

# ANSELMO BUCCI

## *Roma Sentieri Sublimi*



giullo Napoli  
cerchio  
cerchio

Palazzo  
spumanti color  
carne, color forte  
salmone

Piazza  
S. Pietro

Roma 2010

20  
agosto







ANSELMO BUCCI

(1887 - 1955)

Roma Sentieri Sublimi

*Catalogo a cura di*

Daniele Astrologo,

Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella

Roma, 2 dicembre 2010 - 31 gennaio 2011

FRANCESCA ANTONACCI

Via Margutta 54, Roma

ANSELMO BUCCI  
(1887-1955)  
Roma Sentieri Sublimi

Catalogo edito in occasione della mostra  
Anselmo Bucci (1887-1955)  
Roma Sentieri Sublimi  
Roma, 2 dicembre 2010 - 31 gennaio 2011

© Francesca Antonacci  
Via Margutta, 54  
00187 Roma  
Tel. +39.06.45433036 - +39.06.45433054  
e-mail: [info@francescaantonacci.com](mailto:info@francescaantonacci.com)  
<http://www.francescaantonacci.com>

© Damiano Lapicciarella  
Borgognissanti, 54-56r  
50123 Firenze  
Tel./Fax +39.055.284902  
e-mail: [damianolapicciarella@gmail.com](mailto:damianolapicciarella@gmail.com)

© Daniele Astrologo per il suo testo

*Si ringrazia il Centro Sperimentale di Cinematografia*

*Fotolito e Stampa*  
Officine Tipografiche - Roma





*Anselmo Bucci nel suo studio*

## VIAGGIO SENZA FINE

Daniele Astrologo

Prima di procedere con l'analisi delle opere esposte è utile dare qualche indicazione sull'entità del *corpus* artistico raccolto e sul metodo adottato in fase di selezione e di lettura.

Gli acquarelli e i disegni fanno parte di due album incentrati sulla città di Roma visitata in occasione di due brevi soggiorni: quello del '33 avvenuto nel mese di marzo<sup>1</sup> e quello del '38 in agosto<sup>2</sup>. La tecnica di esecuzione si caratterizza per l'uso della matita copiativa su carta da disegno. Talvolta si registra la presenza di un tracciato steso con la mina per assicurare l'impianto compositivo. Si tratta di una primissima fase di lavoro cui segue quella pittorica, anche se non è detto che siano in stretta successione. La presenza di appunti autografi atti ad indicare una determinata gamma cromatica lascia intendere che la stesura del colore può avvenire in un secondo tempo.

La distanza che separa gli album - cinque anni - non segna un cambio di rotta stilistico. Nel corso degli anni Trenta non si ha l'arrivo di una nuova stagione pittorica, anche perché l'artista, ormai maturo, non è più soggetto ai mutamenti linguistici tipici del giovane alla ricerca del proprio indirizzo artistico. All'età di quarantasei e di cinquantuno anni, Anselmo Bucci ha pieno possesso dei mezzi pittorici ed idee chiare sull'*iter* creativo percorso e ancora da percorrere. Basti pensare alla sua dichiarazione di poetica del '23, riportata nel catalogo della mostra personale allestita presso la Galleria Pesaro di Milano:

*Dalla fattura allegretta e rapida delle mie tele di anteguerra e di guerra, di cui riespongo qualche saggio, alla elaborazione lenta e riflessa degli ultimi lavori, apparirà evidente al visitatore, se vuol leggere le date, uno sforzo: non verso il diverso, ma verso il più e il meglio [...]. Nessuna conversione dunque, come è stato detto, né il più piccolo ravvedimento, né una diversa professione di fede dalla prima tela perpetrata a tredici anni, all'ultima dipinta a trentasei. Ma qualche maggior calma, vale a dire possibilità di mestiere; e spero d'arte.<sup>3</sup>*

Questa autopresentazione mette in chiaro il pensiero e l'arte di Bucci che dalle prime prove di pittura agli ultimi lavori persegue lo stesso orizzonte di ricerca

contrassegnato da un'osservazione attenta della realtà e dalla cura per il lavoro artistico condotto con sentimento perché è sentito e pertanto riflette il carattere dell'uomo, il suo credo. Impossibile accogliere una diversa professione di fede, pena la messa in discussione del suo essere nel mondo. Una coerenza di tutto rispetto che potrebbe essere giudicata dubbia di fronte a certe opere riconducibili allo stesso periodo, ma di diversa fattura stilistica. Diversità che non deve trarre in inganno perché quando si parla di coerenza la si intende comunque aperta alle soluzioni espressive assunte ed elaborate nel corso della sua formazione.

Durante il soggiorno parigino (1906-1915) prende confidenza con l'espressionismo cromatico di matrice *fauve*, con la pennellata impressionista condotta *en plein air* e con il segno infantile di derivazione Naïf.

Al suo arrivo nella Ville Lumière sono ancora vivi maestri indiscussi del calibro Edgar di Degas, Pierre Auguste Renoir, Auguste Rodin, Henri Rousseau e Paul Cézanne che muore proprio nel 1906. Tra quelli della stessa generazione vanno ricordati, tra i tanti, Georges Braque e Pablo Picasso, che nel 1907 dà alla luce *Les Femmes d'Alger*. Parigi lo introduce in un *milieu* culturale di respiro europeo, mettendolo a confronto con le principali correnti d'avanguardia, dal Simbolismo all'Espressionismo *fauve* per giungere al complesso snodo cubo-futurista. Non va infine dimenticata l'arte dell'incisione, appresa nei primissimi anni parigini e condotta con successo per buona parte della sua carriera pittorica<sup>4</sup>. L'occhio di Bucci è rapido nel cogliere le scene della vita moderna, la sua scrittura fluente afferra signi-



Bucci e Orio Vergani, Milano 1944

ficative *tranche de vie* della metropoli in corsa. Anche negli anni bui della guerra, quelli che all'inizio lo vedono arruolato nel Battaglione lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti (V.C.A.), nel cosiddetto "plotone dei futuristi"<sup>5</sup>, Bucci dà prova di essere un ottimo corrispondente di guerra. I numerosi dipinti, disegni ed incisioni mostrano con quanto impegno si è dedicato a questo tema, fino a farne un vero e proprio filone artistico<sup>6</sup>. Rispetto allo spirito interventista e sperimentale dei futuristi, Bucci segue la propria vocazione narrativa sorretta dalla chiara lettura dei fatti di cronaca vissuti in trincea e nelle retrovie. Nel corso degli anni Venti, invece, quelli caratterizzati dall'esperienza milanese maturata in seno a "Novecento" capeggiato da Margherita Grassini Sarfatti, si misura con la sintesi del segno e dei volumi, con la fermezza compositiva e il controllo del colore, articolato in chiaroscuro entro una ristretta gamma cromatica.

Stilemi diversi che confluiscono nel presente e trovano applicazione a seconda delle necessità imposte dal soggetto, secondo l'umore, in linea col senso di quella vita da immortalare sul foglio, senza contravvenire alla propria professione di fede.

Per tornare alla lettura degli album non può più sorprendere il fatto che nell'arco di una giornata si registrano pagine contrassegnate da diverse formule linguistiche. A fronte di queste considerazioni si comprende come la ricerca di un criterio per ordinare queste opere non possa rifarsi a paradigmi stilistici né formali. Un parametro di rife-



Anselmo Bucci al Premio Viareggio, 1930

rimento va cercato nella stessa logica dell'album, nella sua struttura narrativa perché i suoi fogli raccontano la storia di un viaggio per le strade di Roma. Una storia ideale perché nasce dalla sintesi di due momenti diversi - i due soggiorni romani del '33 e del '38 - senza perdere il piacere del viaggio, del *Grand Tour*. Si scopre così l'esistenza di un rito che vede Bucci passare e ripassare per quei luoghi della storia, anche a distanza di anni. A segnare l'avvio del percorso, allora, non è il quando ma il dove e il quanto, ovvero l'insistere su determinati siti a discapito di altri. Detto altrimenti, si è di fronte a uno di quei casi rari in cui l'asse dello spazio fa aggio sull'asse del tempo. Per questa ragione il *tour* ideale ha inizio con la zona contrassegnata dalla presenza della Colonna Traiana e prosegue per i monumenti presenti in zona, allontanandosi sempre più dal centro storico fino a raggiungere il quartiere dell'EUR.

A queste riflessioni fa eccezione un gruppo di carte relative al soggiorno romano del '33 che escono dalla tradizione del *Grand Tour*. Non più piazze, fontane, ponti, vedute urbane animate dal traffico cittadino, bensì gli studi per dei manifesti ispirati al film *Acciaio* diretto da Walter Ruttmann. Si esce dalla cronaca mondana condotta dall'esploratore in viaggio per entrare nell'universo immaginario della cinematografia. Pertanto, a termine del capitolo centrale, quello dedicato al *tour* romano, ci sarà un breve testo dedicato a questa singolare esperienza di Bucci illustratore.

#### Note

- <sup>1</sup> Stando agli appunti autografi di Anselmo Bucci, il soggiorno romano va dall'8 al 13 marzo 1933. In questi giorni alloggia presso l'Hotel Luxor nella camera numero 13.
- <sup>2</sup> Stando agli appunti autografi di Anselmo Bucci, il soggiorno romano del '38 va dal 20 al 24 agosto. In questi giorni alloggia presso l'Hotel Luxor nella camera numero 33.
- <sup>3</sup> ANSELMO BUCCI, *Prefazione* in *Mostra individuale di Anselmo Bucci del "Novecento"*, Galleria Pesaro, Milano aprile 1923.
- <sup>4</sup> Tra le principali opere, in gran parte caratterizzate dall'uso della puntasecca, vanno ricordate: *Petit Paris qui bouge*, 13 tavole, 1908; *Paris qui bouge*, 50 tavole, 1909; *Inondazione di Parigi*, 1909; *Croquis du front Italien*, 1918; le litografie a colori di *Marina e terra*, 1918.
- <sup>5</sup> Tra coloro che si arruolano nel Battaglione vi sono numerosi aderenti al Futurismo, tra cui il fondatore, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Ugo Piatti, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Mario Sironi e alcuni loro simpatizzanti tra cui Carlo Erba e Achille Funi. Anselmo Bucci permane tra i volontari ciclisti dal maggio al dicembre 1915. Per approfondimenti sul V.C.A. si possono leggere gli studi elaborati da Luigi Sansone, tra cui: *Patriottismo futurista. Il Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti*, Edizione Gabriele Mazzotta, Milano 2007; *I futuristi del Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti*, Gabriele Mazzotta, Milano 2010.
- <sup>6</sup> Tra le mostre che lo consacrano come "artista di guerra" vanno ricordate quella allestita al palazzo San Giorgio di Genova (marzo-aprile 1917) e quella presso la Galleria Pesaro di Milano (settembre 1917), intitolata *Pittura di guerra di Anselmo Bucci Pro Scaldarancio*. Non vanno infine dimenticate i cicli grafici già citati: *Croquis du front italien*, *Marina e terra* e *Finis Austriae*.

## Tour ideale

*Non ci si sazia di questa mitezza variopinta. / Ci si temprava. Non è un altorilievo. È una / tela che può fare da sfondo ad ogni gesto, e / quasi, ad ogni sogno. / La bellezza di Roma è prepotente. Le cose ti saltano in faccia. / Non mi stupisco che Roma si sia sempre occupata / di realtà. Vive nella realtà perpetua, evidente. / Non c'è zona di dubbio. / O se c'è dubbio, è tra due bagliori, tra due evidenze. / Ieri sera Trinità dei Monti era incrostata di / varie madreperle, di veri argenti, di diversi ori. / Ogni toppa aveva un limite preciso. Gli spigoli / delle case a Roma son più che taglienti. Sono tante prue che dividono una zona tropicale / da una zona glaciale. È una unità fatta / di contrasti, ardua da capire, e affaticante. / Tutto vi attira e vi strapazza. Anche la / posizione geometrica, stellare, dei monumenti. / L'unità di Roma, la fusione di Roma con / l'esaltazione del vostro spirito; l'atmosfera propizia / ai colloqui con le cose e con se stesso accade / quando la città è illuminata dal basso; quando / è trasfigurata dal solleone<sup>1</sup>.*

Con questo pensiero autografo di Anselmo Bucci, steso durante il soggiorno romano del '33, si può dare inizio al viaggio. Sintesi di un'impressione, ritratto di una città a lungo amata, spesso visitata perché agli occhi di ogni artista rispettoso della storia e della tradizione essa rappresenta un termine di confronto indispensabile. Lo è già stato in passato con quella schiera di giovani aristocratici, artisti, collezionisti e cultori della storia e delle arti tra il XVIII e il XIX secolo. Ai quei tempi il fenomeno del *Grand Tour* aveva tutto il sapore di un'impresa eroica, un viaggio iniziatico pieno di rischi: dalle precarie condizioni della viabilità, particolarmente insicura nei valichi delle Alpi, alle imboscate delle bande armate senza dimenticare le difficoltà nell'organizzare il vitto, l'alloggio e il reperimento di adeguati mezzi di trasporto. Ad attenuare l'esigenza di recarsi sul posto per apprezzare *de visu* i cosiddetti "beni culturali", è l'avvento e la diffusione della fotografia. Per dirla con Walter Benjamin, «l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica»<sup>2</sup> può essere conosciuta anche attraverso le riproduzioni fotografiche. Certo, in un primo tempo, verso la prima metà del XIX° secolo, quando i progressi scientifici raggiunti nel campo dell'ottica e della chimica furono tali da garantire l'impressione e il fissaggio dell'immagine su lastra, anche

i fotografi vissero la loro stagione eroica. Nei loro viaggi per terre esotiche dovettero trasportare attrezzature delicate, ingombranti e pesanti, tutti strumenti necessari per portare a termine gli elaborati procedimenti chimici per lo sviluppo e il fissaggio. Negli anni Trenta, il viaggio a Roma non ha più il sapore di una meta ideale, il mito eterno da conoscere di persona per il bene della propria formazione culturale e carriera artistica. Un altro centro urbano d'oltralpe ha ormai da tempo preso il suo posto. Bucci ha conosciuto entrambe le capitali e forte di questa esperienza non salta gli appuntamenti con la storia dell'arte, tornando nei luoghi già visitati e ritratti. Il suo è un viaggio senza fine perché è il solo modo per mettersi alla prova, confrontarsi con la realtà che gli sta di fronte: non è mai la stessa. Il cambio delle stagioni, la patina del tempo, gli incontri fortuiti, la luce nel corso di un giorno, l'inedito punto di vista, gli anni che maturano i sensi,...: la realtà non è mai la stessa e per questa ragione va ogni volta affrontata, trascritta con i propri mezzi artistici come se fosse la prima volta. Il viaggio senza fine per la città eterna mantiene tutta l'originalità del *Grand Tour* e come tale utilizza tecniche e mezzi di registrazione consoni a chi esercita l'arte della pittura. Bucci, insaziabile viaggiatore, ha sempre con sé la formula dell'album, facile da trasportare e capiente.



