

BRUNO CALLEGHER

LUCIANO MERCANTE MEDAGLISTA

Un'annotazione autografa, che si legge nel margine alto di una pagina di uno dei carnet di disegni e schizzi (fig. 1) conservati nell'archivio della famiglia Mercante<sup>1</sup>, ci restituisce un giovane Luciano appena giunto a Roma, molto probabilmente tra il 1923 e il 1924<sup>2</sup>.

Vi compare l'indirizzo della Scuola dell'Arte della Medaglia, insieme ad altre annotazioni di "agenda" o di studio d'opere d'arte conservate nella capitale, un promemoria per rendersi conto di persona del funzionamento o delle modalità di accesso a un istituto destinato a esercitare un'influenza determinante nella sua formazione e in seguito nella sua attività di artista. Era arrivato nella capitale non certo casualmente, piuttosto alla ricerca di nuovi orizzonti e contatti, in continuità con un percorso di studi e di esperienze artistiche non del tutto lineari. Anche se queste affermazioni non sono al momento suffragate da documenti, che Roma e l'arte della medaglia in particolare fossero entrati nel suo orizzonte, lo si può inferire da quanto accade in seguito: la presenza a Roma si tramutò nella scelta di abitarvi stabilmente<sup>3</sup> e privilegio, in modo consapevole,

---

1 Luciano Mercante non raccolse e non sistemò i suoi materiali di lavoro (disegni, schizzi, corrispondenza, documenti riguardanti la sua partecipazione a mostre personali o collettive, committenza, etc.) in un archivio. Molto dovette essere eliminato quando, a motivo dell'età avanzata, si trasferì da Roma a Cittadella tra la fine degli anni Sessanta, inizio Settanta. Quanto pervenuto fu conservato dai nipoti: alcuni quaderni con schizzi e disegni, gessi, calchi e numerose copie di medaglie e placchette. La sua vicenda artistica è ripercorsa dapprima in F.R. Gimeno, *A proposito de un medallista italiano: Luciano Mercante*, "Goya", 89 (1969), pp. 304-306 e in seguito in *Luciano Mercante scultore medaglista*, ed. G. Mesirca, L. Mattei, L. Miceli, Cittadella 1970, p. 233 (di seguito *Mercante 1970*) e, in seguito, in D. Platone, *Luciano Mercante*, "Le Club Français de la médaille", 38 (1973), pp. 118-121; J.-L. Granier, *Luciano Mercante*, "Le Club Français de la médaille", 76 (1982), p. 19; G. Segato, *Luciano Mercante*, in *Novecento in medaglia. Omaggio a Nicola Bottacin 1805-1876*, edd. B. Callegher, R. Parise, G. Segato, Padova 2005, pp. 39-40.

2 Queste date sono desunte da A. De Rose, *Biografie degli artisti*, in *Ars Metallica: monete e medaglie, arte tecnica e storie 1907-2007. Cento anni della Scuola dell'Arte della Medaglia nella Zecca di Stato*, edd. S. Balbi De Caro, L. Cretara, M.R. Villani, Roma 2007, p. 229.

3 Prese residenza dapprima in Viale Principe di Piemonte, 409 e in seguito in Via Giovanni Giolitti 180.

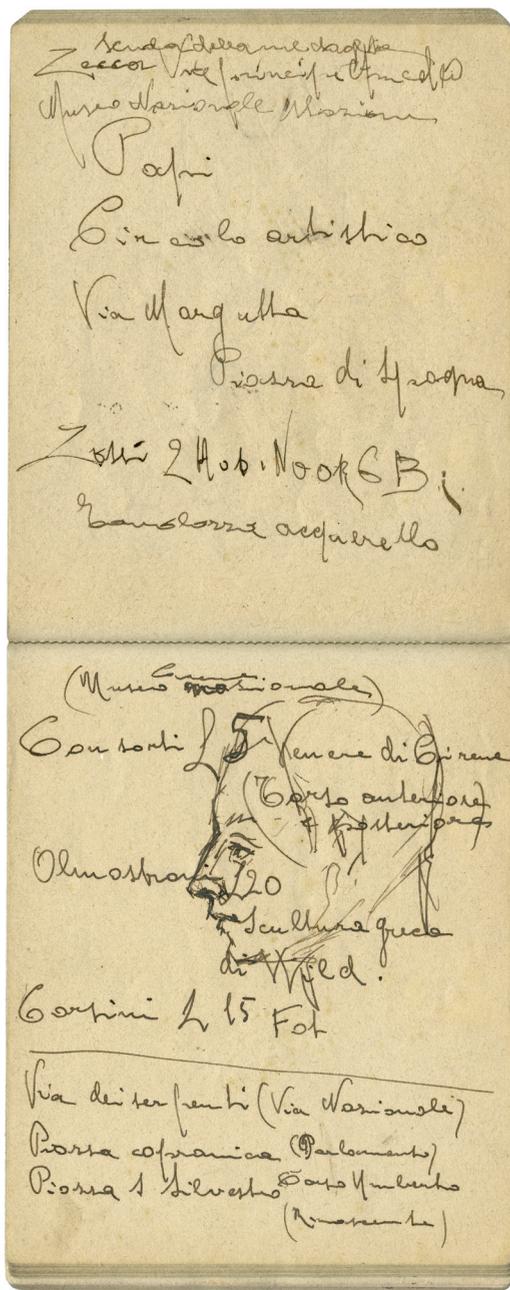


Fig. 1. Carnet per appunti e disegni  
(Museo Bottacin. Carte Luciano Mercante)

l'espressione del suo mondo e del suo essere astista soprattutto attraverso le medaglie e le placchette. La prima guerra mondiale l'aveva costretto a una irregolare frequenza tra gli istituti superiori dapprima a Venezia, poi a Bassano del Grappa e infine a Bologna, per poi iscriversi al corso di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia, alla fine del conflitto. Non è certo abbia concluso quel corso di studi perché conseguì il diploma a indirizzo architettonico all'Accademia di Belle Arti di Siena, dove frequentò anche l'insegnamento di scultura. Di quel periodo restano probabilmente alcune pagine di schizzi di figura o di studi architettonici (figg. 2-3) dai quali si desume un'immediata propensione a ricondurre ritratti, monumenti tratteggiati o scene di varia ispirazione dentro lo schema circolare della medaglia.

Il ricordato promemoria manoscritto ebbe un seguito nella frequenza alla Scuola dell'Arte della Medaglia, tra il 1924 e il 1927, l'istituto fondato soltanto pochi anni prima, nel 1907 con un'apposita legge del 14 luglio<sup>4</sup>.

#### LA MEDAGLIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO A ROMA

Attraverso le vicende di questa istituzione si possono ricostruire il dibattito tra funzionari e artisti coinvolti nel suo processo istitutivo e perfino le polemiche incentrate sulla qualità e sulla funzione delle immagini scelte per i conii delle monete e delle medaglie prodotte dalla zecca per il Regno d'Italia<sup>5</sup>. Ne è una prova l'interpellanza, datata al 1891, del Ministero del Tesoro a quello dell'Istruzione Pubblica<sup>6</sup>, con la quale s'avanzano riserve sulla qualità artistica dei conii realizzati dall'allora capo della zecca, Filippo Speranza (1839-1903)<sup>7</sup>. In pratica, la possibilità di creare questi piccoli oggetti destinati a un enorme utilizzo e capaci di veicolare messaggi e informazioni di sicuro rilievo nel rapporto tra Stato e cittadini, attirò l'attenzione di numerosi artisti, degli scultori in particolare. Tuttavia il processo produttivo era allora condizionato da fattori non secondari, ossia da innovazioni quali il pantografo, bilanciere, il laminatoio e soprattutto le

4 M.R. Villani, *La Scuola dell'Arte della medaglia. Formazione e contesto storico*, in *Ars Metallica* cit., pp. 133-154.

5 F. Panvini Rosati, *Lineamenti della mostra*, in *Triennale Italiana della Medaglia d'arte*, Udine 1966, pp. 19-30; N. Cardano, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento*, in *Ars Metallica* cit., pp. 161-167.

6 M. Lanfranco, *I progetti e le prove del Regno d'Italia*, "Rassegna Numismatica", 27 (1930), pp. 58-65, 209-219

7 A. Comandini, *Filippo Speranza*, "Rivista Italiana di Numismatica", 16 (1903), pp. 477-478; De Rose, *Biografie degli artisti* cit., p. 236; per alcune delle sue opere cfr. "Rivista Italiana di Numismatica. Indice 1888-1967", 2. *Medagliistica*, Milano 1969, *ad indicem*.

