

MASSIMO DE GRASSI

LUCIANO MERCANTE SCULTORE

“Per corso di studi e diploma conseguito, provengo dall’architettura, seguendo la tradizione umanistica. Dal gioco delle masse e dei volumi, dalla staticità e dal dinamismo, dagli effetti prospettici e decorativi, sono passato al più libero campo della scultura. [...] Con tutto ciò, quanto ancora poteva urgere come espressione d’idee e come ricerca di nuove sensibilità non trovava la propria corrispondenza plastica, e solo dopo aver appreso quelle sottigliezze stilistiche che il piccolo tondo suggerisce nella sua maneggiabilità, [...] ho sentito di non aver più vincoli alla possibilità d’espressione”<sup>1</sup>. Così si esprimeva Luciano Mercante a proposito della propria attività artistica, individuando con chiarezza le direttrici da cui sin dalle origini si era dipanata la propria ricerca.

Quello che si cercherà di fare in questa sede è provare a fornire un quadro dei riferimenti culturali su cui si articola lo sviluppo della produzione plastica di questo artista, non amplissima in termini assoluti, soprattutto dal punto di vista numerico, ma sicuramente significativa per quanto riguarda la qualità e la varietà delle soluzioni messe in campo nell’arco di una quarantina d’anni. Si tratta di una sequenza di opere che corre in parallelo con l’attività nel campo delle medaglie e delle placchette, non senza però significative oscillazioni nelle scelte stilistiche tra le due discipline.

In termini cronologici il primato nell’esordio ufficiale spetta alla scultura: nella primavera del 1928 Mercante espone infatti una testa di giovane, *Lucio*<sup>2</sup>, che testimonia il suo allineamento alle tendenze più aggiornate della scultura romana di quegli anni; ma già l’occasione successiva, la Biennale veneziana del 1930, lo vede conquistare il Premio

---

<sup>1</sup> L. Mercante, in *Luciano Mercante*, Cittadella, Rebellato, 1970, p. 233.

<sup>2</sup> Ricordato erroneamente con il titolo *Lucri* nel catalogo: *Società Amatori e Cultori di Belle Arti Roma. XCIV Esposizione di Belle Arti. Catalogo*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni primavera 1928, p. 85, n. 8.

Volpi di Misurata con una medaglia dedicata al porto industriale di Venezia<sup>3</sup>: un segno eloquente di quella che sarà in seguito la disciplina per lui più ricca di soddisfazioni.

Per quanto Mercante sia stato un artista di solida cultura e sicuramente non privo di una chiara coscienza critica su quanto andava elaborando dal punto di vista figurativo, appare però arduo ricostruire degli addentellati sicuri riguardo ai materiali da lui utilizzati: la sua biblioteca è andata in gran parte dispersa o comunque mescolata con i fondi librari di famiglia, e mancano provate attestazioni su dove si focalizzasse la sua attenzione nel variegato panorama della scultura del suo tempo. Una ricostruzione del percorso artistico di Mercante dovrà quindi necessariamente avvenire per induzione, ricomponendo attraverso l'esame e la seriazione cronologica delle opere, a tutt'oggi pressoché embrionale, una plausibile mappatura dei suoi riferimenti stilistici, che trovano immediati riscontri anche nella più articolata produzione medagliistica che, soprattutto nella prima fase della sua attività, procederà di pari passo con quella scultorea.

La difficoltà di comporre un quadro di riferimento attendibile è amplificata dallo scarso interesse manifestato dallo scultore a proposito della cronologia della propria carriera: in una lunga scheda manoscritta inviata alla segreteria della Biennale veneziana nel 1952, Mercante si mostra estremamente evasivo a questo proposito, invitando addirittura i propri interlocutori a documentare la data di conseguimento di alcuni premi al suo posto, visto che “non ho dati e non ho limpida memoria”<sup>4</sup>. Accanto a queste considerazioni va presa in esame anche l'incertezza che ancora regna sulla scansione temporale della formazione che consente una visione solo parziale degli orizzonti visivi che possono essere stati alla base del suo apprendistato artistico. Le biografie scandiscono nel tempo la frequentazione del liceo artistico, prima a Bassano del Grappa e quindi a Venezia, della sezione d'architettura dell'Accademia di Belle Arti di Siena per finire con la Scuola dell'Arte della Medaglia di Roma. I biografi e lo stesso artista non offrono però alcun appiglio cronologico a questo proposito. In attesa di poter sondare i relativi fondi archivisti, una nota importantissima è quella che definisce l'ultima tappa e che lo vede frequentare la Scuola dell'Arte della Medaglia tra il 1924 e il 1927<sup>5</sup>, a ridosso del suo

3 *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1930. Catalogo. Seconda edizione*, Venezia, Carlo Ferrari, 1930, p. 129: “sala 34 n. 25 *Medaglie Porto industriale* (gesso)”; *Luciano Mercante*, p. 239.

4 Archivio Storico Arte Contemporanea (d'ora in poi ASAC), Fascicolo Luciano Mercante, *Scheda informativa*, 14 maggio 1956.

5 Sulla scuola si veda soprattutto: R. M. Villani, *La scuola d'arte della medaglia formazione e contesto storico*, in *Ars Metallica. Monete e medaglie arte tecnica e storie. 1907-2007 Cento anni della Scuola dell'Arte della Medaglia nella Zecca dello Stato*, catalogo della mostra di Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 12 ottobre-11 novembre 2007, a cura di Laura Cretara, R. M. Villani, Roma, Editalia, 2007, pp. 133-154. Per la presenza di Mercante A. De Rose, *Mercante Luciano*, in *Ars Metallica. Monete e medaglie arte tecnica e storie*, p. 229.

esordio nelle esposizioni ufficiali. Una frequenza triennale che certifica che l'artista aveva usufruito anche dell'anno di specializzazione supplementare, a certificare una volta di più il suo grande interesse per quella disciplina<sup>6</sup>.

La scuola, istituita nel luglio 1907, doveva nelle intenzioni del ministero “addestrare i giovani artisti nella composizione a basso rilievo e nell'incisione delle medaglie e delle monete”<sup>7</sup>, e avere sede nella costruenda zecca. I corsi, iniziati di fatto il 15 febbraio 1909 con i primi sei allievi a superare le severe prove concorsuali, tra i quali spiccava il nome di Aurelio Mistruzzi, avevano per oggetto “lo studio della modellatura e della composizione di monete, medaglie e piastrelle [placchette] e sigilli e l'addestramento all'incisione in acciaio”<sup>8</sup>, ed erano destinati ad allievi “già provetti nell'arte della plastica” che dovevano “aver compiuto un corso di studi in una scuola d'arte, tale da dimostrare, a giudizio del Consiglio della Scuola, la loro sufficiente preparazione nella plastica ornamentale, oppure debbono superare una prova d'idoneità, dimostrando opportuna preparazione [...] e speciale attitudine all'arte della medaglia”<sup>9</sup>.

Il programma prevedeva gli insegnamenti specifici del direttore Giuseppe Romagnoli e di Attilio Motti, integrati da interventi più generali nel campo della storia dell'arte di grandi nomi come quelli di Adolfo Venturi e di Corrado Ricci. Si trattava in ogni caso di una scuola molto selettiva, con un rigido concorso d'accesso che limitava a dodici i posti assegnabili annualmente, e fondata su di una severa pratica di stampo accademico che prevedeva molte ore di disegno dal modello. Qui Mercante struttura realmente il suo “mestiere”, che sulla scorta di quegli insegnamenti gli consente di affrontare e risolvere a modo suo alcuni dei principali problemi formali che un giovane scultore non poteva non porsi in quel torno d'anni, primi tra tutti quelli relativi alla ritrattistica e al rapporto con l'antico.

Dall'ambiente della Scuola della Medaglia Mercante sembra anche mutuare una serie di quelle che si potrebbero definire come ‘pratiche visive’, cioè di modi di affrontare le tematiche e gli stimoli che offriva allora la committenza romana, soprattutto quella legata alle opere di regime. Non è un caso che il suo nome sia stato più volte utilizzato per rimarcare una volta di più l'eccellenza di quella scuola in virtù del premio Volpi di

6 Un accenno in questo senso è dato da un appunto con l'indirizzo della scuola in cima a un elenco di possibili mete romane vergato su di un taccuino di disegni: per un approfondimento si rimanda al saggio di Bruno Callegher in questo catalogo cui naturalmente si rimanda anche per una più puntuale analisi della produzione medaglistica.

7 Regio Decreto 486 del 14 luglio 1907; citato in Villani, *La scuola d'arte della medaglia*, p. 136.

8 Regio Decreto 765 del 4 ottobre 1907, art. 2; citato in Villani, *La scuola d'arte della medaglia*, p. 137.

9 Regio Decreto 765 del 4 ottobre 1907, art. 1; citato in Villani, *La scuola d'arte della medaglia*, p. 137.

Misurata conquistato con il suo folgorante esordio alla Biennale veneziana del 1930<sup>10</sup>.

Rimane singolare il fatto che Mercante avesse deciso di transitare dagli studi architettonici alla pratica scultorea passando attraverso una disciplina sostanzialmente ibrida come quella della medaglia, che tradizionalmente coniugava elementi plastici con la prassi pittorico-disegnativa. Lo spiccato interesse di Mercante per quest'ultima disciplina è però dimostrato dal gran numero di prove grafiche conservate dagli eredi, assieme a meno felici prove pittoriche. Come per quella plastica, manca ancora una cronologia precisa di questa cospicua produzione grafica, anche se la maggior parte delle tavole, perlopiù nudi accademici maschili e femminili, si può ragionevolmente scalare tra la metà degli anni venti e la fine del decennio e con ogni probabilità sono in gran parte legate ai suoi studi presso la scuola della medaglia, dove la pratica del disegno dal vero del modello aveva una lunga e consolidata tradizione.

Sicuramente precedente è un piccolo gruppo di disegni datati 1922, vergati a sanguigna o gessetto bianco su carte preparate; pur palesemente identificabili come esercitazioni, mostrano per alcuni tratti di essere legati alle cadenze di un attardato simbolismo ma nel contempo denunciano una marcata tendenza alla ricerca di evidenza plastica delle figure.

Del periodo senese rimangono invece alcuni grandi acquerelli, prevalentemente soggetti architettonici, che illustrano i principali monumenti della città e personali divagazioni sui temi più vari: più una sorta di intimo divertimento che una prassi di studio.

Lo stacco tra il primo gruppo di disegni, gli unici a essere datati, e quelli senz'altro legati agli studi romani, impressiona per gli aspetti tecnici e per quelli più propriamente stilistici: si passa infatti progressivamente da un manierato simbolismo a un più moderno senso della forma, certo ben inserito nel contesto di programmi consolidati, ma nel contempo testimone, nei fogli più maturi e compiuti, di un progressivo affrancamento da quelle modalità esecutive e di una sorta di sottile compiacimento nell'elaborazione degli snodi formali.

Sin da un primo esame si individua il carattere di esercitazione scolastica anche se si può notare un progressivo mutamento nelle tipologie fisiche dei modelli oggetto di esercitazione: dalle figure magre, quasi emaciate, di alcuni soggetti, si passa a figure ben più formate e atletiche nell'accezione che progressivamente si afferma con il regime fascista (fig.1). Di questa evoluzione sono testimoni anche le tecniche esecutive, che vedono Mercante utilizzare il carboncino e la sanguigna con un tratto via via più libero ed evocativo, ben diverso da quello controllatissimo di certi fogli degli esordi. La pratica disegnativa più matura sembra possedere un carattere eminentemente scultoreo, mirata com'è a evidenziare le masse plastiche anche a discapito della precisione dei contorni.

