

CIELO



LA NATURA DIPINTA



Valentina Angeloni
Paesaggio in Oltrepò.
Fotografia esposta alla mostra
Uno sguardo sull'Oltrepò

L'esposizione fotografica di Valentina Angeloni, aperta nel Palazzo Comunale di Fortunago fino al 24 luglio, è da considerare parallela alla mostra di pittura nell'Auditorium Azzaretti.

Mostra encomiabile, incantevole finezza narrativa, in cui l'immagine fotografica ha una regia colta, calibrata nella luce, nella composizione, nell'insieme scenico.

Tutto si fa forma, rivelazione di forme: stimola un concerto di riconoscimenti nella natura e nei particolari osservati che divengono esempi monumentali, accenti di vita, esaltano nel frammento e nell'inquadratura dei panorami i complessi emozionanti della visione.

Pino Jelo, che ha curato l'installazione di Valentina Angeloni, ha scritto: «*Nell'osservare un paesaggio collinare, la cui bellezza trascina l'occhio in profondità, i pensieri si abbandonano alla pura contemplazione, si percepisce la sensazione cosmica di fare parte di un tutto; così come concentrarsi sui colori di un fiore o sulla forma di un insetto isolandoli dal contesto è come navigare con la mente negli aspetti intimi e segreti della nostra esistenza. Ecco che la classicità delle immagini di Angeloni serve a comunicare, nelle ideali pagine del suo diario visivo, non delle semplici narrazioni di vedute varie, piuttosto una riflessione spirituale e filosofica intorno al senso profondo dello stare tra le cose del mondo.*»

LA NATURA DIPINTA
PAESAGGIO, REALTÀ E MEMORIA



**COMUNE DI
FORTUNAGO**

Sindaco
Pierachille Lanfranchi



FORTUNAGOINARTE



Con i contributi di



La natura dipinta

Paesaggio, realtà e memoria

Auditorium Giovanni Azzaretti
Fortunago

dal 10 luglio all'11 settembre 2022

Orari

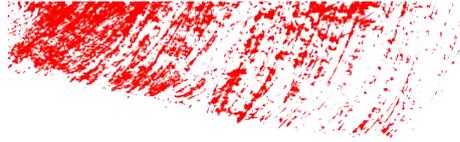
Venerdì Sabato e Domenica
ore 16-19

Per appuntamento

tel. 340 6544695
tel. 355 462279

Comune di Fortunago
tel. 0383 875213

FORTUNAGOINARTE



LA NATURA DIPINTA
PAESAGGIO, REALTÀ E MEMORIA

a cura di

LUIGI CAVALLO

collaborazione di

ORETTA NICOLINI

PINO JELO

FORTUNAGO
AUDITORIUM GIOVANNI AZZARETTI
2022

Ringraziamenti

Siamo grati a quanti hanno
contribuito alla realizzazione della
mostra.

In particolare a

Angelo Elefanti
Francesca Baldi

Archivio Piero Leddi, Milano
Colleoni Arte, Bergamo
Galleria Maggiore, Bologna

Ornella Bianchi
Laura Frausin Guarino
Maria Chiara Fugazza
Lorenzo Leddi
Maria Luisa Simone de Grada

Stampa

Industria Grafica Pavese s.a.s.
Pavia

In copertina

Francesco Casorati
Cielo - Terra, 1990.
Olio e filo di lana su tela,
cm 100x70.

In quarta di copertina

Pino Jelo
Studio per Eikasìa, 1993.
Olio su tela, cm 46x67,5.

INDICE DEGLI ARTISTI

- | | | | |
|-----|---------------------|-----|--------------------------|
| 78 | Augusto Barboso | 90 | Alberto Manfredi |
| 118 | Mauro Bellucci | 92 | Giuseppe Martinelli |
| 102 | Luciano Bianchi | 62 | Ennio Morlotti |
| 56 | Domenico Cantatore | 98 | Alessandro Nastasio |
| 28 | Felice Carena | 70 | Mario Nigro |
| 30 | Carlo Carrà | 76 | Mario Nuti |
| 96 | Francesco Casorati | 60 | Pippo Oriani |
| 64 | Bruno Cassinari | 58 | Bernardino Palazzi |
| 38 | Giorgio de Chirico | 110 | Lucia Pescador |
| 34 | Raffaele de Grada | 74 | Cesare Peverelli |
| 116 | Paolo Del Giudice | 100 | Ercole Pignatelli |
| 46 | Filippo de Pisis | 104 | Giancarlo Pozzi |
| 52 | Francesco De Rocchi | 68 | Franco Rognoni |
| 80 | Gianni Dova | 66 | Bruno Rosai |
| 94 | Luigi Dragoni | 44 | Ottone Rosai |
| 108 | Luciano Gatti | 82 | Mario Rossello |
| 114 | Paola Grott | 54 | Aldo Salvadori |
| 72 | Giuseppe Guarino | 20 | Giulio Aristide Sartorio |
| 40 | Virgilio Guidi | 106 | Maria Luisa Simone |
| 22 | Camillo Innocenti | 86 | Marcello Simonetta |
| 112 | Pino Jelo | 42 | Maurizio Simonetta |
| 88 | Piero Leddi | 36 | Mario Sironi |
| 50 | Achille Lega | 26 | Ardengo Soffici |
| 48 | Umberto Lilloni | 32 | Armando Spadini |
| 84 | Nando Luraschi | 24 | Arturo Tosi |



Fortunago, uno dei borghi più belli d'Italia.

I luoghi dell'arte e i luoghi della natura.

Incontro a Fortunago.

Un'altra manifestazione di rilievo nazionale nell'Auditorium Azzaretti – dopo la mostra molto seguita che ha riguardato L'eredità di Dante, per le celebrazioni del settimo centenario della nascita del Poeta. L'Associazione Fortunagoinarte ha preso spunto dalla sempre più sentita necessità di raccordare l'uomo con la realtà che lo circonda e indirizzare il nostro tempo verso più equilibrate e sostenibili condizioni sociali. Si tratta di rendere meglio compatibile la vita dell'uomo con il complesso della natura, terra, acqua, aria, origine e scopo di ciò che regge il benessere delle nostre comunità. Siamo in linea e in armonia con quanto è stato di recente sancito nella riforma dell'articolo 9 della Costituzione:

«La Repubblica [...]. Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali».

Anche il testo dell'articolo 41 è stato così modificato:

«L'iniziativa economica privata è libera. Non può svolgersi in contrasto con l'utilità sociale o in modo da recare danno alla salute, all'ambiente, alla sicurezza, alla libertà, alla dignità umana».

La nostra Costituzione, una delle migliori nel mondo, avvicina ancora di più il concetto di Stato alle conduzioni concrete, alla disciplina che è indispensabile per mantenere sostanza a quel raccordo vitale tra esistenza e progresso, capacità di adattarsi all'ambiente e rispetto per l'ambiente stesso. Come non riconoscersi in questo slancio che nella dignità trova un perno di condivisione, come non riflettere ancora più in profondità affrontando le questioni che uniscono i cittadini alle loro matrici storiche, alle radici tradizionali con uno spirito di lungimiranza e di apertura culturale. L'arte è prospettata quindi come simbolo ed espressione di tale complesso identitario del nostro Paese.

Troviamo cinquanta pittori, in questa esposizione, La natura dipinta. Paesaggio, realtà e memoria, che hanno elargito forti caratteri di originalità e di creatività; alcuni sono veri monumenti storici, altri apprezzati largamente dalla critica. Abbiamo la possibilità di scorrere un'antologia eletta, di ammirare con i dipinti quella che è stata ed è, almeno in parte, l'evoluzione artistica dal secolo XX fino ai nostri giorni.

Fortunago, uno dei borghi più belli d'Italia, ha motivi di orgoglio nel presentare un complesso di questa rilevanza e soprattutto nel proporre al pubblico dell'Oltrepò, a tutti coloro che avranno la possibilità e il piacere di visitare il Borgo, un riscontro figurativo alle esemplari bellezze dei nostri luoghi.

Il Sindaco di Fortunago
Pierachille Lanfranchi



Auditorium Giovanni Azzaretti, Fortunago.