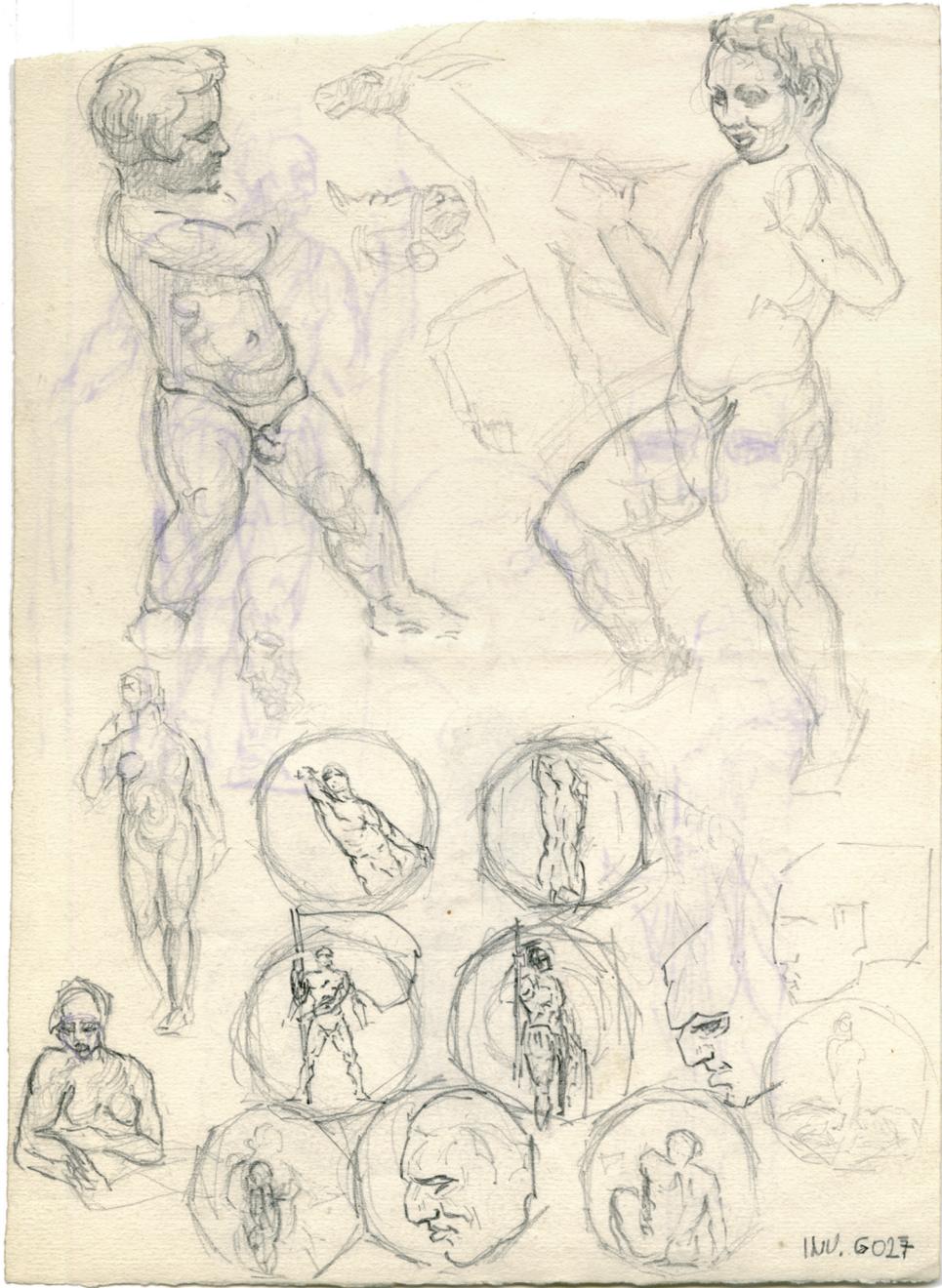
presse di potenza. Infatti, nel corso dell'Ottocento nel predisporre i conii era venuta meno, in modo piuttosto rapido, l'incisione in negativo sulla matrice in acciaio, mediante bulino e taglio diretto, per essere sostituita dal procedimento di riduzione pantografica. Si passò a lavorare, quindi, su disegni e schizzi preparatori per modelli di grandi dimensioni ottenuti dapprima in plastilina, poi in gesso e infine in bronzo<sup>8</sup>. Quest'ultimo veniva sottoposto al pantografo che incideva l'immagine o le raffigurazioni sul conio in acciaio, in modo meccanico e nelle dimensioni prescelte<sup>9</sup>. Di conseguenza gli esiti artistici furono mediocri; venuta meno la perizia dell'artigiano-artista, le immagini risultavano standardizzate e rigide anche se molto curate e ricche di particolari descrittivi. Queste medesime innovazioni influenzarono anche, e forse in modo ancor più negativo, la medaglia di quel periodo, erede della grande tradizione classica, barocca e neoclassica, ma soprattutto un multiplo che avrebbe dovuto coniugare il carattere di prodotto "industriale" con la ricerca del bello e con le sue funzioni celebrative o documentali. Tuttavia per la medaglia, la crisi non era stata provocata soltanto dalla tecnologia, dall'essere divenuta esito di un procedimento in gran parte affidato alle macchine<sup>10</sup>; essa aveva motivazioni più profonde e lontane, ritracciabili già nella prima metà dell'Ottocento<sup>11</sup>.

8 Per un *excursus* storico sulla complessità del procedimento necessario per arrivare all'oggetto-medaglia, si rinvia ai vari saggi di *Designs on Posterity. Drawings for Medals*, ed. M. Jones, London-Ringwood (Hampshire) 1994.

9 L'influenza dei metodi industriali nella realizzazione dei conii di monete e medaglie sia nella produzione in enormi quantità di questi "oggetti", è argomento di numerosi studi di carattere artistico e numismatico. Tra i molti si segnalano: R.G. Doty, *The Industrialization of Money: Crises and Responses*, in *Proceedings of the XIth International Numismatic Congress, Brussels, September 8<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> 1991*, edd. T. Hackens, G. Mouchart, Louvaine-la-Neuve 1993, pp. 77-85; *Idem*, *The Parys Mine Company and the Industrialization of Money*, in *Italiani Fato Profughi* (Numismatica Lovaninensia 12), Louvaine-la-Neuve 1996, pp. 171-182; *Idem*, *Towards a better understanding of mints and coinage: the importance of dies and technology*, in *Conii e scene di coniazione*, edd. L. Traviani e A. Bolis, Roma, 2007, pp. 67-73. Per lo specifico delle innovazioni tecnologiche della zecca di Roma nell'Ottocento e nel Novecento: C. Johnson, *La coniazione di medaglie: cenni di storia e tecnica*, in "Medaglia", 11 (1976), pp. 27-32; V. Lorioli, *Lorioli fratelli: 70 anni di medaglie*, Clusone 1990, pp. 13-21; M. R. Villani, *La zecca dell'Italia unita. Il Palazzo della zecca all'Esquilino*, in *Ars Metallica* cit., pp. 109-124, in part. le illustrazioni a pp. 120-121. Su un versante più generale: V. Vettorato, *Mente d'artista, mano d'artigiano. Tecniche di produzione della medaglia*, in *Medaglie contemporanee dalle collezioni del Museo Bottacin*, ed. R. Parise, Padova 2010, pp. 27-31.

10 Dopo la chiusura della zecca di Milano nel 1892, tra i vari stabilimenti che coniarono medaglie in forme più o meno artigianali o seguendo le nuove tecnologie, soltanto due assunsero dimensioni tali da divenire riferimento per molti artisti: la zecca di Stato e l'officina Johnson, ancor oggi attiva a Milano. Per quest'ultima, cfr. *Stabilimento Stefano Johnson, fondato nel 1836. Milano: delle medaglie e placchette coniate dal 1884 al 1906*, Milano [s.d.]; *150 anni di medaglie Johnson: 1836-1986*, Milano 1987.

11 La rilevanza di questo tema, quasi una difesa di un'arte e di un artigianato con alto valore artistico, è il tema dell'interessante sintesi *L'essor de la médaille aux XIXe et XXe siècles* (Moneta 31), ed. B. Coullaré, Wetteren 2003.



Figg. 2-3. Fogli sparsi con disegni  
(Museo Bottacin. Carte Luciano Mercante)



Infatti, nella generale ripetitività di forme e stilemi in prevalenza neoclassici, durante la prima parte di questo secolo non furono molti gli artisti/incisori italiani che seppero distinguersi nella generale mediocrità se non addirittura da una evidente decadenza. Tra questi, a Torino s'erano segnalati Amedeo Lavy (1777-1864)<sup>12</sup> e il suo successore come capo incisore Giuseppe Ferraris (1791-1869)<sup>13</sup>, a Milano Luigi Manfredini (1771-1840)<sup>14</sup> e Francesco Putinati (1775-1848)<sup>15</sup>, a Roma dapprima Tommaso Mercandetti (1758-1821)<sup>16</sup> e in seguito Giuseppe Cerbara (1770-1856)<sup>17</sup>. Nonostante siano riconoscibili aspetti artistici, in particolare nella resa del rilievo, del chiaroscuro e nel decoro delle immagini, i loro conii di medaglie tendevano al manierismo e non erano privi di banalità. Soprattutto, a fronte di una sicura perizia incisoria, mancavano di freschezza e creatività, della scelta di un segno e di inventiva tali da costituire una cifra originale e autonoma. Analoga ripetitività si riscontra nelle scelte iconografiche. Caratteristiche non dissimili impronteranno le medaglie della seconda metà Ottocento, che ricordano e celebrano con qualche retorica i protagonisti del Risorgimento, gli eventi significativi dell'unificazione d'Italia oppure opere ingegneristiche o architettoniche, riflesso di una società coinvolta nelle trasformazioni tipiche della fase protoindustriale<sup>18</sup>. Prevalse, di conseguenza, una funzione storica o al più narrativa, testimoniata dalla comparsa di

12 S. Pennestrì, *Memorie di Torino. Medaglie, gettoni, distintivi 1706-1970*, "Bollettino di Numismatica. Monografia" 13.1, I-II, 2006, pp. 16-18, 68 (nn. 105-108).

13 Pennestrì, *Memorie di Torino* cit., nn. 36-68.

14 A. Turicchia, *Luigi Manfredini e le sue medaglie*, Roma 2002.

15 A. Turicchia, *Le medaglie di Francesco Putinati*, Roma, 2002.

16 A. Turicchia, *Tommaso Mercandetti e le sue medaglie*, Roma 2011.

17 S. Cerbara, *Cenni biografici dei fratelli Giuseppe e Nicola Cerbara*, "Bollettino italiano di numismatica e di arte della medaglia", 8 (1910), n. 5-7, p. 97-99; S. Balbi de Caro, *Cerbara Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [di seguito: *DBI*], 23 (1979), s.v.; *Ead.*, *Un accademico di merito di San Luca: Giuseppe Cerbara*, "Medaglia", 8 (1974), pp. 23-32; per alcune delle sue opere, cfr. "Rivista Italiana di Numismatica. Indice 1888-1967" cit., *ad indicem*.