Altri fogli, difficilmente collocabili dal punto di vista cronologico, hanno il valore di

---

10 Villani, *La scuola d'arte della medaglia*, p. 148.

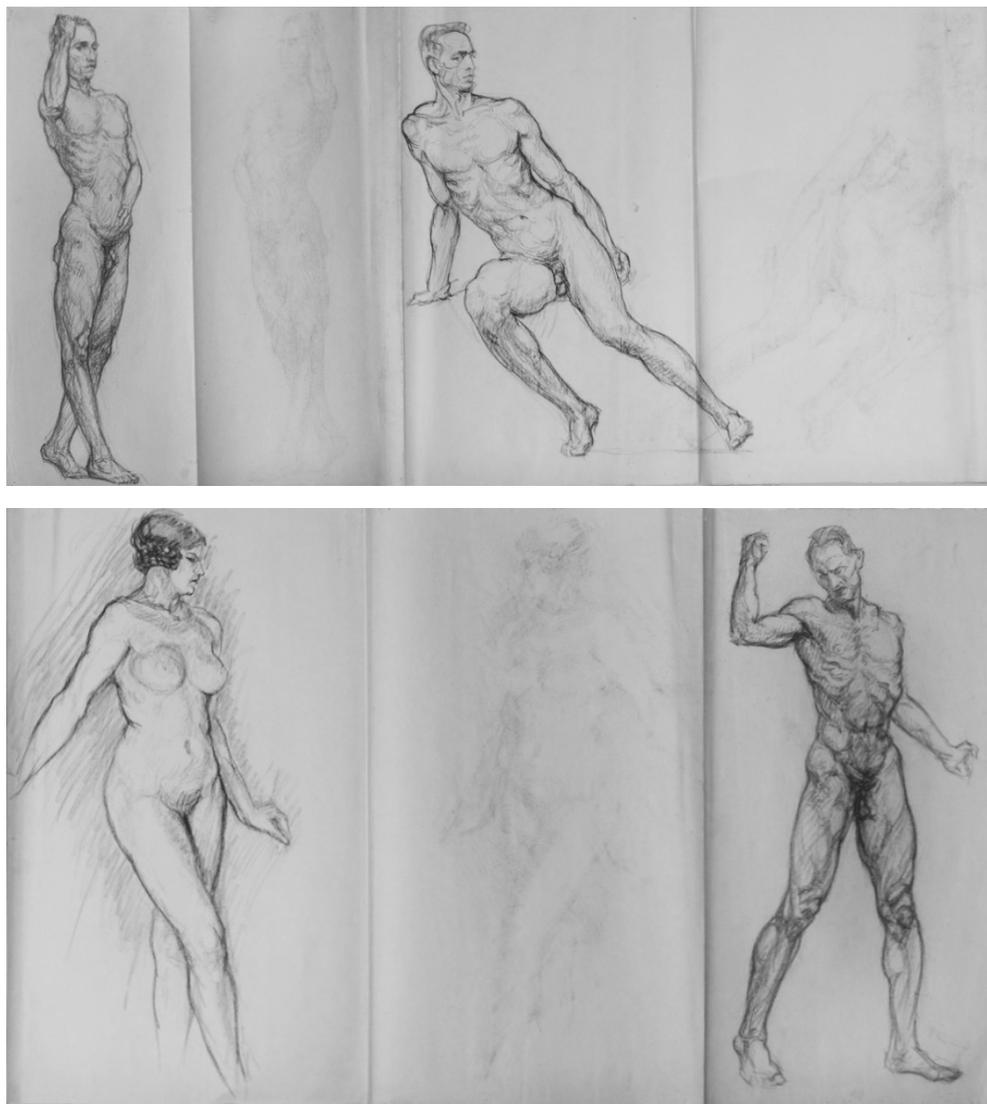


Fig. 1. Luciano Mercante, *Studi di Nudo*, 1925-27, collezione privata

meditazione sulla statuaria antica, un tema che percorre sotterraneo l'intera sua attività, ricomparendo carsicamente a più riprese sia nelle redazioni medagliistiche che in quelle più propriamente scultoree, ora come citazione diretta ed evidente, ora come personale rielaborazione di quelle tematiche. Tra i disegni riconducibili alla sua prima attività nel campo della medaglia, con alcuni rapidi schizzi di tondelli, si rintracciano diversi abbozzi tratti da celebri sculture classiche: uno dei quali riproduce l'ellenistico *Fanciullo che strozza l'oca* dei Musei Capitolini. Ma non mancano le citazioni anche nelle opere più mature, da un lato come inevitabile retaggio classico della disciplina medagliistica, dall'altro come deliberata scelta stilistica: come nella placchetta approntata nel 1936 per la corporazione della carta, dove viene citata letteralmente l'*Atena promachos* conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, alla quale l'artista ha semplicemente aggiunto la lancia che l'originale ha perduto<sup>11</sup>.

Agli anni della frequentazione della Scuola d'Arte della Medaglia risalgono senz'altro anche gran parte dei piccoli bassorilievi che gli eredi conservano tra i materiali dell'artista. Si tratta infatti di testi che portano evidenti tratti dell'esercitazione accademica, essendo la pratica del bassorilievo, in molti casi si tratta di vero e proprio stiacciato, una delle nozioni fondanti del lavoro didattico della scuola: "tanto più che la modellazione in piccole dimensioni non può essere richiesta (date le sue difficoltà) a chi non è ancora addestrato nel bassorilievo, appunto come la maggior parte di coloro che si accingono a frequentare la Scuola"<sup>12</sup>.

I bassorilievi realizzati da Mercante, non diversamente dalla maggior parte delle opere di questo tipo eseguite degli allievi della Scuola dell'Arte della Medaglia, hanno quindi un carattere preparatorio, finalizzato all'apprendimento della più completa padronanza di una tecnica così particolare, che negli auspici di Ugo Ojetti doveva servire agli artisti come un mezzo per "tornare a modellare il tondo di creta o di cera nella medesima grandezza in cui esso sarà fuso in metallo"<sup>13</sup>. In questo quadro di 'ritorno al mestiere', la severa pratica imposta da Romagnoli ha quindi valore programmatico e del tutto funzionale allo sviluppo armonico della personalità dell'artista. Una lezione che Mercante applicherà fino in fondo, come dimostrano anche la varietà delle sue proposte sia per quanto riguarda gli aspetti tematici sia per quelli più squisitamente tecnici. Una

11 La stessa immagine verrà poi ripresa nel 1942 per la medaglia che celebrava la fine dei lavori di ristrutturazione e decorazione del palazzo del Bo, sede principale dell'Università degli Studi di Padova: cfr. E. Sardos Albertini, *Luciano Mercante: un artista tra storia e commemorazione. Corpus delle medaglie e delle placchette con annotazioni biografiche e critiche*, tesi di laurea, Università di Trieste, a.a. 2009-2010 (rell. B. Callegher e M. De Grassi), pp. 66-67, 180-181.

12 C. Ricci, *La R. Scuola della Medaglia*, "Rassegna d'Arte, antica e moderna", IX, 1922, p. 57.

13 U. Ojetti, *Medaglie italiane*, "Dedalo", V, 7, dicembre 1924, p. 526.

testimonianza di questi anni, e dei lavori cui si è appena accennato, è data da una bella foto che ritrae l'artista in quello che doveva essere il suo primo studio romano in via Cairoli 34, poi trasferito in via principe di Piemonte 409<sup>14</sup>, in entrambi i casi non distante dalla scuola della medaglia, dove appese alle pareti si notano candide formelle in gesso: le sue esercitazioni e il calchi delle sue prime medaglie.

Il periodo della prima formazione romana sarà dunque decisivo per il proseguo della carriera dell'artista, a contatto con un ambiente forse conservatore sul piano strettamente didattico, ma certamente stimolante per un giovane artista proveniente da tutt'altre esperienze. La capitale offriva, infatti, un panorama artistico permeato da un fitto interscambio di idee, anche conflittuali, e i più svariati orizzonti stilistici, come del resto testimoniano i resoconti delle mostre di quegli anni: basti pensare a un evento come la presenza di Arturo Martini e Romano Romanelli alla prima grande rassegna nazionale allestita a Roma nel 1931: i "due soli scultori viventi [che] hanno l'onore di presentarsi in questa Quadriennale con intere sale [...] Temperamenti diversissimi, essi procedono per due strade che non potranno mai convergere"<sup>15</sup>, e che di fatto incarnavano due poli opposti nella ricerca scultorea di quegli anni, il primo in chiave di marcato e assai libero sperimentalismo, il secondo impegnato nel tentativo di "riportare la scultura alla massima semplicità, sfrondandola di tutti quegli accessori e di tutta quella ricchezza che a lui, spirito austero e sobrio, non possono piacere. Egli vuole raggiungere quell'equilibrio fra stile e senso della natura che fu retaggio degli antichi"<sup>16</sup>.

Un altro possibile polo di attenzione per quanto riguarda la naturale permeabilità tra antico e moderno sarà offerta in quello stesso periodo dai grandi cantieri che andranno profilandosi all'inizio degli anni trenta, autentica palestra per il nuovo linguaggio scultoreo del regime oltre che formidabile occasione per i giovani di attingere alle committenze pubbliche: il Foro Mussolini, la Casa Littoria, la Casa Madre dei Mutilati, la Città Universitaria e, più tardi, i progetti per l'E42; tutti cantieri che, pur non coinvolgendolo direttamente, lasceranno, come si vedrà, un riflesso profondo nell'evoluzione stilistica delle opere di Mercante.

Lo scultore rimarrà sempre profondamente legato all'ambiente della capitale, grazie anche alle amicizie strette intorno alla Scuola della medaglia. Non a caso molti dei suoi ritratti, anche tra quelli presentati alle esposizioni ufficiali, riguardano artisti legati come lui a quell'ambiente o in ogni caso a quello romano: tra questi lo scultore Omero Tad-

14 Via Cairoli 34 è segnato come indirizzo ufficiale in un documento del 1933: ASAC, Fascicolo Luciano Mercante, *Scheda informativa*, 15 giugno 1933. In seguito via principe di Piemonte venne ribattezzata via Giovanni Giolitti.

15 A. Lancelotti, *La prima Quadriennale d'arte nazionale*, Roma, Edizioni Ezio Pinci, 1931, p. 119.

16 Lancelotti, *La prima Quadriennale*, p. 126.

deini e l'incisore Pietro Giampaoli, di cui rimane anche la testimonianza fotografica di un accattivante ritratto della figlia bambina (fig. 2).

Se si esamina la vicenda artistica di Luciano Mercante su di un orizzonte più ampio, la scelta finale in favore della scultura riflette anche il momento di maggior fortuna critica di una disciplina in cui sin dai primi anni del secolo buona parte della critica di ispirazione classicista, Ugo Ojetti in testa, vedeva la migliore espressione della moderna arte italiana, capace di confrontarsi senza complessi di inferiorità con i modelli della tradizione, da quella antica a quella rinascimentale, passando per quella romanica che tanto peso avrà in certa iconografia di regime<sup>17</sup>. Soprattutto negli anni trenta la figura dello scultore diverrà progressivamente quella più legata alla tradizione figurativa nazionale e soprattutto quella meglio in grado di dialogare con le leggi dell'architettura, arte regina per l'edificazione della "nuova Roma" voluta dal regime.

In questo quadro di marcato revanscismo nazionalista, si inserisce anche la riscoperta dell'arte della medaglia, riproposta per volere dello stesso Ojetti e dal suo entourage da diversi articoli specialistici apparsi sulle pagine di "Dedalo" e di altre riviste specializzate nazionali a partire dagli anni venti<sup>18</sup>, uno dei quali, vergato da Corrado Ricci e non privo di spunti problematici<sup>19</sup>, può aver contribuito alla scelta finale dell'artista di iscriversi alla Scuola dell'Arte della Medaglia.

La mancata sistemazione da parte dell'artista del proprio archivio e il già citato scarso interesse per la cronologia della propria produzione, lascia al momento attuale grandi margini di opacità sulla natura dei suoi esordi nel campo della scultura.

*Lucio*, la testa di giovinetto in bronzo che segna la sua prima partecipazione a una esposizione ufficiale, quella romana degli Amatori e Cultori del 1928<sup>20</sup>, appare una prova ancora largamente interlocutoria che non lascia tracce nella critica contemporanea, dove il giovane scultore si cimenta con un tema e un genere molto percorso e per questo ancora più insidioso come quello della testa ritratto.

Sicuramente precedenti sono invece altre opere mai presentate ad esposizioni: tra i

17 Sull'argomento e sul ruolo di Ojetti si veda quantomeno S. Salvagnini, *Il sistema della arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, pp. 331-350.

18 Tra quelli che possono aver suscitato l'interesse del giovane Mercante vanno ricordati almeno: U. Ojetti, *Due medaglie di Romano Romanelli*, "Dedalo", IV, I, giugno 1923, pp. 62-65; Ojetti, *Medaglie italiane*, pp. 513-530. Più tardo l'articolato contributo di Pacini, con un ricco apparato iconografico: R. Pacini, *I medaglisti alla prima quadriennale romana*, "Dedalo", XI, III, aprile 1931, pp. 781-790.

19 Ricci, *La R. Scuola*, pp. 51-57. Il contributo, oltre a presentare al pubblico l'annoso problema dell'utilizzo del pantografo di riduzione, metteva l'accento sull'ancora non avvenuta fusione tra le commissioni della Scuola e della Zecca vera e propria.

20 L'opera e il suo modello in gesso sono stati donati dagli eredi ai Musei Civici patavini in occasione di questa mostra.



Fig. 2. Luciano Mercante, *Ritratto della figlia dell'incisore Giampaoli*, 1935-40, foto d'epoca

materiali conservati dagli eredi si individua infatti il busto in gesso di una donna improntato a uno scolastico realismo tardo-ottocentesco che con buona approssimazione sembra di poter assegnare a un momento anteriore alla partenza per Roma<sup>21</sup>. A una successiva infatuazione per le cadenze decò, di cui si trova riscontro anche nella produzione grafica antecedente al trasferimento nella capitale, si possono forse far risalire due gruppi in gesso dove la tematica principale è la maternità. Nel primo, una vera propria *Madonna con il Bambino* incorniciata da due stilizzatissime palmette<sup>22</sup>, Mercante mostra di essere attratto da un lato da formule wildtiane, di gran moda a partire dalla metà degli anni venti e di notevole diffusione nelle scelte illustrative dei cataloghi delle principali esposizioni dell'epoca, basti pensare alla Concezione dello stesso Wildt esposta alla sua sala personale della Biennale veneziana del 1922<sup>23</sup>; d'altro canto, per la stessa opera non sembra essergli stata indifferente la celebre *Madonna con il Bambino* in pietraforte con dorature presentata da Libero Andreotti alla Biennale di Venezia del 1924 e subito acquistata dal municipio di Venezia per la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro<sup>24</sup>. Da quest'ultima scultura Mercante sembra aver ripreso la compattezza ortogonale delle membra della vergine e l'esasperato allungamento del collo e delle dita delle mani.