La natura dipinta.

Paesaggio, realtà e memoria

Quando saremo lontani da questo
piccolo paese in cui siamo nati e viviamo,
quando finalmente ci sentiremo nascere
dentro amore e nostalgia per le cose
che oggi ci circondano e mortalmente
ci annoiano – di queste povere case
ammucchiate, di queste persone che ogni
giorno incontriamo, il nostro ricordo
riuscirà forse a comporre una di quelle
infantili e amorevoli costruzioni in cui
cubetti di legno e figurine di coccio
fanno affettuosa armonia; una povera e
incantata armonia.

Leonardo Sciascia
Paese con figure, 1949.

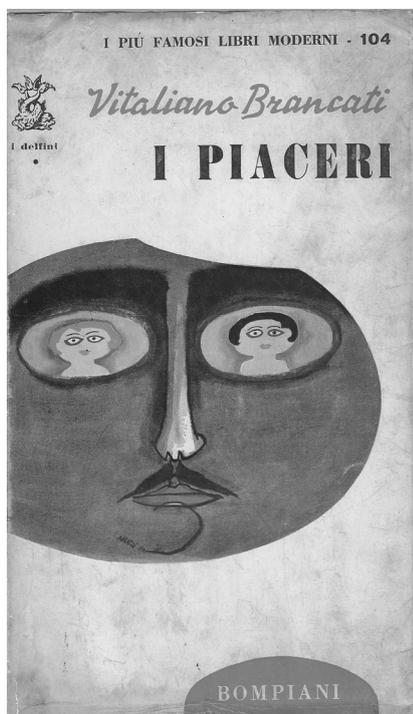
Cosa c'è di più alto al mondo? Che cosa
si vuole di più dalla vita, più di un bel
libro di filosofia e ritirarsi in campagna!

Goffredo Parise
Il padrone, 1965.

La natura dipinta... Che necessità ha la natura di essere dipinta? osservata sì, ammirata, contemplata, ma soprattutto rispettata e difesa. Magari riscoperta.

Dipingerla è certo un modo, eletto, per celebrarla quando è dimenticata e compromessa, in qualche caso distrutta e annientata. La natura dipinta è una testimonianza provocatoria per osare in parallelo gli argomenti della morale e dell'amore, della ricerca di armonia, di ornamento mentale nel senso che si mette in linea poetica l'ambiente naturale e chi lo vive, il tono del creato e le creature.

È un gioco di rifrangenze, di rimandi storici ed esistenziali, natura viva-natura morta, da cui dipende il benessere di ciascuno, anche involontariamente, anche soltanto stando a guardare come i segni e i colori hanno coperto le superfici e sono stati inquadrati dagli artisti per suscitare emozioni, per provocare un'idea di poesia che era nell'aria, nella qualità di un colore, nell'architettura di un campo o soltanto di un



Vitaliano Brancati
I piaceri
 Bompiani, Milano, 1943.
 Sopraccoperta con illustrazione di
 Riccardo Manzi, per la V edizione,
 1964.

particolare rilevato dalla fantasia. A ciascuno è consentito attingere da un frammento, da una sensazione che sia rinnovo di un ricordo, affinamento di un risalto visivo, apertura di novità di spazi e di incantamenti.

La natura è dipinta perché noi si possa goderne insieme con il pittore, ci rimanda a un ambiente o crea un ambiente, ci sollecita a sguardi che nella consuetudine hanno qualcosa di inedito, la fragranza di una visione fermata e formata come una parola, giusta, profonda, e si fa nostro patrimonio, che persiste.

Mostra beatamente anacronistica, libera da qualsivoglia concordanza con l'attualità, con la cronaca (culturale?), con riscontri contemporanei. Non è nostro costume inseguire la coda degli eventi "clamorosi"; ormai la provocazione sta nella qualità delle proposte.

Qualche altra volta ci siamo soffermati sul paesaggio scabro, rustico e ammaliante dell'Oltrepò pavese che conosciamo da decenni. È questo lo spunto che ci ha suggerito una esposizione centrata sul paesaggio come evasione e immersione nelle evidenze di natura.

In corso d'opera abbiamo cambiato titolo alla mostra: *Paesi, paesaggi, panorami*, una sorta di rassegna in certo modo documentaria dell'arte moderna italiana che avrebbe compreso una campionatura riguardante un tema omogeneo; è diventato *La natura dipinta. Paesaggio, realtà e memoria*, per coinvolgere esplicitamente anche un'altra componente, la memoria, che corrobora l'identità - magari nostalgica o astrattamente immaginifica - di un luogo, che guarnisce e tiene illuminato un paese, uno scorcio di natura e lo rende palpitante ai nostri sensi.

Vitaliano Brancati dava un sintetico disegno di ciò che è facoltà e pregio della memoria: «per fortuna noi ricordiamo, e dietro al mondo cosiddetto reale, dietro al mondo che si tocca, vede, sente, odora, il quale è veramente sottile come una lastra priva di spessore, mettiamo quello irreali, o almeno non più esistente, di uno, due, mille momenti prima, e assegniamo in tal modo un volume immaginario a qualcosa che in realtà non lo possiede» («I piaceri della memoria», in *I piaceri*, Bompiani, Milano, 1943, p. 5).

Che cosa racconta un paesaggio? Che cosa ci può insegnare? una giunzione allegorica, festevole con la vita? una proiezione di fantasie? C'è chi preferisce leggere i paesaggi nei romanzi, nelle poesie (dalle siepi leopardiane) e chi li sa leg-

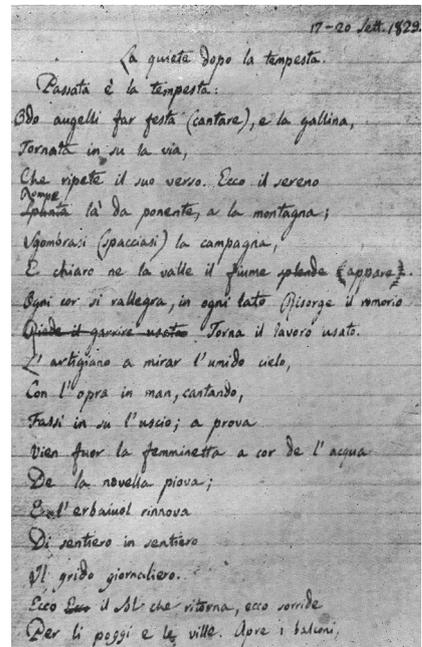
gere dal vero. Chi odia i paesaggi naturali – Mondrian detestava gli alberi tanto che a un pranzo si fece cambiare di posto perché da quello assegnato c'era la vista su una zona alberata. E c'è chi ha fatto degli *habitat* naturali la sua vocazione assumendoli come desinenza della propria opera intera (Carrà, Soffici, de Pisis, Guidi...).

Amare il paesaggio è favorire l'incontro con l'umanità che lo ha frequentato e con quella che lo abiterà: passato e futuro si coniugano in una collina, in una valle, su una spiaggia, oppure in una città. E chi non ha preferenze in questo ampio sistema di forme, di luci e di sonorità? Il paesaggio è dunque memoria, storia: talvolta la persistenza di reperti arcaici perpetua identità di cui anche gli ammodernamenti devono tener conto.

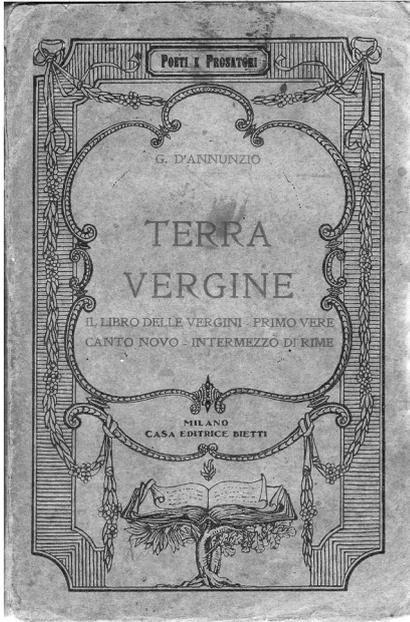
Un panorama è ricordare anche ciò che non sappiamo, come se un filo trapuntasse in certi luoghi le apparenze esterne con il nostro intimo umano – illusione di partecipare all'eterno naturale, di trasformare in duratura la nostra condizione provvisoria...