18 Una panoramica della produzione di medaglie risorgimentali è in M. Ambroso, *Il Risorgimento. Medaglie storiche dell'Unità d'Italia*, Savigliano (Cuneo), 2011 e in A. Modesti, M. Traina, *Le medaglie e le monete che hanno fatto l'Italia (1846-1871)*, Roma 2011, in particolare il saggio ivi contenuto di L. Mezzaroba, *Prima del 1846. Dalla ribellione alla dominazione straniera, all'idea di un'Italia unita*, pp. 25-35, significativo per i raccordi tra eventi storici e funzione documentale delle monete e medaglie del periodo. Esempi della valenza iconografica delle medaglie nella costruzione e diffusione dell'eroismo garibaldino sono proposti in C. Romussi, *Garibaldi nelle medaglie del Museo del Risorgimento in Milano*, Milano 1905, e di recente in S. Balbi De Caro, L. Cretara, *Garibaldi nelle medaglie*, in *Garibaldi. Arte e Storia*, Firenze 1982, pp. 113-131, come pure in A. Saccocci, *Medaglie*, in *Il mito di Giuseppe Garibaldi nelle Imperial-Regie Province Venete*, Padova 1982, pp. 52-58; R. Martini, *Catalogo delle medaglie delle civiche raccolte numismatiche. V. Secoli XVIII-XIX. 4. Regno d'Italia (1861-1900) (Vittorio Emanuele II. Umberto I)*, Milano 1999.

minuziosi ritratti di personaggi famosi o patriottici al dritto e ampio uso di iscrizioni sia in latino sia in italiano sui rovesci. Tuttavia la crisi non attraversò tutto il secolo perché negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento la medaglia conobbe una improvvisa fortuna e un sensibile rinnovamento, influenzata dal movimento Liberty. Tale corrente, nel suo peculiare binomio di industria e arte, coinvolse le arti decorative, tra cui le medaglie<sup>19</sup>. Proprio in questo ambito numerose furono le innovazioni, i nuovi apporti stilistici e le scelte iconografiche originali. In effetti fu definitivamente superata la tecnica della coniazione ad "anello", il bordo che chiudeva in maniera rigida le immagini e le legende del dritto e del rovescio cosicché il disegno iniziò a uscire dai limiti imposti sia dalla superficie sia dalla forma circolare dando l'impressione di poter selezionare uno spazio più ampio e articolato. Anche la tecnica del fondo a specchio, tipica e ampiamente utilizzata per impreziosire la medaglia in argento dell'Ottocento, fu abbandonata per sperimentazioni cromatiche del tutto nuove. Al forte rilievo delle immagini si sostituì un bassorilievo che connotava le figure con maggior eleganza e leggerezza, rendendo nello stesso tempo più agevole la lavorazione industriale. Cambiò anche il rapporto tra immagine e testo: le legende non furono disposte soltanto in forma circolare lungo il bordo del tondello, ma interagirono con le immagini assumendo esse stesse funzione decorativa e spaziale. L'innovazione forse più significativa, però, va individuata nel fatto che i ritratti, i paesaggi, i personaggi, le composite scene celebrative di eventi di natura scientifica ed economica, ad esempio le esposizioni universali o i congressi, passarono dal profilo al tutto campo o al frontale, dallo schema rigido e monumentale a una descrizione attualizzata mediante il ricorso a fogge contemporanee, a figure femminili simboliche ritratte però in pose realistiche, riconducibili all'illustrazione di una cronaca contemporanea. Di questa rinnovata temperie sono esemplificativi i prodotti della ditta Johnson di Milano, dalle cui officine uscirono numerosissime medaglie, spesso opera di artisti appartenenti proprio alla corrente Liberty, con forti legami alla matrice classica e naturalistica<sup>20</sup>. Costoro, inoltre, cercavano un'espressività originale da riverberare su un oggetto metallico, destinato a un uso propagandistico, sul quale imprimere allegorie, simboli e concetti in forme molto sintetiche, così come avveniva nella nascente pubbli-

19 F. Solmi, *Lineamenti della Va Triennale*, in *5a Triennale Italiana della medaglia d'arte e mostra della medaglia neoclassica in Italia*, ed. E. Terenzani, Udine 1981, pp. 33-35; C. Pasqualetti, *Saggio introduttivo*, in *7a Triennale Italiana della medaglia d'arte. Catalogo generale*, edd. E. Terenzani e D. Cerroni Cadorese, Udine 1999, pp. 139-151.

20 Ne fornisce un significativo esempio V. Johnson, *Giannino Castiglioni: il Liberty in medaglia*, "Medaglia", 6 (1973), pp. 57-71, poi riedito in *Ead., Dieci anni di studi di medaglistica 1968-1978*, Milano 1979, pp. 271-282.

cità attraverso la stampa dei cartelloni<sup>21</sup>. A titolo esemplificativo è sufficiente qui ricordare che furono medaglisti Adolf Hohenstein (1854-1928)<sup>22</sup>, Leonardo Bistolfi (1859-1933)<sup>23</sup>, Egidio Boninsegna (1869-1929)<sup>24</sup> e Giannino Castiglioni (1884-1971)<sup>25</sup>. La scelta di produrre e diffondere medaglie su vasta scala, considerandole per di più opere certo complementari ma non secondarie, suscitò un dibattito tra i vari operatori, tra gli autori del disegno/immagine e gli incisori incaricati di trasferire il modello in plastilina o gesso alla matrice e al punzone attraverso il pantografo, incentrato sulla paternità dell'opera stessa. E l'istituzione della Scuola dell'Arte della Medaglia a Roma ebbe, tra i vari, anche lo scopo di formare personale in grado di coniugare dimensione artistica e abilità tecnologica, superando quella possibile dicotomia<sup>26</sup>. In effetti, tra i primi commissari e docenti del nuovo istituto figurano personaggi di primissimo piano, appartenenti ai due ambiti: un artista come Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)<sup>27</sup> e un incisore della perizia di Giuseppe Romagnoli (1872-1966)<sup>28</sup>, che vi insegnò modellazione e composizione. Così, proprio con l'obbiettivo di selezionare allievi capaci di fare sintesi tra industria e arte, tra gli ammessi del primo corso (1909-1910) emerse Aurelio Mistruzzi (1880-1960)<sup>29</sup> mentre nel secondo (1910-1911) si segnalò Publio Morbiducci

21 Pasqualetti, *Saggio introduttivo* cit., p. 142.

22 M.P. Ferraris Castelli, *Un pioniere del manifesto: Adolf Hohenstein (1854-1928)*, Treviso 2003, nota n. 10.

23 S. Berresford, *Bistolfi, 1859-1933: il percorso di uno scultore simbolista* (Catalogo della mostra: Casale Monferrato, 5 maggio-17 giugno 1984), Milano 1984; Pasqualetti, *Leonardo Bistolfi*, in *7a Triennale Italiana* cit., pp. 154-162.

24 Pasqualetti, *Egidio Boninsegna*, in *7a Triennale Italiana* cit., pp. 163-180; per alcune delle sue opere, cfr. "Rivista Italiana di Numismatica. Indice 1888-1967" cit., *ad indicem*.

25 Johnson, *Giannino Castiglioni* cit.; Pasqualetti, *Giannino Castiglioni*, in *7a Triennale Italiana* cit., pp. 181-202; per alcune delle sue opere, cfr. "Rivista Italiana di Numismatica. Indice 1888-1967" cit., *ad indicem*.

26 Gli allievi, così si legge nell'articolo n. 6 del primo regolamento della Scuola, "[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 e nella figura, oppure debbono superare una prova di idoneità [--] e speciale attitudine per l'arte della medaglia": cfr. Villani, *La Scuola dell'Arte della medaglia* cit., p. 137; l'applicazione al bassorilievo, tecnica fondamentale nella formazione prevista dalla Scuola, è segnalata fin dai suoi primi anni di attività: cfr. C. Ricci, *La R. Scuola della Medaglia*, "Rassegna d'Arte, antica e moderna", IX, 1922, p. 57.

27 Per un riferimento di massima: *Giulio Aristide Sartorio*, Accademia di San Luca, Roma 1980.

28 M. Valeriani, *Arte della medaglia in Italia*, Roma 1972, pp. 209-214.

29 G. Montenero, *Aurelio Mistruzzi 1880-1890*, Udine 1974; A. Imbellone, *Mistruzzi Aurelio*, in *DBI*, 75 (2011), s.v.

(1889-1963)<sup>30</sup>, entrambi destinati a grande fortuna proprio nell'ambito della medagliistica del primo Novecento. In questo stesso istituto, inoltre, si formarono buona parte degli incisori attivi in zecca nel corso del Novecento<sup>31</sup>. L'interesse per la medaglia s'incrementò con la Prima Guerra Mondiale. A questo multiplo furono affidati intenti celebrativi delle vittorie e di personaggi eroici del conflitto oppure di propaganda postbellica. Nello stesso solco, infatti, s'inscrive la scelta strategica, operata dal Fascismo, di promuovere l'italianità e la baldanza idealistica del regime proprio mediante un ricorso assiduo a questa forma d'arte<sup>32</sup>. E ne fu promotore una figura eminente di quel tormentato periodo: Ugo Ojetti (1871-1946)<sup>33</sup>, che si opponeva alle novità delle Avanguardie contemporanee e che interveniva per ribadire i canoni e i valori della tradizione classica e dello spirito nazionale anche per quanto riguardava il modellato delle monete e delle medaglie. Il suo argomentare non si limitò solo all'affermazione che, in modo prioritario, dovevano essere coniugati la tradizione e lo stile moderno mediante un'accurata gestione delle nuove tecnologie, ma entrò nel merito – come accennato – del rapporto creativo o esecutivo che intercorreva tra scultori/modellatori e maestranze dedite al trasferimento del disegno sul conio o sulle matrici. La dimensione estetica e la rinnovata, ampia, destinazione celebrativa post bellica<sup>34</sup> (molto connessa alla committenza delle sculture monumentali per i caduti) indussero Ojetti a farsi promotore di una sorta di “ritorno all'ordine” per la medaglia<sup>35</sup>: essa doveva essere considerata una scultura, si sarebbe dovuto

30 *Publio Morbiducci 1889-1963. Pitture, sculture, medaglie* (Catalogo della mostra-Accademia Nazionale di S. Luca), ed. N. Cardano, Roma 1999.