Certamente meno riuscito è invece un rilievo in gesso firmato "Mercante", che sembra pensato per incarnare un'allegoria della maternità e vede in primo piano una giovane donna con due figli piccoli confortata da due donne appena rilevate dallo sfondo alle spalle della figura principale. Si tratta di un lavoro non distante dagli esiti coevi di Quirino Ruggeri e di Guido Galletti, a loro volta ispirati da stilemi frutto della 'volgarizzazione' della lezione wildtiana, come le cavità oculari lasciate vuote e le superfici levigatissime dell'epidermide<sup>25</sup>, cui però in questo caso si aggiunge un trattamento diversificato delle vesti, che classifica come superficiale la sua momentanea adesione alle proposte del maturo scultore milanese.

Se questi anni vedono l'artista alla ricerca di un proprio linguaggio personale intraprendendo strade diverse ma complementari, occorre notare come Mercante non volle mai allargare oltre misura il limite del proprio sperimentalismo formale, e quando lo

21 La scultura è realizzata in gesso e misura cm 48,3x45x23.

22 La scultura è realizzata in gesso e misura cm 106x67x29.

23 *Catalogo della XIII esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, MCMXXII*, Milano, Bestetti e Tuminelli, 1922, p. 71, n. 7.

24 *Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura*, a cura di F. Scotton, Venezia, Marsilio-Musei Civici Veneziani, 2006, pp. 123-124.

25 Privilegiando le congiunture artistiche romane, le opere appena citate risentono anche del patetismo di molti lavori di Giuseppe Zanetti, che all'esasperata tornitura formale di Wildt facevano comunque in gran parte riferimento.

farà, alla fine degli anni cinquanta, sarà in chiave dichiaratamente polemica<sup>26</sup>.

Dopo queste prove ancora per certi versi acerbe, anche se non prive di spunti originali, è proprio l'ambiente romano a fornire i maggiori stimoli a Mercante: abbandonati progressivamente gli stilismi simbolisti e decò degli esordi sulla spinta del magistero di Romagnoli, ispirato a un ferreo rigore formale anche nelle sue rare incursioni nella scultura da esposizione<sup>27</sup>, il giovane artista si rivolge verso le molteplici soluzioni che il panorama cittadino dimostrava di potergli offrire. In particolare, come quasi tutti gli scultori della sua generazione, l'artista di Cittadella si mostra interessato a sviluppare il tema della testa-ritratto, particolarmente importante anche, e forse soprattutto, in funzione degli inevitabili riscontri commerciali che poteva avere.

“Verso al fine del terzo decennio la questione della testa scultorea, a lungo considerata troppo esposta ai rischi di mimesi veristica e di attenzione fisiognomica fine a sé stessa, riprende di rilievo. I maggiori scultori della nuova generazione ritrovano nella grammatica del volto umano, talvolta nella dimensione rinnovatamente classicista del busto, una sfida per la riconquista di una espressività nuova, capace di superare stilismi inerti perché troppo arcaici”<sup>28</sup>. Non è chiaro se Mercante intendesse fino in fondo le potenzialità che il tema proponeva, di certo la sua volontà di misurarsi è testimoniata dal cospicuo numero di teste realizzato tra la fine degli anni venti e la metà del decennio successivo, senza contare poi che il medesimo tema veniva in parallelo affrontato anche nel campo della medagliistica<sup>29</sup>.

Il citato *Lucio*, per quanto interlocutorio, pare senz'altro un primo punto di approdo della sua ricerca in questo campo specifico, anche se purtroppo i problemi di seriazione cronologica cui si è accennato in precedenza impediscono di valutarne con sicurezza e con la dovuta esattezza il trascorrere dei processi formali.

Tra i materiali conservati dagli eredi si può individuare un'altra testa di giovane che può dare testimonianza del rovello stilistico di questi anni<sup>30</sup>, dove Mercante ibrida ancora una volta le già citate formule wildtiane con una finitura più corsiva dell'epidermide.

26 Il riferimento va a opere come *L'incubo* e *Coercizione celebrare* (cfr. *Luciano Mercante*, pp. 94-95) realizzate alla fine degli anni cinquanta su cui si tornerà più avanti.

27 Si veda a tale proposito un'opera molto intensa come *Madre*, presentata alla biennale veneziana del 1926.

28 F. Fergonzi, *II. Le teste dei primi anni trenta. I loro modelli*, in *Ado Furlan 1905-1971. Lo scultore e le passioni del suo tempo*, catalogo della mostra di Pordenone, convento di San Francesco 10 dicembre 2005-26 febbraio 2006, a cura di F. Fergonzi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 42-44.

29 Un esempio tra tutti la medaglia per la sorella Angela, datata 1928 e molto convenzionale nella sua scrittura di profilo come da tradizione rinascimentale: cfr. Sardos Albertini, *Luciano Mercante: un artista tra storia*, pp. 48-49.

30 Si tratta di una testa in gesso patinata di nero, cm 53x32x40.

Si tratta di una prova vicinissima a *Lucio* anche nei minimi dettagli di lavorazione, come il profondo e netto segno di sgorbia che individua gli zigomi o i capelli ordinatamente ammazzettati: unica difformità di rilievo nell'eliminazione dei bulbi oculari e alcune lievi e probabilmente non volute sgrammaticature nella definizione della fisionomia, che forse consiglieranno all'artista di non tradurre in bronzo questa sua prova.

Nel campo specifico della ritrattistica Mercante sembra così scartare decisamente l'ipotesi "archeologica" proposta alla Biennale veneziana del 1930 da un capofila dell'ambiente capitolino come Romano Romanelli con opere come il *Ritratto di Domenico Giuliotti* o quello di *Ardengo Soffici*, molto celebrati e accostati con decisione ai ritratti romani di età imperiale, dove "balza fuori l'individuo, fuori da ogni accidentalità, effigiato nella sua nudezza spirituale, senza ammenicoli sentimentali o aneddotici"<sup>31</sup>. Lo scultore veneto dimostra invece di apprezzare maggiormente soluzioni di più immediata resa epidermica, accattivanti e di moda, associando i citati stilismi di derivazione wildtiana a un sintetico naturalismo che ammorbidisce il per lui indigeribile rigorismo formale di Wildt e l'archeologismo di Romanelli in un più diffuso senso atmosferico e in una modellazione più evocativa. Pietro Torriano, esegeta tra i più attenti alle vicende della scultura italiana dei quel decennio, scriveva che il meglio dell'arte italiana andava cercato "tra le opere più giudiziosamente fondate sul reale: e cioè tra i ritratti. Qui c'è una vena che non si esaurisce. Distinguere l'uomo dagli uomini, stabilire l'essenza e il significato dell'individuo, indagare il carattere, conferirgli dignità e valori particolari: questo è lievito autoctono dell'arte, e più particolarmente della scultura nostra, dagli etruschi in poi"<sup>32</sup>. Un monito che sembra senz'altro comprendere anche gli sforzi fatti da Mercante in questo senso. Ai suoi esordi nelle esposizioni ufficiali l'artista sembra quindi guardare a una plastica di eleganze lineari di ormai lontana ascendenza decò, in quella declinazione imposta nei primi anni venti da scultori come Eugenio Baroni. Numerosi anche gli altri confronti che si possono muovere per giustificare questo genere di approccio, primi tra tutti le teste di giovane di Ercole Drei, artista di un certo seguito nell'ambiente romano di quegli anni<sup>33</sup>, o quelle di Federico Papi, molto noto anche come medaglista e che aveva anche lui frequentato la scuola della medaglia: basta in questo senso il confronto tra la testa di Omero Taddeini realizzata da Mercante e nota soltanto da una riproduzione

31 Cfr. P. Torriano, *Romano Romanelli*, Milano, Hoepli, 1931, pp. 13-14.

32 P. Torriano, *Alla XX Biennale di Venezia. Scultori italiani*, "L'Illustrazione Italiana", 13 settembre 1936, p. 445.

33 Sull'artista si veda almeno *Ercole Drei scultore 1886 1973*, catalogo della mostra di Faenza, Palazzo del Podestà, 13 settembre-2 novembre 1986, a cura di F. Bertoni, Bologna, University press, 1986.

fotografica<sup>34</sup>, e il vigoroso *Atleta* esposto da Papi alla sindacale romana del 1932, salutato con estremo favore da Pacini<sup>35</sup>, per capire come il magistero di Romagnoli possa aver indirizzato gli allievi. Del resto, il panorama espositivo della capitale offriva una casistica esemplare di modelli a cui attingere; il problema per il giovane artista era semmai quello di identificare una linea coerente e praticabile.

Sullo stesso registro si muoverà la presenza di Mercante a una mostra romana, in questo caso la seconda Sindacale del Lazio, dove aveva esposto un non meglio identificato *Ritratto*<sup>36</sup>, che forse si può identificare con la testa in bronzo del poeta Raniero Nicolai (1893-1958)<sup>37</sup>, che dal punto di vista stilistico potrebbe ben collocarsi in questo momento e che mostra una notevole crescita di intensità espressiva dettata dalla modellazione più morbida e vibrante, dove l'artista veneto aggiunge la ricerca di una stilizzazione che non compromette la fedeltà del dato anatomico. In questo senso un confronto diretto si può stabilire tra la *Testa* di uomo baffuto presentata da Carlo De Veroli alla Biennale veneziana del 1926 e riprodotta da Ugo Nebbia<sup>38</sup>.

A dopo il 1932, anno della sua morte, risale con ogni probabilità la testa del padre, Carlo Mercante, che nella sua studiattissima semplicità pare un'icona cristallizzata nel tempo, e per questo assai difficile da datare con sicurezza, visto anche che l'immagine è pressoché identica a quella poi utilizzata nella medaglia fusa dopo la scomparsa della madre nel 1947<sup>39</sup>.

Queste soluzioni lasceranno spazio negli anni successivi a un *modus operandi* via via più deciso, denso di vibrazioni chiaroscurali, con superfici fratte e sensibili alla luce, come nell'intenso *Ritratto di L.R.*<sup>40</sup>, che anni dopo sarebbe diventata sua moglie, che

34 Cfr. *Luciano Mercante*, p. 75.

35 R. Pacini, *Cronache romane. La Terza mostra del Sindacato Laziale di Belle Arti*, "Emporium", LXXV, 1932, 448, pp. 253-254.

36 *Mostra del centenario della soc. Amatori e Cultori di Belle Arti. Seconda mostra del Sindacato Laziale Fascista di Belle Arti*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni dicembre 1929-marzo 1930, Roma, s.e., 1929, p. 50, n. 2.

37 Una riproduzione in *Luciano Mercante*, p. 72. Il gesso patinato preparatorio e una redazione in bronzo (entrambi cm 31x23x31) si conservano nella collezione degli eredi dello scultore.

38 U. Nebbia, *La Quindicesima Esposizione d'arte a Venezia – 1926*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1926.

39 Una riproduzione in *Luciano Mercante*, p. 76. Sulla medaglia citata cfr. G. Segato, *Luciano Mercante, in Novecento in medaglia. Omaggio a Nicola Bottacin 1805-1876*, a cura di B. Callegher, R. Parise, G. Segato, Padova, Il Poligrafo, 2005, p. 47; Sardos Albertini, *Luciano Mercante: un artista tra storia*, pp. 70-71.

40 *Quarta Mostra del Sindacato Laziale Fascista di Belle Arti*, Mercati Traianei maggio-giugno 1934, Roma, Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, 1934, p. 21: "Aula (d'apertura) [...] 4. Mercante Luciano *Ritratto della Sig.ra L. R.* 5. Mercante Luciano *Genesi* [...] 11. Mercante Luciano *Autoritratto*".

soprattutto nella versione in bronzo mostra tutta la sua profonda potenza espressiva. Insieme al gruppo *Genesis* questa testa muliebre segna uno dei momenti di maggiore 'modernità' della ricerca di Mercante in virtù del suo guardare con estrema attenzione alla lezione di Bourdelle o di altri artisti francesi come Charles Despiau<sup>41</sup>, almeno nello specifico campo della ritrattistica.

La testa, presentata alla IV Sindacale Romana nel 1934, era pensata *en pendant* con l'*Autoritratto* dell'artista<sup>42</sup>; quest'ultimo assume inevitabilmente valore programmatico nel suo rappresentare l'autore: il tono scelto è quello aulico della ritrattistica ufficiale di impostazione classica, l'occhio fisso reso attraverso la pupilla non individuata, il fare assorto e composto, una compostezza di tratto e una spiccatissima attenzione alla verosimiglianza fisionomica nonostante il ricorso a una modellazione volutamente abbreviata nel trattare l'epidermide.

Non possediamo molte notizie riguardo a commissioni affidate a Mercante nel campo specifico della ritrattista; una di queste doveva essere quella relativa al busto del generale Giuseppe Vaccari, esposto alla sesta sindacale romana del 1936<sup>43</sup>, dove lo scultore coniuga un consolidato realismo tardo-ottocentesco, tipico di ritratti celebrativi, con l'espedito neoquattrocentesco dello zoccolo destinato ad accogliere il nome dell'effigiato. L'effigiato morirà pochi mesi dopo la presentazione dell'opera, e Mercante non farà forse in tempo a consegnarla visto che tra i materiali del suo *atelier* troviamo sia il modello preparatorio in gesso, sia una fusione in bronzo, priva però del citato zoccolo, che può far anche ipotizzare che Mercante conservasse una copia delle fusioni che riteneva più riuscite.