Via Ostiense, 1938

Le sue pagine possono accogliere brani di scrittura, studi preparatori, indicazioni stradali, vere e proprie composizioni pittoriche. Il formato dell'album, il piano orizzontale del foglio sollecitano tecniche di scrittura e di registrazione agili e corsive per fissare una prima idea, per catturare una fuggente impressione. Sono tecniche essenziali e rapide, adatte ad essere praticate *en plein air* e ultimate in un breve lasso di tempo. Un'arte esercitata in questi termini assume una sintassi visiva affine a certi criteri fotografici riscontrabili nei tempi di percezione accelerati, nel taglio compositivo sensibile al valore contingente dell'inquadratura. Considerazioni corrette ma insufficienti per comprendere il fenomeno dell'album, così come lo vive Anselmo Bucci. Merita a questo proposito citare una felice osservazione di Orio Vergani:

*Viaggiò. Conobbe la Francia in ogni coin provinciale, si spinse in Algeria e in Corsica: salpò – allora sembravano viaggi di lungo corso – verso il Marocco e verso la Sardegna. Aveva sempre sotto il braccio un grosso album da disegno legato in pergamena, e su questo disegnava tutto il giorno. Quando, ormai uomo maturo, parlava con un giovane, gli faceva, orgoglioso, toccare il callo, quasi corneo, che il ferro del bulino e il legno della matita tenuta ben stretta gli avevano fatto crescere vicino all'unghia del dito medio: e amava far sentire come, in interminabili giornate di pittura, il braccio destro gli si fosse fatto muscoloso come quello di uno schermidore. Amava provare così la lunga fatica che gli era costata l'amore per la pittura. Sui fogli dell'album, quando non aveva tempo per segnarli con qualche nota di acquerello, aveva cominciato a scrivere qualche parola che l'aiutasse a ricordare un colore, un riflesso, un'ombra. Quelle note, con il tempo, si ampliarono. Diventarono veri e propri appunti di un diario: i fogli raccolsero note di pensieri, frammenti di dialogo con una modella, una battuta, un aforisma. Attraverso queste note, Bucci si trovò un giorno a essere scrittore, e da esse nacque un "quaderno", che non sarebbe spiaciuto a Jules Renard. Si intitolò Il pittore volante e inaugurò assai degnamente l'elenco degli scrittori insigniti del premio Viareggio<sup>3</sup>.*

Agli occhi di Bucci l'album ha la dimensione di un laboratorio creativo dove esercitare ed alimentare la già prolifica vena artistica; tela su cui dipingere in modo compiuto il paesaggio in cui si trova; diario dove scrivere i fatti del giorno altrimenti destinati all'oblio; è agenda per ricordare gli impegni presi, gli appuntamenti fissati, rubrica dove elencare numeri di telefono ed indirizzi di alberghi e ristoranti oppure

di amici e conoscenti; zibaldone di notizie, riflessioni, appunti, estratti di letture o citazioni tratte da una conversazione. È un tutt'uno in apparenza caotico, in verità ordinato dalla tensione del viaggio in quel determinato luogo che lo assorbe e definisce l'identità dell'album. Non a caso hanno tutti un titolo, in genere legato al nome di una città, di una regione, di una terra o di un fatto eclatante che va dalla Grande Guerra al Giro d'Italia.

---

#### Note

- <sup>1</sup> Lo scritto si trova steso su un foglio incollato sulla seconda di copertina a mo' di introduzione al volume del '33. In realtà è la trascrizione corretta degli appunti scritti a Milano il 14 marzo 1933, non appena rientrato dal suo viaggio a Roma (vedi pp. 92-93).
- <sup>2</sup> Il titolo originale *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vede la luce nel 1936, nella traduzione francese di Pierre Klossowski, sulla celebre rivista «Zeitschrift für Sozialforschung» che in quel periodo si stampava a Parigi.
- <sup>3</sup> ORIO VERGANI, *Misure del tempo, Diario*, a cura di Nico Naldini, Baldini & Castoldi, Milano 2003, pp. 363-364.

Catalogo

## I - FORO TRAIANO

Nel caso specifico di questo viaggio senza fine nella città eterna, il punto di partenza è il Foro Traiano e per essere precisi la Colonna Traiana. La sua vertiginosa verticalità buca la pianta urbana e segna in modo inequivocabile l'epicentro da cui si irradiano le onde sismiche della creatività. Essa è il punto di partenza, l'*ubi consistam* di ogni percorso per le vie di Roma, il centro ideale da tenere a mente per non perdere l'orientamento. Non è un caso che entrambi gli album hanno inizio con l'indagine di quest'area, contrassegnata dalla presenza esplicita ed implicita della Colonna. La prima che giunge tra le mani è quella intitolata *Monumento a Vittorio Emanuele* (cat. n. 1 *recto*) dove il pittore prende le misure per valutare le proporzioni dei vari edifici in relazione agli spazi del Foro e della piazza. Non a caso l'opera successiva, eseguita sullo stesso foglio sulla parte posteriore, mostra il Monumento nazionale a Vittorio Emanuele II visto da Piazza Venezia. A destra si vede la parte terminale di Palazzo Venezia che si bilancia col Vittoriano sulla sinistra. All'insegna dell'equilibrio simmetrico sono anche i due edifici al centro macchiati di rosso, mentre di fronte dilaga la piazza con i suoi azzurri e i suoi rosa. Il punto di vista d'elezione torna ad essere quello preso dal Foro nelle due vedute interessate a ritrarre il colle del Campidoglio: la versione del '33 (cat. n. 2), datata 13 marzo, affascina per il cielo attraversato da nubi verdastre. La matita segna il passaggio del vento, la presenza d'un cielo mosso. Da un punto di vista compositivo il quadro si risolve in tre momenti: in primo piano la zona di scavo, sulla destra il blocco grigio del Monumento e al centro, in castano bruno, il Palazzo Senatorio sormontato dalla torre della Patarina. Più d'ampio respiro è *Veduta dal Foro Traiano* (cat. n. 5), con al centro della composizione la cupola di una chiesa. L'azzurro mosso del cielo percorso da sciabolate grigie, la compattezza blu e viola dell'orizzonte interrotto dall'erezione architettonica, la zona variopinta degli scavi... tutto è gioia per gli occhi che hanno la sensazione di respirare la freschezza dell'incipiente primavera grazie alle parti lasciate in bianco, perché la carta, se dipinta correttamente, sprigiona luce. Non mancano opere dedicate alla Colonna Traiana, declinata sotto numerosi punti di vista. L'opera del '33 (cat. n. 3) sembra quasi assumere a pretesto la presenza del monumento per dare vita ad una sinfonia di colori dai timbri espressivi e variegati: gialli, rossi e blu, intervallati da grigi e verdi, variano, si mescolano per dare luogo ad una partitura gioiosa memore dei *fauves*. Qui si riconosce la mano libera dell'artista da Fossombrone in vena di giocare con i colori per puro piacere percettivo. Di tutt'altra fattura è la versione dedicata a San Pietro apostolo (cat. n. 6). I colori tenui prossimi alla trasparenza favoriscono l'insorgere del segno che spiega e descrive la crisi d'identità della statua soprastante. L'incertezza è nell'attribuzione tra la figura di San

Pietro e quella di San Paolo. Il giorno dopo, il 21 agosto, Bucci torna a visitare il Foro Traiano e lo fa di notte come si avvince dall'opera *Notturmo Traiano* (cat. n. 7). Qui si cimenta in un suggestivo notturno ricco di impressioni visive. Della Colonna si coglie solo la sagoma verticale, mentre del Monumento disegna la struttura d'insieme con attenzione per la scalinata e il monumento equestre. Per il resto domina una sensibilità pittorica giocata con tinte verdastre, blu, grigie ed ombre violacee per conferire profondità alla notte. La colonna, pur dividendo la composizione in due parti, non disturba l'atmosfera d'insieme. Pochi giorni dopo, il 24 agosto di pomeriggio, torna nei pressi della Colonna per coglierne l'ombra (cat. n. 9). Il pretesto è offerto da una carrozza con cavallo al traino (botticella) e da una vettura, entrambi in sosta lungo la linea d'ombra per ripararsi dal sole. In realtà l'interesse per quest'opera è tutto nella presenza-assenza della colonna che funge da stilo per segnalare l'ora del giorno. Un'atipica meridiana solare per orientare nello spazio, più che nel tempo, chi dovesse trovarsi a passare da quelle parti. Al di fuori del quadrante solare, ma ancora nei pressi del Foro, è la veduta di una chiesa, probabilmente la *Chiesa dei Santi Luca e Martina* (cat. n. 10). Poche tracce in rosso e in blu sono sufficienti per rappresentare la zona degli scavi attraversata da dei visitatori, i profili delle architetture, chiesa compresa, e poco in là i colli. Nell'insieme una resa equilibrata, anche se in certi tratti le linee sfuggono alla comprensione iconografica e si diramano nel vuoto per mostrarsi per quello che sono, dei grafici prossimi all'astrazione.

1. verso



## 1. Monumento a Vittorio Emanuele, 8 marzo 1933, recto

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 53,3 x 85

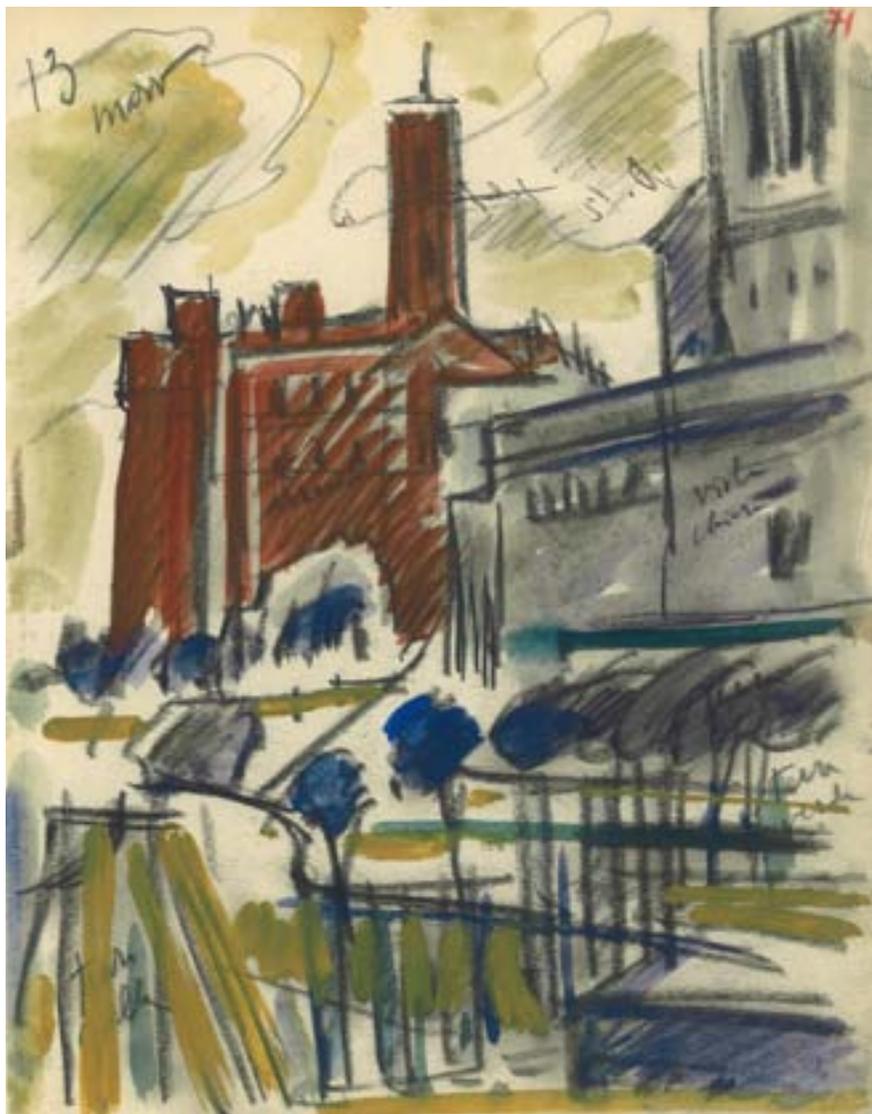


Dall'appunto autografo si deduce che quest'opera è stata assorbita da problemi di ordine tecnico e per l'esattezza dalle proporzioni: «*Alterate tutte le / proporzioni. La piazza è lunga la / metà*». Non a caso i monumenti presenti sono tracciati con linee essenziali e campiture sommarie. La rappresentazione è comunque sufficiente per stabilire la loro identificazione. Al centro e dominante è il Vittoriano in tutta la sua possanza marmorea. Lo precede la sagoma del monumento a Vittorio Emanuele, un'indicazione grafica per orientare la scena, mentre

poco sopra si intravede la Quadriga. Sulla destra, in primo piano, svetta la Colonna Traiana di cui si sottolinea l'andamento elicoidale del fregio con svelti tratti di matita, mentre a sinistra si riconosce il Campidoglio o per essere più precisi il Palazzo Senatorio con la torre della Patarina. La zona degli scavi, animata da colonne e dai resti romani, occupa tutto il primo piano delimitato dal lineare fronte di alberi. Una veduta d'ampio respiro, rapida, senza trascrizioni minuziose, per una resa d'insieme e soppesare il peso degli edifici e metterli in relazione.

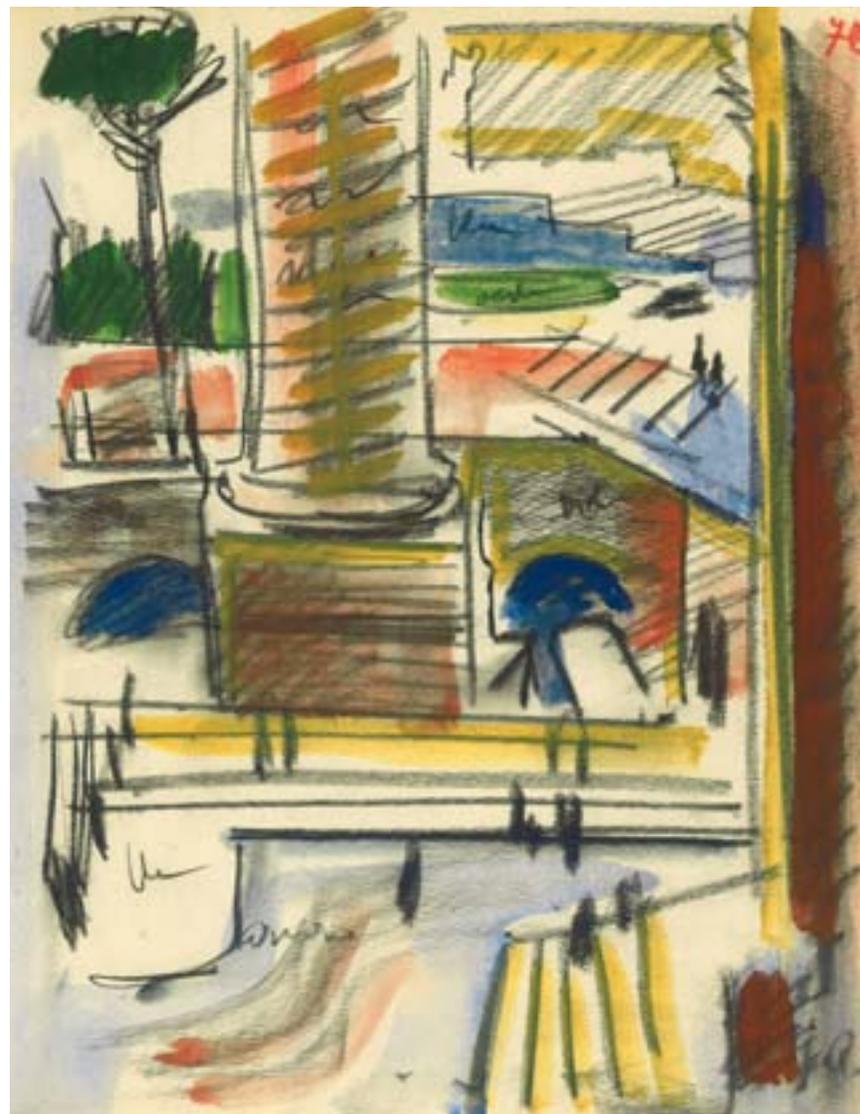
## 2. Il Campidoglio visto dal Foro Traiano, 13 marzo 1933