31 Un'esautiva ricognizione su questi artisti incisori è in Villani, *La Scuola dell'Arte della medaglia* cit.

32 Delle riflessioni su questo periodo sono debitore a 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. 8-11. Un primo censimento su questa classe di documenti artistici è proposto da P. Gentilozzi, S. Piermattei, *Le medaglie del Ventennio*, Cingoli (MC), 2002. Per la produzione e il ruolo di L. Mercante, questo contributo è del tutto lacunoso in quanto, alla p. 167, cita soltanto la medaglia per l'Università di Padova (1942) e sembra non conoscere la complessa e notevole produzione dell'artista connessa agli eventi significativi e alle organizzazioni del periodo considerato. Incompleto e incentrato soltanto su una piccola parte delle decorazioni militari è anche W. Tabacchi, *Medaglie tra i due secoli*, Budrio (BO) 1992.

33 Nell'impossibilità di dare conto della bibliografia sul ruolo svolto da questo intellettuale, organico al fascismo, mi limito a segnalare S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000, pp. 331-344.

34 V. Tabacchi, *Medaglie di guerra. Italia 1919-1943*, Carpi (MO) 1990.

35 Egli si interessò ripetutamente alla medagliistica, come si evince in alcuni contributi, per i quali sono debitore al collega Massimo De Grassi, che ringrazio: U. Ojetti, *Due medaglie di Romano Romanelli*, “Dedalo”, IV.1, giugno 1923, pp. 62-65; *Id.*, *Medaglie italiane*, “Dedalo”, V.7, dicembre 1924, pp. 513-530. Da segnalare anche R. Pacini, *I medaglisti alla prima quadriennale romana*, “Dedalo”, XI.3, aprile 1931, pp. 781-790.

limitare al massimo il ricorso ai mezzi industriali per la fabbricazione e, soprattutto, l'artista ideatore del soggetto avrebbe dovuto seguire direttamente ogni fase, dal disegno agli interventi di rifinitura con la scelta delle patine<sup>36</sup>.

Questi, a grandi linee, erano i temi in discussione tra gli scultori e gli artisti a vario titolo interessati alla medaglia o vicini alla Scuola appena istituita, specialmente a Roma, quando Luciano Mercante vi giunse, con formazione di architetto, ma con vocazione di scultore. Egli attraversò quegli anni, come si vedrà, sensibile alle innovazioni senza staccarsi però dalla tradizione, in modo personalissimo e via via sempre più autonomo dai condizionamenti del rapporto tra committenza e artista.

### LA MEDAGLIA COME AUTONOMA SCELTA ARTISTICA

La sua frequenza alla Scuola dell'Arte della Medaglia, tra il 1924 e il 1927, avvenne sotto la direzione di Giuseppe Romagnoli e di Attilio Silvio Motti (1867-1935)<sup>37</sup>. Contestualmente conobbe la scuola verista-naturalista rappresentata dagli scultori e medaglisti Domenico Trentacoste (1859-1933)<sup>38</sup> e Vincenzo Gemito (1852-1929)<sup>39</sup>, che non poca influenza ebbero nella sua prima fase giovanile. Seguendo le loro lezioni apprese la precisione accademica e un certo gusto decorativo. Ma fu anche attento al recupero, specifico del periodo post bellico e dell'insorgente fascismo, dei temi della romanità e dell'iconografia del mondo classico desunti specialmente dalla scultura e dalla monetazione antica<sup>40</sup>. Principale artefice del trasferimento del repertorio classicheggiante ai

36 R. Martini, *Catalogo delle Medaglie delle Civiche raccolte Numismatiche*. VI. Secolo XX. 1. Regno d'Italia. Vittorio Emanuele III (1900-1945). Parte 1. *Dal'avvento al trono alla marcia su Roma (1900-1922)*, Milano 2202; G. Casolari, *Il fulgore dell'oro nelle medaglie italiane: da Umberto I, a Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini*, Bologna 2004, pp. 83-115; Cardano, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento*, cit.; A. Tassini, *Con valore e con onore. La Storia degli italiani attraverso le medaglie e le decorazioni dal 1800 al 1945*, Udine 2011.

37 *Ars Metallica* cit., p. 232. La sua attività di incisore alla zecca di stato è ampiamente illustrata in Villani, *La Scuola dell'Arte della medaglia* cit., p. 232.

38 *La Scuola dell'Arte della medaglia* cit., p. 237.

39 G. Nocerini, *Vincenzo Gemito: sculture e disegni*, Arezzo 2001.

40 A questa speciale forma di ricezione dell'antico, hanno posto attenzione, e.g., R. Parise, A. Saccocci, G. Segato, *La Vittoria coniato: l'immagine della Vittoria su monete e medaglie*, Padova 1988; G. Gorini, *Le monete greche e romane nell'arte rinascimentale veneta*, in *A testa o croce*, edd. R. Parise, A. Saccocci, Padova 1991, pp. 67-85; *Id.*, *L'ispirazione classica nella monetazione italiana del secoli XVII e XVIII*, "Bollettino di Numismatica", 30-31 (1998), pp. 111-124; F. Missere Fontana, *Testimoni parlanti: le monete antiche a Roma tra Cinquecento e Seicento*, Roma 2009.

temi funzionali dell'insorgente propaganda fu proprio Romagnoli, direttore della Scuola e, come si dirà, docente di Mercante. Dovendosi riproporre un linguaggio comprensibile ai più, furono selezionati emblemi di immediata forza comunicativa: l'aquila, l'aratro e la spiga di grano, il toro, il caduceo, la vittoria seduta sulle spoglie catturate al nemico oppure issata sulla prua, una dea madre feconda di figli<sup>41</sup>. Quasi tutti mutuati dalla monetazione romano repubblicana e imperiale, campeggiarono non solo sulla monetazione italiana di medio e piccolo valore, coniata il 1926 e il 1941<sup>42</sup>, ma pure sulle medaglie uscite dalla zecca nello stesso periodo. Ne sono documenti espliciti quelle prodotte per la celebrazione del bimillenario virgiliano nel 1930 e del successivo bimillenario augusteo del 1937, disegnate e incise da Romagnoli in strettissima adesione al repertorio della moneta bronzea dei primi imperatori della dinastia giulio-claudia<sup>43</sup>.

Come rilevato nel saggio introduttivo di questo catalogo, Mercante fu prima di tutto uno scultore, ma proprio la frequenza alla Scuola della Medaglia e grazie alla prossimità con quei suoi professori-scultori-medaglisti<sup>44</sup>, alla primigenia vocazione affiancò quella per la medaglia fino a eleggerla come la "sua" arte precipua. A questo proposito, definendo il suo iter formativo, dall'architettura alla scultura e infine alla medaglia, così ebbe ad esprimersi:

---

41 S. Balbi De Caro, *Vittorio Emanuele III, il re numismatico*, in *Ars Metallica* cit., pp. 125-132, con bibliografia.

42 Cfr. *L'arte della medaglia e della moneta nelle opere della zecca di stato dal 1846* (Roma-Palazzo Braschi 16 maggio – 15 giugno 1980), Roma 1980, pp. 110-124, 177-179; M. Cappelari, M. Rongo, S. Ascenzi, *La monetazione di Vittorio Emanuele III. Raccolta legislativa commentata dal gennaio 1900 al dicembre 1947*, [s.l., s.d., ma 2012?]; L. Cretara, *Il denaro: gioco di specchi nel Tempo e nella Storia*, in *La Lira siamo noi*, ed. S. Balbi de Caro, Roma 2011, pp. 213-238; D. Luppino, *Prove progetti rarità numismatiche della monetazione italiana*, I, *Casa Savoia (1713-1946)*, Torino 2012, *ad indicem*. In epoca moderna, il recupero dell'iconografia monetale romana a fini propagandistici di valori civici o ideologici si data almeno alla Rivoluzione francese: cfr. G. Gorini, *Introduzione*, in *La tradizione classica nella medaglia d'arte dal Rinascimento al Neoclassico* (Atti del Convegno Internazionale. Castello di Udine, 23-24 ottobre 1997), Trieste 1999, pp. 11-12; R. Pera, *L'imitazione e la ripresa delle tipologie monetali antiche nelle medaglie napoleoniche delle collezioni civiche genovesi*, in *La tradizione classica* cit., pp. 141-150.

43 *L'arte della medaglia e della moneta nelle opere della zecca di stato* cit., n. 743, n. 749. Per i riferimenti numismatici, C.H.V. Sutherland, *The Roman Imperial Coinage*, I. *From 31 B.C. to AD 69*, London 1984, tav. 2. 90, tav. 3. 164a, tav. 12. 72-79.

44 Particolarmente significativo e duraturo fu il legame personale e artistico con il coetaneo Pietro Giampaoli (1898-1998), dagli anni Trenta incisore di coni nella Zecca di Roma: cfr. P. Giampaoli, *Medaglie Papali*, Milano 1965; *Pietro Giampaoli medaglista: catalogo della Mostra organizzata dal Comune di Buja dal 17 maggio al 15 giugno 1986*, ed. V. Masutti, Comune di Buja-Udine 1986; *Le medaglie di Pietro Giampaoli*. I. *Le collezioni di Aosta e di Buja* (Medagliere della Biblioteca vaticana, 5), edd. G. Alteri, S. Giampaoli, Città del Vaticano 2010.