Nella seconda metà degli anni trenta si possono collocare diverse teste e busti, alcuni dei quali esposti alle sindacali romane e in altre occasioni ufficiali, anche se la documentazione attualmente disponibile non consente di scalare con sicurezza queste prove. Si spazia dal classicheggiante busto eroico virile di un personaggio non identificato<sup>44</sup>, all'erma (vestita) di un altrettanto anonimo eroe di guerra, presente sul monte Sabotino il 21 ottobre 1915, come recita l'iscrizione sulla spalla<sup>45</sup>: entrambe opere realizzate con ogni

41 Artisti che avevano avuto la loro consacrazione italiana con l'ampio spazio loro riservato alla cruciale Biennale veneziana del 1930.

42 Della scultura si conservano una redazione in bronzo (cm 59x29x35) e il gesso preparatorio, entrambi donati ai Musei Civici di Padova in occasione di questa mostra.

43 *Sesta Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio*, Palazzo delle Esposizioni febbraio-marzo 1936, Roma, Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, 1936, p. 30 "sala VI, Mercante Luciano S.E. *Il Generale Giuseppe Vaccaro [sic]*".

44 Archivio eredi Mercante, gesso, cm 52x58x32.

45 Archivio eredi Mercante, gesso, cm 70x59x36. Sulla spalla "Monte Sabotino/ 21 ott. 1915".

probabilità su commissione, caratterizzate come sono da una resa quasi lenticolare della fisionomia. Più intense tre teste femminili<sup>46</sup>, forse da annoverare tra quelle esposte alla Sindacale romana del 1938<sup>47</sup>, che oscillano tra semplificazioni bourdelliane, declinate soprattutto secondo la lettura che del francese aveva dato Romano Romanelli, e sollecitazioni più strettamente legate all'ambiente romano. I risultati, ma occorre anche distinguere tra la natura delle commissioni, rimangono quindi altalenanti ma sicuramente non privi di un'intima e intensa qualità espressiva. Non sfugge a questa declinazione il più tardo busto di Pietro Giampaoli, da poco nominato incisore capo della Zecca dello Stato: il ritratto, cristallizzato in uno sguardo dalla fissità quasi iconica, dove l'artista sembra traguardare un futuro lontano, sarà presentato alla sindacale romana della primavera 1940 e ammirato anche dal re in persona (fig. 3), di cui peraltro è nota la grande passione per la numismatica e il grande impulso dato alla creazione stessa della Zecca e della scuola d'arte della medaglia<sup>48</sup>,

Negli anni successivi Mercante prediligerà per i suoi ritratti un modellato via via più fratto e 'atmosferico', allontanandosi sempre più dalle manierate levigatezze di molti scultori romani, e muovendosi soprattutto verso esiti raggiunti talvolta da Bernardo Moreascalchi, alla ricerca di sempre maggiori vibrazioni superficiali, di stilizzazioni moderne e soprattutto di un dialogo con la coeva ritrattistica pittorica, quello stesso genere che Mercante aveva affrontato senza molto successo nella sua gioventù<sup>49</sup>. In questo senso depongono una vivace testa di bambina e i ritratti di due pittori, pressoché coetanei di Mercante e protagonisti di secondo piano della scena artistica capitolina come il triestino d'origine Gino Spalmach (Trieste 1900-Roma 1967) e il calabrese Armiro Yaria (Reggio Calabria 1901-1980): il primo, di cui resta soltanto una riproduzione fotografica<sup>50</sup>, ricalca pedissequamente l'impostazione dell'autoritratto dello scultore; il secondo, verosimilmente risalente ai primi anni del dopoguerra, è invece modellato in terracotta con marcata attenzione a restituire una superficie ricca di suggestioni cromatiche e chia-

46 Archivio eredi Mercante, gesso, cm 49x26x31; Musei Civici di Padova (donati in occasione della presente mostra): gesso, cm 56x26x33; gesso e bronzo 32,5x22,5x28.

47 *VIII Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio*, Palazzo delle Esposizioni 15 aprile-30 giugno 1938, Roma, Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, 1938, p. 42 "sala VI 1 Mercante Luciano *Ritratto di donna* 2 Mercante Luciano *Ritratto di donna*".

48 Cfr. *Luciano Mercante*, p. 241. Una serie di immagini fotografiche dell'Istituto Luce, che mostrano il re a colloquio con lo scultore vicino al busto di Giampaoli, si conservano nell'archivio di famiglia.

49 Tra i materiali conservati dagli eredi si conservano infatti diversi bozzetti a olio e tempera, per lo più lasciati incompiuti, con le immagini dei familiari.

50 Una riproduzione in *Luciano Mercante*, p. 70.



Fig. 3. Luciano Mercante e il re  
alla Mostra del Sindacato laziale del 1940

roscurali<sup>51</sup>. Simile il trattamento di un'altra testa in gesso, poi tradotta in bronzo, che raffigura la "Sig.ra L.I.R.", che risale sicuramente al 1937 e che era stata presentata alla Sindacale romana di quell'anno<sup>52</sup>, ma che stilisticamente pare anticipare una linea di sperimentazione più avanzata che prenderà corpo soltanto alla metà del decennio successivo. A confermare gli estremi di questa ricerca di semplificazione intervengono due busti femminili in terracotta, uno noto soltanto da una riproduzione fotografica e l'altro da poco donato ai musei patavini: in entrambi domina la volontà di contrarre il più possibile le volumetrie in nome di una più nitida scansione dei piani al fine di modulare la propria produzione scultorea in una sorta di nuovo e personalissimo 'ritorno all'ordine', questa volta al di fuori delle principali correnti artistiche del momento.

Risale invece alla fine degli anni cinquanta la testa di uomo maturo presentata a una rassegna romana del 1958<sup>53</sup>, dove l'artista sembra tornare sui suoi passi e riannodare le fila con la ritrattistica neo-romana della fine degli anni venti, incrudendone però gli esiti con una restituzione volutamente tormentata dell'epidermide.

La sua passione per le teste ideali e per il ritratto è testimoniata poi anche dai numerosi schizzi a penna che riproducono familiari e amici, alcuni dei quali risalgono agli ultimi anni della sua vita<sup>54</sup>.

Facendo ora un passo indietro, con l'eccezione per la non episodica produzione ritrattistica di cui si è appena dato conto, negli anni trenta la scultura di Mercante sembra muoversi, con ampie oscillazioni, su direttrici largamente condivise dai suoi coetanei, specie da chi come lui aveva frequentato la scuola della medaglia. Le significative tangenze evocate a proposito di teste e ritratti, si possono ribadire anche per le sculture da esposizione e per le rare incursioni nella statuaria monumentale. A metà tra questi distinti 'generi' si può collocare la prima significativa opera a carattere sacro, ovviamente escluse placchette e medaglie: il grande paliotto con la *Pentecoste* destinato alla chiesa dei francescani di Cittadella (fig. 4).

Il rilievo, pur rispettando l'impostazione paratattica tipica di questo genere di prove e perfettamente funzionale al tema da trattare, si arricchisce di articolati rapporti chiaroscurali, dettati da un trattamento assai pittorico delle superfici, come se si trattasse di

51 La testa si conserva presso i Musei Civici di Padova e misura cm 38x23x28.

52 *VII Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio*, Palazzo delle Esposizioni 15 aprile-30 giugno 1937, Roma, Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, 1937, p. 35; la sigla L.I.R. deve probabilmente essere sciolta come riferimento a Lina Ignazia Rainone, sua futura moglie.

53 *S.P.Q.R. Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni settembre-ottobre 1958, Roma, Palombi Editori, 1958.

54 Per alcune riproduzioni cfr. *Luciano Mercante*, pp. 12-44.



Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna - Padova

Mercante Luciano - PALIOTTO

Foto Giacomelli-Danesin, Venezia-Padova (190)

Fig. 4. Luciano Mercante, *Paliotto con la Pentecoste*,  
1931, Cittadella, chiesa di San Francesco

una medaglia ingrandita a dismisura. Del resto, saranno proprio i caratteri squisitamente pittorici a caratterizzare la produzione medagliistica più convincente di Mercante.

Nel paliotto per la città natale, presentato per la prima volta nel 1931 all'Esposizione internazionale d'arte sacra moderna di Padova<sup>55</sup>, i riferimenti ai bassorilievi di Maraini, come nel caso delle formelle per la porta in bronzo che lo scultore andava componendo in quel momento per la basilica di San Paolo fuori le mura<sup>56</sup>, o a certe volute scabrosità di trattamento di molte delle composizioni a carattere sacro firmati da Libero Andreotti sembrano essere il sostrato di fondo su cui si innesta quella sorta di brutale muscolarismo che segna le opere degli anni immediatamente successivi, pesantemente influenzato dalle principali direttrici su cui si muove la scultura celebrativa di regime.

Sul piano delle possibili fonti visive per quest'opera, non mancano d'altra parte possibili richiami alle realizzazioni plastiche più "architettoniche" di quegli anni, in particolare ai rilievi di Arturo Dazzi per i cantieri diretti da Marcello Piacentini, primi tra tutti quelli relativi agli archi trionfali dei Monumenti alla Vittoria di Bolzano e di Genova, scalati tra il 1928 e il 1931<sup>57</sup>. A tale proposito Roberto Papini poteva scrivere sulle prestigiose colonne di "Emporium" che "oggi per avere un'idea della scultura italiana viva e operante bisogna cercarla fuori delle esposizioni dove, tutt'al più, gli scultori mandano i gessi delle opere pensate entro il quadro di salde architetture. Il grande fregio, per esempio, che Arturo Dazzi ha modellato per l'Arco trionfale di Genova, è tale opera da attestare da solo la potenza eccezionale con cui s'afferma la scultura nostra rinata"; individuandone quindi le peculiarità nei "volumi schietti, superfici semplici, sintesi formale a qualunque costo, costruzione nello spazio e non effetto sul piano, composizione bilanciata in ritmi severi, parsimonia di gesti, pacatezza d'espressione, ricerca di monumentalità senza enfasi, ampiezza di masse, incontro schietto di piani, geometria elementare, anzi stereometria, alla base di ogni ideazione, veduta larga, senso del rilievo robusto, alternanza di lisci e di scabri di ordinata armonia; e su quelle pietre, su quei bronzi, su quelle terrecotte un'asprezza voluta di modellazione, voluta per scopo polemico e reattivo, per dimostrare che oggi si rigode un senso arcaico della forma, cioè un senso di sanità e di gioventù"<sup>58</sup>. Tutte

<sup>55</sup> Cfr. *Luciano Mercante*, p. 239.

<sup>56</sup> Cfr. A. Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'Evo Moderno. Dal Quattrocento ad oggi*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1942, pp. 536-537, tavv. 432-433.

<sup>57</sup> Per un'analisi di questi monumenti cfr. F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in F. Fergonzi, M. T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al duca D'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 135-204; U. Soragni, *Il Monumento alla Vittoria di Bolzano*, Vicenza, Neri Pozza, 1993.

<sup>58</sup> R. Papini, *Prima Quadriennale. Are nazionale esposta a Roma*, "Emporium", LXXIII, 1931, 435, pp. 159, 161.

caratteristiche che si possono con facilità ritrovare nel rilievo di Mercante e in buona parte della sua produzione di quel momento, facendone una delle sue prove più riuscite in quel torno d'anni, tanto da venir riproposto al pubblico anche a distanza di un ventennio<sup>59</sup>.

Si legge in questo senso anche il primo lavoro più grande del vero presentato a un'esposizione, un'immagine allegorica che nelle intenzioni doveva illustrare la *Campagna demografica* (fig. 5) portata avanti dal regime, e rappresenta una corpulenta mamma, ben lontana dai canoni estetici oggi in voga, che guida piegata in avanti i primi passi del suo pargolo; oltre all'insolita scelta compositiva colpisce soprattutto la modellazione vibrante delle superfici, secondo alcune fonti trattate a cera<sup>60</sup>.

L'opera, testimoniata soltanto da un'immagine fotografica dell'epoca sarà presentata nel 1933 alla Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti tenutasi a Firenze<sup>61</sup>. Al di là della ridondanza rubensiana dei corpi nudi dei protagonisti, uno stimolo visivo per la figura del bambino poteva senz'altro essergli arrivato dal ridente *Idoletto* modellato nel 1919 da Romano Romanelli nel suo momento di maggiore attenzione alla lezione di Bourdelle<sup>62</sup>.

All'inizio del decennio dovrebbe appartenere anche *Arianna* (fig. 6), una terracotta grande al vero che mostra una modellazione epidermica estremamente fratta<sup>63</sup>, la stessa con cui Mercante aveva affrontato la corpulenta madre con il bambino della *Campagna demografica*. Insolita la scelta dello snodo figurale con cui l'artista interpreta il tema, che vede la protagonista distesa tendere disperata le braccia, evidentemente verso Teseo, l'innamorato fuori campo in procinto di partire. Nell'ottica di lettura strettamente formale, va notato come il gesto dell'*Arianna* ricordi molto da vicino quello di uno dei soldati distesi del contestatissimo monumento ai caduti di Viareggio, inaugurato nel 1927 e progettato da Domenico Rambelli con la collaborazione di Lorenzo Viani<sup>64</sup>. Pur nella disparità di giudizi che ne avevano accompagnato la messa in opera, la realizzazione di Rambelli era stata

59 Il rilievo verrà esposto anche alla VIII mostra nazionale d'arte sacra tenutasi all'Angelicum di Milano nel 1951 (cfr. *Luciano Mercante*, p. 242).