tecnica mista carboncino, acquarello  
cm. 30,5 x 24



## 3. Colonna Traiana, 1933

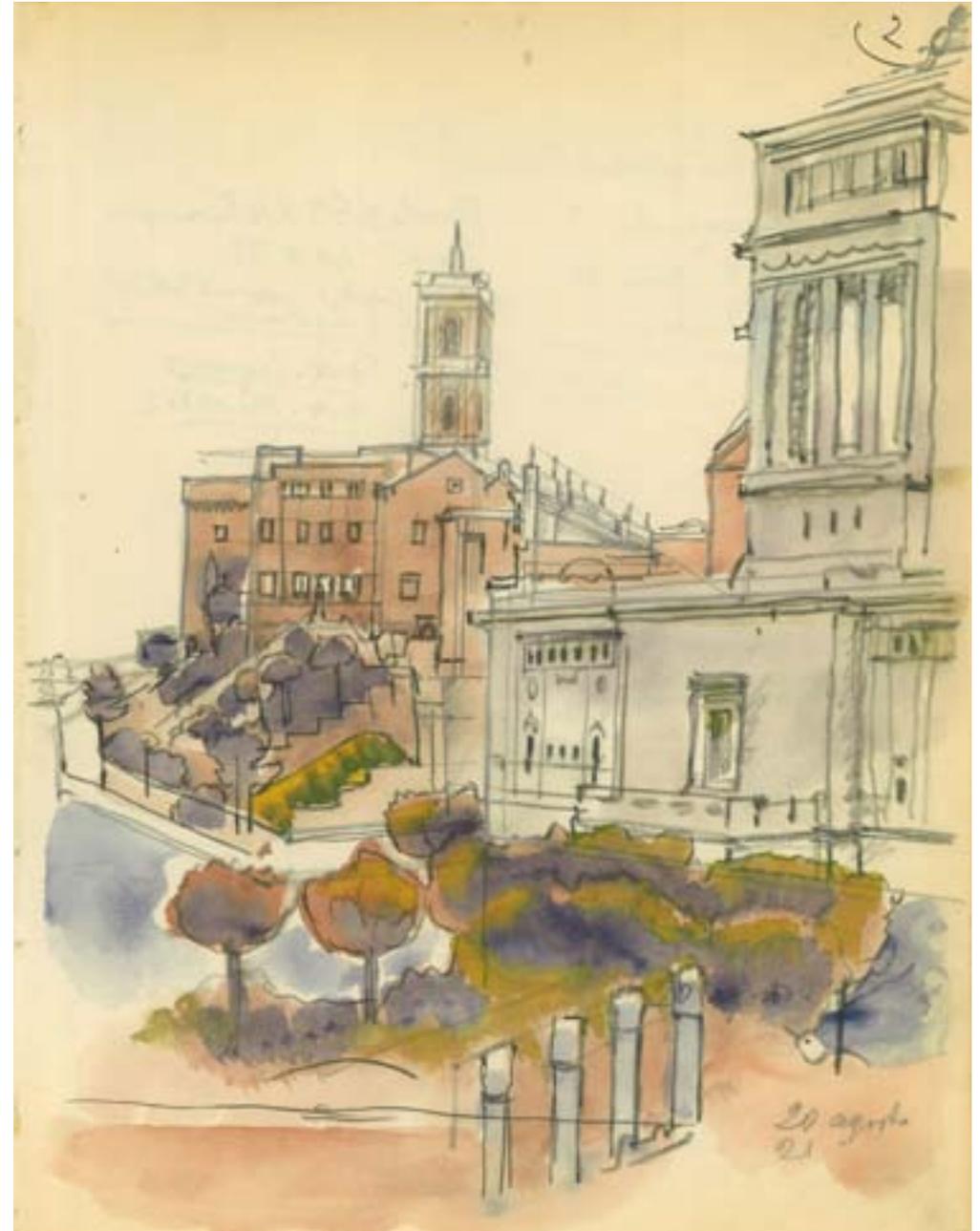
tecnica mista carboncino, acquarello e tempera  
cm. 30,5 x 24



#### 4. Il Campidoglio visto dal Foro Traiano, 20-21 agosto 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5

Rispetto alle altre vedute, questa si distingue per una particolare cura del disegno. Si riconosce una scrittura analitica minuziosa per consentire la descrizione degli edifici e la loro collocazione prospettica nello spazio. I sottili tracciati orizzontali, verticali e diagonali misurano e ordinano la scena nel rispetto di quella griglia razionale, di quella piramide visiva codificata nel Rinascimento. Il colore contenuto favorisce il segno della matita, distingue le strutture architettoniche e ne evidenzia la diversa fattura. Il peso delle masse è così reso e distribuito sotto un cielo mentale privo di colori. Sulla destra si riconosce parte del Vittoriano, mentre il centro della composizione è occupato dalla torre Patarina che svetta solitaria sul complesso del Campidoglio di cui si riconosce il Palazzo Senatorio e la torre di Papa Niccolò V. Il resto del quadro si distribuisce in primo piano, nella zona degli scavi animata dalle chiome verdi, gialle e viola degli alberi. Una massa informe che sfugge al controllo della misura spaziale e a cui Bucci non presta tanta attenzione perché questo quadro è tutto per le architetture e la loro capacità di articolare la prospettiva.



## 5. Veduta dal Foro Traiano, 1933

tecnica mista carboncino, acquarello e tempera  
cm. 31 x 48



## 6. Colonna Traiana (a San Pietro apostolo), 20 agosto 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5

Basta un colpo d'occhio per riconoscere una stesura raffinata, attenta alle sfumature dei chiaroscuri e alla linearità del disegno. Qualità riconoscibili nella Colonna Traiana effigiata con la sagoma della statua di San Pietro apostolo sulla sommità. A questo proposito Bucci annota:

*San Paolo o San Pietro. / Tutti lo dimenticano / il piedistallo è troppo / alto troppo bello troppo / eloquente. La celebrazione / è così solenne che / tutti dimenticano il / celebrato.*

Poche righe che riflettono bene un problema di lettura. La percezione ordinaria dei monumenti di cui si è dimenticato il senso, la loro ragione d'essere. Si pensi solo alla collocazione originaria della Colonna concepita in relazione ad un contesto sociopolitico ora assente. Ad aumentare la difficoltà di un approccio corretto è il fenomeno della stratificazione culturale, in questo caso testimoniata dalla collocazione della statua in bronzo durante il pontificato di Sisto V. È troppo alta per essere riconoscibile e per questo Bucci non si preoccupa delle conseguenze dovute al taglio compositivo: una statua senza identità certa può anche essere rappresentata acefala. In coerenza con questa linea interpretativa il disegno non affronta la rappresentazione narrativa scolpita a bassorilievo, si sofferma sullo sviluppo elicoidale del fregio, sul piedistallo su cui riposa la sagoma della statua.

A sinistra della colonna si riconosce la sagoma del monumento equestre a Vittorio Emanuele II, mentre sullo sfondo si vede il tipico *skyline* della urbe.



7. **Notturmo Traiano**, 21 agosto 1938

tecnica mista matita, carboncino, acquarello  
cm. 32 x 24,5



8. **Carrozze al mattino**, 21 agosto 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5





**9. Nell'ombra della Colonna, 24 agosto 1938** (*recto* del cat. n. 27)

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 49

**10. Chiesa dei Santi Luca e Martina, 8-9 marzo 1933**

tecnica mista matita colorata  
cm. 30,5 x 24



## II - ATTRAVERSANDO I FORI

Il successivo nucleo di opere orbita attorno all'area archeologica dei Fori, comunque fuori dal cerchio visivo della Colonna Traiana. La *Fontana di Piazza Aracoeli* (cat. n. 11), sita ai piedi del Campidoglio, mette in evidenza il gioco delle acque sotto un cielo carico di blu e di viola. La fontana non è contestualizzata, vale per se stessa, per le armoniose forme disegnate da Giacomo della Porta. Su una vasca marmorea a pianta ovale ne sorge un'altra di più piccole dimensioni su cui quattro putti dai contorni appena visibili versano dell'acqua da altrettante anfore. Poco distante c'è la *Fontana di Piazza Campitelli* (cat. n. 12), anch'essa ideata dall'architetto Giacomo della Porta nel 1589. Bastano poche vie per raggiungerla ed apprezzarne l'elegante struttura. Il travertino, materiale in cui è realizzato il monumento per mano dello scarpellino Pompilio de Benedetti, ha riflessi viola e



Foro, agosto, 1938

verdastri come fosse in ombra. La vasca ottagonale mantiene un'idea di compattezza alleggerita dall'eleganza della balaustra a forma di calice su cui poggia il catino circolare. Il "colpo di grazia" è dato dallo zampillo d'acqua che la mostra in funzione. Da qui al *Teatro di Marcello* (cat. n. 13) sono sufficienti pochi passi. Di fronte a questo monumento Bucci inventa una pagina di squisita fattura. La struttura dell'edificio ordina e contiene la pittura che accede alle profondità degli archi, sviluppando così un discorso di tendenza informale. Da via del Teatro Marcello prosegue per via Luigi Petroselli, svolta a sinistra fino ad incontrare via di

San Giovanni Decollato e da qui via del Velabro dove lo attende l'*Arco di Giano* (cat. n. 18), ai margini del Foro Boario. Il nome dell'Arco viene integrato con quello di San Giorgio al Velabro, la chiesa presso cui si trova il monumento. Struttura quadrifronte di monumentale grandezza, veniva utilizzata dai mercanti attivi nel Foro per ripararsi dalle piogge. L'opera è dominata dal giallo e dall'oro, tinte calde, tenui. La loro chiara trasparenza facilita la lettura delle tre nicchie semicircolari disposte su due file, mentre i chiaroscuri valorizzano la plasticità dell'Arco. Il rimando, trascritto in alto a destra, al Piranesi potrebbe alludere all'incisione omonima - *Arco di Giano* - eseguita dal celebre artista veneto, oppure richiama alla memoria le numerose vedute delle antichità romane colte in tutta la loro inquietante grandiosità. Giovanni Battista Piranesi ha saputo conciliare l'attenta osservazione del reperto archeologico con la trasfigurazione della realtà grazie all'uso drammatico della prospettiva, dei chiaroscuri e dei tagli di luce. Bucci deve avere avuto in mente i cicli del Piranesi, trovando in essi un valido metro di paragone e di confronto. Di tutt'altro sapore è il *Tempio di Ercole Olivario* (cat. n. 15), sito presso Piazza Bocca della Verità nel Foro Boario. Il tempio circolare, costruito nel II secolo a.C., sembra risentire della presenza massiccia del colore steso secondo campiture larghe e compatte. L'impressione del momento trova nell'uomo appoggiato di schiena contro il tronco del leccio un curioso appunto di cronaca. Sempre lì vicino si trova la prossima tappa del viaggio che riguarda il *Tempio di Porturno* (cat. n. 16). L'edificio tetrastilo, per via delle quattro colonne frontali, sembra isolato. Un effetto di sospensione reso dai colori striati con rapidità tutt'attorno. I verdi e i gialli tendono a rallentare la loro corsa all'altezza delle abitazioni, sulla sinistra, perché quei muri trapuntati da porte e finestre richiedono il rispetto dei confini. Più attento e mirato è l'utilizzo degli stessi colori per ritrarre il monumento definito in modo rapido da tratti di mina e non solo. Ancora pochi passi e ad attendere Bucci è *Santa Maria in Cosmedin* (cat. n. 17), la celebre basilica con la facciata a forma di capanna e il campanile romanico. Il taglio frontale risalta queste linee, anche se tracciate in modo generico e affrettato.

### 11. Fontana di Piazza Aracoeli, 10 marzo 1933

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 31 x 24



### 12. Fontana di Piazza Campitelli, marzo 1933

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 30,5 x 24



### 13. Teatro Marcello, 1933

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 48



Del Teatro Marcello Bucci non coglie l'insieme. Seleziona parte del monumento e si concentra su di essa. Tutta la sua attenzione è assorbita dalla muratura, da quella porzione di facciata in travertino mossa da due ordini di arcate. Non si coglie la presenza dell'edificio soprastante. L'assenza di ogni riferimento al piano orizzontale del suolo e in alto, al profilo dell'edificio contro il cielo, fa perdere il senso dei volumi, la dimensione architettonica nello spazio. Lo sguardo di Bucci, la sua mano, lavorano sulla facciata in quanto elemento a se stante perché sufficientemente ricco di umori pittorici. All'asciutta composizione delle linee che disegnano le otto arcate distribuite su due piani, risponde una peculiare sensibilità pittorica atta a rendere la profondità della struttura. I colori scuri, composti da

una miscela di viola variopinti, colgono i profondi recessi delle arcate, mentre le parti più esposte al sole si schiariscono fino a raggiungere il colore, la consistenza della carta. Se non fosse per l'evidente taglio razionale della composizione si potrebbe parlare di una vicinanza a soluzioni informali *ante litteram*. Accostamento a tutta prima azzardato e invece in linea con l'eredità culturale di Anselmo Bucci, con quella che lo vede immerso nelle acque della Senna negli anni cruciali della sua formazione pittorica. In questo periodo ha raccolto l'eredità lasciata dagli Impressionisti, senza dimenticare gli esiti estremi raggiunti da Claude Monet a Giverny, quando luce e colore si mescolano in nome di un'impressione libera dal disegno.