“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 [la medaglia] suggerisce nella sua maneggiabilità, dopo aver seguito quel maestro di quest’arte ch’è il prof. Romagnoli, ho sentito di non avere più vincoli alla possibilità d’espressione”<sup>45</sup>.

Va segnalato, inoltre, che coltivò anche l’altra forma d’arte assai prossima alla medaglia, quella della placchetta, interpretata in modo del tutto personale<sup>46</sup>. Si trattava di un prodotto artistico con lunga e prestigiosa tradizione, in parte riattualizzato dal Liberty<sup>47</sup>, a prevalente destinazione decorativa, quasi sempre opera di artisti dediti alla coniazione o fusione di medaglie. Mercante fin da subito si applicò a questi due tipi di lavori, molto spesso in parallelo, talora sul medesimo soggetto, in un inedito sperimentalismo che a un certo punto lo indusse a non più distinguere tra le due arti. Le sue placchette ebbero la stessa funzione della medaglia tradizionale: celebravano e ricordavano, erano cronaca e storia, sintetizzavano nel metallo poetica e ricerca espressiva tanto da essere esposte senza distinzione particolare, come se avesse deciso di racchiudere in un’unica forma circolare quasi sempre esito di fusione – la placchetta simile a una medaglia *uniface* – il dialogo tra il dritto e il rovescio proprio, invece, delle due facce della medaglia.

Manca a oggi un *corpus* completo di tutta la produzione di questi due generi di opere del nostro artista, per cui la ricostruzione di questo particolare ambito della sua arte non può ancora definirsi su dati acquisiti e documentati<sup>48</sup>. Di conseguenza permane piuttosto arduo stabilire quali siano state le sue prime opere, anche se alcuni indizi sembrano indicare nel 1928 l’avvio della sua attività di medaglista. La prima potrebbe essere una medaglia di carattere familiare, fusa in occasione del matrimonio della sorella Angela

45 Ricordo autobiografico, senza titolo, in *Mercante 1970*, p. 233.

46 Sull’origine e l’affermazione, già in epoca rinascimentale, di questi manufatti, cfr. D. Banzato, *La collezione di bronzi e placchette del Museo Civico di Padova*, in *Bronzi e placchette dei Musei Civici di Padova*, edd. D. Banzato, F. Pellegrini, Padova 1989, pp. 9-16.

47 *Plaketten und Medaillen des Jugendstils: eine Ausstellung der Kestner-Museums der Stadt Hannover*, Bochum 1990; G. Bekker, *Europäische Plaketten und Medaillen des 19. und 20. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig/Museum für Kunsthandwerk*, Leipzig 2001, *passim*; per affinità stilistiche ed esecutive, cfr. C. Pasqualetti, *Lo Stabilimento Johnson e la medaglia nell’epoca Liberty a Milano*, in *Le stagioni della medaglia italiana* (Atti del sesto Convegno Internazionale di studio sulla storia della medaglia, Udine-Buia 17-19 dicembre 1998), ed. G. Gorini, Padova 2001, pp. 183-198.

48 La ricerca condotta in Sardos Albertini, *Luciano Mercante* cit. richiede integrazioni per nuovi esemplari e riscontri archivistico-bibliografici ai fini di una cronologia documentabile.

Mercante<sup>49</sup>. In quello stesso anno partecipò alla Biennale d'Arte di Venezia con due medaglie commemorative dell'apertura del posto industriale di Venezia. Esse si caratterizzano per un identico dritto e due rovesci con il Leone di san Marco in foggia diversa. Assieme al dritto, essi testimoniano un attardarsi su stilemi accademici e tradizionali, che non impedirono gli fosse conferito, forse proprio in ragione di questo, il Premio Conte Volpi di Misurata<sup>50</sup>.

Sempre del 1928 è una medaglia di medio modulo collegata, probabilmente, alla propaganda della legge fascista per le bonifiche agrarie<sup>51</sup> (fig. 4).

Anche questa si pone nel solco della tradizione classica, allora recepita e coltivata proprio tra gli incisori della zecca e della Scuola della Medaglia, che infatti scelsero la ben nota Tyche (testa turrata di una polis) per rappresentare l'Italia al dritto mentre sul rovescio la Vittoria e l'aratro, posti sullo sfondo di un lavoratore connotato da forte tensione muscolare e prestanta fisica, peraltro prossimo a un disegno-schizzo pervenuto in uno dei carnet di Mercante (figg. 5-6).

Egli dimostra, così, di cimentarsi all'interno di moduli e repertori condivisi, come suggeriscono alcuni confronti, ad esempio con i rami galvanici dove fu impressa un'elegante testa turrata d'Italia<sup>52</sup>, opera di Luigi Giorgi (1848-1912) primo direttore della Scuola<sup>53</sup>, il cui ricordo doveva essere ancora vivo tra gli allievi della Scuola alcuni anni dopo la sua morte. Ancor più stringente la vicinanza alla medaglia *uniface*, coniata in zecca, opera dell'incisore Pio Tailletti (1871-1948)<sup>54</sup>, che reca una ben definita immagine dell'Italia turrata<sup>55</sup>. In questa medaglia del giovane Mercante, la scelta di caratteri epigrafici e la rilevanza dei volumi, elemento – questo – proprio di un approccio ancora eminentemente scultoreo alla medaglia, unite a una forte tonalità chiaroscurale antici-

49 L'esemplare fu poi esposto, nel 1931, alla *III<sup>e</sup> Exposition Annuelle. Salon International de la Médaille* di Parigi: *Mercante 1970*, p. 239.

50 XVII Biennale di Venezia, *Catalogo della Mostra*, Venezia 1930, pp. 13-14.

51 Sardos Albertini, *Luciano Mercante* cit., n. 2. La medaglia non figura nei repertori in quanto non si trattava di una committenza pubblica e quindi ufficiale. Sul complesso rapporto tra artisti e committenti, cfr. *Medaglisti e committenti. Il ruolo della committenza nella creazione della medaglia* (Atti del quinto Convegno Internazionale di studi sulla storia della medaglia. Udine 8-11 giugno 1984), ed. G. Gorini, Padova 2002; F. Ceccarelli, *Artisti committenti e destinatari delle medaglie*, "La Numismatica", 9 (1996), pp. 400-404.

52 *L'arte della medaglia e della moneta nelle opere della zecca di stato* cit., nn. 701-703.

53 G.C., *Luigi Giorgi*, "Rivista Italiana di Numismatica", 1912 (25), pp. 451-453). Per la sua direzione della Scuola dell'Arte della Medaglia, cfr. Balbi De Caro, *Vittorio Emanuele III* cit. p. 129; per alcune delle sue medaglie, cfr. "Rivista Italiana di Numismatica. Indice 1888-1967" cit., *ad indicem*.

54 De Rose, *Biografie degli artisti*, in *Ars Metallica* cit., p. 236.

55 *L'arte della medaglia e della moneta nelle opere della zecca di stato* cit., nn. 732-733.



Fig. 4. Medaglia celebrativa  
della legge del 1928  
per le bonifiche agrarie

pano un'autonoma ricerca formale e stilistica, perseguita con sempre maggior determinazione negli anni successivi. In effetti proprio nella testa della Tyche, molto plastica e nella quale si fatica a leggere qualche elemento descrittivo al femminile, emerge una convincente adesione ai modi scultorei propri del cubismo. Nel 1931 realizzò alcune placchette, in forma di medaglia religiosa, per l'Esposizione Internazionale d'Arte Sacra commemorativa del settimo centenario della morte di Sant'Antonio<sup>56</sup>. Al di là della scelta di stereotipi iconografici del santo e della sua basilica, giova qui ricordare che queste opere, di cui sono pervenute le matrici preparatorie in gesso, anticipano l'interesse per temi spirituali e religiosi che diventeranno preponderanti nelle sue opere dopo il secondo conflitto mondiale.