60 In questo senso si esprime l'estensore del regesto delle esposizioni nella monografia dedicata allo scultore nel 1970, dove si legge: "statua in cera, di misure superiore al vero" (*Luciano Mercante*, p. 239).

61 *Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, catalogo della mostra di Firenze, Palazzo del Parterre di San Gallo aprile-giugno 1933, Firenze Tipografia Classica, 1933, p. 139, n. 131: "Mercante Luciano *Campagna demografica*". Un piccolo bozzetto in gesso relativo a quest'opera, oggi perduto, si scorge in secondo piano in un'immagine dello studio dello scultore risalente alla seconda metà degli anni trenta.

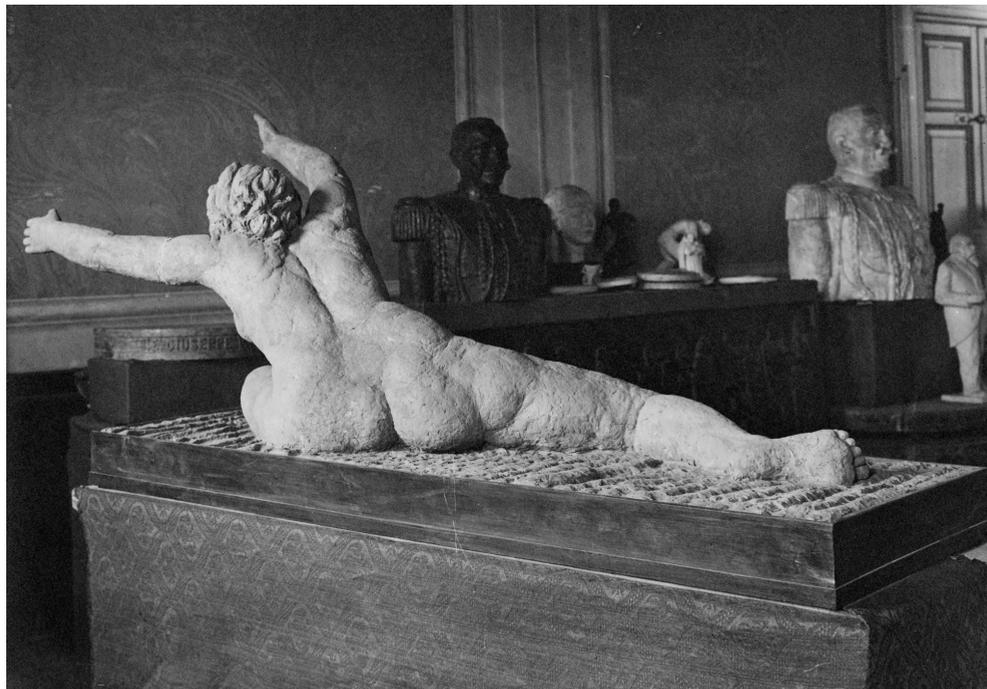
62 Una riproduzione in F. Bellonzi, *Romanelli*, Firenze, Editalia, 1975, tav. 13.

63 La terracotta si conserva, purtroppo con estese fratture, nella collezione della famiglia Mercante, ma è ben documentata da una serie di fotografie.

64 Per una lettura più recente Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura*, pp. 135-204.



Fig. 5. Luciano Mercante, *Campagna demografica*, 1933, foto d'epoca



*Fig. 6. Lo studio di Luciano Mercante alla fine degli anni trenta, in primo piano Arianna*

oggetto di una lunga serie di attenzioni da parte di scultori più giovani come Marcello Mascherini<sup>65</sup>, anche in virtù della presenza del bozzetto per la figura del *Seminatore* alla prima mostra del Novecento italiano allestita nel 1926 al palazzo della Permanente di Milano<sup>66</sup>.

Del resto quest'ultima figura era già stata efficacemente citata da Mercante nel falciatore riprodotto in una delle medaglie fuse per celebrare il decennale della rivoluzione fascista e presentato alla Biennale veneziana del 1932<sup>67</sup>, dove l'artista provava a leggere l'eloquenza del gesto di Rambelli in chiave realistica, enfatizzando la muscolarità del movimento<sup>68</sup>.

Se non è purtroppo possibile avere contezza di quali fossero effettivamente le immagini a sua disposizione, di certo la matrice di alcune esecuzioni è del tutto evidente, come nel caso delle due appena citate grandi figure femminili, *Campagna demografica* e *Arianna*, realizzate nei primi anni trenta. Pare indubbio che debbano la loro superficie scabra sia alle frequentazioni bourdelliane di Libero Andreotti<sup>69</sup>, sia al grande successo delle terrecotte esposte da Arturo Martini alla Quadriennale romana del 1931 e alla sala 32 della Biennale veneziana dell'anno successivo, ammiratissima da pubblico e critica e indubbiamente fonte di suggestione per moltissimi giovani scultori.

Il turgore muscolare e l'enfasi a tratti artefatta della posa di queste prove grandi al vero paiono a tratti avvicinarsi a certe soluzioni adottate da Silvio Canevari nei modelli

65 Cfr. B. Coslovich, *Cadenze decorative*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, Salone degli incanti ex Pescheria Centrale 28 luglio-14 ottobre 2007, Milano Electa, 2007, pp. 93-99.

66 Sull'argomento cfr. F. B. Pratella, *Il Monumento ai Caduti di Viareggio*, "La Piè", VIII, 1927, 7; G.C. Polidori, *Lo scultore Domenico Rambelli*, "Emporium", LXXVIII, novembre 1933, 467, pp. 266-281; *Domenico Rambelli*, catalogo della mostra di Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 11 maggio-3 giugno 1980, a cura di O. Ghetti Baldi; R. De Grada, *Rambelli*, Roma, Editalia, 1982; *I Galeottus: il monumento ai Caduti per la Patria di Lorenzo Viani e Domenico Rambelli*, a cura di Paolo Fornaciari, Viareggio, Centro documentario storico, 2000; *Domenico Rambelli*, catalogo della mostra di Vicenza, Basilica Palladiana 24 novembre 2002-23 febbraio 2003, a cura di Beatrice Buscaroli Fabbri, Vicenza, Edisai, 2002.

67 Cfr. *XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1932. Catalogo. Seconda edizione*, Venezia, Carlo Ferrari, 1932, p. 152, "sala 44 137 Cinque medaglie del Decennio della Vittoria (bronzo) 138 Tre medaglie del Decennio della Marcia su Roma (bronzo)".

68 Singolare che la stessa operazione, trasformare cioè il *Seminatore* rambelliano in un falciatore, fosse stata portata avanti anche da Marcello Mascherini in chiave di più accentuata tensione formale, cfr. B. Coslovich, *Cadenze decorative*, in *Mascherini e la scultura europea*.

69 Su questi aspetti i saggi di Silvia Lucchesi (*La danza e le arti decorative. L'equilibrio delle forze*) e Giovanna De Lorenzi (*Quattrocentismo e cezannismo. Una nuova disciplina d'intelligenza e d'ordine*) in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, catalogo della mostra di Firenze, Museo Marino Marini 12 ottobre 2000-13 gennaio 2001, a cura di S. Lucchesi, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 94-124.

per i colossali atleti realizzati per lo stadio dei marmi al Foro Mussolini<sup>70</sup>, al netto però di una superficie volutamente meno rifinita, per non parlare della distanza che li separa dai marmi presenti allo stadio. Di questo clima è partecipe anche il gruppo *Genesis* (fig. 7), presentato alla quarta sindacale del Lazio nel 1934<sup>71</sup>, che una volta di più riflette con efficacia il clima figurativo romano dell'epoca, anche nei marcati tratti somatici del protagonista maschile, ovviamente ispirati all'onnipresente figura del duce, di cui ricalca la celebre "mascella volitiva". Un omaggio oggi forse imbarazzante ma che allora appariva l'inevitabile tributo da pagare al regime anche al di là del credo politico.

Agli anni centrali del quarto decennio si possono far risalire alcune piccole realizzazioni in gesso legate alla tematica sportiva o alla celebrazione del decennale, le stesse percorse, e con largo successo, dal Mercante medaglista, per le quali si può parlare di un muscolarismo sin troppo esibito, evidente soprattutto nei bozzetti. Una fonte di ispirazione poteva naturalmente essere quella del grande cantiere del Foro Mussolini, oggi Foro Italico, dove dagli inizi degli anni trenta si cercava di dare un volto alla nuova iconografia imposta dal regime con un esercito di colossali figure di atleti dall'intonazione eroica che con una sequenza ininterrotta di corpi perfetti e muscolosi erano destinati a creare di fatto un nuovo canone, rileggendo i modelli classici alla luce della mascolinità dell'"uomo nuovo" fascista: "un gruppo, appunto, di metafisici argonauti [...] che [...] funziona come uno straordinario acceleratore di quell'aura di mito paleoellenico che innegabilmente circola tra la selva, tra la corona di membra dei candidi giri dell'anello dello stadio"<sup>72</sup>, peraltro espressamente citato dallo scultore La raffigurazione plastica dello sport e della gioventù destinata a praticarlo andava così strettamente a legarsi al "significato politico di un'era nuova, costruita su valori di sanità e di prestantza fisica"<sup>73</sup>. Rispetto a quelle realizzazioni, sin troppo appiattite dalla comune traduzione marmorea nei laboratori car-

70 Alcune riproduzioni in Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'Evo Moderno*, tavv. 455-464.

71 *Quarta Mostra del Sindacato Laziale Fascista di Belle Arti*, catalogo della mostra di Roma, Mercati Traianei maggio-giugno 1934, Roma, Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, 1934, p. 21 Aula (d'apertura); 4. Mercante Luciano *Ritratto della Sig.ra L. R.*; 5. Mercante Luciano *Genesis*; 11. Mercante Luciano *Autoritratto*.

72 G. Morolli, *La cittadella della "giovinezza". La reinvenzione del Gymnasium classico nello stadio dei marmi del Foro Mussolini*, in *X Biennale Internazionale Città di Carrara. Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della mostra di Carrara, Accademia di Belle Arti 29 luglio-29 settembre 2000, a cura di A. V. Laghi, Carrara, Maschietto&Musolino, 2000, p. 176.

73 F. Fergonzi, *III. Scultura eroica e monumentale degli anni trenta*, in *Ado Furlan 1905-1971. Lo scultore e le passioni del suo tempo*, catalogo della mostra di Pordenone, Convento di San Francesco 10 dicembre 2005-26 febbraio 2006, a cura di F. Fergonzi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, p. 62. Peraltro lo stadio dei marmi sarà espressamente citato da Mercante in una delle medaglie realizzate per le Olimpiadi del 1936 e che gli varranno la medaglia d'argento al concorso internazionale bandito in quell'occasione (cfr. Sardos Albertini, *Luciano Mercante: un artista tra storia*, pp.174-175).



Fig. 7. Luciano Mercante, *Genesi*,  
1934, foto d'epoca

raresi, i bozzetti di Mercante, soprattutto quello relativo a un marciatore, ma anche il più corsivo atleta con la spada, forse un'allegoria dell'*Impero*<sup>74</sup>, mostrano una dinamicità e una freschezza d'esecuzione che non trovano riscontro tra le prove esibite in quella platea anche da artisti a lui molto vicini, primi tra tutti quelli che avevano compiuto o affinato la propria formazione alla Scuola della Medaglia<sup>75</sup>, anche se il rapporto visivo si sposta dalla opere finite ai bozzetti e ai modelli relativi alle citate opere di regime<sup>76</sup>. Impietoso in questo senso il confronto con il *Podista* modellato da Aroldo Bellini per lo stadio dei marmi, pressoché identico negli snodi posturali alla scultura di Mercante, ma che rispetto a quest'ultima pare letteralmente congelato dalla scrittura algida del profilo marmoreo<sup>77</sup>.

In questo senso si legge anche il più tardo *Il golf* presentato alla sindacale romana del 1938 insieme a due ritratti muliebri e repertato in catalogo con il titolo *Nudo di uomo*<sup>78</sup>. Un'opera che rientra certamente nel clima di celebrazione delle virtù sportive, se non altro per il nudo eroico che la contraddistingue, ma che va notata per l'originalità della scelta tematica, che vede l'atleta nel tipico gesto di caricare lo *swing* per eseguire il colpo, oggi leggibile solo in parte visto il pessimo stato di conservazione del gesso patinato, che presenta molte lacune.

Talvolta l'interpretazione di Mercante sembra sfuggire agli aspetti celebrativi e declamatori dei colossi fascisti per attestarsi su contenuti più diffusamente narrativi, a tratti quasi caricaturali, come nella traduzione dell'impeto dell'auriga nel piccolo gesso intitolato *Ben Hur* (fig. 8)<sup>79</sup>, impegnato a governare la sua quadriga di slanciatissimi cavalli impegnati in una folle corsa ventre a terra, memori nella loro stilizzazione delle cadenze decò di Duilio Cambellotti.

Restando nel campo della scultura *animalier*, i quattro cavallini presentati al concorso San Remo del 1939<sup>80</sup>, una delle pochissime incursioni dello scultore in questo

74 Un'opera che presenta lo stesso tipo di finitura e più o meno le stesse dimensioni: cm 38x16x12 per l'atleta con la spada, cm 38,5x12x19 per il marciatore. Molto simile per modellazione e dimensioni è un altro bozzetto in gesso di un atleta con la clava (cm 37,5x20x12,5), probabilmente *Ercole*, che presenta però una finitura assai abrasa ma certamente in origine più chiara.