## 14. San Pietro in Vincoli, 1933

tecnica mista carboncino, acquarello  
cm. 31 x 47,5



## 15. Tempio di Ercole Olivario, 1933

tecnica mista matita, tempera e acquarello  
cm. 30,5 x 48



## 16. Tempio di Porturno, 1933

tecnica mista matita, carboncino, acquarello  
cm. 31 x 47,5



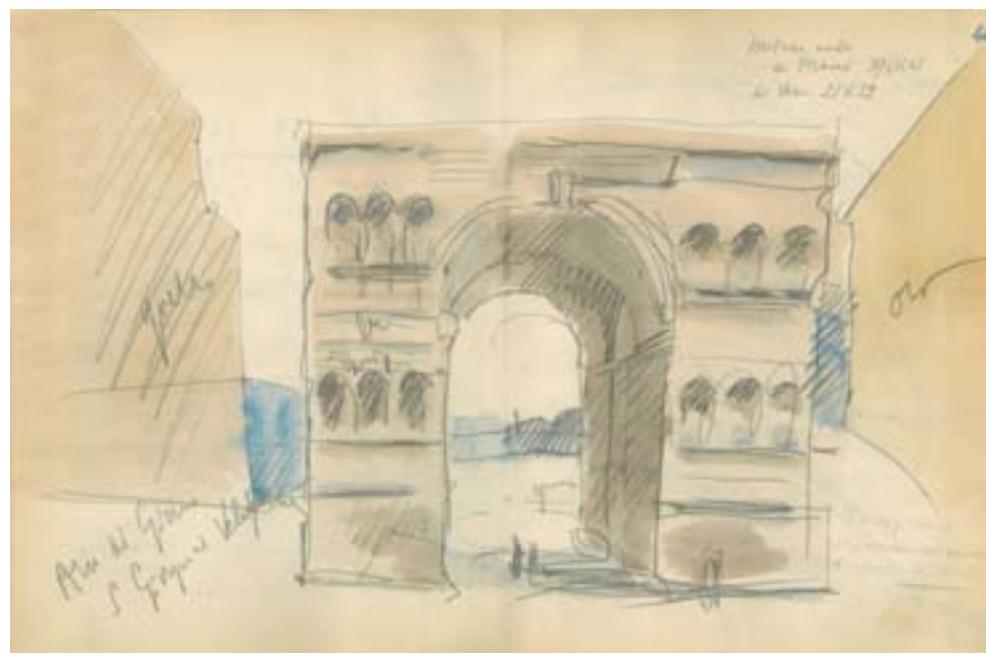
### 17. Santa Maria in Cosmedin, marzo 1933

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 30,5 x 24



### 18. Arco di Giano, 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 49



### III - LUNGOTEVERE

Giunto a questo punto il percorso prosegue lungo il Tevere, toccando due tappe importanti: *Ponte Rotto* (cat. n. 19 *recto*) e *Ponte Fabricio* (cat. n. 20 *verso*). Il Ponte Emilio fu il primo ponte in muratura di Roma ed in origine aveva sei arcate. L'appellativo di Ponte Rotto si deve ai numerosi crolli causati dalle alluvioni. L'ultima fu quella del 1589 che fece sparire tre delle sei arcate e il ponte non fu più ricostruito, di qui la denominazione di Ponte Rotto. Il dipinto mostra bene la massiccia struttura resa con contorni spessi e scuri. L'acqua, macchiata di azzurri e grigi verdastri, scorre e riflette l'ombra dell'arcata. Poco oltre,

salendo per il fiume, si raggiunge l'Isola Tiberina e a quest'altezza si trova il *Ponte Fabricio*, dove la corrente si fa sentire col suo fruscio. Prima di lasciare il lungotevere, Bucci si volta ed esegue l'*Isola di San Bartolomeo* (cat. n. 20 *recto*) con la stessa tecnica di esecuzione, gli stessi colori. In realtà San Bartolomeo è il nome della Basilica costruita sull'isola Tiberina, detta per questo San Bartolomeo all'Isola. È probabile che questa veduta sia stata colta dal ponte Garibaldi. Sulla sinistra si riconoscono la sagoma della cupola della sinagoga e il Ponte Fabricio.

#### 19. Lungotevere degli Alberteschi, 1933, *verso*

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 30,5 x 48



19. Ponte Rotto, 1933, *recto*

tecnica mista matita, china nera, acquarello  
cm. 30,5 x 48

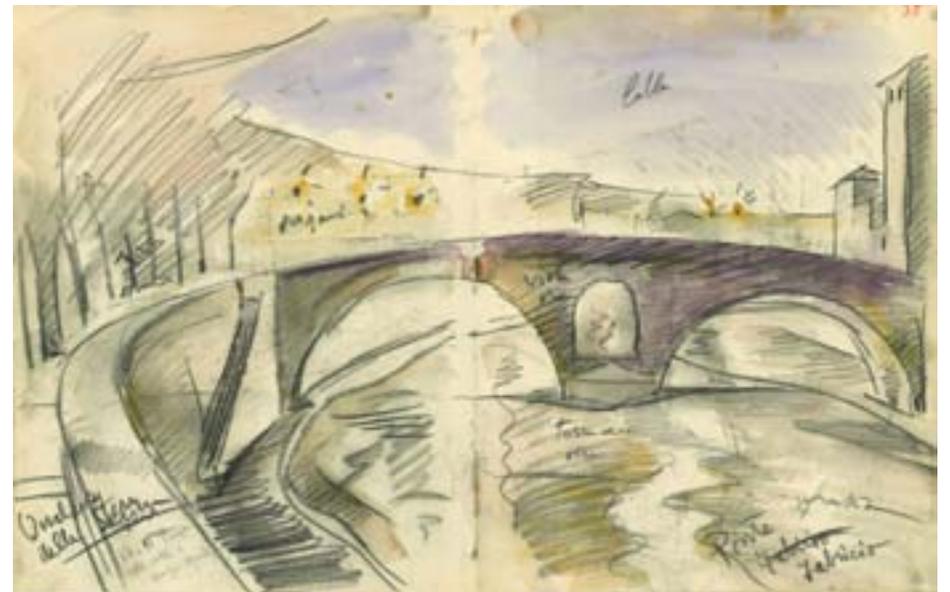


20. Isola di San Bartolomeo, 1933, *recto*  
Ponte Fabricio, *verso*

tecnica mista su carboncino, acquarello  
cm. 31 x 48



*recto*



*verso*

#### IV. DAI FORI ALLA PIAZZA DI TREVI

Nel lasciare il lungotevere, Bucci attraversa l'area dei Fori e raggiunge largo Magnanoli dove sosta presso il bar di via Nazionale per eseguire una veduta, intitolata appunto *Dal bar di via Nazionale* (cat. n. 22). Poi prosegue per via XXIV Maggio, attraversa la Piazza del Quirinale e prosegue fino a raggiungere la Piazza di Trevi. Ad attrarre la sua attenzione è naturalmente la Fontana omonima che ritrae tre volte e in tutte si sofferma sul taglio laterale per mettere in evidenza la profondità e lo sfondo architettonico. In *Fontana di Trevi* (cat. n. 23 *recto*), ad esempio, si scorge Palazzo Poli e infondo la facciata rossiccia di un altro edificio. Del complesso scul-

toreo si riconoscono le sagome dei cavallucci marini, quella di un tritone e in alto le gambe e il busto della grande statua raffigurante Oceano, opera di Pietro Bacci. A dominare sono gli azzurri e i blu che sanno di acqua corrente in effervescenza. Con *Scorcio della Fontana di Trevi* (cat. n. 24 *recto*) si rasenta l'astrazione. I profili delle rocce dominano la scena, fatta eccezione per la testa di un cavalluccio marino. Resta infine una delle vedute più suggestive, qual è quella presa dalla *Pizzeria di Trevi* (cat. n. 25), dove il passaggio dall'interno all'esterno porta a riflettere sul valore simbolico del monumento, posto in uno spazio altro rispetto alla vita ordinaria.

#### 21. Palatino, 1937

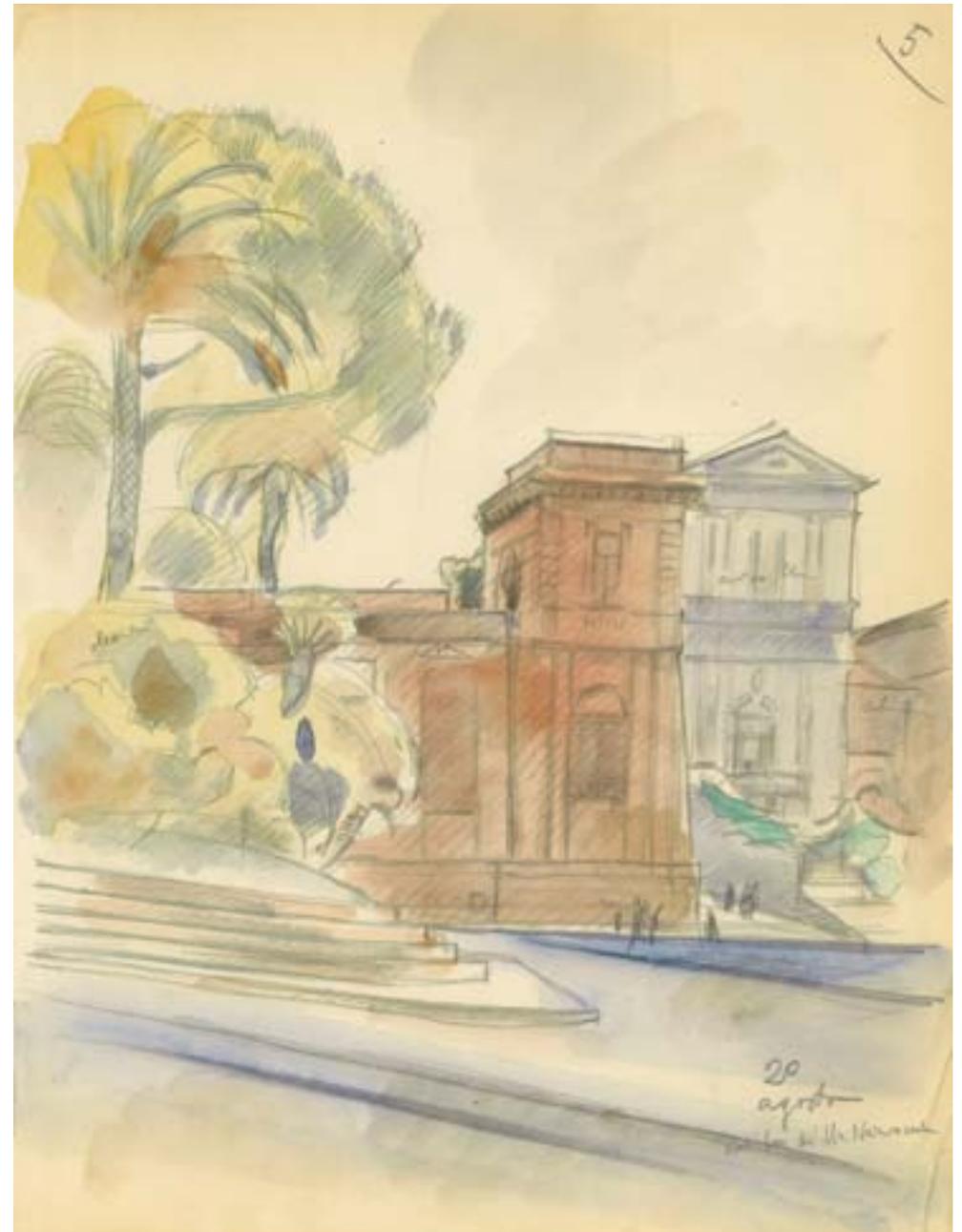
tecnica mista penna blu e acquarello  
su cartoncino  
cm. 15 x 20,5



## 22. Dal bar di via Nazionale, 20 agosto 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5

Già il titolo, scritto in basso a destra, mette il punto sulla veduta. La preposizione articolata «dal» fatta seguire dall'indicazione di un locale e di una via, precisa in modo inequivocabile il punto di vista da cui è stata colta la scena. Non a caso questa veduta segna con precisione la presenza degli edifici. Il colore, steso in modo tenue, ha la funzione di conferire un peso e una specifica identità ai diversi volumi. A destra, su tinte azzurro-perlacee, si riconosce la Chiesa di Santa Caterina, alla sua sinistra e più avanzata è Villa Aldobrandi, in colore mattone. Ancora a sinistra, su tinte verdastre, è la vegetazione che in parte interessa il giardino pensile della Villa e in parte tocca Largo Magnanapoli bagnato da un azzurro molto simile a quello della chiesa. La veduta, nonostante la strada in salita, mantiene in equilibrio l'assetto compositivo, bilanciando il peso delle architetture con i volumi sveltanti della vegetazione. A quest'ultima Bucci presta molta attenzione perché deve essere informato sull'importanza delle numerose specie di palme raccolte nel giardino: un esemplare di Corija proveniente dall'Australia, riconoscibile per la sua sorprendente altezza, Palme da dattero e Palme delle Canarie. Bucci, attento osservatore della natura, ha già in passato dato prova del suo interesse per il regno animale e vegetale, sintesi raggiunta in modo emblematico nel felice incontro con l'opera di Rudyard Kipling, *Il primo libro della giungla* (1925) o in elaborate opere pittoriche quale è *l'Uscita dall'Arca* (1924-26).



23. Fontana di Trevi, marzo 1933, *recto*

tecnica mista matita grassa e acquarello  
cm. 31 x 48



*recto*

23. Caffè Greco, *verso*

tecnica mista matita  
cm. 31 x 24



*verso*

24. Scorcio della Fontana di Trevi, 9 marzo 1933, *recto*

tecnica mista matita, china nera e acquarello  
cm. 30,5 x 48



24. Piazza di Trevi, *verso*

tecnica mista matita, china nera e acquarello  
cm. 30,5 x 48



## 25. Pizzeria di Trevi, 20 agosto 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5

L'interno, il locale dove Bucci è stato e si è trattenuto per realizzare quest'opera, costituisce il primo piano. Sedie, sgabelli e tavolini parzialmente apparecchiati è quanto si sa del mobilio perché l'uscita si trova a pochi passi. L'osservatore non può fare a meno di scorrere lo sguardo in questo interno, raggiungere la soglia, costituita da una tendina di protezione dai raggi solari e dal calore, e affacciarsi allo slargo invisibile della piazza omonima. Il trapasso di questo confine è il punto chiave per comprendere le dinamiche spaziali di tutta la rappresentazione. Il passaggio dall'interno all'esterno, dal primo piano a quello successivo designa anche un percorso simbolico: la pizzeria, luogo profano dove consumare il pasto del giorno, è lo spazio abitato da Bucci e con lui condividiamo lo stesso punto di vista. Una volta usciti dalla pizzeria, lasciamo alle nostre spalle la realtà ordinaria per scoprire che non c'è ad attenderci il secondo piano, perché la strada è pressoché invisibile. Si passa direttamente al terzo piano, quello irraggiungibile, da non profanare, dato dal monumento ideato da Nicolò Salvi. La Fontana di Trevi è infatti abitata da figure mitiche di cui si intravedono dei cavallucci marini rampanti. Il sacro e il profano non si toccano. Con quest'opera Bucci non dà solo una singolare ed inedita visione di uno dei più celebri e visitati monumenti di Roma, ma offre anche un'interpretazione dello stesso. Il fatto di non poterlo raggiungere né toccare, aumenta la sensazione di essere di fronte ad un fenomeno straordinario qual è quello sublime dell'arte.