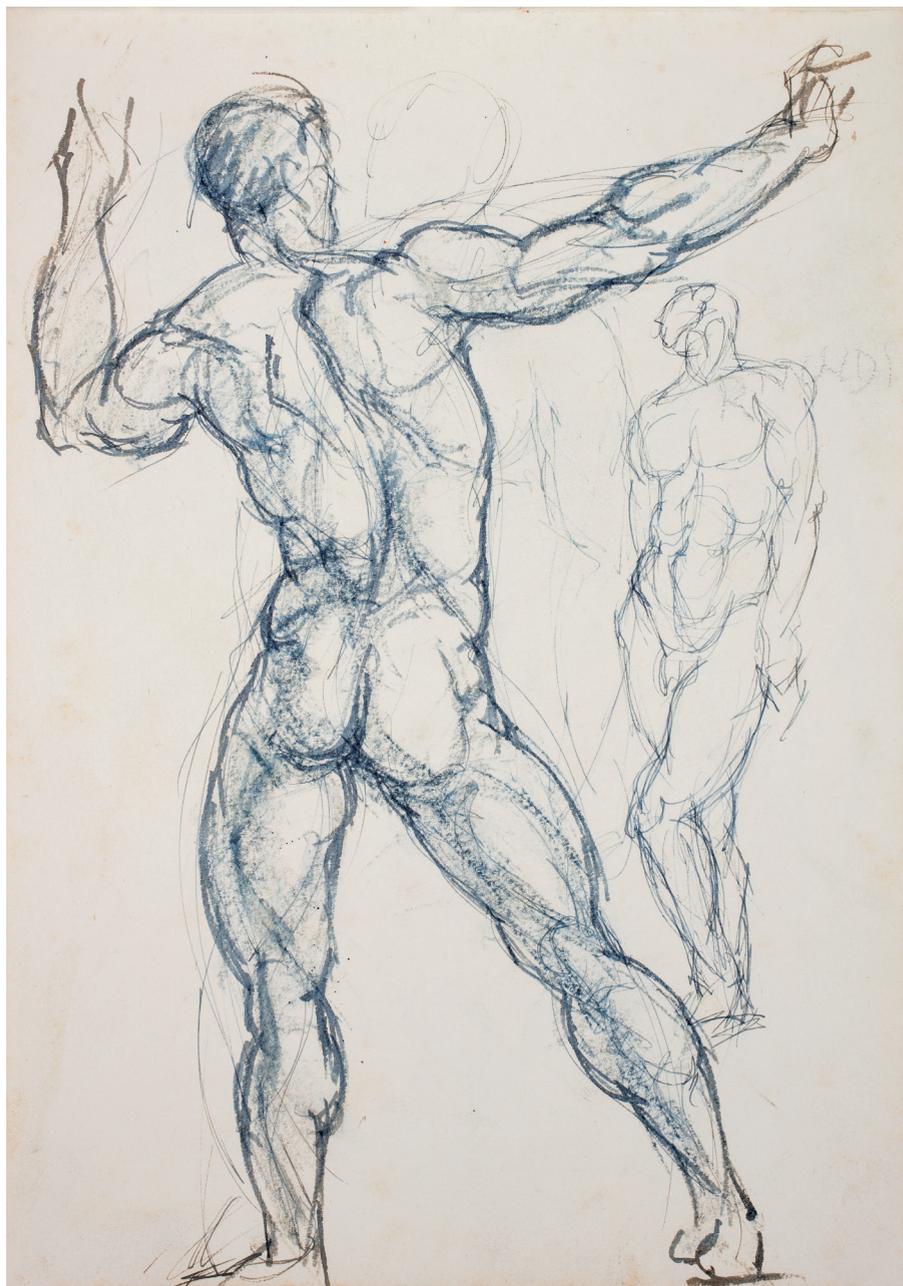
Durante gli anni Venti e Trenta molti artisti risentono dell'egemonia del Fascismo e della sua propaganda pervasiva, che ricorre agli emblemi dell'aquila vittoriosa, ai fasci dei littori romani e perfino al busto di Benito Mussolini per servirsene in modo quasi ubiquitario<sup>57</sup>. Mercante non si sottrae a quella temperie. Partecipa, così, alla Biennale d'Arte di Venezia del 1932<sup>58</sup> con quattro monofacciali bronzei rispondenti a due diversi filoni figurativi, entrambi unificati dall'intento di celebrare il primo decennale della Marcia su Roma (28 ottobre 1922). Il primo s'ispira agli schemi compositivi di monete greche e romane<sup>59</sup> in un'ideale continuità con l'impero, il secondo conferma il modellato e la resa formale, propri sia della lezione del saldo e largo plasticismo del maestro Romagnoli, sia di alcune contemporanee correnti artistiche, prima fra tutte quella definita "Novecento italiano". Mercante, però, seppur assimilarle e interpretarle in un rilievo carico di tensione, energia e perfino di movimento. Ne curò le equilibrate tonalità chiaroscurali; cercò di integrare il gioco della luce mediante il cromatismo delle patine, spesso sperimentando acidi o altre sostanze su ciascun esemplare tanto da farne quasi degli unici. Il disegno, in questa prima fase, divenne essenziale, scevro da ogni indugio sui particolari. In queste composizioni, probabilmente tra gli esiti più brillanti e maturi dell'intera sua produzione, s'affermano composizioni improntate al cubismo, peraltro esplicitamente dichiarate nel cartiglio autografo incollato sul rovescio di una

56 Per una panoramica sulla medaglistica antoniana, cfr. G. Gorini, *Medaglie per il 750 anniversario della morte di Sant'Antonio*, "Il Santo. Rivista antoniana di storia dottrina arte", 21 (1981), pp. 645-646.

57 G. Casolari, *25 anni di storia. Medaglie e decorazioni mussoliniane. 1922-1945*, Rimini 1996; Casolari, *Il fulgore dell'oro* cit.

58 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)". Ringrazio il collega Massimo De Grassi per le segnalazioni bibliografiche desunte dall'archivio storico della Biennale di Venezia.

59 N.K. Rutter, *Historia Numorum. Italy*, London 2001, pls. 7, 9-10, 16, 27-29.



Figg. 5-6. Quaderno di disegni e schizzi  
(Museo Bottacin. Carte Luciano Mercante)



delle placchette rappresentative di questa fase (fig. 7), e sapientemente ricondotte entro il difficile vincolo della forma circolare, tipica della medaglia.

Non gli appartennero, invece, un decorativismo eccessivo ed estenuato proprio dell'ultimo Liberty come pure l'inguaribile scelta romantica protesa a un classicismo ideale, tendenze molto frequentate da vari medaglisti a lui contemporanei. Queste linee guida lo portarono a cimentarsi, nel 1934, nella vasta serie di medaglie e placchette dedicate alle Confederazioni fasciste delle arti e dei lavori (figg. 8-10), opere che documentano un sicuro dominio del modellato plastico e della tecnica incisoria da parte dell'artista.

Essenziali tratti pregnanti di energia, di un purismo asciutto e quasi severo, danno corpo a lavoratori consapevoli del loro ruolo: un mietitore, un operaio siderurgico, un fabbro; ma alle persone affiancò le nuove macchine di movimento, il camion (fig.11) e la locomotiva, tanto da suggerire una rottura del piano della superficie tale da ottenere una profondità inusitata per rilievo e dinamismo.

Non sfuggirono agli specialisti l'innovazione tecnica e l'originalità tematica perché questa serie fu scelta ed esposta, nel 1935, a Bruxelles in occasione dell'Exposition des Beaux Arts. L'anno seguente, il 1936, l'artista ritornò al ciclo delle corporazioni confermando l'adozione ormai matura di uno stile antiretorico e un'assimilazione autonoma di elementi classici, come nel caso dell'*uniface* di Minerva<sup>60</sup> scelta per il tondello bronzeo celebrativo della Corporazione della carta e della stampa, immagine riproposta alcuni anni dopo nella medaglia per Carlo Anti, rettore dell'Università di Padova. Quell'anno dovette essere davvero fecondo di opere e riconoscimenti per Luciano Mercante. Infatti, accanto alla ricordata serie, realizzò un gruppo di placchette nelle quali faceva potente ingresso un tema caro all'ideologia e alle pratiche dei nazionalismi fascista e nazista: lo sport<sup>61</sup>. Presentò, infatti, una serie di quattro placchette-medaglie per le Olimpiadi di Berlino del 1936, conseguendo il secondo premio per la sezione delle medaglie sportive. Quattro erano le discipline raffigurate con il consueto equilibrio formale: la lotta, il canottaggio, il salto in alto e la corsa (figg. 12-14).

Dopo Berlino, nel 1937 inviò alcuni suoi lavori a Budapest (Modern Olasz Maveszeti), a Parigi e ancora una volta a Berlino (Austellung Italianischer Plastik der Gegenwart). Numerose le partecipazioni anche nel 1938: a Ginevra per l'Exposition International d'Art Sacré Moderne, alla Prima Mostra Nazionale della Medaglia a Roma, alla Quadriennale di Roma. In quell'anno, inoltre, la Galleria d'Arte Moderna di Roma acquisì una sua medaglia celebrativa di Guglielmo Marconi. Nel 1940 realizzò una nuova serie di placchette-medaglie sportive per la XVIII Biennale Internazionale d'Arte di

60 Mercante adotta l'iconografia di Atena *promachos* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

61 Cfr. G. Casolari, *Le medaglie sportive da Umberto I a Vittorio Emanuele III, a Benito Mussolini*, Bologna 2008.



Fig. 7. Ritratto cubista  
(Musei Civici agli Eremitani. Museo  
Bottacin. Collezione Luciano Mercante)



Figg. 8-10. Medaglie *uniface*  
per le Corporazioni dell'industria e dell'agricoltura



Fig. 11. Medaglia *uniface*  
per la Corporazione delle comunicazioni interne



Figg. 12-14. Medaglie *uniface*  
per le Olimpiadi di Berlino 1936

Venezia ispirate a sport dinamici, come il calcio, il rugby e l'atletica<sup>62</sup>. Alla Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1942 espose tre nuovi lavori dedicati al lavoro dei contadini, degli operai e dei soldati al fronte, tutti accomunati dalla tensione derivante dal conflitto in corso, nelle quali però già si nota il venir meno di intenti propagandistici<sup>63</sup> (figg. 15-17). In quello stesso anno, su commissione dell'Università di Padova, la ditta Lorioli di Bergamo coniò una sua medaglia celebrativa per la conclusione del rinnovamento edilizio dell'Ateneo<sup>64</sup>. Per Mercante gli anni Trenta, dunque, furono contrassegnati da un'intensa partecipazione a mostre, ma sempre in modo autonomo poiché, avendo scelto la medaglia come forma tipica del suo lavoro, modellava e fondeva seguendo la propria creatività quasi mai dovendo adeguarsi alle richieste della committenza. La sua adesione alla Corporazione degli Artisti, inoltre, indispensabile per partecipare alle varie collettive organizzate in Italia e promosse all'estero dal regime fascista, non può essere interpretata come militanza e neppure come adesione incondizionata al regime, piuttosto come una necessità, come lo fu per quanti dovettero accettare un compromesso per poter lavorare, esporre, vivere in qualche modo del proprio mestiere. Ma l'inasprirsi della dittatura e soprattutto la barbarie del conflitto incisero nella sua sensibilità, tanto che i precedenti temi iconografici (la tecnologia, le realizzazioni del lavoro umano, gli sport), furono sostituiti da scelte riconducibili all'umanità dolente accompagnata da un recupero di religiosità, peraltro già emersa nei suoi primi lavori d'argomento antoniano. L'artista, fino a quel momento aveva trasgredito non pochi principi canonici della tradizione medaglistica in favore di un autonomo articolarsi dei linguaggi e delle forme. Il dramma della guerra lo riportò a esigenze didascaliche, all'aggiornamento della sua cultura figurativa mediante la riproposizione di scene bibliche e religiose emblematiche, di simboli espressione di sentimenti: il dolore, l'angoscia, la paura, l'odio e la ricerca della pace. Sono, questi, temi propri dell'eterno conflitto tra bene e male, della ricerca spirituale, della riflessione sul destino dell'uomo e del singolo. Mercante, inoltre, quasi a sottolineare una nuova stagione, nell'immediato dopo guerra abbandonò progressivamente i tratti tipici del suo disegno e del suo modellato, superò la funzione celebrativa o anche soltanto documentale per dare forma all'ineludibile riflessione postbellica, alla quale partecipò accettando proprio la committenza pubblica e privata su temi connessi all'elaborazione delle tragedie appena sperimentate. Così, nel

62 Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940. *Catalogo della Mostra*, Venezia 1940, pp. 32-33, 117-118.