75 Tra questi Bernardo Morescalchi, Omero Taddeini, Mario Moschi, Publio Morbiducci e Aroldo Bellini: cfr. Villani, *La scuola d'arte della medaglia*, pp. 143-144, 148.

76 Una ricca scelta di riproduzioni in Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'Evo Moderno*. Un repertorio che costituisce anche un efficace sunto visivo della produzione scultorea romana di quegli anni.

77 Una riproduzione in Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'Evo Moderno*, p. 472; A. Panzetta, *Eterni atleti. L'immagine dello Sport nella Scultura Italiana tra 1896 e 1960*, Bologna, Edizioni del XX secolo, 2005, p. 85, n. 72.

78 *VIII Mostra del Sindacato Fascista*, p. 26: "salone III 2 Mercante Luciano *Nudo di Uomo*".

79 Archivio eredi Mercante, gesso, cm 26x63x42. La scultura presenta purtroppo numerose piccole lacune.

80 Cfr. *Luciano Mercante*, p. 239.



Fig. 8. Luciano Mercante, *Ben Hur*,  
1935 circa, foto d'epoca

apprezzatissimo genere, sembrano rielaborare con una più accentuata secchezza di tratto le opere di analogo soggetto presentate con una certa risonanza da Arturo Dazzi alla Biennale veneziana del 1928<sup>81</sup>.

Sicuramente al 1942 risale invece un'altra figura femminile il cui titolo, *La donna ariana*<sup>82</sup> (fig. 9), testimonia sin troppo eloquentemente il clima politico del momento. La scultura, esposta alla decima sindacale romana, era stata realizzata in gesso e aveva una superficie trattata a cera, ben visibile nelle immagini d'epoca e oggi quasi completamente scomparsa: una tecnica già usata dallo scultore per la citata *Campagna demografica* del 1936. Al netto dei significati sinistri evocati dal titolo<sup>83</sup>, l'opera va letta a confronto con altre due figure femminili che Mercante realizza in questi anni: una *Danzatrice* (fig. 10) e una più slanciata *Venere con amorino*<sup>84</sup>; la prima è molto simile alla *La donna ariana* nei materiali e nella finitura, anche se più ridotta nelle dimensioni<sup>85</sup>, la seconda traduce modernamente un tema classico. In entrambi i casi le fonti visive più immediate possono essere individuate nella coeva produzione romana di Nicola D'Antino o in quella, più raffinata di Amleto Cataldi; fonti però depurate dalla sensuale delicatezza delle superfici che quegli artisti erano in grado di donare ai loro lavori. Mercante sceglie quindi ancora una volta un approccio molto personale e una tematica per molti versi 'frivola' ma certo di grande seduzione, soprattutto per i riscontri economici che poteva offrire, ma che evidentemente lo scultore scaglierà di non approfondire.

Allargando i termini dell'analisi sin qui condotta, va notato come la scelta di privilegiare l'attività medagliistica limiterà di fatto moltissimo gli interventi di Mercante nel campo della scultura monumentale, che invece, come è ben noto, costituivano parte fondante della produzione dei suoi coetanei e ancor di più lo era stato per gli scultori delle generazioni precedenti; anche per artisti che avevano scelto come mezzo di espressione privilegiato lo spazio ristrettissimo della medaglia: tra i protagonisti più anziani basta ricordare il friulano Aurelio Mistruzzi o il romano Publio Morbiducci, mentre tra i nati nei primissimi anni del Novecento si possono sicuramente annoverare Mario

81 Cfr. *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1928. Catalogo. Prima edizione*, Venezia, Carlo Ferrari, 1928.

82 *X Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio*, Palazzo delle Esposizioni 15 aprile-30 giugno 1942, Roma, Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, 1942; *Luciano Mercante*, p. 239.

83 Una tematica su cui si era esercitato pochi anni prima anche il conterraneo Boldrin, con *Stirpe* presentata alla Biennale veneziana del 1930, che nei volumi alquanto semplificati evocava la scultura cicladica.

84 Archivio Eredi Mercante, gesso patinato, cm 69,7x25x14,5.

85 Entrambe le opere si conservano presso gli eredi Mercante, la *Donna ariana*, gesso ricoperto di cera, misura cm 86x32x26,5; la *Danzatrice* cm 48x23x24: la prima ha perso gran parte dell'originale rivestimento in cera, mentre la seconda appare in perfetto stato di conservazione.

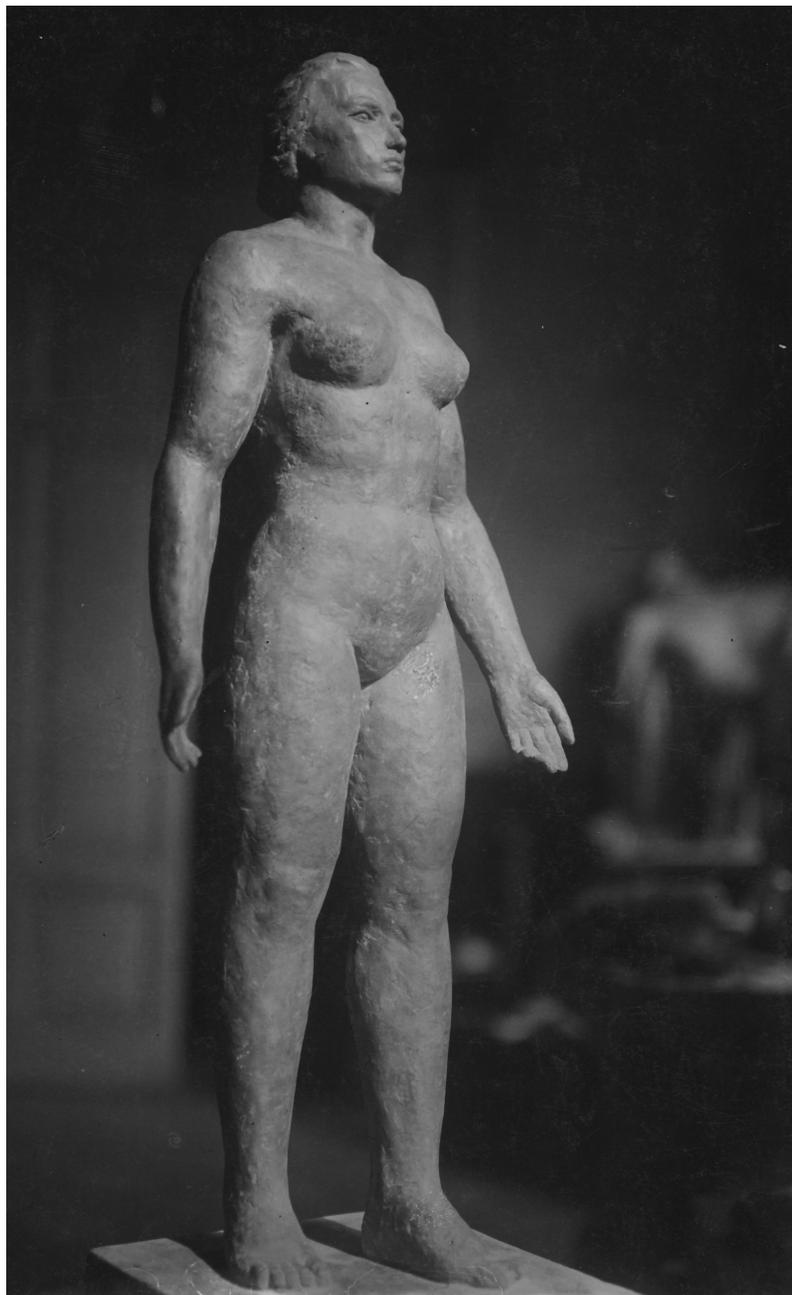


Fig. 9. Luciano Mercante, *La donna ariana*, 1942, foto d'epoca



Fig. 10. Luciano Mercante, *Danzatrice*,  
1940 circa, foto d'epoca

Moschi, Antonio Morescalchi e soprattutto Omero Taddeini, autore di una statua per lo stadio dei marmi del Foro Italico e soggetto di una espressiva testa modellata dallo stesso Mercante. Tra i suoi lavori effettivamente eseguiti spicca il monumento a Luigi Luzzatti<sup>86</sup>, realizzato su commissione diretta del comune di Oderzo. Un'opera che sfugge ai canoni della scultura monumentale di quegli anni e che giustifica quelle scelte che lo avevano visto dirigersi verso gli studi architettonici<sup>87</sup>. Il complesso era stato immaginato "con una modesta ma austera concezione architettonica studiata dell'ing. Antonio Bordoni e realizzata da Carlo Del Frari, costituisce un armoniosissimo assieme che dona nuovo pregio all'indiscussa bellezza e poesia del giardino"<sup>88</sup>. Frasi usuali e consuete che però identificavano una struttura lontana nella sua sobria eleganza dalla magniloquenza degli apparati celebrativi che il regime stava da tempo mettendo in atto in tutta Italia.

Anche l'interpretazione data da Mercante alla bonaria figura di Luzzatti sembra sfuggire a questi aspetti per attestarsi su contenuti visivi più diffusamente narrativi, come dimostrerà, di lì a poco, il bozzetto per il concorso per il generale argentino Justo José de Urquiza, dove la componente architettonica si coniuga con grande profusione di rilievi destinati a raccontare le gesta del condottiero e uomo politico.

Nella sintesi di tratto con cui è affrontata la figura dell'effigiato, così lontana dal monumentalismo arcaizzante allora così in voga a Roma e che pure l'artista aveva provato a tradurre nelle sue esercitazioni di quegli anni, c'è qualcosa della colossale figura di Francesco Baracca che Domenico Rambelli aveva inaugurato appena l'anno prima nel grande monumento all'aviatore eretto nella città natale di Lugo di Romagna, un'immagine che aveva trovato larga diffusione sulla stampa nazionale e che faceva seguito all'interesse con cui venivano seguite in quegli anni le prove dello scultore faentino<sup>89</sup>, anche da parte dello stesso Mercante, come si è già avuto occasione di notare.

L'"elevatezza di sintesi" che era stata evocata a proposito della statua di Rambelli, si può con efficacia ribadire anche a proposito della scultura di Mercante, che si stacca di molto dalle sue coeve realizzazioni ritrattistiche in favore appunto di un'inedita sintesi formale ben visibile anche nel modello a scala ridotta in gesso e soprattutto nella sua replica in materiale cementizio, che evidenzia ancor più la nitida scansione dei piani e dei volumi.

86 *Un monumento a Luigi Luzzatti sarà inaugurato a Oderzo*, "Corriere Padano", 27 gennaio 1937.

87 "Poco sappiamo dei suoi studi di architettura [...] vengono definitivamente abbandonati ancor prima di essere messi in atto con progetti di costruzioni (il monumento a Luigi Luzzatti, da lui eretto nei giardini di Oderzo nel 1936, resterà l'unico esemplare di elementi architettonici ideati a contorno di una statua, assieme al bozzetto per il monumento al generale Uriquiza)": G. Mesirca, in *Luciano Mercante*, p. 12.

88 *Un monumento a Luigi Luzzatti*.

89 O. M., *Lugo il monumento a Francesco Baracca*, "Emporium", LXXXIV, 1936, p.172.

Diverso il caso del concorso per il monumento al generale Justo José de Urquiza y García, presidente della Confederazione Argentina tra il 1854 e il 1860<sup>90</sup>, di cui rimangono alcune riprese fotografiche e un gesso che illustra un'altra versione per la figura del condottiero a cavallo. Che queste immagini siano legate a una procedura concorsuale è testimoniato soltanto dal lacunoso regesto delle esposizioni pubblicato nella più volte citata monografia sull'artista pubblicata nel 1970<sup>91</sup>. Di certo un contatto diretto con l'Argentina poteva arrivare dall'amicizia con il collega Dagoberto Papi, di cui si conservano alcune sculture tra i materiali dello stesso Mercante<sup>92</sup>. Dopo aver più volte esposto alla principali mostre romane, presentando tra l'altro due grandi formelle con *Gauchos argentini* a cavallo alla sindacale del 1932<sup>93</sup>, Papi si era infatti trasferito a Buenos Aires, intraprendendo una carriera artistica le cui vicende sono ancora tutte da ricostruire.

Tornando al progetto di Mercante, occorre notare come si trattasse in realtà di una prova che, sia pur rimasta a livello di bozzetto, riflette la sua preparazione in campo architettonico, vista l'indubbia armoniosità della pur complessa struttura. L'artista di fatto riprendeva l'idea a lui cara di dare alla scultura uno sviluppo narrativo ricomponendo intorno a un pilastro a base quadrata le scene relative alla vita del generale, seguendo lo sviluppo tipico delle colonne trionfali romane. Qualche stimolo in questo senso poteva essere giunto dalle notissime vicende relative al concorso per il Monumento al duca d'Aosta di Torino, che aveva visto contrapporsi nei primi anni trenta due diverse scuole di pensiero<sup>94</sup>. In particolare uno spunto poteva essere arrivato dal progetto *Giunti al punto* presentato al concorso di primo grado da Arturo Martini e Giuseppe Pagano, dove lo scultore aveva ipotizzato gruppi scultorei disposti a spirale intorno a una colossale colonna a base quadrata; un'altra suggestione possibile era costituita dalla colonna trionfale a base ovale esposta da Ettore Colla alla mostra dei bozzetti del primo grado di concorso e più volte riprodotta dalla stampa nazionale. Di fatto, però, Mercante usava la tipologia della colonna istoriata, a sua volta issata su di un piedistallo

---

90 Sulla figura del generale cfr. Alberto J. Masramón, *Urquiza, libertador y fundador*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1985.