## V. DA PIAZZA COLONNA A PIAZZA NAVONA

Riflessione di segno opposto è quella che stimola la visione della *Colonna di Marco Aurelio* (cat. n. 26 *recto*): qui oltre alla presenza di una figura umana intenta a leggere la frase incisa, si scorgono delle vetture posteggiate o in transito come a sottolineare la dimensione prosaica, popolare della piazza. Sul lato opposto del foglio si permane nello stesso luogo ma l'attenzione è tutta rivolta alla fontana ideata da Giacomo della Porta e realizzata dallo scultore Rocco de Rossi nel 1577. Anche qui l'occhio di Bucci si ferma sulla carrozzeria sportiva di una vettura, forse per cogliere un'analogia nell'eleganza delle forme tra due diverse realtà estetiche. Nella vasca della fontana si intravedono anche i due delfini con le code intrecciate ad opera dello scultore Alessandro Stocchi in occasione del restauro del 1830. Un'altra fontana celebre è quella successiva, ideata da Pietro



*Piazza del Popolo, 1933*

Bernini, padre di Gian Lorenzo. Si fa riferimento a *La Barcaccia* (cat. n. 28) sita in Piazza di Spagna ai piedi della scalinata di Trinità dei Monti. Bucci scrive a proposito di una «barca arenata», alludendo forse a quella tradizione che vuole il progetto del Bernini ispirato da una vecchia barca arenata dalla piena del Tevere. Il quadro si sofferma sul getto d'acqua che sgorga da uno dei due grandi soli posti internamente allo scafo a prua e a poppa. L'astro è uno dei simboli presenti nello stemma della famiglia del committente, Papa Urbano VIII, un Barberini. L'alluvione che trascinò la barca mezza affondata dalle parti di Piazza di Spagna e ispirò Pietro Bernini, quella del 1598, è anche una di quelle indicate nelle varie lapidi murate sulla facciata

della basilica di Santa Maria sopra Minerva. Sono targhe pensate per commemorare l'altezza raggiunta dalle acque del Tevere tra il XV e il XVI secolo. Il quadro di Bucci (cat. n. 27) non registra la loro presenza, è colpito dall'Elefante obeliscofora realizzato da Ercole Ferrata su progetto di Gian Lorenzo Bernini datato 1666. Gli azzurri e i grigi dell'elefantino ed annessi emergono dalle tinte calde dominate dai gialli stesi sulla facciata che poggia sulla fredda distesa della piazza. Di tutt'altra fattura e apertura è *Piazza Navona* (cat. n. 29) descritta in modo sommario per comunicare la generale impressione dell'agora. Il cielo è sporco di rosa come la piazza cui si aggiungono zone d'ombra violacee. Gli appunti corsivi animano la scena incuriosendo il lettore diviso tra scritte da decifrare e linee di forza che strutturano le architetture.

## 26. Colonna di Marco Aurelio, 24 agosto 1938, *recto*

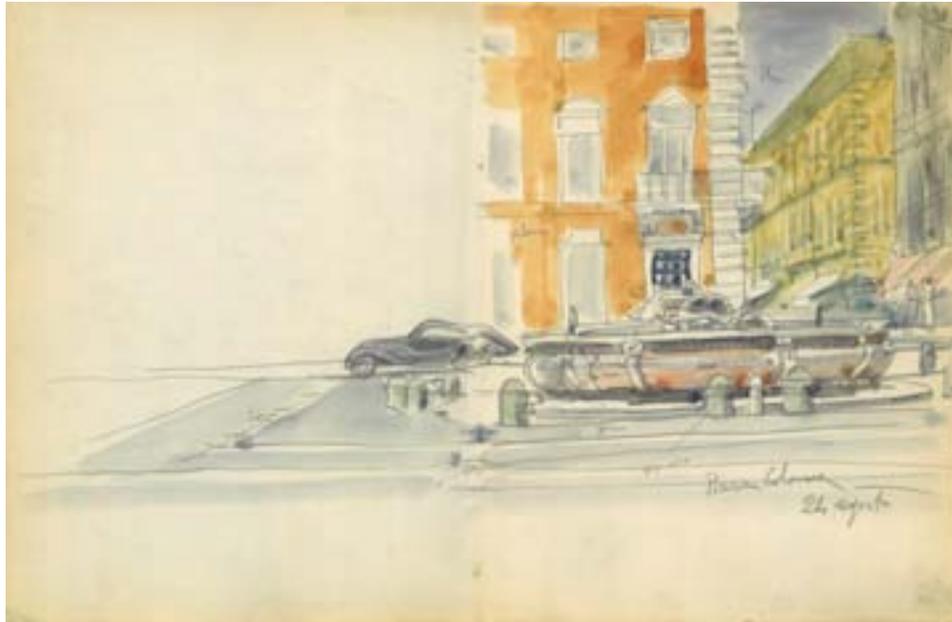
tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5

L'interesse per la struttura del basamento, colto di taglio per rendere visibili entrambi i lati di cui l'uno è in luce e l'altro è in ombra, lo spinge a trascrivere per intero le lettere incise nel 1589 in occasione della sistemazione della statua in bronzo di San Paolo:

«SIXTUS V PONT MAX / COLUMNAM HANC / COCLIDEM IMP / ANTONINO DICATAM / MISERE LACERAM / RIVINOSAMQ PRIMAE / FORMAE RESTITUIT / A MDLXXXIX PONT»

La celebre frase dettata da Papa Sisto V è una buona occasione per animare la superficie altrimenti neutra del basamento. Non a caso l'attenzione per l'iscrizione si accompagna allo sviluppo grafico del rilievo istoriato per andamenti elicoidali lungo la colonna. Agli occhi di Bucci la colonna di Marco Aurelio è una pagina di lettura ben architettata come sembra suggerire la presenza dell'uomo stante in basso a destra. La sua presenza è anche utile per rendere il senso delle proporzioni e quindi per sottolineare la monumentale compattezza dello zoccolo e del basamento. A fare da sfondo è la facciata di Palazzo Ferrajoli, la cui muratura color terra rossa salmone esalta il complesso marmoreo.





26. **Piazza Colonna**, 24 agosto 1938, *verso*

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5

27. **Piazza Minerva**, 21 agosto 1938 (*verso* del cat. n. 9)

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 49



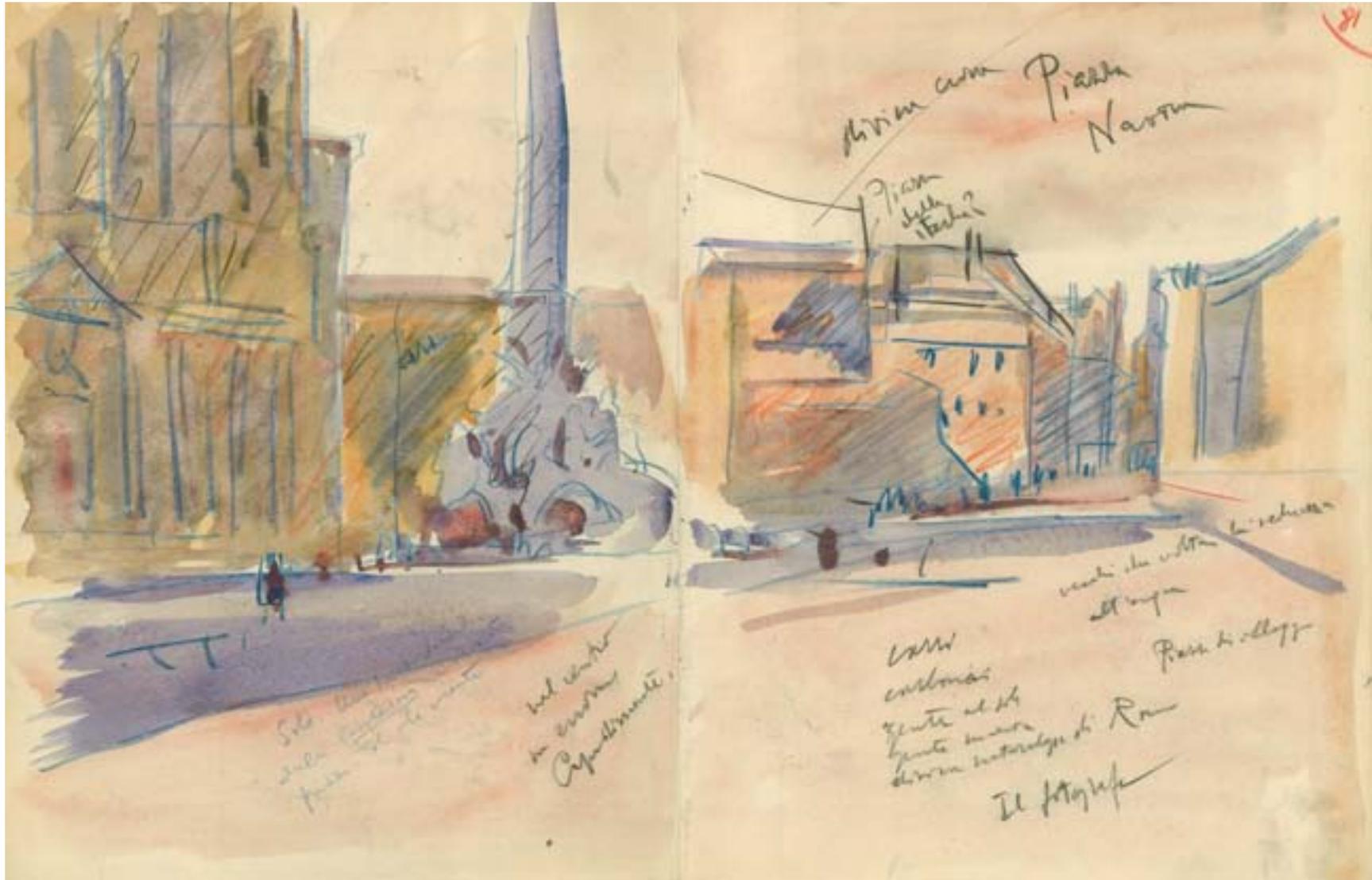
28. La Barcaccia, 9 marzo 1933

tecnica mista china nera, acquarello  
cm. 31 x 48



## 29. Piazza Navona, 1933

tecnica mista matita colorata, carboncino e acquarello  
cm. 31 x 48



## VI. OLTRE IL TEVERE: SAN PIETRO

È giunto il momento di attraversare il Tevere, passare per *Piazza Adriana* (cat. n. 30) e sostare in Piazza San Pietro a cui dedica tre lavori. Il primo si colloca all'imbocco di via della Conciliazione in quella zona di confine tra lo Stato del Vaticano e l'Italia. Si caratterizza per un'ampia veduta segnata dal passaggio di due fedeli in rosso vermiglio (cat. n. 35). L'attenzione per le loro vesti è pari a quella prestata alle abitazioni sullo sfondo, dipinte in modo tenue per preservare il disegno delle architetture. Sulla destra parte del colonnato di Piazza San Pietro del Bernini, una vettura di passaggio e una figura anziana... in questa piazza il sacro e il profano si mescolano senza generare frizioni. Il secondo ha l'angolazione tipica dello scorcio per lavorare in profondità, lungo la parabola del colonnato visibile nelle sue parti iniziali e terminali (cat. n. 31). Andamento curvilineo che prosegue e si interrompe con la facciata della basilica di San Pietro.

Il terzo ed ultimo lavoro incentrato sulla Piazza non è più teso a sondare la profondità di campo del colonnato, né ad offrire una pittoresca veduta dei colli e

delle abitazioni vicine; vuole comunicare un'impressione generale in pittura e a parole:

*Quando Piazza San Pietro / non è letteralmente riempita di sole / piena di giallo come un tuorlo d'uovo, / è fredda e sconsolata. La sua manifesta / intenzione di umiliare l'uomo si rivela; / e mi par l'unica. / Gruppi di formiche errano sconsolate / qua e là. C'è miseria; c'è ozio c'è non / so che dispersione d'energia / sotto le lavate di capo eterne / di quelle fontane.*

Dopo gli scenari di piazza, Bucci si concentra sugli interni, di cui uno è particolarmente significativo: *Il Baldacchino di San Pietro* (cat. n. 34). Il punto di vista dal basso verso l'alto è vertiginoso e comunica l'energia impressa nel Baldacchino, opera magistrale di Gian Lorenzo Bernini, e nella cupola mossa da un moto circolare. La parte più accurata è nel disegno del Baldacchino che, forte delle proprie tinte scure, si impone al primo piano. Sullo sfondo è la cupola di Michelangelo che occupa due quarti dell'impaginato e abbraccia il mondo sottostante.

### 30. Piazza Adriana, 20 agosto 1938

tecnica mista carboncino e acquarello  
cm. 32 x 49



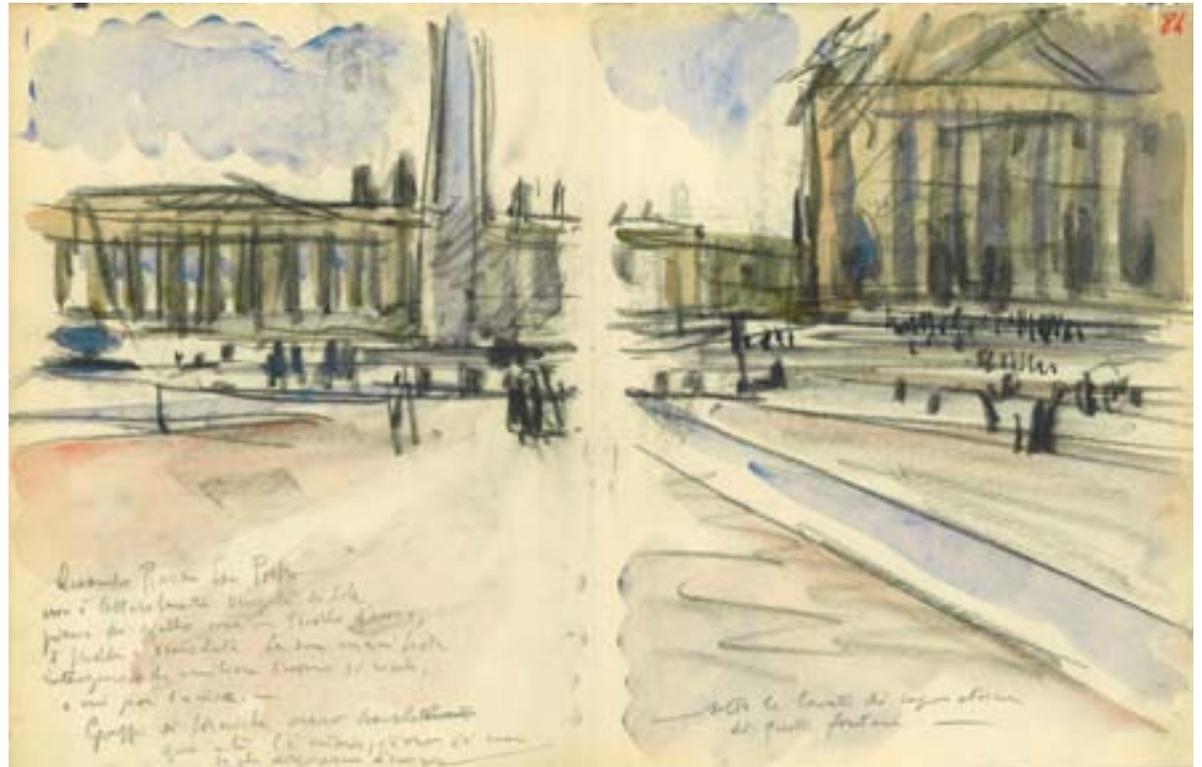
### 31. Scorcio di Piazza San Pietro, 20 agosto 1938