63 Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1940. *Catalogo della Mostra*, Venezia 1942, pp. 202, 220.

64 Segato, *Luciano Mercante* cit., p. 45. Sulla figura di Carlo Anti archeologo e rettore V. Dal Piaz, *Il «cantiere università» durante il rettorato di Carlo Anti*, in *Carlo Anti, giornate di studio nel centenario della nascita* (Atti del congresso. Verona – Padova – Venezia, 6-8 marzo 1990), Trieste 1992, pp. 241-285.



Figg. 15-17. Placchette dell'Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1942

1946 rese omaggio a padre Odone Nicolini protagonista della pacificazione di Cittadella, quando dopo l'armistizio, il 28 aprile del 1945, si verificò il pericolo di un eccidio. Nella medaglia il personaggio si staglia sull'intera città con il suo corpo a braccia aperte, insieme supplice e protettivo. Analogo omaggio, attraverso una medaglia coniata nel 1950, rese a tre partigiani di Cittadella, fucilati tra il 1944 e il 1945. Di notevole forza espressiva anche le due medaglie commemorative dell'eccidio di partigiani a Bassano del Grappa (VI): *Impiccagione e Fucilazione*.

Se nella produzione degli anni Trenta e Quaranta il disegno e il rilievo sulla superficie si segnalano per essenzialità ed equilibrio chiaroscurale, a partire dagli anni Cinquanta s'impose la linea curva, in una circolarità simbolica, con un segno quasi sfrangiato e allusivo. In questi casi i soggetti trascurano il reale, la narrazione di un evento e perfino la funzione didascalica; forme e immagini non descrivono, non celebrano, non ricordano. Piuttosto, evocano sentimenti, mettono in relazione l'opera con un osservatore spiazzato da un artista che di nuovo abbandona i canoni tradizionali di quest'arte soprattutto quando elabora soggetti religiosi o allegorici.

Questo nuovo approdo, anche se si conservano echi delle ormai antiche istanze futuriste nella ricerca del movimento, è leggibile nella medaglia *Paradiso terrestre* edita su commissione del Club Français de la Médaille-Monnaie de Paris, dove fu esposta nel 1957<sup>65</sup> (fig.18).

Non mancò, poi, un'apertura a eventi significativi della fase ricostruttiva. In tale ambito, ad esempio, l'Associazione Italiana dell'Arte della Medaglia, nel 1964, gli propose di ricordare il più importante fatto dell'anno, l'apertura dell'Autostrada del Sole, e Mercante predispose una medaglia nella quale opere ingegneristiche e città collegate sono descritte a volo d'uccello<sup>66</sup>. Altre commissioni giunsero dalla Triennale di Udine nel 1973, dove inviò una medaglia intitolata *Psicanalisi* con la quale confermava l'adozione di un nuovo stile e modellato idonei a esprimere il flusso dei pensieri e l'insondabile inconscio, qui resi mediante linee e forme molto mosse, evocative dell'eros<sup>67</sup>. Nel 1974 lavorò per la Società Dante Alighieri in occasione del sesto centenario della morte di Francesco Petrarca<sup>68</sup> e nel 1978 per l'Associazione Medaglistica Esaltazioni Storiche, in questo caso per celebrare la città di Padova<sup>69</sup>.

65 Granier, *Luciano Mercante* cit., p.19.

66 "Medaglia", 2(1971), p.92.

67 3° Triennale Italiana della Medaglia d'Arte, *Catalogo della Mostra*, Udine 1973, p.94; Valeriani, *Medaglie in Italia* cit., n. 96.

68 Sardos Albertini, *Luciano Mercante* cit., n. 32.

69 Segato, *Luciano Mercante* cit., p. 50.



Fig. 18. Medaglia per il Club Français de la Médaille-Monnaie de Paris (1957)

Un analogo percorso ricostruttivo dei temi e dello stile è individuabile, forse in modo ancor più convincente, nella fusione delle placchette, che accompagnò le medaglie e che gli consentì una presenza assidua agli appuntamenti periodici di maggior rilievo. Fu alla XXIV Biennale di Venezia del 1948 e vi espose una composita serie di placchette, nelle quali immagini e leggende tendono ad assumere una valenza paradigmatica. Una di queste, una fusione realizzata nel pieno del conflitto civile, nel 1945, è significativamente intitolata *Cavalieri dell'Apocalisse*<sup>70</sup> (fig. 19).

Altre tre richiamano eventi e sentimenti dominanti nel corso di ogni conflitto: le stragi, gli stupri, la paura. Una quinta, assumendo un versetto di una sura del Corano e mediante l'adozione della grafia araba accompagnata dall'immagine della Mecca, veicola un bisogno di pace universale, il superamento degli steccati ideologici e religiosi.

Gli orrori della guerra, ma anche il riscatto attraverso un rinnovato sentimento religioso connotano le successive realizzazioni ospitate alla XXV Biennale del 1950<sup>71</sup>. Così le intitolò: *La guerra, La fame, Iddio, Vita, San Paolo* (conversione), quest'ultima nota in almeno due varianti. Morte e vita costituiscono il binomio delle quattro fusioni inviate alla Biennale successiva, nel 1952<sup>72</sup>. Anche in questo caso i titoli di mano dell'autore, che si leggono nei cartigli incollati sul rovescio: *Solo la stirpe di Caino prospera, La vita continua, Pianto sul bimbo morto, Incubo* confermano l'approdo religioso e didascalico. A partire dal 1950, inoltre, fu invitato a esporre nelle più importanti rassegne europee dedicate alla medaglia e alla placchetta, di cui si darà qui conto in maniera soltanto esemplificativa<sup>73</sup>. In quell'anno partecipò, infatti, all'International Tentoonstelling Penningkunst di Amsterdam<sup>74</sup>, l'anno seguente fu la volta della seconda Exposition Nacional de Numismatica y International de Medallas a Barcellona e alla Exposição de Arte Sacra Italiana a San Paolo e Rio de Janeiro in Brasile<sup>75</sup>. Fu presente, patrocinato dalla Biennale di Venezia, nel 1953, a specifiche mostre medaglistiche organizzate a Istanbul e Atene<sup>76</sup>. Nel 1955, invitato all'Exhibition of European Medals di Londra, espose una

<sup>70</sup> *Biennale di Venezia 1948. Catalogo della Mostra*, Venezia 1948, p. 101 cita un solo esemplare.

<sup>71</sup> *XXV Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri, 1950, p. 141, sala XXX.

<sup>72</sup> *Biennale di Venezia 1952. Catalogo della Mostra*, Venezia 1952, p. 124.

<sup>73</sup> Per un elenco cronologico delle mostre collettive e personali, *Mercante* 1970, pp. 239-245.

<sup>74</sup> *Mercante* 1970, p. 242.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.



Fig. 19. Placchetta: I cavalieri dell'Apocalisse (1945?)

fusione anepigrafe, modellata a partire da una fotografia di prigionieri italiani in un campo di concentramento<sup>77</sup> e l'opera che fu acquistata dal City Museum di Sheffield<sup>78</sup>.

In questo stesso periodo, accanto all'elaborazione dei lutti e degli odi provocati dalla guerra, la sensibilità dell'artista è attratta però anche da temi del tutto nuovi e perfino insoliti nella medaglistica, quasi una declinazione verso un simbolismo misticheggian- te: l'origine dell'universo, il flusso del tempo, l'inconscio, la morte e la speranza in una dimensione ultraterrena. Sulle placchette, infatti, figurano pianeti e stelle, composizioni allusive al caos primordiale, corpi librati in movimento, grandi e avvolgenti ali di angeli, esplosioni di luci, ma anche volti dolenti, come l'efficace volto di Cristo incoronato di spine<sup>79</sup>.

Alla Biennale di Venezia, nel 1956, espose una fusione d'argomento biblico, *Lot e le sue figlie*<sup>80</sup>. Sempre un soggetto religioso, l'Annunciazione, fu elaborato in vario modo nelle placchette esposte all'VIII Quadriennale di Roma del 1959<sup>81</sup>. Analogo tema trovò spazio in quattro delle numerose opere per l'Esposizione Internazionale della Medaglia Contemporanea, ma in quell'occasione ritornò anche un'iconografia desunta dal vissuto, la fatica del lavoro femminile proposta in una placchetta dal titolo *Lavandia/ sul ruscello*<sup>82</sup>; tuttavia, in assenza di una cronologia sicura, alcuni elementi stilistici e compositivi suggeriscono che l'opera possa essere stata fusa anni addietro e inviata per l'occasione in quanto inedita. Soggetti religiosi sono trattati in quasi tutte le fusioni inviate alle varie successive mostre. Dopo una prima opera dedicata al difficile tema della *Trinità*<sup>83</sup>, ne realizzò una seconda, del tutto innovativa, che fu esposta alla Triennale Italiana della Medaglia di Udine nel 1964<sup>84</sup>. Due placchette d'argomento cristologico furono ospitate all'Exposition Internationale de la Médaille Actuelle alla Monnaie di

77 L'informazione è stata fornita dai famigliari dell'artista.

78 *Mercante* 1970, pp. 148, 243.