Il paesaggio regala emozioni e anche la sensazione rara della malinconia, una dimensione densa di argomenti sfuggenti e affascinanti che comportano guardare fuori e dentro di sé come riversando nel giuoco panico la sagoma di ciò che rappresentiamo.

Un poeta di esasperata sensibilità, Gabriele d'Annunzio, può introdurci nelle fibre delle cose di natura, pretesti superficiali diventano sangue della nostra partecipazione: d'Annunzio scruta i particolari vegetali facendo scoprire i percorsi reconditi, i sussulti cromatici e materici di quel corpo che vive: «Dietro la villa, in un pezzo di terreno, una vegetazione malaticcia e pingue sonnecchiava nell'ombra; erano grosse foglie carnose di un bruno tendente al violetto, cosparse di pelurie come di una muffa; erano ramificazioni nane, ignude, simili a rettili morti o a bruchi enormi; erano lame piatte di un verde pallido, rigate di bianco e macchiate come dorsi di rane. Certi grandi fiori paonazzi si aprivano a coppa, sorgevano da terra su lunghi tubi, senza fogliame; certi calici di un roseo di pelle umana si gonfiavano su li steli contorti; certe bocche di uno scarlatto cupo emettevano stami simili a piccole lingue gialliccie. I petali avevano come il viscidume dei funghi, gl'involucri sparsi di cavità erano favi di cera. Qualche tulipano si schiudeva pigramente in una striscia di sole; qualche peonia vinceva co' larghissimi fiori



Giacomo Leopardi
Prima pagina autografa della poesia
«La quiete dopo la tempesta»,
17-20 settembre 1829.
Biblioteca Nazionale, Napoli.



Gabriele d'Annunzio
Terra vergine
 Casa Editrice Bietti, Milano, s.d.
 [1908].
 Copertina.

carichi di carminio; e in torno, nell'autunno, le vitalbe sembravano viluppi di ragni pelosi o mazzi di piume grigiastre. Solo il sambuco odorava dalle ampie antele candide, fresco e mite, là entro. Le farfalle passavano fuggevoli; gruppi di chioccioline andavano qua e là strisciando tra le piante succose, lasciando le righe lucenti» (*Terra vergine*, Bietti, Milano, s.d. [1908], p. 141).

Ora proviamo a ribaltare l'ottica dell'osservazione: non siamo più noi a guardare il paesaggio, ma è il paesaggio a scrutarci, pieno dei suoi rumori d'acqua, di richiami, di calpestii; disseminato di luci, brulicante di riflessi, di colpi di colore - e quanti sono gli sfumati che dalle terre brune portano al rosso, dall'azzurro al cobalto, dal verde smeraldo al nero d'avorio. Abbiamo addosso un cosmo di forme e aromi, indefiniti aromi che, diresti, vengono dai lontani campi arati e dalle fronde vicine di alloro appena schiomate dal vento. Siamo non solo guardati, forse assimilati in qualità di un sasso, di un tronco, di una creatura che si muove presa nella corda del tempo...

C'è un che di inesorabile nel sentirsi passivi di fronte alla platea del paesaggio; e può anche essere una sorta di salvezza e di rinnovamento questo pensare inverso al luogo che frequentiamo.

Scambi di umori, di attenzioni, di eventi... ma è talmente vasto l'orizzonte culturale in cui si evolve il "paesaggio" come tema razionale e irrazionale che non è possibile farne una sintesi in qualche modo accettabile.

Le motivazioni di una mostra d'arte che riguarda il paesaggio possono essere le più varie, ma il fine è del tutto scoperto: far entrare il paesaggio nella sfera delle nostre attenzioni non come entità fisica, ma come effabile componente emozionale; da realtà geografica a realtà immaginata.

Il paesaggio assume aspetti i più complessi: la città ha conquistato la creatività di grandi autori, come Sironi, come Boccioni, si è espansa e ha quasi prevaricato l'idea di paesaggio naturale, ha deformato la struttura della visione e imposto una condizione di modernità che è stato inutile contrastare con argomenti di difesa della tradizione, di mantenimento del rapporto uomo/natura: non c'è che accettare i termini di quella drastica modifica che è avvenuta con l'epoca industriale. E certamente c'è una bellezza anche nelle ciminiere che svettano dagli opifici, nel colore dell'asfalto, nelle squadrature biancheggianti delle "case nuove". Lo aveva ben

compreso persino un artista legato alle tradizioni popolari e all'antica "città murata" come Ottone Rosai abilitando nelle sue ultime tele la modernità ineluttabile che trasformava anche la gloriosa città di Firenze.

Del resto Leopardi aveva già espresso chiaramente quanto fosse stata pesante l'azione dell'uomo sul complesso della natura: «una grandissima parte di quello che noi chiamiamo naturale, non è; anzi è piuttosto artificiale: come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili, non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente. In modo che la vista di ogni paese abitato da qualunque generazione di uomini civili, eziandio non considerando le città, e gli altri luoghi dove gli uomini si riducono a stare insieme; è cosa artificata, e diversa molto da quella che sarebbe in natura» («Elogio degli uccelli», composto a Recanati dal 29 ottobre al 5 novembre 1824; in *Operette morali*, stampato la prima volta nell'edizione Stella, Milano, 1827).

Non solo formalmente ma idealmente si è verificato un mutamento che potrebbe dirsi fisiologico: dalla modulata, suadente apertura della campagna dipinta alla distonica, frastornante, acciaiosa e meccanica voce dei complessi urbani da cui si alzano le scenografie antiromantiche di Brecht, di Kantor.

Non si può certo abbracciare tutto ciò con completezza in una mostra, quindi contentiamoci di apprezzarne almeno un frammento, una parcella di quel tutto inestimabile che è il creato naturale e il creato dall'uomo.

Dovessimo esemplificare due misure, due aspetti del nostro tema, diremmo che esiste un paesaggio oggettivo, quello che è presente in qualità di morfologia e fisica terrestre, il corpo che vive al di fuori di noi e si perpetua nel suo carattere e nelle specificità della sua struttura, il panorama che possono ritrarre l'obbiettivo fotografico e la macchina da presa. Il paesaggio cartolina.

E c'è un paesaggio soggettivo che può non essere simmetrico con l'ordine della veduta; può cioè estendersi o comprimersi a seconda dello stato d'animo o della disposizione mentale di chi guarda. Anzi può riempirsi delle sensazioni, degli spessori emotivi del riguardante.

Uno scrittore bolognese, fra gli eccellenti del nostro novecento, Giuseppe Raimondi, trova in una nevicata, fenomeno consueto, rintocchi del tutto personali che conducono a una



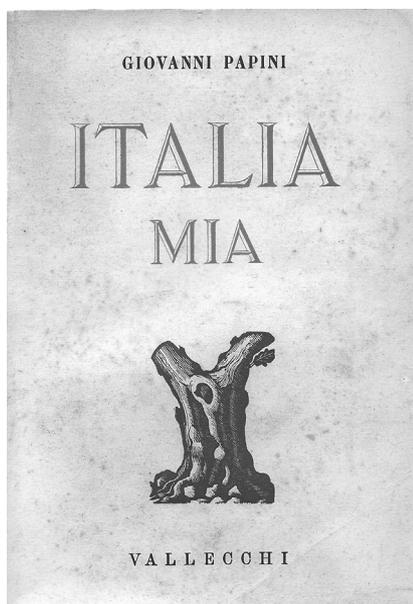
Giuseppe Raimondi

Le nevi dell'altro anno

Racconti 1967-1968

Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1969.

Sopracoperta con il dipinto di Giorgio Morandi, *Paesaggio con la neve* (1936).