tecnica mista matita, carboncino, acquarello  
cm. 32 x 24,5



### 32. Piazza San Pietro, 1933

tecnica mista carboncino, acquarello  
cm. 31 x 48



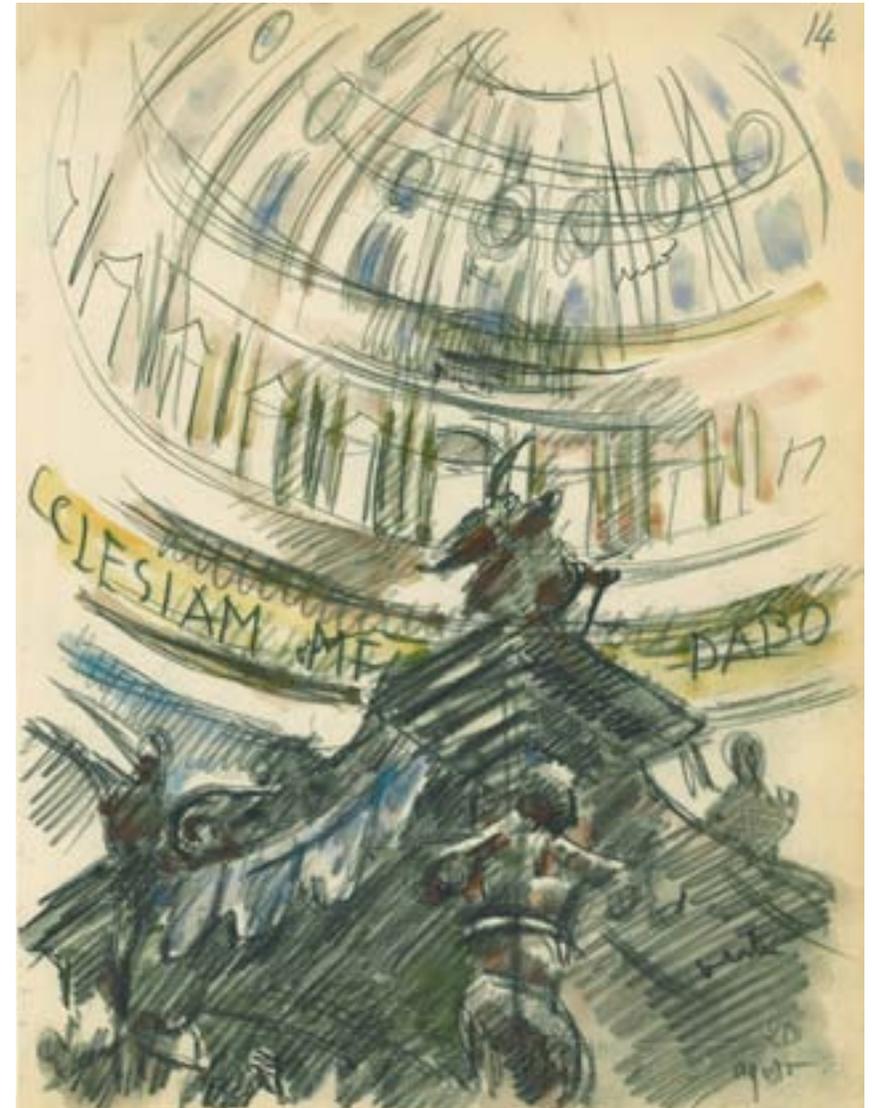
### 33. Porticato con scale, 20 agosto 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 24,5



### 34. Il Baldacchino di San Pietro, 20 agosto 1938

tecnica mista carboncino, acquarello  
cm. 32 x 24,5



### 35. Piazza San Pietro, 20 agosto 1938

tecnica mista matita, carboncino, acquarello  
cm. 32 x 48,5

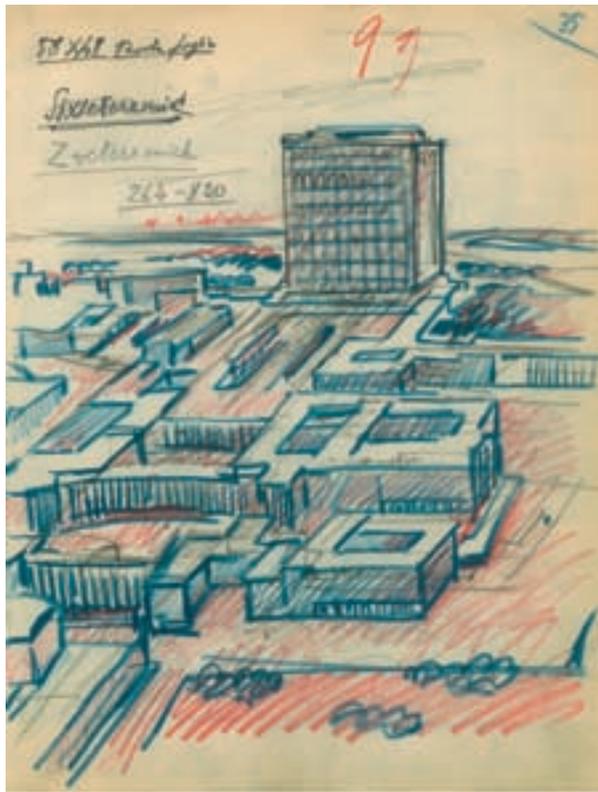


Questa veduta, dal colonnato di San Pietro al colle del Gianicolo, pur descrivendo con dovizia di dettagli gli edifici, non lascia dubbi sulla ragione che lo ha spinto a disegnarla e a colorarla: il passaggio di due fedeli con i loro tipici abiti color rosso vermiglio. A conforto di questa tesi sono i ritratti di frati appartenenti a vari ordini religiosi riportati sull'altro lato del foglio. L'interesse di Bucci per gli usi e costumi dei popoli è da sempre stato vivo. Nei suoi numerosi viaggi non ha mai smesso di osservare e registrare le specifiche usanze degli indigeni, i loro abiti e il modo di indossarli a seconda dei paesi e dei

contesti: dalle processioni religiose ai mercati, dalle passeggiate per le vie dei centri abitati alla vita in montagna o lungo il mare. Un'attenzione che non si limita alla descrizione del modello, dal *design* alla fattura, si sofferma anche e soprattutto sulla psicologia implicita al vestire, non senza una sensibilità etnografica ed antropologica. L'occhio di Bucci va oltre questioni di ordine creativo ed impiega la propria arte per studiare ed indagare la grandezza di quella civiltà, di quella cultura. Un tema costante, ricorrente nei dipinti, nei disegni, negli scritti riportati nei suoi album.

## VII. E.U.R.

L'ultima tappa di questo percorso tra immaginazione e realtà si consuma poco fuori la città di Roma, sul terreno dell'utopia. Il *tour* ideale ne ha la facoltà perché oltre a racchiudere in un "giro" più anni di viaggio, può attraversare il campo smaterializzato del pensiero racchiuso in uno scritto o in un progetto. Ed è proprio quest'ultimo ad interessare Bucci quando si appresta a raffigurare l'*Arco imperiale* (cat. n. 36) ideato da Adalberto Libera per l'E 42, l'Esposizione Universale di



*Eur: veduta d'insieme, 1938*

Roma prevista per il 1942. Monumento mai eretto a causa delle difficoltà tecniche di realizzazione e dell'approssimarsi del conflitto mondiale che ha portato all'interruzione dell'intero progetto. Bucci interpreta al meglio l'idea di grandezza espressa da Libera: l'arco abbraccia tutto l'orizzonte puntellato da diciotto celebri località romane, da San Pietro a Tivoli. Non sono le indicazioni date al turista di passaggio, esse hanno solo valore topografico per suggerire la statura del progetto. Una volta uscito dalla capiente sfera ideale, Bucci si concentra su uno degli edifici più emblematici del nuovo quartiere in costruzione:

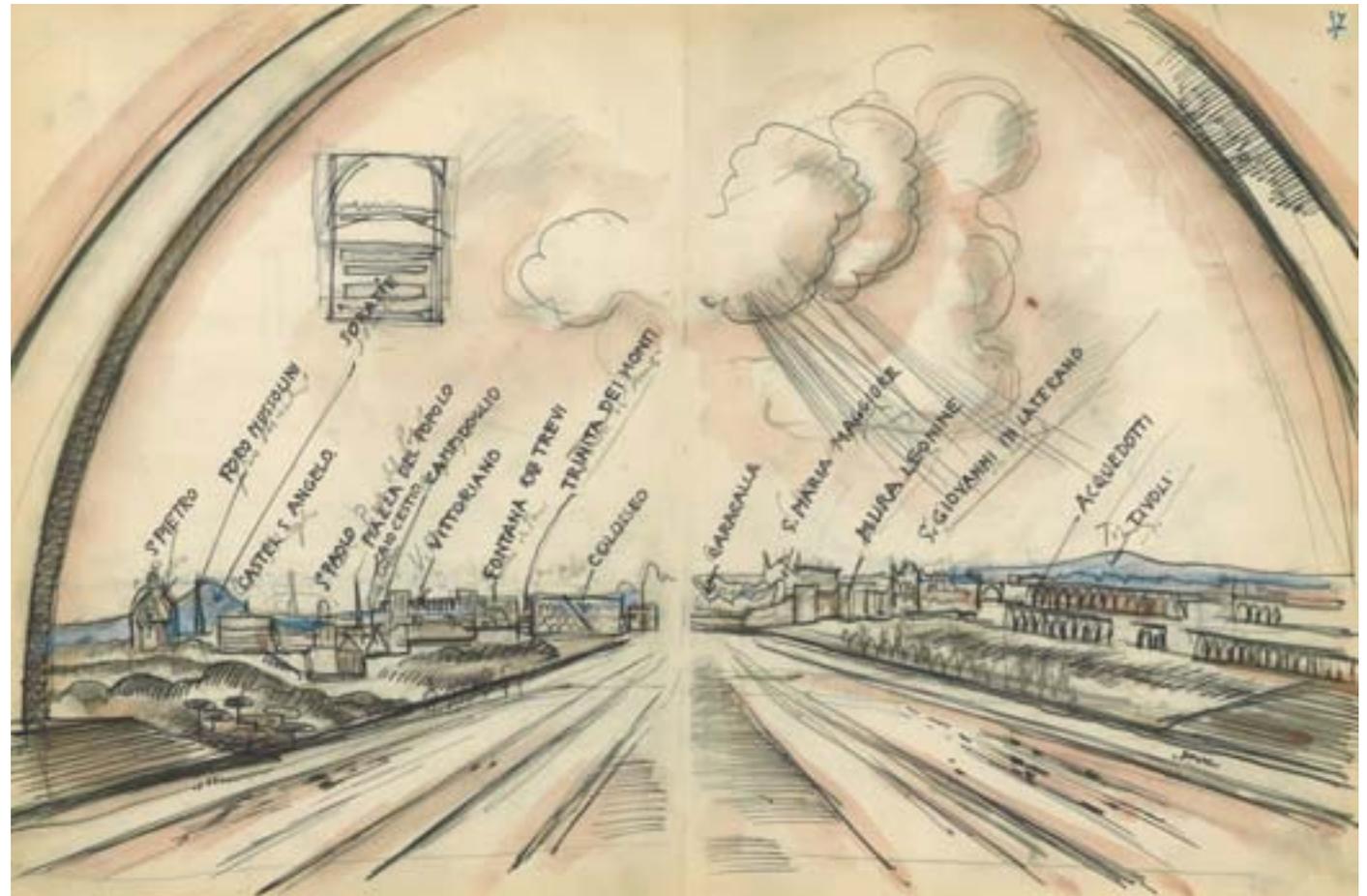
il Palazzo della Civiltà Italiana, soprannominato anche il Colosseo Quadrato realizzato tra il 1938 e il 1943. A questa architettura dedica due opere simili nel taglio dell'inquadratura e nella concezione (cat. n. 37, n. 38). L'unica differenza si ha nel contesto, poiché in *Palazzo della Civiltà* l'edificio è visto sul podio con le rispettive gradinate. Ad interessare chi scrive è comprendere quale idea si era fatto Bucci di questa costruzione, è conoscere il suo punto di vista. Il palazzo si presenta come un corpo prospettico compatto, un parallelepipedo ordinato secondo canoni razionali che distribuiscono gli archi secondo ascisse e ordinate: sei file orizzontali di nove archi ciascuna. Un solido tetragono così perfetto e puro da simpatizzare con l'architettura metafisica che in quanto tale non fa parte della realtà fenomenica, non si lascia corrompere dagli agenti atmosferici, anche grazie alla copertura esterna in travertino. Questa architettura, da poco uscita dalle pagine dell'utopia, ha tutto il fascino di un enigma matematico che diletta il pensiero più che lo sguardo. L'assenza di colori, la rinuncia al chiaroscuro ne sono la prova, senza scordare la numerologia presente negli archi che secondo alcuni si rifà alle lettere che compongono Benito (6) Mussolini (9). Il *tour* ideale si chiude in questo modo, ad un passo dall'iperuranio ma con i piedi a terra o per dirla con le stesse parole di Bucci:

«I viaggi sono / il paradiso del cervello / l'inferno dei piedi »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Frase scritta nell'album romano del '38, a pagina 44, in basso a destra.

### 36. Arco Imperiale, agosto 1938

tecnica mista matita, acquarello  
cm. 32 x 49



Questa composizione d'ampio respiro rappresenta il progetto dell'Arco imperiale previsto per l'Esposizione Universale di Roma del 1942. Ad idearlo, nel 1937, è stato l'architetto Adalberto Libera. Sua l'idea di un arco a tutto sesto con una luce di 200 metri e sezione rastremata. A causa dello scoppio della guerra l'Esposizione non fu mai inaugurata, l'arco mai realizzato.

Bucci non è interessato ad aspetti tecnici o architettonici ma al contesto in cui si colloca l'arco, alla sua capacità di incorniciare una vasta fetta di orizzonte. L'interesse per il ter-

ritorio si puntualizza nella descrizione stenografica di importanti edifici, località nominati uno per uno, dalla cupola di San Pietro al Colosseo, da Caracalla a Tivoli. Un fitto elenco distribuito lungo l'orizzonte per sottolineare l'ampio spettro visivo dell'arco. A infondere la giusta tensione compositiva è la via centrale, via Imperiale, col suo tipico taglio prospettico. In questo universo ideale sorprende la presenza di un cumulo di nubi da cui si irradiano dei raggi solari, anch'essi mentali. Forse è un modo per sottolineare la monumentalità in tutti i sensi, in cielo e in terra.

