seguenti è la presenza di una sola figura o di una sola scena nello spazio della pagina: mancando del tutto la fitta giustapposizione di figure che sarà cifra caratteristica della pittura del Possenti più noto, la pagina diventa quindi un grande fondale per i personaggi e le loro azioni. Dell'opera dei decenni successivi mancano anche molti dei temi chiave, gli archetipi che Possenti elaborerà in modo piuttosto costante: la mela divisa, il coniglio antropomorfo e altri animali, l'uomo addormentato; altri, come il mare, sono invece già presenti³².

Per riprendere le parole di Possenti già messe in apertura di questo scritto, «oltre al portato culturale ognuno di noi ha un patrimonio visivo che grava e a cui non sempre si riesce a sfuggire». In questo senso, le opere dei sei decenni successivi trovano nei disegni del taccuino un chiaro punto di partenza: prima come dopo, nonostante l'evidente evoluzione stilistica e le diverse tecniche, il portato culturale di Possenti – curioso per natura, e colto di conseguenza – emerge nei temi, mentre il patrimonio visivo emerge in modo sottile nelle forme.

L'opera di Possenti è stata definita «a suo modo difficile»³³ ed è infatti un'opera intellettuale, pur non diventando mai eccessivamente intellettualistica o cerebrale; le citazioni, riprese, diventano engrammi, tracce mnemoniche che, se da una parte rimandano in modo più o meno evidente alla loro fonte originaria, dall'altra premettono una nuova interpretazione di forme, temi e motivi dell'arte di ogni epoca. Gli spunti fi-

³² Per un *excursus* sui temi-chiave dell'opera pittorica di Possenti vedi M.C. Cabani, *Un lungo viaggio*, cit., pp. 9-47.

³³ M. Rocchi, *Sì, no, forse*, cit., p. 17.

gurativi (temi storici e biografici, modelli visivi e fonti letterarie) vengono rielaborati da Possenti, già in questa fase germinale della sua attività, in modo fortemente autonomo, non “rispettando” il contesto da cui sono stati tratti, seguendo un meccanismo mitopoietico che suscita straniamento nell’osservatore che riconosce la citazione ma la vede assolutamente decontestualizzata.

Biografie

Anita Paolicchi (1990) è cultrice della materia presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa. Ha completato gli studi triennali e magistrali di Storia dell'Arte presso il medesimo Ateneo, e successivamente ha conseguito una laurea magistrale in Storia medievale e premoderna presso l'Università Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca (Romania). Attualmente sta svolgendo un dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo (Dottorato interuniversitario 'Pegaso', Università di Firenze, Pisa, Siena). Nel 2018, per le Edizioni ETS ha curato e tradotto dal romeno *Pittoresco e Malinconia* (1980), la prima opera del filosofo e storico dell'arte Andrei Pleşu.

Biancalucia Maglione (1992) è cultrice della materia al Dipartimento di Civiltà e forme del Sapere dell'Università di Pisa. Presso il medesimo Ateneo ha conseguito la laurea triennale e magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea ed è stata successivamente borsista. Ha condotto un periodo di ricerca presso il Centre Pompidou di Parigi e collaborato con Istituzioni artistiche pubbliche e private. Ha partecipato a convegni e pubblicato contributi specialmente sulla scultura contemporanea e sull'arte italiana tra le due guerre.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di febbraio 2019