Giovanni Papini
Italia mia
 Vallecchi, Firenze, 1939.
 Copertina (il "tronco d'albero",
 xilografia probabilmente di Pietro
 Parigi).

realtà quasi straniante: «La neve si adagiava, di continuo, su ogni parte. Toccando la terra, fra rotaia e rotaia, quella caduta diffusa di fiocchi gelati metteva un breve suono. Come un morbido scricchiolio. Gli operai ascoltavano, guardando. Una sonnolenza, da quel poco di tepore dei tizzoni ancora accesi. Sui muri crollati, sui profili di muro, sui monti di macerie, di travi spezzate, la neve aveva già steso la vecchia bandiera dell'inverno. Una locomotiva: un fantasma di locomotiva in prova e in manovra si inoltrava soffiando e sputando sommessa in quello scenario bianco. Gli operai la seguivano con gli occhi. Lontano, nello spazio composto di neve e di noia, continuò ancora il ronfare della macchina. Finché un fischio, come un grido, si alzò e si sparse, a incrinare la volta pesante di quello spazio. Poi, ripiombò il silenzio» (*Le nevi dell'altro anno*, Mondadori, Milano, 1969, pp. 118-119).

Il paesaggio non è più solo orizzontale o verticale, barocco o minimalista, si addentra nelle profondità dell'essere, diventa "selva" o cielo del tutto inventato, proteso verso le infinite complessità dei mondi umani piuttosto che nell'infinito spaziale.

In apparenza potrebbero essere due sfere che si toccano appena, concetti puramente visivi da un lato e risonanze che aprono i più vari universi: paesaggio come pretesto per raggiungere quell'altrove ben più enigmatico e più intrigante del panorama. Ce lo ha fatto intravedere de Chirico, caricando di equivoci significati citazioni non certo stravaganti come archi, colonne, trenini sbuffanti, statue piantate al centro di piazze deserte.

È a tale linea d'ombra, o di penombra, che abbiamo cercato di far riferimento per ordinare questa esposizione di "paesaggi"; una riunione spuria e inorganica, se vogliamo, in cui ogni pagina dipinta poteva essere sostituita da un'altra senza modificare il senso complessivo della mostra. Ma anche la scelta casuale è pur sempre frutto di una serie di concomitanze, di preferenze, di sintonie con certi autori, di precedenti di studio sulla scorta delle esperienze o di improvvisi incontri.

Il discorso doveva trovare una propria fluenza, individuare una logica e una unità di vocazione: questa si è concretata nel raccogliere pittori italiani che hanno realizzato e lavorato materiali comuni, una sequenza di territori che sono stati frequentati in coerenza di spazi di natura e nel ritmo

particolare che la nostra terra possiede. Ricordiamo ciò che scriveva Giovanni Papini: «l'Italia è il fusto libero e snello, la gaia terrazza aperta sul fronte dei continenti, l'ardita e fiorita strada fra Settentrione e Mezzodì, compendio di tutte le terre, principio e rifugio di tutte le civiltà» (*Italia mia*, Vallecchi, Firenze, 1939, pp. 15-16).

Per avere qualche rispecchiamento nei precedenti del paesaggismo avremmo voluto presentare alcune opere del Settecento e dell'Ottocento, giusto per dare sfondo a quella che è stata una linea di interessi su questo tema sempre più accettato nell'arte moderna. Ma gli spazi non lo hanno consentito, dobbiamo quindi figurarci da soli taluni riferimenti... Tiepolo, Guardi, Fattori, Pellizza.

Osservazione tutt'altro che passiva; il paesaggio è divenuto motivo, pretesto per traduzioni singolari in cui si profila l'interiorità dell'artista, la sua mano metafisica disposta a proseguire immagini in epoche inventate, a dilatare nel vissuto il complesso di ciò che è stato visto.

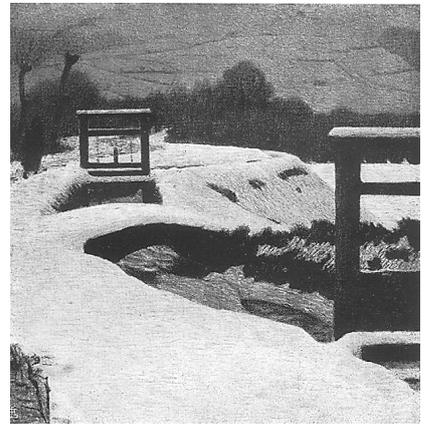
Un rifacimento del non luogo, dell'utopia, magari, di quelle nostalgie che prendono campo davanti al paesaggio passato, evocato da tempi lontani o mai conosciuto, e per questo inseguito, cercato, reso palpabile dall'arte.

Ecco che il paesaggio si manifesta dentro di noi, quando lo incontriamo aprendo una finestra, anche simbolica, passeggiando nel bosco, sulla riva del mare. È come se noi fossimo il paesaggio e per facile simmetria il paesaggio fosse noi: sono scambi illusori, illudimenti che pure sostanziano il nostro essere, lo esaltano e lo astraggono dalla realtà, insomma lo confortano di azzardi e di slanci che rendono meno scontata l'esistenza, magari con qualche empito di entusiasmo.

Esistere oltre il paesaggio sembra essere lo scopo recondito di una mostra di quadri o piuttosto esistere con il paesaggio dentro, così come possiamo costruirlo anche in una stanza chiusa, nel buio silenzioso dei nostri pensieri.

Il paesaggio diventa uno squarcio luminoso in quelle raffigurazioni tutte nostre, un margine di salvazione dallo schermo in cui si raffigura una sempre prevedibile *consecutio temporum*. È lo strappo che ci permette la natura, infine il viaggio irrinunciabile per questa ora d'aria che viene data a ciascuno di noi.

Paesaggio, dunque, in cui potremmo adagiarci o muovere i nostri sensi, permetterci la quiete e la tempesta aggiungendo fantasia alla natura. Un bel posto da scegliere fra i tanti che



Giuseppe Pellizza da Volpedo
La neve, 1906.

Olio su tela, cm 94x94.

Raccolta privata.

Riproduzione in *Vita d'Arte*, Siena, n. 16, 1909; compariva come «pittura inedita». Esposto alla *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo*, presentazione di Ugo Ojetti, Galleria Pesaro, Milano, gennaio-febbraio 1920, in cat. n. 5.



Luigi Bartolini
Pescatore d'acquadolce (1936).
 Acquaforte, cm 32x25.
 Esemplare 1/30.

ci consentono i pittori italiani da confrontare con il vero o per inventare il vero; il colore possiamo aggiungerlo noi a seconda delle giornate, a seconda l'umore. Importante non passare in un paesaggio con lo sguardo fisso solo al nastro della strada, ignorando e peggio dissipando quel po' di tempo che c'è concesso tra la partenza e l'arrivo. Ci aiuta Luigi Bartolini, geniale incisore e scrittore marchigiano, a sollecitare i termini di quel viaggio che è anzitutto spettacolo mentale: «VIAGGIANDO - Tutti i miei mali vennero - dal mio amore, dal mio attaccamento alla Natura. Nelle città la Natura non entra più. Si rivede, però, - deserta - viaggiando - come una nemica - Se la osserviamo, le vogliamo ancora bene - Si vorrebbe ritornare insieme a te, o Natura dei boschi e dei fiumi» («Nuove stesure liriche», *La Fiera letteraria*, Roma, 7 aprile 1957, p. 3).

Come sappiamo è il viaggio in sé la cosa importante, scoprire le qualità del percorso, il maturare delle ore, il gioco che è giardino del vissuto. Non sembri questo un moraleggiare sulla realtà del nostro tempo, è piuttosto il ribadire preferenze se vogliamo filosofiche, incantati ancora da Lucrezio, da Dante Alighieri, da San Francesco... Non son certo autori fuori moda, questi, forse si prospettano come riferimenti troppo alti per una iniziativa come la nostra, eppure chiedere aiuto ai Sommi è forse un agio che possiamo procurarci per non confondere il bello e il buono con gli equivoci contemporanei.

Di fioriture poco evidenti è seminato il paesaggio di cui andiamo in cerca: individuo nascosto, entità sfuggente... ma se per un tocco di energia, di magia, di illuminazione possiamo cogliere ciò che è intimamente nostro in quell'ineffabile paesaggio difficile da raggiungere, impossibile da toccare, allora potremmo raccogliere qualche istante di felicità, costruire il futuro in veste di panorama.