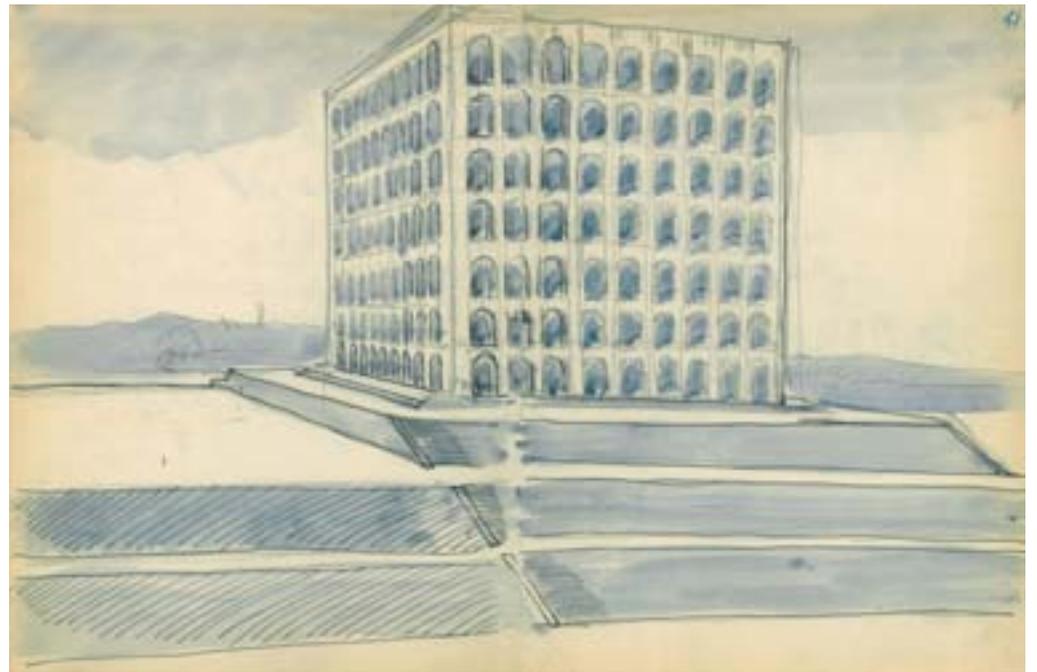
### 37. Il Colosseo quadrato, 20 agosto 1938

tecnica mista china, acquarello  
cm. 32 x 24,5



### 38. Palazzo della Civiltà, agosto 1938

tecnica mista matita, china, acquarello  
cm. 32 x 49

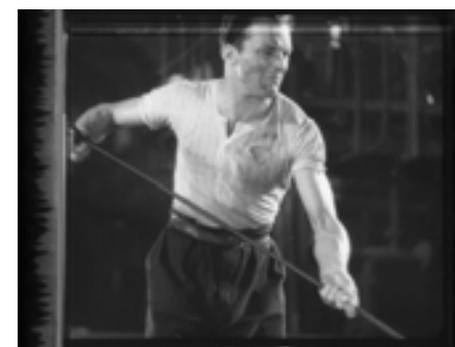
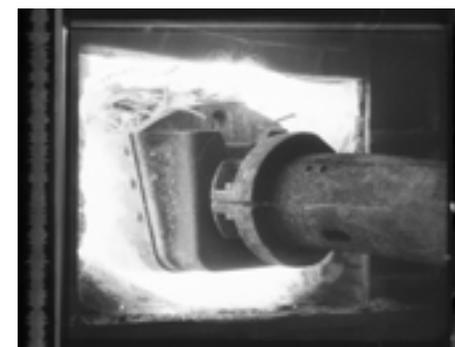


## ACCIAIO

*Acciaio* è il titolo di un celebre film del regista tedesco Walter Ruttmann girato nelle fonderie di Terni (settembre-novembre 1932) e a Roma negli studi Cines (novembre-dicembre 1932)<sup>1</sup>. Si tratta di un film di finzione, il suo primo e unico film di finzione, con attori selezionati tra gli stessi operai. Ruttmann ha debuttato in campo artistico come pittore non figurativo ed è stato attento alle problematiche linguistiche poste dalle avanguardie<sup>2</sup>. Il suo cinema, in linea col proprio re-taggio culturale, si caratterizza per l'attenzione posta sul ritmo di soluzioni formali astratte che danzano e mutano in accordo con motivi musicali. Le assonanze visivo-sonore sono senza dubbio un aspetto fondamentale della sua ricerca espressiva. Anche *Acciaio* riduce all'essenziale la trama, non si lascia irretire dagli snodi del melodramma, e si concentra sulle riprese fatte in acciaieria tra i movimenti degli operai al lavoro e le macchine, gli stantuffi, gli ingranaggi, le fiamme dell'altoforno. Non sorprende quindi che lo stesso Bucci non si soffermi sul conflitto d'amore insorto tra i due contendenti (Mario e Pietro), bensì si concentri sulle scene girate in acciaieria perché esse costituiscono il vero cuore pulsante del film. Le dinamiche formali generate dai macchinari e dagli operai sono una fonte inesauribile di soluzioni espressive, quelle valide per ispirare i vari manifesti, le *affiches*<sup>3</sup>. Si ignora se dietro a questo lavoro ci sia un committente o un incarico ufficiale. Resta il fatto che Bucci si cimenta in queste prove diversi giorni prima del lancio pubblicitario<sup>4</sup>. Con tutta probabilità deve essere entrato in contatto con qualche responsabile di settore che lo ha invitato a realizzare qualche idea per un manifesto<sup>5</sup>. È anche difficile stabilire se Bucci ha assistito alle riprese girate nelle fonderie di Terni o a Roma negli studi Cines, certa resta la visione in anteprima del film<sup>6</sup> o di alcuni spezzoni che hanno ispirato queste pagine dedicate ad *Acciaio*.

Il foglio incentrato su questo tema è marcato da un'accesa espressività cromatica, articolata secondo tinte contrastanti e soluzioni formali essenziali: il rosso fuoco col nero pece, la sagoma degli operai sullo sfondo mosso dalle fiamme.

Per procedere con ordine, l'opera intitolata *Acciaio Acciaio* (cat. n. 39 *recto*), ha tutto il sapore del manifesto. La scritta così iterata e combinata ha l'effetto della eco. È collocata nelle estremità verticali della pagina per non interferire nella lettura della scena centrale. Il ripetersi delle vocali e delle consonanti non favorisce solo un gioco di assonanze-consonanze ma porta anche a delle comunioni grafiche come nel caso della vocale «I» in alto. In oltre si ravvisa la presenza di un ordine



Fotogrammi tratti dal film *Acciaio*, 1933

prospettico a tutta prima invisibile, che si fa sentire nel graduale allontanamento della scritta: in basso, nel primo piano, occupa tutta la base del foglio, per farsi via via sempre più piccola man mano che si ripete verso l'alto. Allontanamento prospettico reso esplicito dalla terza ripetizione, dove la «A» è parzialmente coperta dall'altoforno che, non a caso, ha un volume, una profondità. Lo spazio di questo manifesto si rivela così in tutta la sua elementare complessità: la prospettiva viene in aiuto alla scritta che pur ripetendosi è sempre diversa e si mantiene dinamica senza con questo indebolire la scena centrale, di forte resa grafica e di impatto visivo. Qui, dove si avverte la presenza dell'astrazione e lo spazio sembra appiattirsi, si trova un uomo con una pinza in mano di fronte all'altoforno che incombe minaccioso. Attorno a lui il profilato incandescente disegna una linea luminosa che lo chiude, imprigionandolo. Il dramma viene calibrato dalla fermezza dell'impianto estetico, senza incorrere in drammatizzazioni inutili.

Sul lato verso del foglio, si trova *Acciaio* (*operai al lavoro*). Bucci si lascia ancora attrarre dalle possibilità linguistiche offerte dalla scritta «ACCIAIO» in nome di un *lettering ante litteram*. Questa volta la ripetizione del titolo segue un percorso narrativo che scorre lungo tutto il bordo del foglio senza soluzione di continuità. Così facendo incornicia la scena dove alcuni uomini sono colti in piena azione. Sono ombre anonime che si stagliano contro le fiamme, manichini dai movimenti meccanici in un gioco di linee ripetute per dare ritmo e forza all'azione in corso.

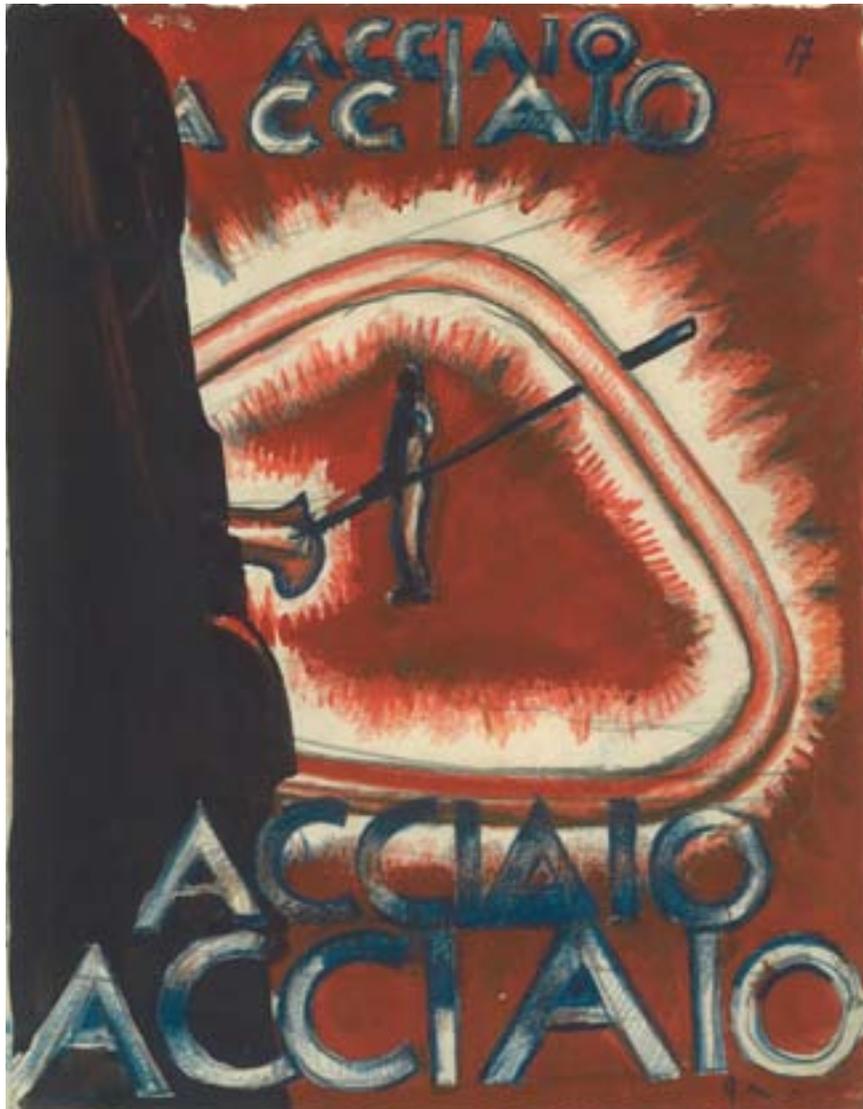
Un punto di alta tensione formale si raggiunge nell'incontro di due lunghi manici che, incrociandosi, sprigionano tutta l'energia contenuta nel corpo degli spalatori, mossi all'interno da un intenso tratteggio blu.

#### Note

- <sup>1</sup> Per un'approfondita disamina del film *Acciaio* si consiglia la lettura di Claudio Camerini (a cura di), *Acciaio. Un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, Nuova ERI Edizioni RAI, Torino 1990.
- <sup>2</sup> Tra le opere di Walter Ruttmann (Francoforte sul Meno 1887 – Berlino 1941) vanno ricordate: *Opus I-IV* (1919-1925); *Ballata di notte*, 1924 (*Romanze in der nacht*); *Berlino, sinfonia di una grande città* del 1927 (*Berlin, Symphonie einer Grosstadt*), *Mannesmann* (1937); collabora al montaggio di *Olimpia* (1938) di L. Riefenstahl e si dedica a documentari di propaganda *Carro armato tedesco*, 1940 (*Deutsche Panzer*).
- <sup>3</sup> Nell'album Bucci fa riferimento esplicito alle *affiches* e indica le quantità e i formati: 6 fogli 2 x 2,10 e 4 fogli 2 x 1,40 (vedi p. 35 verso).
- <sup>4</sup> La Cines organizza il lancio pubblicitario tra fine di marzo e la metà di aprile del 1933.
- <sup>5</sup> Nell'album sono indicati indirizzi, numeri di telefono e nomi relativi alla Società Pittaluga di Roma e di Milano (vedi p. 114).
- <sup>6</sup> La prima visione avviene a Trieste (cinema Nazionale) e a Bologna (cinema Savoia) il 30 marzo 1933.

39. Acciaio Acciaio, 1933, *recto*

tecnica mista tempera, carboncino e matita grassa  
cm. 30,5 x 24



39. Acciaio (operai al lavoro), *verso*

tecnica mista matita grassa, acquarello  
cm. 30,5 x 24



40. Acciaio (verso un manifesto), 1933

tecnica mista matita grassa, acquarello su carta  
cm. 58 x 73,6



## Cenni biografici

a cura di Daniele Astrologo

Questi cenni biografici si rifanno, con gli opportuni tagli, integrazioni e modifiche, al regesto biografico curato da Elena Pontiggia e riportato nel catalogo *Anselmo Bucci 1887-1955*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2003.

- 1887 Anselmo Bucci nasce a Fossombrone, paese marchigiano in provincia di Pesaro, il 23 maggio. I suoi genitori sono Achille, ispettore scolastico, e Sestilia Chiaravelli. È il secondogenito di cinque figli: il fratello maggiore Giovanni è scrittore e latinista, l'amata sorella Emilia, meglio conosciuta col nome la Bigia, ed infine conta su altre due sorelle, Anna e Maria.
- 1888 Si trasferisce con la famiglia a Cittadella (Padova).
- 1892 Soggiorna a Este dove frequenta le scuole elementari.
- 1900 Realizza la *Madonna del Sasso*, il suo primo quadro.
- 1902 È a Venezia dove frequenta il Liceo Foscarini.
- 1904 Si trasferisce a Monza.
- 1905 Frequenta per un anno l'Accademia di Brera (Milano) dove sono attivi i corsi di Giuseppe Mentessi, Cesare Tallone e Achille Cattaneo. Tra i compagni di studio si annoverano i nomi di Romolo Romani, Aroldo Bonzagni, Carlo Carrà, Ugo Valeri, Carlo Erba, Bresciani da Gazoldo, Camona e Leonardo Dudreville col quale stringe una profonda e lunga amicizia. In questo periodo ha anche modo di frequentare il gruppo monzese del "Coenobium", composto da artisti e letterati tra i quali Eugenio Bajoni, Mario Buggelli, Guido Caprotti, Leonardo Dudreville, Carmelo Fantauzzo, Guido Guarnieri e i fratelli Volonteri.
- 1906 Assieme al filosofo Buggelli, al pittore Dudreville e a Colao si trasferisce a Parigi dove risiederà fino allo scoppio della prima guerra mondiale. Il soggiorno parigino sarà interrotto da brevi viaggi in Algeria, in Bretagna, in Olanda, in Sardegna, e da sopralluoghi fatti in Italia. Nella metropoli francese conosce Libero Andreotti, Raoul Dufy, Gino Severini, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Lorenzo Viani senza ignorare quel gruppo di artisti spagnoli composto da Vazquez Diaz, Paco Durrio e Ignacio Zuloaga.
- 1908 Esegue la prima serie di incisioni intitolata *Petit Paris qui bouge*. Queste tavole intendono ritrarre "il volto moderno" della metropoli francese, con i suoi boulevard attraversati dal traffico giornaliero, le sue piazze affollate di persone.
- 1909 Esegue la serie di incisioni intitolata *Paris qui bouge* che verrà data alle stampe l'anno successivo per le edizioni Devambez.
- 1911 Fa parte del "Groupe Libre" col quale espone presso la galleria Devambez la serie di incisioni (cinquanta puntesecche) raccolte sotto il titolo *Paris qui bouge*.
- 1912 Soggiorna in Sardegna, nel Sud della Francia e in Algeria, luoghi in cui dipinge paesaggi, scene di costume e ritratti.
- 1914 Soggiorno in Algeria in occasione della mostra dedicata ai pittori orientalisti ad Algeri. Allo scoppio della Grande Guerra rientra in Italia a Monza.
- 1915 Quest'anno si registrano i primi riconoscimenti avvenuti attraverso l'allestimento di mostre personali: a Monza con Eugenio Bajoni presso l'Ex Società Impiegati dove espone cinquantatre oli e una serie di incisioni, a Milano alla Famiglia Artistica espone trentacinque opere. Si arruola come volontario nel Battaglione lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti di cui fa parte la compagine futurista: Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Achille Funi, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Luigi Piatti. Durante gli anni della guerra si cimenta nell'arte del disegno grazie alla quale riporta la vita in trincea.
- 1917 Mostra personale a Genova al Palazzo San Giorgio dove espone oli, carte, incisioni per un numero complessivo di duecentoquarantasei opere, tutte dedicate al tema della guerra. Il ricavato delle vendite è destinato all'acquisto di indumenti di lana per i soldati. Sulla stessa linea è incentrata la mostra personale intitolata "Arte di guerra" alla Galleria Pesaro di Milano con la presentazione di Gerardo Bianchi. Il lavoro teso a registrare i fatti sul campo di battaglia e nelle retrovie lo porta ad un cambiamento stilistico: i soldati anonimi assumono un aspetto monumentale mentre il segno è fermo e robusto.
- 1918 A termine del conflitto trascorre un breve periodo a Parigi. Pubblica con D'Alignan una raccolta di cinquanta acqueforti intitolata *Croquis du front italien* e con Alfieri e Lacroix cinquanta tavole (litografie a colori) ispirate all'avanzata sul Piave dal titolo *Marina a terra*.
- 1919 Breve soggiorno a Roma dove dipinge *I funerali di un anarchico*, *Pantheon* e il *Ritratto di Oppo*. A Milano frequenta il salotto di Margherita Sarfatti. Pubblica con Alfieri e Lacroix *Finis Austriae* che consiste in una serie di dodici incisioni dedicate al crollo dell'impero.
- 1920 Espone alla XII Biennale di Venezia l'opera *In volo* che a detta dello stesso artista rappresenta la svolta verso uno stile più classico, un segno più ponderato.
- 1921 Partecipa alla I Biennale Romana dove espone il *Ritratto del pittore Oppo*. Nel corso dell'anno realizza quadri importanti quali *Gli amanti sorpresi*, *Maternità* e *Odeon*. Dà inizio alla lunga elaborazione de *I pittori* (1921-1924), un vero e proprio testamento poetico.
- 1922 Espone alla Fiorentina Primavera a Firenze e alla XIII Biennale di Venezia. Partecipa alle riu-