91 *Luciano Mercante*, p. 240. Al momento attuale poco o nulla si conosce sulle procedure concorsuali.

92 Si tratta di quattro grandi gessi con un ritratto a mezzo busto, una statua di atleta tagliata sotto le ginocchia e due rilievi di cui alla nota successiva.

93 Cfr. *Terza Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti del Lazio*, Palazzo delle Esposizioni 1 marzo-30 aprile 1932, Roma, Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti, 1932, p. 13 "rotonda 5. Papi Dagoberto *Gaucha argentino* 6. Papi Dagoberto *Gaucha argentino*". I due rilievi, uno dei quali riprodotto nel catalogo appena citato, sono oggi conservati tra i materiali dell'atelier di Mercante.

94 Sull'argomento M. T. Roberto, *I concorsi per il monumento nazionale al Duca D'Aosta. Roma 1923-33, Torino 1933-35*, in *La scultura monumentale negli anni del fascismo*, pp. 37-133.

circolare a gradoni impreziosito da quattro piedritti con gruppi allegorici a tutto tondo, come supporto per una statua equestre, ibridando le due principali formule celebrative dell'antichità: un progetto senza dubbio ambizioso che, visti gli esiti stilistici del monumento poi effettivamente realizzato nel quartiere Palermo della capitale argentina da Renzo Baldi e Hector Rocha, eseguito su registri dichiaratamente ottocenteschi e inaugurato soltanto nel 1958, non stupisce come una proposta allineata su di uno stile 'moderno' come quella di Mercante non avesse trovato riscontri nella committenza, anche in virtù del notevolissimo impegno economico che sarebbe inevitabilmente stato necessario per sviluppare un simile complesso.

Un fare magniloquente accompagna anche un'altra esperienza monumentale non andata a buon fine: nel 1935 Mercante partecipa al concorso bandito nel febbraio dello stesso anno dal Comune di Verona per quattro gruppi equestri destinati ad ornare i quattro basamenti del ponte della Vittoria progettato da Ettore Fagioli, destinato a commemorare i caduti della prima guerra mondiale, e che aveva appena concluso il suo lungo iter costruttivo.

Nelle intenzioni dei promulgatori del bando i gruppi dovevano rappresentare un primo condottiero che va in guerra accompagnato dalla Vittoria, e un secondo condottiero che, nel momento in cui arresta la massa dei soldati, simbolicamente rappresentati da un cavallo, vede librarsi nuda la Vittoria. Temi insoliti e forse ormai desueti e anche non semplici da visualizzare.

Come raccontava il 17 luglio 1936 il quotidiano locale "L'Arena", vincitore unico del concorso nazionale sarà il veronese Mario Salazzari, che realizzerà le prime due coppie di sculture dopo essersi imposto, non senza controversie, su quarantaquattro concorrenti e sessantadue bozzetti presentati. Nel 1941 Angelo Biancini di Castel Bolognese vincerà invece un nuovo concorso bandito per la realizzazione dei due gruppi da collocarsi sull'altro estremo del ponte, un concorso cui però Mercante non prenderà parte, forse ormai deluso dagli insuccessi.

I due gruppi proposti dello scultore per il primo concorso (fig. 11), molto fedeli al tema concorsuale, erano in realtà di stretta osservanza classicista, non privi di ricordi dei celebri gruppi pensati da Libero Andreotti alla fine degli anni venti per il monumento ai caduti di Milano e rimasti allo stadio di modello, in particolare quello con la *Vittoria che guida l'eroe a cavallo*, messo in opera per prova nel novembre 1928 e quindi scartato<sup>95</sup>. Rispetto alle eleganti cadenze andreottiane, Mercante preferisce una maggiore eloquenza monumentale, con una fissità quasi arcaizzante nei volti delle figure, con i condottieri

---

95 G. Uzzani, *Il monumento e la libertà del bozzetto. Alcune esperienze degli anni venti e trenta*, in *La cultura europea di Libero Andreotti*, catalogo della mostra di Firenze, Museo Marino Marini 12 ottobre 2000-13 gennaio 2001, a cura di S. Lucchesi, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2000, pp. 158-162.



Fig. 11. Luciano Mercante, *Il condottiero e la Vittoria*, 1935, foto d'epoca

che mostrano inequivocabili tratti somatici mussoliniani. Opere che ben si sarebbero inquadrate in uno scenario romano, magari intorno al più volte citato Foro Italico, ma forse fuori luogo nel contesto veronese, incline a un più diffuso pittoricismo. A prevalere saranno infatti proposte meno intrise di romanità, più mosse nell'impianto figurale e dal modellato dai profili quasi sfuggenti.

Nel dopoguerra affronterà la progettazione del monumento ai caduti di Cittadella, suo luogo natio: anche in questo caso Mercante opterà per una soluzione prevalentemente architettonica, rivisitando il tema della fiamma della libertà, già utilizzato per molti dei monumenti dedicati ai caduti della prima guerra mondiale. Questa volta però l'artista inverte i tradizionali rapporti dimensionali, riducendo al minimo quelle del braciere e della sua base e ampliando a dismisura quelle della fiamma, che viene così ad assumere un ruolo decisivo e centrale nella composizione. Una prima stesura risale sicuramente a un momento anteriore al 1950, in quella data l'artista presenta infatti alla Giuria di accettazione della Biennale veneziana una scultura in bronzo dal titolo *La fiamma della libertà*<sup>96</sup>, che tuttavia non sarà accettata visto che non compare tra le opere in catalogo a differenza delle tre medaglie effettivamente esposte<sup>97</sup>; una circostanza che comunque indica come l'artista ritenesse di gran valore quella sua prova.

Per la sua città Mercante eseguirà invece in quegli stessi anni il modesto ma efficacissimo tondo in bronzo con il volto di Giacinto Girardi (1882-1938), destinato a commemorarne la figura di educatore in una lapide destinata alla scuola tecnica che aveva contribuito a fondare e che aveva diretto per molti anni<sup>98</sup>. Un ritratto che documenta una volta di più l'efficacia espressiva dei suoi rilievi.

Un posto rilevante nella produzione di Mercante è occupato dalle opere a carattere sacro, diffusamente ripartite tra le due discipline da lui praticate e che assumeranno un valore sempre più importante con il trascorrere degli anni.

“Nulla per me ha valore se non inquadrato in valori spirituali più che estetici”<sup>99</sup>: l'affermazione, per quanto possa di primo acchito apparire persino ovvia se pronunciata da un artista degno di questo nome, va nel suo caso rapportata al profondo senso religioso che pervade la sua opera a partire dai primissimi anni cinquanta. Ancora una volta i dati

96 Cfr. ASAC, *Documentazione artisti*, busta Luciano Mercante. *Scheda delle opere sottoposte alla giuria*, 12 marzo 1950.

97 *XXV Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri, 1950, p. 141, “sala XXX [...] 37 Iddio – La vita (1950). *Bronzo*/ 38 San Paolo – La caduta di San Paolo (1950). *Bronzo* [riprodotta]/ 39 La guerra – La fame (1949). *Bronzo*.

98 La scuola è oggi un Istituto Tecnico Statale per il Commercio, il Turismo e per Geometri. Cfr. [http://www.girardicittadella.it/old/docenti/storia\\_Girardi.html](http://www.girardicittadella.it/old/docenti/storia_Girardi.html) consultato il 14 luglio 2013.

99 Cfr. Mesirca, in *Luciano Mercante*, p. 14.

biografici sono avari di informazioni riguardo questa importante, anche se non esclusiva, virata nelle scelte tematiche, ma di certo doveva aver pesato molto l'esperienza della guerra, che gli ispirerà numerose medaglie tra le più riuscite della sua esperienza artistica.

Il dopoguerra segna per Mercante un momento di profondo ripensamento anche dal punto di vista stilistico e tecnico. Già alla prima metà degli anni quaranta si assiste infatti a un progressivo sfaldamento dei saldi impianti compositivi del decennio precedente, con un andamento che comprende sia la produzione medagliistica che quella scultorea, per quanto in quest'ultimo caso non ci siano precisi dati cronologici, se non la citata *La donna ariana* del 1942, che attestino questa svolta<sup>100</sup>. A questi anni si deve con molta probabilità anche il sempre più diffuso utilizzo della terracotta come mezzo espressivo autonomo, che proseguirà anche nei decenni successivi. A questo momento, intorno alla metà degli anni quaranta, risale verosimilmente la già citata *Testa di Armiro Yaria*, cui si può forse accostare una vivacissima *Testa di bambina* e un più rude *Busto virile con cappello*, del 1940, forse memore, nella ruvidezza del modellato, di certe prove martiniane di qualche anno prima.

Se il raffinato sperimentalismo di Martini era probabilmente fuori portata per un artista legato alla tradizione come Mercante, di certo la modellazione per grandi masse plastiche e l'utilizzo 'atmosferico' della tessitura materica dell'argilla, specie di quella refrattaria, non saranno senza effetti per il giovane artista, che se ne ricorderà anche a distanza di molti anni nelle sue incursioni in questa tecnica. La terracotta sarà infatti anche il materiale utilizzato per alcune delicate opere sacre, come una piccola *Annunciazione* presentata a una delle rarissime mostre personali dell'artista, quella allestita alla Galleria d'Arte Sacra Contemporanea dei Padri Agostiniani di Roma, "L'Agostiniana", all'inizio del 1967<sup>101</sup>.

100 Non è infatti al momento attuale possibile identificare con sicurezza i lavori scultorei presentati alle mostre di questi anni.

101 *Testimonianze di arte sacra del pittore Antonio Achilli e dello scultore Luciano Mercante*, pieghevole della mostra, Roma, Galleria "L'Agostiniana" 28 gennaio-12 febbraio 1967. Nella stessa occasione l'artista presenterà anche un *Crocifisso* e una *Madonnina* in bronzo oltre a una ristretta scelta delle ultime medaglie da lui prodotte: "Medaglie in bronzo I<sup>a</sup> vetrina L'Annunciazione e la Madonna II<sup>a</sup> vetrina Lo Spirito Santo e il Concilio Ecumenico III<sup>a</sup> vetrina 1. Fiat lux 2. INRI (nella stessa grafica delle altre) 3. La passione 4. La pietà 5. S. Girolamo 6. S. Giovanni 7. Vox clamantis in deserto 8. S. Paolo 9. La caduta di S. Paolo (2) 10. La fuga in Egitto 11. Il richiamo dello Spirito". Copia del pieghevole è conservata presso la cartella personale dell'artista all'Archivio storico della Quadriennale. Nella stessa cartella si conserva anche il pieghevole di una successiva esposizione personale dell'artista sino a oggi sfuggita alla repertazione come quella appena descritta, se ne da conto per intero: "Opere esposte Medaglie fuse 1. S.S. Trinità b. Ø mm 150 2. S.S. Trinità d. Ø mm 150 3. Annunciazione b. Ø mm 100 4. Annunciazione c. Ø mm 100 5. Gratia Plena Ø mm 100 6. Figlia di tuo Figlio Ø mm 100 7. L'Assunta Ø mm 150 8. La madre ed il figlio Ø mm 100 9. La Corona di Spine Ø mm 100 10. S.S. Paolo VI Ø mm 80 11. Surrealismo Ø mm 80 12. La Sirena Ø mm 110 13. Addio Ø mm 150 14. Berenice Ø mm 160" *Luciano Mercante*, pieghevole della mostra, Roma, Stabilimento Stefano Johnson 16 dicembre 1968-13 gennaio 1969.

Indipendentemente dal medium materiale utilizzato, in molti dei bozzetti e delle sculture a carattere sacro della sua ultima attività, prima tra tutte la *Madonna con il Bambino* in bronzo più volte esposta<sup>102</sup>, si assiste a una sorta di frenetica abbreviazione, non dovuta a ripensamenti ma a una nuova esigenza di semplicità e immediatezza comunicativa, secondo un principio che sembra prendere corpo, sia pure con modalità meno evidenti e continue, anche nella parallela attività medagliistica. Un segno evidente di questo processo si può ritrovare nei reiterati tentativi di interpretare il tema della *Pietà*, affrontato non tanto nella sua consueta accezione di contemplazione sul Cristo morto, quanto rimarcando lo stupore per il mistero di quella morte e per la prefigurazione della Risurrezione. In almeno due bozzetti in terracuda, di cui rimangono dei frammenti e delle testimonianze fotografiche, Mercante ibrida la consueta iconografia del tema con quella del Compianto sul Cristo morto, studiando con marcato interesse il gesto del tutto insolito della Vergine di ripararsi gli occhi, evidentemente abbagliata dal fulgore del messaggio divino. Il risultato più compiuto di questa meditazione è un gesso a grandezza naturale di cui non si conosce una traduzione in materiale più nobile, ma che certifica con estrema efficacia che il livello della ricerca artistica dello scultore fosse rimasto di alto profilo<sup>103</sup>. Il risultato è certamente originale nella scelta degli snodi figurali, che vedono il corpo di Cristo tutto accolto nel compasso delle gambe divaricate della Vergine, mentre quest'ultima alza le braccia spalancando occhi e bocca in un gesto di estremo e ostentato stupore, quasi prefigurando la futura resurrezione del figlio. Un dato quest'ultimo che può far ipotizzare che si trattasse di un'opera destinata a diventare un monumento funebre, di cui però non si conosce la possibile collocazione.