Riuscire almeno a rinnovare la curiosità e lo stupore che si deve a ciò che ci circonda è quanto si vorrebbe partecipare con un'esposizione tutt'altro che originale, se vogliamo, ma che assecondando il luogo comune cerca di esaltare "il luogo" perché oltre che comune divenga personale.

* * *

Addentriamoci in quella che è la materia sensibile dell'esposizione, cui è affidata la traccia interpretativa dei diversi "luoghi" illuminati dalla creazione artistica.

Abbiamo dato una generica partizione in quattro capitoli, con riferimento puramente anagrafico, ai cinquanta autori che compongono questo itinerario artistico.

UN'IDEA DI '900 per i pittori nati fino al 1905. Sono i maestri che hanno segnato la storia del XX secolo con i loro diversi linguaggi che ebbero però una linea di ricerca figurativa, intendendo la realtà come riferimento essenziale, l'ordine naturale come riscontro.

Nella **SECONDA GENERAZIONE**, nati dal 1906 al 1913, l'interpretazione della realtà viene intaccata da altre opzioni sperimentali, inizia a corrompersi il rapporto con la visione naturale e a farsi più problematico.

ASTRATTO E INFORMALE, REALE E SURREALE, autori nati dal 1914 al 1930. È il tempo in cui si abbattono gli steccati e le interpretazioni visionarie scorrono fino ai più ardui percorsi, senza più temere la rottura fra la rappresentazione e la percezione, cioè la frattura fra opera e pubblico.

GLI ANNI DELL'OPERA APERTA, dal 1931 in poi, distribuiscono una ricchissima dote di immagini ai più diversi livelli di raffigurazione: gli argini estetici, quelli che un tempo costituivano i punti di contenimento del giudizio critico sono soppiantati dalla libertà, la più vivace e feconda, la più eterogenea e corrotta e mistificante che ha comunque condotto le opere dell'arte nell'alveo del nuovo millennio, con energie inventive ancora tutte da scoprire.

Per ogni autore un sunto biografico e il commento dell'opera presentata: nell'insieme vi è anche un intreccio di interessi e di testimonianze critiche che si può leggere nelle provenienze dei dipinti, appartenuti ad Ardengo Soffici, Franco Russoli, Raffaele Carrieri, Raffaele de Grada, talvolta veri e propri documenti di percorsi culturali sui quali si spiega la connessione fra le energie creative e le corrispondenze, gli approfondimenti teorici di significative personalità di studiosi e di poeti.

Si può intendere che *Natura dipinta* è anche paesaggio interiore, un luogo in cui si coltiva una nostra idea di spazio naturale che poco ha a che fare con la realtà e che pure è il cuore di ciò che vediamo, di quanto è fuso insieme, veduto e immaginato.



Raffaele de Grada con la moglie, pittrice Maria Luisa Simone (anni settanta).

Il lavoro storico-critico di de Grada ha riguardato diversi dei pittori in mostra.

OPERE IN MOSTRA

Sartorio fu tra gli artisti eminenti del nostro Paese; il realismo di Caravaggio e di Ribera informarono le opere giovanili. Frequentò nei primi anni ottanta lo scrittore Angelo Sommaruga e conobbe d'Annunzio, Carducci, Scarfoglio. Verso la fine degli anni ottanta viaggia in Europa, in Medio Oriente, in Oriente e in America Latina. Stringe amicizia con Francesco Paolo Michetti, con lui si reca a Parigi e studia i paesisti francesi. Soggiorna a lungo a Francavilla a Mare, in casa di Michetti, e qui sviluppa ricerche libere sulla tradizione classica e rinascimentale. In lui si consolida così il vivace sentimento per il paesaggio e per gli animali. Dal 1891 studia i preraffaelliti e ne subisce il fascino; si reca a Londra nel 1893 e scrive su Burne-Jones e su Dante Gabriele Rossetti. Negli anni novanta nelle sue opere più rinomate mantiene vivo il senso della tradizione classico-rinascimentale aggiungendo, come lui scrive «lo stile della vita senza vincoli generato dalla perfetta comunione dell'uomo e della natura». Dal 1896, per quattro anni è a Weimar e il Granduca Carlo Alessandro lo nomina professore nella Scuola di belle arti. Sartorio opera a cavallo dei due secoli e fra due diverse e opposte condizioni culturali: il simbolismo, il preraffaellismo, il liberty, e le nuove realtà industriali del novecento. Si impegna nella decorazione ed è celebre il fregio nell'aula del Parlamento a Palazzo Montecitorio (1908-1912). Fu professore all'Accademia di Belle Arti di Roma e presidente dell'Accademia nazionale di San Luca. Nel 1915, nonostante l'età, parte volontario per il fronte, come sottotenente di cavalleria; ferito a Lucinico, è fatto prigioniero e trascorre due inverni nel campo di Mathausen. A guerra conclusa su invito di re Fuad, si reca in Egitto e quindi in Siria e Palestina. Nel 1924 fa il periplo dell'America Latina, passando per lo stretto di Magellano ne ritrae il paesaggio; nel 1928 va in Giappone e l'anno successivo si reca in Terra Santa. Nominato membro dell'Accademia d'Italia con la carica di vicepresidente, e funzione di presidente per la classe delle Arti. Nel 1930 partecipa per l'ultima volta alla Biennale di Venezia.

Dal catalogo della *Mostra personale del pittore Giulio Aristide Sartorio*, tenuta alla Galleria Pesaro, Milano, nel gennaio 1929, riprendiamo la nota autobiografica che faceva da prefazione.

Nato in una famiglia che viveva esercitando l'arte appresi ad amarla fra le mura domestiche e l'idea se ne plasmò nei musei, sulle pareti istoriate del Vaticano, nella campagna romana. La scultura ellenistica, la pittura decorativa del rinascimento ed il suggestivo paese che vide i drammi più significativi dell'umanità furono le immagini che dall'adolescenza mi foggiarono uno spirito.

Imparai a disprezzare l'accademia, la cosiddetta arte storica, il naturalismo pittorico e se, assillato dalla necessità, feci un poco di tutto, il disegnatore d'architettura, il copista, il pittore mercantile e perfino il professore tedesco, la fiamma accesa dalle mani affettuose del padre nel santuario dell'arte italiana non si è spenta mai.

Entrato con queste doti nell'arringo della vita dovevo fallire: lo stato mentale delle arti contemporanee era negativo. Invece la sorte mi fu benigna e sebbene attraverso lotte ininterrotte, qualche volta tragicomiche, nelle circostanze decisive del mio avvenire ottenni quei buoni successi morali che erano necessari a raggiungere la meta.

Il due giugno 1915 a Lucinico, davanti alla pattuglia austriaca che mi sbarrò la strada io dovevo morire. Ero solo. Nei pressi del Prevallo, sotto al Podgora, nell'antecedente scontro con una pattuglia nemica la scorta ed i colleghi mi avevano abbandonato in una situazione disperata. Ero riuscito ad eludere, a disimpegnarmi dai nemici, ma avevo invano cercato i miei compagni, essi erano coraggiosamente fuggiti. Continuavo solo la missione affidatami dal comando ed allora: all'altezza della fattoria Miani, nel breve intervallo che mi separava dalla nuova pattuglia nemica, mentre spronavo contro di loro il cavallo nel folle ma inevitabile tentativo di sfondare, io vidi in un attimo tutta la mia vita. L'avevo trascorsa per accrescere idealità all'arte italiana e meritavo la morte degna.

Morì, crivellato di proiettili, il cavallo, ma qualche cosa di me è pure morto. Avevo avuto per assioma nella mia impresa che l'arte italiana deve essere eterna, avevo spesa la vita a realizzare l'assioma e se la fortuna era stata favorevole a

tale presupposto fantastico, non poteva rinnovarsi. Il sogno doveva morire.

Oggi, nella palingenesi, domando di esprimere l'attualità e significare i sorrisi dell'ottimismo.

Nell'ospedale di Gorizia il dottore Francesco Marani mi salvò anche la gamba destra condannata all'amputazione, cosicché questa esistenza sopravvenuta, circondata com'è da una famiglia felice formatasi dopo la guerra, mi pare un paradiso inaspettato.