79 L'opera sarà esposta a Udine-Loggia del Lionello nel 1966, in occasione della prima Triennale Italiana della Medaglia d'Arte: *Triennale Italiana della Medaglia d'arte* cit., pp. 54-55. Cataloghi di medaglie-placchette di soggetto prevalentemente religioso sono citati nel saggio di Massimo De Grassi, in questo catalogo, alla nota 101.

80 Biennale di Venezia 1956. *Catalogo della Mostra*, Venezia 1956, p. 132.

81 *Mercante* 1970, p. 243.

82 Sardos Albertini, *Luciano Mercante* cit. n. 111.

83 La placchetta, eco dello stile proprio delle opere prodotte negli anni Trenta-Quaranta, fu inviata alla esposizione Internazionale della Medaglia Contemporanea, Roma-Palazzo Braschi 1961: *Mercante* 1970, p. 184.

84 *Triennale Italiana della Medaglia d'arte* cit., p. 55.

Parigi nel 1966 e, rielaborato lo stesso soggetto, vi ritornò anche l'anno successivo<sup>85</sup>. Gli anni Sessanta sono senz'altro contraddistinti dal riconoscimento dell'originale e autonomo apporto al rinnovamento dell'arte della Medaglia in ambito europeo. Dopo le mostre parigine, opere di Mercante, tra cui due intitolate *Beat of Heart* e *Il bene e il male*, furono accolte all'esposizione di Colonia dalla Federation Internationale des Medailles nel 1970<sup>86</sup>; una placchetta fortemente simbolica, *Alfa e Omega*, venne esposta a Helsinki in una collettiva internazionale del 1973<sup>87</sup>, mentre altre quattro, altrettanto evocative del nuovo approdo religioso, furono ospitate alla Prima Mostra della Medaglia e della Placchetta che si svolse a Roma nella Sala di Santa Marta<sup>88</sup>. L'anno successivo ottenne una committenza di primissimo piano, di fatto un riconoscimento di valore internazionale, dalla Smithsonian Institution (Washington DC) alla quale propose una complessa serie di combinazioni, pervenute tramite i gessi preparatori<sup>89</sup> (figg. 20-24).

Con una personalissima sintesi tra le prime esperienze degli anni Venti, gli echi del repertorio iconografico desunto dalla monetazione e il rinnovamento stilistico che così intensamente l'aveva coinvolto nel superamento dei modelli che risentivano da vicino della lezione di Romagnoli ma anche di altri scultori suoi contemporanei come Arturo Martini, diede forma a una placchetta quasi conclusiva della sua vicenda artistica: *Ex nummis historia*. La stessa, nel 1977, sarà esposta a Roma nel corso della II Mostra curata dall'Associazione dell'Arte della Medaglia, quando in modo antologico poté dare conto del suo itinerario artistico, specialmente della fase del dopoguerra<sup>90</sup>.

Luciano Mercante fu scultore ma, come ricordato attraverso la citata dichiarazione autobiografica, scelse consapevole di cimentarsi con opere diremmo di secondo piano, di più difficile circolazione e perfino comprensione da parte della critica, che di fatto lo ignorò quasi del tutto, perché intuì essere questa la forma per la sua natura d'artista: senz'altro controcorrente in decenni attraversati da radicali innovazioni, da sperimentalismi e perfino dal rifiuto per le forme d'arte tradizionali. Realizzare medaglie e

85 *Exposition Internationale de la Médaille Actuelle*, Paris 1967, p. 185.

86 *XIV Inter Medaille Köln*, edd. O. Marzinek, A.G. Schneider, Köln 1971, nota n. 103.

87 *XV Exposition Internationale de la Médaille Contemporaine* (F.I.D.E.M. 1973), Helsinki 1973. Conferma dall'archivio della famiglia Mercante, repertorio fotografico.

88 A.I.A.M., *I Mostra della Medaglia e della Placchetta. Roma – Sala S. Marta*, Roma [1973], pp. 86-87.

89 Sardos Albertini, *Luciano Mercante* cit., p. 442, 446. La cronologia di questa serie, e di conseguenza della committenza, resta da chiarire perché quella qui proposta differisce da quanto indicato in *Mercante* 1970, p. 245, ove si indica l'anno 1969 per la "richiesta di alcune medaglie". La discrepanza è forse da ricercare tra anno di committenza e quello della effettiva realizzazione.

90 *II mostra della medaglia e della placchetta d'arte* (A.I.A.M. 1977), Catalogo della mostra, Roma 1977, p. 39.



Figg. 20-24. Gessi preparatori per i dritti e rovesci della medaglia per l'Exceptional Service Award della Smithsonian Institution (Washington DC, 1974)

placchette non fu dunque una scelta per stare nel flusso della contemporaneità o delle avanguardie; fu piuttosto un controcanto alla modernità che gli permise d'essere libero, di esprimersi nei modi a lui congeniali e sottrarsi ai condizionamenti della committenza spesso impositiva. Diremmo, quindi, che fu un medaglista consapevole, non occasionale, poco incline al compromesso: proprio per questo egli assumerà un ruolo di rilievo nella medaglistica d'arte del Novecento.

A una prima osservazione le sue opere sembrano subito decodificabili. Tuttavia una attenta analisi della sua complessa galleria di immagini e simboli rileva "un ermetismo profondo, interprete di riflessioni personali ed eventi storici a lui contemporanei mai banali, colti nella loro essenziale quotidianità o nel farsi"<sup>91</sup>. La semplicità costituisce, quindi, un approdo della ricerca e di conseguenza una progressiva modifica del suo repertorio, documentabile nelle numerose varianti di una stessa medaglia o placchetta, fuse più volte, riprese, modificate nel cromatismo, fino a licenziarle dopo molti ripensamenti. Una simile prolungata ricerca formale condizionò il suo modo di lavorare. In genere iniziava a modellare subito la creta o la plastilina, sembra senza passare attraverso una fase preliminare con disegno di appunti o schizzi preparatori. Dava così forma ai modelli per poi procedere alla fusione o all'incisione dei coni mediante il pantografo. Tuttavia non s'arrestava a questa fase. Poiché aveva una spiccata sensibilità cromatica in particolare per il rame, quasi memore dell'antica definizione di Pisanello medaglista che si autodefiniva *pictor* e non *sculptor*, otteneva patine agendo con sostanze chimiche o lucidature esemplare per esemplare, spesso insoddisfatto, dando autonomia a opere che in genere sono considerate prodotti di un artigianato raffinato, ma indubbiamente seriale<sup>92</sup>.

Attraverso l'arte delle medaglia e della placchetta raccontò, dunque, il suo tempo, le trasformazioni del lavoro e della società compresa l'ideologia che l'ispiravano, la guerra con i suoi drammi, le fatiche della gente comune senza cedere alla retorica, la religiosità profonda, gli eventi salienti della sua famiglia. Seppe altresì distaccarsi progressivamente dagli stilemi accademici dettati dalle celebrazioni occasionali contribuendo a imprimere, nella difficile forma circolare, figure e temi propri di un'arte a un tempo espressiva e pedagogica, che aiuta a riflettere ma che si impone anche per la qualità estetica del segno, del modellato, delle tonalità chiaroscurali.

91 Sardos Albertini, *Luciano Mercante* cit., p. 42.

92 La ricerca di cromatismi nella fusione delle medaglie durante il secondo Novecento fu perseguita non solo da Mercante, ma anche da vari altri incisori-medaglisti, tra i quali spicca per efficacia degli esiti conseguiti Francesco Giannone (1906-1996). In proposito, l'artista diede conto delle sue scelte e finalità in: V. Johnson, *La "patina" nella medaglia*, "Medaglia", 4 (1972), pp. 51-54. Cfr. anche *Ead.*, *Le donne di Francesco Giannone*, "Medaglia", 4 (1972), pp. 42-40, poi ripreso in V. Johnson, *Dieci anni di studi di medaglistica* cit., p. 331-337.

Tutto questo è stato Luciano Mercante nella sua scelta discreta, appartata di medaglista; soprattutto va ricordato come uno dei rari casi di artista consapevole che la personalissima scelta della tecnica espressiva non avrebbe incontrato il riconoscimento della critica, ma l'avrebbe reso libero e probabilmente sereno nel cimentarsi con l'arte della medaglia del suo tempo<sup>93</sup>.

---

93 Sulla dimensione artistica della medaglia nel Novecento in una prospettiva europea, oltre alla rivista "The Medals" e *Medailles*, Lisboa 1998, per l'ambito italiano cfr. V. Johnson, *L'arte nelle medaglie coniate contemporanee*, "Medaglia", 11 (1976), pp. 33-44; F. Di Bello, *Estetica della Medaglia d'Arte*, Roma 1981; M. Valeriani, *Medaglie in Italia*, Putignano (BA) 1993; A. Forzoni, *Il tormentato XX secolo*, in *Ars Metallica* cit., pp. 167-170; annotazioni storico artistiche sul periodo anche in G. Gorini, *La produzione medagliistica di Ceschia*, in *Luciano Ceschia. Medaglie*, ed. M. Buora, Udine 1991, pp. 11-26; G. Segato, *La medaglia oggi*, in "Bollettino di Numismatica. Supplemento", 39 (2004) (Téchné, le forme dell'arte. A.I.A.M. XI mostra della medaglia e placchetta d'arte), pp. 33-48.