Parallelamente alla ricerca sul tema della *Pietà*, Mercante sviluppa anche un suo personale ripensamento della *Deposizione*, affrontata in un piccolo gruppo, di cui resta un'immagine fotografica (fig. 12), e nella traduzione in bronzo di una figura femminile che sta raccogliendo il corpo del defunto calato dalla croce. Lavori che nella loro radicale semplificazione sembrano far preciso riferimento ai piccoli bronzi di Bourdelle del primo decennio del Novecento: per lo scultore una sorta di rimeditazione sulle origini della modernità.

L'analisi della figura del *Redentore* comprende anche altri momenti della passione: per la cappella della villa di famiglia, Mercante realizza in gesso patinato un sofferito Cristo

102 L'opera (bronzo cm 28x12,2x15) è sicuramente identificabile con la *Madonna con il Bambino* presentata alla Mostra Nazionale d'Arte Sacra di Salerno del 1956 (cfr. *Luciano Mercante*, p. 243), ma era senz'altro presente anche alla III Rassegna di arti figurative di Roma del settembre-ottobre 1961 (cfr. *S.P.Q.R. III Rassegna di arti figurative*, p. 64) e alla personale allestita nel 1967 alla galleria "L'Agostiniana" di cui si è appena detto.

103 La scultura si conserva presso gli eredi dell'artista e misura cm 137x105x90. Non ci sono estremi che consentano di datarne con sicurezza la realizzazione, anche se per ragioni stilistiche sembra di poterla assegnare agli anni sessanta.



Fig. 12. Luciano Mercante, *Pietà*,  
1950 circa, foto d'epoca

alla colonna, improntato a un realismo quasi ottocentesco nella sua essenzialità. Un *Crocifisso* in bronzo conservato dagli eredi mostra invece una modellazione estremamente abbreviata<sup>104</sup>, quasi brutale, soprattutto nei tratti tormentati e sofferenti del volto, colto negli ultimi istanti di vita: lo stesso tormento che si coglie anche nelle numerose immagini di Cristo usate nelle medaglie e nelle placchette di quel torno d'anni.

La ricerca interiore elaborata nei lavori a carattere sacro trova all'inizio degli anni cinquanta un ideale contraltare in alcune sperimentazioni sul tema del nudo femminile. Appartengono a questa fase due donne sedute, una in terracotta e l'altra in bronzo, quest'ultima presentata con il titolo *Toilette* alla decima edizione della Biennale d'Arte Triveneta di Padova del 1953<sup>105</sup>. Sul piano stilistico sembrano il frutto di un tardivo ripensamento in chiave novecentista delle cifre neobarocche proposte alla Biennale del 1934 dalla *Nascita di Afrodite* del francese Alain Besnard, della cui figura principale le donne accosciate di Mercante ripropongono, in un caso alla lettera, il gesto di sollevarsi ostentatamente i capelli. Un paio di immagini dell'epoca le vedono in lavorazione nello studio romano dell'artista insieme a *Donna alla finestra*, anch'essa presentata all'appena citata mostra padovana, dove l'artista pare cimentarsi sul tema delle attese di Arturo Martini, ricalcando l'aria trasognata di quelle incantate figure<sup>106</sup>.

Chiude idealmente la rassegna delle opere profane di questi anni una *Dea Roma* esposta nel 1961 alla terza mostra di Roma e del Lazio<sup>107</sup>, un'opera di carattere quasi archeologico nella sua fissità fuori dal tempo.

In chiusura vale la pena far riferimento a due opere, oggi disperse, che hanno in qualche modo valore paradigmatico per quanto riguarda il giudizio che un Mercante ormai maturo avanza nei riguardi dei propri contemporanei. Si tratta di due lavori, *L'incubo e Coercizione celebrale*, il primo dei quali presentato alla mostra romana del 1958<sup>108</sup>, che sin dai titoli si possono leggere non tanto come omaggio alle più moderne

104 La scultura era stata esposta alla personale allestita nel 1967 alla galleria romana "L'Agostiniana".

105 *10 Biennale d'Arte Triveneta*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione 26 settembre-31 ottobre 1953, Padova, Panozzo, 1953, p. 36.

106 Di questa scultura rimane tra i materiali dell'artista il modello in gesso (cm 48x15,6x13,4) e due diverse fusioni in bronzo di quest'ultimo che differiscono per il diverso disegno della ringhiera. Un'immagine d'epoca dello studio romano dell'artista documenta poi un'esemplare in bronzo, non rintracciato, di dimensioni almeno doppie rispetto a quelle del modello che si vede in secondo piano e che oggi è stato donato ai musei civici patavini insieme a una delle due redazioni in bronzo.

107 Cfr. *S.P.Q.R. III Rassegna di arti figurative*, p. 64.

108 *S.P.Q.R. Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni novembre 1958, Roma, Palombi Editori, 1958.

ricerche in campo scultoreo, come pure è stato proposto in passato<sup>109</sup>, quanto in chiave polemica e forse anche ironica con quelle stesse ricerche: non sembra un caso che queste sperimentazioni non siano conservate tra i materiali dell'artista e ne rimanga solo testimonianza fotografica.

Si tratta in entrambi i casi di variazioni sul tema della figura umana, nodo cruciale e inesaurito di tutto il percorso di Mercante: nel primo, *L'incubo*, lo scultore parafrasa le contemporanee ricerche di Alberto Giacometti trasformando le filiformi realizzazioni dell'artista svizzero in un dinoccolato personaggio dal tono quasi fumettistico, mentre nel secondo sembra rileggere i ferri saldati di David Smith, tra gli artisti più noti di quegli anni anche in Italia<sup>110</sup>, rimarcando a suo modo, con un titolo assai eloquente, la distanza tra quel tipo di ricerca e il suo costante e inesaurito senso di aderenza alla realtà, quella materiale come quella spirituale: “gl'Iddii, i Gesù, le Madonne, i santi effigiati [...] hanno tutti, indistintamente, questi caratteri di forza, di realistica umanità ed è miracolo vero di espressione artistica quella luce di spiritualità che da essi promana. È la spiritualità che ispira lo stesso artista e che lo pone in aderenza alla realtà”<sup>111</sup>.

Uno scultore appartato come Mercante non poteva certo avere le attenzioni che la critica specializzata aveva riservato a colleghi più attenti di lui alla propria immagine; è tuttavia singolare che i primi e più attenti riscontri alla sua attività, soprattutto, occorre notare, a quella di medaglista, arrivino dalla Francia, tradizionalmente più attenta alle vicende di quella particolare disciplina: nella nutrita antologia proposta in margine alla monografia dedicata nel 1970 all'artista si notano infatti i reiterati contributi di Clement Morro su “La Revue Moderne”, specie in occasione del Salone internazionale della medaglia di Parigi del 1931<sup>112</sup>, quando al giovane artista viene riconosciuto talento e mestiere e soprattutto la capacità di leggere l'antico con gli occhi del moderno. Una lettura che il critico francese itererà in occasione della Biennale veneziana del 1934, dove l'artista aveva esposto un medagliere dedicato alle corporazioni: “Luciano Mercante procède d'un esprit original et fort, et dominé par l'esprit le plus resolutement moderne. J'ai dit déjà combien ce modernisme paraît avoir respiré le grand classicisme romain. J'ai de nouveau

109 “Il rispetto dei canoni non gli ha impedito di affrontare esperienze audaci e di rivelare aspetti ignorati del suo estro come nella statua a «L'incubo» e nella composizione della «Coercizione celebrale»”: *Monete da collezione. Luciano Mercante medaglista*, “Il Tempo”, 14 novembre 1971.

110 Soprattutto dopo le sue *performance* al Festival di Spoleto del 1958: Sullo scultore: *David Smith: A centennial*, catalogo delle mostre di New York, Paris, London, a cura di C. Giménez, New York 2006.

111 L. Mattei, *Mistica nelle medaglie di Luciano Mercante*, in *Luciano Mercante*, p. 45.

112 In quell'occasione Mercante aveva esposto *L'anniversario della Vittoria e Angela Sacchetto Mercante* (cfr. Sardos Albertini, *Luciano Mercante: un artista tra storia*, pp. 50-53).

ressenti cette empression. Les médailles de Mercante ont un caractère romain. Leur sévère vigueur, leur dure simplicité, ont nous reporté à la grande époque ou la Rome des Césars marquait le monde de sa puissante empreinte. Et celle ci éternelle donne à l'art du ciseleur italien, une aureole superbe<sup>113</sup>.

Negli stessi anni i commenti della critica italiana saranno invece molto più laconici, anche in virtù del pochissimo spazio in genere riservato alla medaglistica da parte della stampa, specializzata e non. Mercante continuerà comunque tra le due guerre a essere costantemente affiancato ai nomi più celebri della disciplina, da Morbiducci a Papi, da Romagnoli a Moschi.

Un rilievo maggiore sarà dato alle medaglie dedicate alle Olimpiadi di Berlino del 1936, in quell'occasione infatti l'artista era stato insignito di una medaglia d'argento da parte della giuria internazionale, anche se, ricordava la "Gazzetta del popolo", "sarà bene notare che le Commissioni artistiche giudicatrici erano composte da quattro tedeschi e due stranieri. È da notare inoltre che queste due medaglie d'argento [...] valgono virtualmente come un primo premio perché nelle due categorie le due medaglie d'oro non sono state attribuite"<sup>114</sup>; le medaglie saranno poi più volte riprodotte, anche sulle pagine de "Il Popolo d'Italia", senza però alcun approfondimento critico.

Ancor più rarefatti i commenti sulla produzione dello scultore nel dopoguerra, quando la sua ricerca andrà via via interiorizzandosi e l'interesse di pubblico e critica per la medaglistica sfumerà progressivamente. Eloquentemente a tale proposito la mancata inclusione del nome di Mercante tra gli artisti invitati alla Quadriennale romana del 1956<sup>115</sup>, tanto da provocare una piccata risposta da parte dell'artista<sup>116</sup>, prontamente 'compensata'

113 Cfr. *Luciano Mercante*, p. 195.

114 *Ibidem*.

115 Roma, Archivio Fondazione La Quadriennale di Roma, busta *Luciano Mercante*, "Prot. n. 710-XII-2 Roma 29 luglio 1955/ Illustre artista/ Luciano Mercante/ via G. Giolitti, 409/ Roma/ Illustre artista,/ Il Suo nome è stato fatto in sede d'invito, ma devo dirle con rammarico che esso non ha raggiunto la maggioranza necessaria per entrare nella rosa definitiva che si è dovuta, naturalmente, tenere in limiti non eccessivamente larghi./ Sono d'altra parte noti a me, come ad alcuni componenti della Commissione per gli Inviti, il Suo lavoro e la Sua attività,; e pertanto vorrei permettermi di consigliarle l'invio di opere Sue, preferibilmente medaglie, alle Giurie di Ammissione, che saranno informate da parte di questa Segreteria del fatto che il Suo nome è stato preso in considerazione per la rosa degli Inviti./ Con la viva speranza che Ella voglia accogliere questa mia personale sollecitazione, gradisca l'attestato della mia stima e mi creda, cordialmente Suo/ Il Segretario Generale/ Fortunato Bellonzi".

116 Roma, Archivio Fondazione La Quadriennale di Roma, busta *Luciano Mercante*, "4 agosto 1955/ Signor Segretario Generale/ La ringrazio della sua premura nel volermi notificare l'esito della commissione per gli inviti e più per l'interessamento dimostratommi nel cercare di rimediare ad una votazione deficiente nei miei riguardi./ È certo che la mia attività, specialmente medaglistica, è sempre stata presa in considerazione nelle varie manifestazioni artistiche sia in Italia che all'estero, più precisamente ancora, nelle esposi-

dal segretario generale della rassegna, Fortunato Bellonzi, che contribuirà a far rientrare l'artista favorendone la selezione da parte della giuria<sup>117</sup>. Un segnale eloquente di come la coerenza del percorso artistico di Mercante gli precludesse ormai di rientrare nelle dinamiche di un panorama culturale radicalmente mutato. Tutto ciò non gli impedirà però di proseguire nella sua ostinata e perfettamente coerente direzione, in un isolamento tanto splendido quanto intimamente fruttuoso.

---

zioni d'arte italiana all'estero, e perciò mi è sempre riuscito incresciosamente inesplicabile il silenzio della Quadriennale nei miei riguardi./ In conseguenza di questo stato di cose non sono quindi molte le opere assolutamente inedite a mia disposizione per figurare degnamente nella / mostra da Lei retta, ma stia certo, ora che posso contare sulla Sua fattiva comprensione, che quanto presenterò sarà corrispondente alla stima accordatami./ Ringraziandola sentitamente per la Sua opera comprensiva, le porgo, con ogni ossequio, i miei saluti/ suo Luciano Mercante”.

117 In quell'occasione Mercante esporrà due medaglie in bronzo, una era certamente *Boscaioli* (*VII Quadriennale Nazionale d'Arte*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni novembre 1955-aprile 1956, Roma, De Luca, 1955, p. 248).