L'esteriorità plastica di questa vita nuova si vede esposta ora nella galleria Pesaro.

Movendo da impressioni incancellabili della giovinezza, arriva alla squisita realtà odierna e se supera le mura casalinghe si scalda a quel soffio di passione che pervade la vita nazionale. I nostri figli anche perciò hanno diritto ad essere seducenti, perché adulti vedranno cose grandi.



1. Il Tevere ad Ostia. Dall'isola Sacra guardando le rovine (1890).

Pastello e tocchi di biacca su carta applicata su cartone, cm 28x58.

In basso al centro: G.A. Sartorio Roma.

Al verso: a inchiostro «Il Tevere ad Ostia. Dall'isola Sacra guardando le rovine.»; cartiglio intestato a stampa «Galleria Rotta Genova», con due timbri «Roberto Rotta»; timbro lineare Galleria Vinciana, Milano; timbro triangolare Galleria Vinciana, Milano, con n. 3310.

«Nella sua epoca, il Nostro è soprattutto un artista colto che – come dice Angela Cipriani nel suo *Sartorio* [Editalia, Roma, 1978]: “attraverso la propria capacità di creare emozioni visive rievoca sensazioni di panica bellezza”. Infatti l'arte di questo maestro s'identifica con un mondo panteistico, quello dei filosofi presocratici (specie in Eraclito e nel suo *panta rei*), filosofi che tornano attualissimi, un mondo che soprattutto esalta le forze benigne della Natura».

Romeo Lucchese

Catalogo *Giulio Aristide Sartorio*, Palazzo Carpegna, Roma, 13 maggio-20 giugno 1980, p. 44.

Camillo Innocenti ha scritto, in un libro edito da Pinci, Roma, 1959, *Ricordi d'arte e di vita*, un'autobiografia che segue gli accadimenti di un'epoca talvolta troppo in ombra nella storia dell'arte, una traccia necessaria per conoscere più a fondo ciò che sono stati i valori coltivati a fianco delle correnti più note, dal futurismo a Valori Plastici. Resoconti originali e di prima mano, che riguardano le mostre e i personaggi dei primi decenni del '900: lo scultore Libero Andreotti, con lui condivise dal '12 al '14 la vita parigina, Gabriele d'Annunzio e Luigi Pirandello, con i quali intrattenne scambi amichevoli, il pittore Domenico Morelli, il critico Ugo Ojetti, una conoscenza che dall'infanzia durò l'intera vita.

Per ricordare il pittore, accademico di San Luca dal 1913, Fortunato Bellonzi ha pubblicato, nell'anno della scomparsa, un testo, *Camillo Innocenti*, edito dall'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 1961.

Avviato diciottenne o poco più alla pittura, dopo aver compiuti gli studi classici, Camillo Innocenti seppa dimenticare subito l'accademismo del Morelli, che gli dette la vittoria del Pensionato per un Giuramento di Pontida, e assai presto si allontanò dagli altri idoli del tempo: da Michetti come da Tito e anche da Mancini. Viaggiò molto; fu in Spagna, dove eseguì copie da Velázquez e prese il gusto dei costumi popolari (ne nacquerò, più tardi, i quadri di Scanno [1905] e della Sardegna); fu in Francia, in Olanda, in Germania, espose nei Salons di Parigi e a Monaco di Baviera, assimilò molto e riuscì a farsi un ristretto, ma sincero suo mondo, intriso di una luminosità trepida e quieta, che era il mezzo espressivo congeniale alla resa di una domestica intimità di immagini di vita borghese (La visita, La lettura, ecc.): quadri, è vero, documentari di un'epoca, ma da considerare tutt'altro che esauriti nella pura memoria di un costume sparito, ché la vena del narratore si distende e si purifica in una decoratività alta e coltivata (tra tanti critici, che hanno concordemente lamentato lo scadimento dell'Innocenti nella illustrazione del costume, spicca, per contrario, il pur breve ma illuminante giudizio del Lavagnino che in poche righe ha reso giustizia al fascino innegabile dei dipinti ricordati di sopra).

E conobbe intorno al 1910 una fama perfino superiore al reale valore dell'opera sua; una fama che il tempo di lì a poco gli tolse fino alla maligna rivincita di una dimenticanza totale ed iniqua, che gli amareggiò gli ultimi anni passati nella dignitosa sofferenza e nella miseria vera.

Già qualche anno prima del 1942, dall'Egitto, dove era direttore dell'Accademia di Belle Arti, scriveva ad Arturo Lancellotti: «Facilmente immaginerai quanto soffro per questa lontananza dalla mia cara Patria. Ma cosa potrei trovare più alla mia età e con un'arte che non è alla moda e che non potrei cambiare? Perciò eccomi qua, ma non penso, non sogno che Roma nostra e mi struggo dal desiderio di ritornarci». Vi ritornò infatti e vi morì poverissimo il 4 gennaio del 1961.

Né occorre nascondervi che quasi l'intera sua produzione tarda è, nell'assieme, troppo inferiore a quella degli anni verdi. Ma nella storia dell'arte italiana prima del Futurismo dovrà essere restituito a Camillo Innocenti il suo posto, non secondario e non inutile. Il che ci dà l'occasione propizia di ricordare ancora una volta che la storia di quegli anni è ancora tutta da scrivere; tuttora sono da rintracciare le fila della nostra cultura di allora, degli incontri che i nostri vecchi artisti migliori seppero mettere a profitto con una apertura mentale e (se vogliamo dirlo) con una struttura europea, che fa così ingiusta e fallace la taccia troppo frequente che ad essi diamo di provincialismo.

2. Paesaggio, 1905.

Olio su tavola, cm 21,7x31,7.

In basso a sinistra: C. Innocenti 1905.

Al verso: a pastello nero «Camillo Innocenti / 1905»; a inchiostro «Ex / Collezione dr. G. Martino / Torino».

«È stato Ugo Ojetti ad annotare il suo sapiente scambio di tecniche, con la volontà di individuare nuovi territori per la pittura. Un bisogno di illusione e artificio che sembra oggi il carattere più vitale di questa pittura d'anteguerra. "La sua pittura a olio ha le sfumature del pastello e le trasparenze dell'acquarello nel rendere le piume, le sete, le batiste, i gioielli"» (Maurizio Fagiolo Dell'Arco, «Parigi 1913. Camillo Innocenti nella galleria degli Impressionisti, dei Fauves, dei Futuristi», in catalogo *Camillo Innocenti*, Galleria Campo dei Fiori, Roma, 1993, p. 26). Nel 1905 Innocenti disegnò e dipinse diverse vedute di Scanno, paese montano dell'Abruzzo. Potremmo pensare che il dipinto, datato 1905, sia stato fatto in quella località. È calzante il commento di Ojetti che osserva l'intima consistenza di questo tipo di pittura. La ritroviamo anche in talune composizioni dell'area romana, il Giacomo Balla prefuturista, attratto dalle luminosità del divisionismo. E qui Innocenti dà un saggio delle sue libere interpretazioni del paesaggio: i campi sono intrisi di aria e luce, ondeggiano come materia acquorea, assorbono e trasmettono quel godimento panico che forse solo in questo tempo l'artista seppa ordinare creativamente. Non è soltanto il prezioso tessuto superficiale che conquista emozioni, c'è un'intesa profonda con gli spazi che si aprono in un crescendo cromatico, in una disposizione di pennellata che dà alle trasparenze, alle velature una fascinazione di grande durata. La bellezza è sobria e diluita nel piacere di comporsi naturalmente, in parallelo con la visione aperta di verdeggiante respiro.



Nato da una famiglia di imprenditori, nel 1891 si trasferisce a Milano; frequenta per due anni lo studio del pittore Adolfo Ferragutti Visconti; nell'anno accademico 1892-1893 di iscrive alla Scuola del Nudo di Brera, come "libero frequentatore". Fra il 1895 e il 1907 la sua pittura è densa e materica, il corpo rilevato dei fiocchi luminosi sembra anticipare di mezzo secolo la pittura informale; secondo la stessa definizione dell'autore quel tipo di impennata cromatico-materica era dovuto al suo stato mentale esaltato dall'alcool.