- nioni presso la Galleria Pesaro (Milano) che daranno vita alla fondazione del gruppo di Novecento grazie al sostegno di Margherita Sarfatti e di Lino Pesaro. Il raggruppamento è composto da Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi.
- 1923 Prima mostra del “gruppo di Novecento” allestita nelle sale della Galleria Pesaro e seconda mostra personale di Bucci presso la stessa Galleria con duecentottanta opere fra quadri e incisioni.
- 1924 Partecipa alla XIV Biennale di Venezia col gruppo denominato “Sei pittori del Novecento” a causa della defezione di Ubaldo Oppi presente con una personale. Bucci espone *I pittori, La terra e La scuola*. Espone alla collettiva *Mostra di guerra degli artisti combattenti e mutilati* presso la Villa Reale di Monza.
- 1925 Grazie all'amico Ettore Cosomati, residente a Londra, conosce lo scrittore Rudyard Kipling e illustra il suo capolavoro - *Il primo libro della giungla di Kipling* - con otto puntesecche su rame.
- 1926 Partecipa alla I Mostra del Novecento Italiano presso il Palazzo della Permanente dove espone dei quadri ispirati all'universo esotico di Kipling e alla XV Biennale di Venezia. Qui presenta, tra l'altro, le puntesecche de *Il primo libro della giungla di Kipling*.
- 1927 L'anno si contrassegna per l'intensificarsi della sua attività di scrittore, come mostrano le collaborazioni con diverse testate quali «Arti plastiche», «L'Ambrosiano», «La Fiera letteraria» e il «Corriere della Sera». Breve soggiorno in Olanda dove espone allo Stedelijk Museum di Amsterdam sotto l'egida del “Novecento” promosso da Margherita Sarfatti. Dipinge a fresco nella Villa Redaelli a Lenno sul lago di Como.
- 1928 Partecipa alla Biennale con due opere: *L'uscita dall'arca* e *Giuditta*.
- 1929 L'anno segna il distacco definitivo dalla linea sarfattiana, come mostra la sua assenza alle mostre ordinate all'insegna del “Novecento” alla Permanente di Milano e a Ginevra. Breve viaggio a Parigi e a Londra.
- 1930 Trascorre gran parte dell'anno tra Milano e Parigi, fatta eccezione per il lungo soggiorno a Trieste dove progetta e cura la realizzazione dell'arredamento interno dei piroscafi *Duchessa d'Aosta, Timavo e California*. Ottiene il Premio Viareggio, *ex aequo* con Lorenzo Viani, per il libro *Il pittore volante* edito da Vallecchi. Il volume vedrà una seconda edizione presso Ceschina (Milano) nel 1956.
- 1931 Mostra collettiva alla Galleria Pesaro dove espone soggetti floreali e ritratti.
- 1932 L'anno si contrassegna per il viaggio in Europa che lo porta a visitare importanti centri urbani quali Parigi, Vienna, Praga, Dresda e Berlino, tra i soggetti dei quadri esposti alla XVIII Biennale di Venezia. Espone alla Galleria Pesaro (Milano) con Bernasconi, Mazzolani e Peter North.
- 1933 Le incisioni per *Il primo libro della giungla di Kipling* sono esposte a Bruxelles alla “Mostra Italiana del Bel Libro”.
- 1934 Personale alla Galleria Pesaro (Milano) con Cesare Monti e in seguito espone alla XIX Biennale di Venezia. Viaggio in Spagna con la sorella Bigia i cui resoconti saranno raccolti e pubblicati nel libro *Figure spagnole* edito da Ceschina nel 1955.
- 1935 Espone alla II Quadriennale di Roma.
- 1936 Espone alla XX Biennale di Venezia.
- 1938 Realizza l'affresco monumentale *La civiltà italiana libera la schiavitù* nel Palazzo di Giustizia di Milano. Espone alla XXI Biennale di Venezia. Orio Vergani scrive la monografia “*Paris qui bouge*” di Anselmo Bucci per i tipi della Hoepli.
- 1942 Pubblica due volumi: *Marinai* edito dall'Ispi e *Il libro della Bigia* con l'editore Garzanti.
- 1943 Con i bombardamenti sulla città di Milano il suo studio va distrutto. Bucci si trasferisce a Monza con la sorella nella casa paterna di Piazza Garibaldi.
- 1945 A termine del conflitto fonda con un gruppo di artisti la “Società degli indipendenti”.
- 1946 Mostra personale all'Arenario di Monza dove espone cento opere.
- 1948 Espone alla XXIV Biennale di Venezia.
- 1950 Espone alla XXV Biennale di Venezia opere incentrate sulla guerra.
- 1951 Viene inaugurata a Fossombrone la Quadreria Cesarini che conta su numerose opere dell'artista. Pubblica la raccolta di poesie e aforismi con il titolo *Rime e assonanze* per i tipi della Gregoriana Editrice di Roma.
- 1952 Espone alla VI Quadriennale di Roma.
- 1954 Personale alla Galleria Gussoni di Milano.
- 1955 Pubblica per i tipi Scheiwiller il libro *Picasso, Dufy, Modigliani, Utrillo*. Anselmo Bucci muore a Monza il 19 novembre. L'anno dopo è la retrospettiva ordinata in occasione della XXVIII Biennale di Venezia.

## Bibliografia selezionata

### Scritti di Bucci

- Croquis du front italien*, D'Alignan, Parigi 1917  
*Finis Austriae*, Alfieri e Lacroix, Milano 1918  
Prefazione, in *Mostra Individuale di Anselmo Bucci del "Novecento"*, catalogo mostra, Galleria Pesaro, aprile 1923  
*La ronda di notte di Rembrandt*, in «La Fiera letteraria», Milano, 18 dicembre 1927  
*Il pittore volante*, Ceschina, Milano 1930  
*Renoir*, in «L'Ambrosiano», Milano, 15 aprile 1931  
*Modigliani*, in «L'Ambrosiano», Milano, 28 maggio 1931  
*Utrillo*, in «L'Ambrosiano», Milano, 10 giugno 1931  
*Mitropa*, in «L'Ambrosiano», Milano, 7 settembre 1931  
*Marinai*, Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, Milano 1942  
*Il libro della Bigia*, Garzanti, Milano 1942  
*Il pittore volante*, Ceschina, Milano 1956<sup>2</sup>. Prefazione di O. Vergani.  
*Pane e luna – Autobiografia*, Istituto statale d'arte, Urbino 1977. Prefazione di C. Bo.

### Scritti su Bucci

- C.E. Oppo, *Una raccolta di disegni del Bucci*, in «Idea Nazionale», Milano, 21 ottobre 1918  
M. Sarfatti, *L'esposizione Nazionale di Brea a Milano*, in «Il Messaggero della Domenica», Roma, 13 ottobre 1918  
Associazione Nazionale Combattenti (a cura di), *Mostra d'Arte fra artisti ex combattenti*, catalogo mostra, Mutua Generale Operai, Monza 21 maggio-5 giugno 1921  
U. Ojetti, V. Bucci, *Arte Italiana Contemporanea*, catalogo mostra, Galleria Pesaro, Milano ottobre-novembre 1921  
G. Marangoni, *Mostra di Guerra degli Artisti Mutilati e Combattenti*, catalogo mostra, Villa Reale, Monza, giugno-ottobre, 1924  
M. Sarfatti, *Mostra di Sei Pittori del '900, XIV Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo mostra, Venezia, aprile-ottobre 1924  
M. Sarfatti, *Suoni, colori e luci*, Bologna, maggio 1925  
M. Sarfatti, *Quindici Artisti del Novecento Italiano*, catalogo mostra, Galleria Scopinich, Milano, febbraio 1927  
G. Bellonci, *La prosa di C.E. Oppo e gli aforismi Bucci*, in «Giornale d'Italia», Roma, 26 luglio 1930  
G. Luperini, *A. Bucci. Il pittore volante*, «Arte ed artisti», Roma 1930  
B. Becca, *Altri pittori della Lombardia alla XVIII Biennale*, in «Augustea» Roma, 31 luglio 1932  
II Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, febbraio-luglio 1935  
O. Vergani, *X Anniversario Premio Bagutta*, catalogo mostra, Galleria Pesaro, Milano 1936  
III Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, febbraio-lu-

glio 1939

- R. Sardiello, *Quando il pittore scrive*, in «Meridiano», n. 50, Roma, 13 dicembre 1942  
IV Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, maggio-giugno 1943  
O. Vergani, *Anselmo del Calamaio, Bucci della Tavolozza...*, in «Corriere d'Informazione», Milano, 20-21 marzo 1954  
O. Vergani, XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo mostra, Venezia, maggio-ottobre 1956  
C.L. Raghianti (presentazione di), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, catalogo mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 26 febbraio-28 maggio 1967  
R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano". Storia, documenti, iconografia. Appendici di Claudia Gian Ferrari e di Marco Lorandi*, Feltrinelli Editore, Milano 1979  
R. Barilli, F. Solmi (a cura di), *La metafisica: gli anni venti. Pittura e scultura*, catalogo mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, maggio-agosto 1980  
M. Lorandi (a cura di), *Anselmo Bucci. Viaggio in Italia*, catalogo mostra, Galleria d'Arte Antologia, Monza 1991.  
A. Montrasio (a cura di), *Anselmo Bucci e il Novecento nelle collezioni private monzesi*, contributo di A. Montrasio, registi di A. Crespi, catalogo mostra, Arengario, Monza 17 giugno-4 luglio 1993  
M. Lorandi, *Anselmo Bucci. Dipinti inediti*, catalogo mostra, Galleria Le Pleiadi, 12 maggio-10 giugno 1994  
E. Pontiggia, *Da Boccioni a Sironi, Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo mostra, Palazzo Martinengo, Brescia, 13 luglio-12 ottobre 1997  
E. Pontiggia (a cura di), *Bucci e il "Novecento". Un artista marchigiano fra modernità e classicità*, contributi di M. Bucci, L. Giudici, E. Pontiggia, catalogo mostra, Pinacoteca Comunale, Macerata; Quadreria Cesarini, Fossombrone, 19 giugno-12 settembre, Skira editore, Milano 1999  
E. Pontiggia (a cura di), *Anselmo Bucci 1887-1955*, contributi di R. Bossaglia, E. Pontiggia, L. Giudici, catalogo mostra, Quadreria Cesarini – Residenza Municipale, Fossombrone, 13 aprile-9 novembre, Silvana Editoriale, Milano 2003  
P. Biscottini, E. Crispolti (a cura di), *Anselmo Bucci 1887-1955. Pittore e incisore fra Parigi, Milano e Monza*, contributi di P. Biscottini, E. Crispolti, B. Ferrario, M. Fossati, S. Meda, A. Montrasio, catalogo mostra, Serrone della Villa Reale, Monza, 15 settembre-13 novembre 2005; Palazzo dell'Arengario, Monza, 1 ottobre-13 novembre 2005, Silvana Editoriale, Milano 2005  
D. Astrologo Abadal, M. Fossati, A. Montrasio (a cura di), *Anselmo Bucci. L'arte della cronaca. Dal Giro d'Italia al Tour de France*, saggi di D. Astrologo Abadal, R. Ferrario, M. Fossati, A. Montrasio e L. Sansone, catalogo mostra, Museo Civico Floriano Bodini, Gemonio 14 settembre-30 novembre 2008.  
F. Rossi (a cura di), *Anselmo Bucci. Gente di mare. Battute grafiche e verbali*, contributi di A. Cesarini, S. Cuppini, G. Ori, F. Rossi, catalogo mostra, Casa Museo - Quadreria Cesarini, Fossombrone 2010.

## Cataloghi pubblicati:

- 2003 **Camuccini Finelli Bienaimé** *Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2003 **I Lampadari di Cristallo** *Ventinue disegni di una manifattura boema*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Roberto Valeriani
- 2004 **Thayaht e Ram** *dal Futurismo al Novecento*, a cura di Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella e Carla Cerutti
- 2005 **Ercole Drei** *dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2006 **Enrica Scalfari** *Finestre su Roma*, fotografie, a cura di Francesca Antonacci e Enrica Scalfari, testo di Francesco Scoppola
- 2006 **Milton Gendel** *Fotografie*, testi di Luigi Ficacci e Jonathan Doria Pamphilj
- 2007 **Galileo Chini (1873-1956)** *Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, a cura di Fabio Benzi e Francesca Antonacci
- 2007 **Un dipinto di Ippolito Caffi** *ed una raccolta di vedute di Roma*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Pier Andrea De Rosa
- 2008 **Afro** *dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, a cura di Francesca Antonacci, testo di Giuseppe Appella
- 2008 **Attilio Selva**, *Sculture*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo
- 2009 **Libero Andreotti Antonio Maraini Romano Dazzi**, *Gli anni di Dedalo*, a cura di Francesca Antonacci e Giovanna Caterina de Feo

Finito di stampare nel mese di novembre  
presso Officine Tipografiche - Roma



FRANCESCA ANTONACCI

Via Margutta 54 - 00187 Roma  
Tel.: +39 06 45433036 - +39 06 45433054  
[info@francescaantonacci.com](mailto:info@francescaantonacci.com)

DAMIANO LAPICCIRELLA

Borgo Ognissanti 54/56r  
50123 Firenze  
Tel./Fax: +39 055 284902