Conosce Vittore Grubicy nel 1901. Nel 1905 acquista una casa a Rovetta, in Val Seriana, sarà questo il luogo prediletto, il riferimento di visione per larga parte delle sue tele.

Dal 1909 partecipa alla *Biennale* di Venezia e nel 1911 è presente alla *Esposizione internazionale* di Monaco di Baviera, poi alla *Internazionale romana*.

La cultura figurativa lombarda della Scapigliatura, Cremona, Ranzoni, sono i fondamentali del suo lavoro. Nel 1911 si dedica all'approfondito studio del paesaggio osservato dal vero, in seguito l'interesse per Cézanne gli apre nuove strade nella costruzione e nella zonatura cromatica del paesaggio. Nel 1922 medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione con il quadro *La terra*. Partecipa anche alla *Primaverile Fiorentina*.

Nel 1923 è consigliere nel direttorio della Corporazione Nazionale delle Arti plastiche a Milano; lo stesso anno organizza una personale alla galleria di Lino Pesaro. L'anno seguente, Pesaro invita Tosi a una esposizione presso la *Société des Beaux Arts* di Bruxelles.

Nel 1925 è nel comitato direttivo del Novecento, organizzato a Milano da Margherita Sarfatti, che si presenta come raggruppamento di pittori italiani sul piano internazionale.

Tosi partecipa a tutte le mostre del gruppo, comprese quelle organizzate all'estero.

Nell'edizione del 1929, a Milano, dove ha un'intera sala con quadri di paesaggio, riscuote un ampio successo personale. La Sarfatti lo favorisce nella diffusione della sua opera, acquisita anche in collezioni pubbliche. Il prestigio di Tosi si afferma soprattutto per i valori messi in campo:

l'esemplare intensità pittorica svolta in coerenza di temi e con pacato linguaggio naturalistico. L'apprezzamento dei critici e dei colleghi è conquistato per l'eccellenza estetica dei suoi composti paesaggi, per la qualità degli impasti cromatici densi di intuizioni luminose, non certo per l'autorevolezza dei suoi incarichi.

Nel 1929 è chiamato dal critico Vittorio Pica a far parte della Commissione che acquistava le opere per la Galleria d'Arte Moderna di Venezia.

Nel 1931 vince il premio della fondazione Crespi per l'opera complessiva presentata alla *I Quadriennale* di Roma. Lo stesso anno riceve il Gran Prix della pittura a Parigi.

Nel 1942 la monografia *Tosi*, testo di Giulio Carlo Argan, Edizioni Le Monnier, Firenze. Nel 1943 il suo studio di Rovetta va a fuoco, distrutti oltre trecento quadri e mille disegni.

Dopo la seconda guerra mondiale partecipa a tutte le *Biennali* veneziane dal 1948 fino all'anno della scomparsa.

Prezioso per la conoscenza del pittore il libro *Arturo Tosi e il Novecento. Lettere dall'archivio dell'artista*, a cura di Elena Pontiggia e Monica Vinardi, Sillabe, Livorno, 2018.

3. Rocce a Brusson (1945).

Olio su tela, cm 60,3x50,2.

Al verso: sul telaio a matita «Rocce a Brusson».

Provenienza: Paola Zanetti Casorati, Torino.

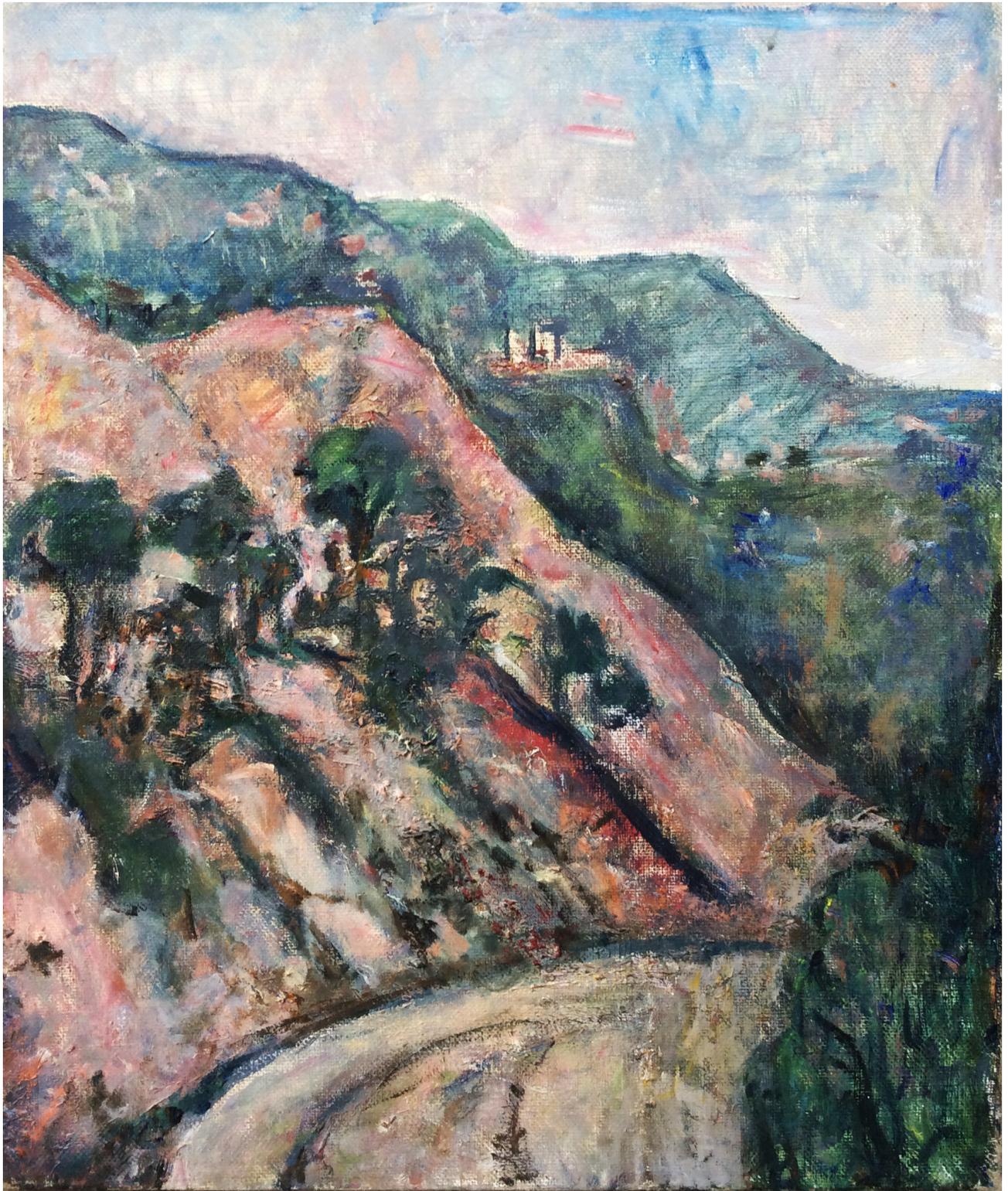
Esposizioni

- *Eclettiche armonie. Percorsi figurativi tra rinnovamenti inizio secolo e nuove frontiere del realismo al tempo della Costituzione*, a cura di M. Moretti, testi di E. Bardazzi, C. Contu, M. Moretti, Palazzo Giustiniani, Roma, 19 febbraio-18 marzo 2018, riprodotto in cat. p. 80.

Brusson, località della Val d'Ayas, Valle d'Aosta.

Il dipinto ha forti rilievi di materia, come l'artista volesse far sentire fisicamente negli impasti le colate di terra e la rustica superficie della montagna. Il colore denso di grumi ha una resa luminosa di luci e ombre; colori caldi e freddi mantengono attraente vivacità alla scena. Ciò che può dare la pittura in spessore espressivo, in profondità interpretativa cogliendo l'insieme del paesaggio, Arturo Tosi ha saputo governare con qualità di eccellenza.

Raffaele de Grada (rubrica Sette Arti, RAI, terzo canale radio, Milano, 19 marzo 1972): «per giudicare gli artisti come Tosi vale un [...] criterio, che è quello del colore. Tosi dipinge infatti le forme della natura: paesaggi, nature morte, qualche raro ritratto giovanile sono la semplice, quasi monotona tematica di Tosi; ma nel colore c'è sempre un'invenzione che non è data dalla semplice imitazione della natura, ma da un traslato che si potrebbe tradurre nel famoso verso di Eluard per cui "la terre est bleue comme une orange": un doppio traslato, poiché né la terra è azzurra, né tantomeno l'arancia. Pur nelle forme della natura cioè, Tosi è tutto un'invenzione di colore: questa è la sua modernità e la sua forza poetica».



Rignano sull'Arno (Firenze) 1879
- Vittoria Apuana (Lucca) 1964

26

Fin da bambino manifesta inclinazione verso l'arte figurativa e la letteratura.

Nel 1893 la famiglia, per dissesti finanziari, si trasferisce a Firenze. Non gli è possibile completare studi regolari; trova lavori precari. Tra le sue letture anche la rivista *Il Marzocco*, che lo informa su autori stranieri, Victor Hugo, Tolstoj e Dostoevskij, e anche Baudelaire; ha notizie degli artisti presenti all'*Esposizione internazionale di Venezia* (1895), Millet, Corot, Courbet; visita la mostra fiorentina *Arte e fiori* (1896-1897) dove ha occasione di apprezzare Puvis de Chavanne e Segantini.

Frequenta per breve tempo la Scuola libera del nudo e lì ha modo di stimare Giovanni Fattori. Alla fine del 1900 parte per Parigi, dove soggiognerà, fino al 1907. La capitale francese gli apre inedite prospettive, letterarie e artistiche. Collabora con disegni e tempere ad alcune riviste satiriche, espone al *Salon des Indépendants* e al *Salon d'automne*, conosce Picasso, il poeta simbolista Moréas, Remy de Gourmont, i galleristi Vollard e Durand-Ruel, lo scultore italiano Medardo Rosso, il pittore Henri Rousseau detto il Doganiere, intreccia una burrascosa relazione con Hélène d'Ettingen, la Baronne, intima di Guillaume Apollinaire, con il quale stringerà un'amicizia che terminerà solo con la morte del poeta, 1918.

Al suo rientro in Italia scrive di Cézanne; al Lyceum di Firenze, 1910, organizza la prima mostra in Italia degli impressionisti. Sulla rivista di punta *La Voce* (1908) scrive di artisti moderni. Continua le battaglie d'avanguardia sulla rivista *Lacerba* (1913-1915), fondata insieme con Giovanni Papini, nella quale confluiscono gli apporti degli amici francesi e le sperimentazioni dei futuristi italiani, Marinetti, Boccioni, Carrà, Severini, Russolo.

L'attività pittorica è intensa quanto quella letteraria: nel 1909 pubblica *Ignoto toscano* e *Il caso Medardo Rosso preceduto da L'Impressionismo e la pittura italiana*; nel 1911 uno studio su *Rimbaud*; nel 1912 un romanzo, *Lenmonio Boreo*; scrive di Renoir. Fra il 1910 e il 1914 torna a Parigi, ritrova gli amici francesi, e pure artisti di altre nazioni, Soutine, van Dongen, Natalja Goncarova, Larionov,

Archipenko, Alexandra Exter, pittrice ucraina. Espone, in Italia e all'estero, insieme con i pittori futuristi, dipinti frutto di ricerche orientate verso le composizioni cubiste (1911-1915).

Allo scoppio della guerra, Soffici si arruola volontario, è impegnato in prima linea. In attesa della partenza per il fronte, realizza nella stamperia Vallecchi, 1915, il libro di grande formato *BIFSZF+18 Simultaneità e Chimismi lirici*, parole in libertà, componimenti poetici composti con ritmi e rilievi di caratteri tipografici, che si apparentano, nel filone della poesia visiva, con i *Calligrammes* di Apollinaire. In due libri di memorie *Kobilek* (1918) e *La ritirata del Friuli* (1919) racconterà vicende della

guerra. Dopo il congedo torna a Poggio a Caiano, nella casa della madre, d'ora in poi la sua dimora. La guerra e nuove responsabilità familiari lo portano a considerare le esperienze giovanili come superate; trova consolazione nella vita reale e nelle forme della natura. Fra le due guerre Soffici, personalità fra le più autorevoli della cultura italiana, ha vasta attività di scrittore; nel 1923-1924, a Roma collabora con *Il Nuovo Paese*, *Il Corriere Italiano*; sostiene, con

interventi che alimentano dibattiti su Strapaese e Stracittà, i fogli polemici di Mino Maccari *Il Selvaggio* e di Leo Longanesi *L'italiano*. Scrive articoli per il quotidiano di Torino, *Gazzetta del Popolo*; pubblica libri di saggistica e di poesia. Altrettanto importante il lavoro di pittore: mostre personali e partecipazione alle più significative esposizioni pubbliche, *Biennale* di Venezia (1926), *Quadriennale* di Roma (1931). Nel 1939 Soffici è nominato Accademico d'Italia nella classe delle Arti. La sua appartenenza politica al fascismo gli procura gravi conseguenze nel 1944: fino al luglio 1945 è rinchiuso nel campo di concentramento degli Alleati a Collescipoli presso Terni. Dopo la guerra, Soffici mantiene contatti con i più vecchi amici; continua la collaborazione a quotidiani nazionali, *Corriere della Sera*, *Corriere d'informazione*, lavora alla stesura dell'autobiografia, che esce in quattro volumi fra il 1951 e il 1955; riunisce gli scritti nei sette volumi delle *Opere*, sempre presso la casa editrice Vallecchi.

4. *Paesaggio di Poggio a Caiano*, 1955.

Olio su tela, cm 50x34,7.

In basso a sinistra: Soffici.

Esposizioni

- *Ardengo Soffici. Un'arte toscana per l'Europa*, di L. Cavallo, Galleria Pananti, Firenze, 4 ottobre-20 novembre 2001, riprodotto in cat. n. 112

- *Soffici e Sironi. Silenzio e inquietudine*, a cura di L. Cavallo, con un testo di E. Pontiggia, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 28 marzo-19 luglio 2015, riprodotto in cat. p. 35

- *Soffici e Rosai. Realismo sintetico e colpi di realtà*, a cura di L. Cavallo e G. Faccenda Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 7 ottobre 2017-7 gennaio 2018, riprodotto in cat. n. 32.

Soffici si appropria ancora una volta del suo paese, Poggio a Caiano, luogo di inesauribili fascinazioni: ed è proprio la consuetudine ad affinare il suo sguardo e il suo desiderio di pittura. Confessa di ripetere sovente lo stesso soggetto, eppure ogni volta sente di meglio addentrarsi in quelle forme sotterranee che sono l'impalco della sua poesia. Il colore affiora e affonda nella visione, senza nessuna meccanica schematica, quasi un flusso di eventi naturali e sentimentali. Non ha alcun preconcetto, alcuna idea di stilismo: Soffici ripete se stesso come in una cantilena che avvolge l'intero creato. Nell'insieme plastico-narrativo è evidente una sorta di degustazione del carattere attraverso la ricreazione di un'architettura che palpita per via di accordi cromatici; l'immagine ha l'intensità di un luogo appena scoperto. È quanto la pittura di Soffici riesce a comunicare: far sembrare nuovo e fresco il complesso di sensazioni che danno vita alle forme.



Studia all'Accademia Albertina di Torino, allievo di Giacomo Grosso. Si interessa alla pittura di Segantini e alla cultura sociale e simbolista di Giovanni Cena, Arturo Graf ed Enrico Thovez. È attratto dall'idealismo di Bistolfi; si ispira anche alle atmosfere sfumate di Carrière. Nel 1905 vince il Pensionato Artistico e si trasferisce a Roma. Il rinnovamento stilistico delle *Secessioni* romane (1913-1916), lo trovano in pieno lavoro sperimentale; i fauves e Gauguin lo attraggono per le accensioni cromatiche. Nel 1912 alla *Biennale* di Venezia sperimenta composizioni espressioniste.

È in guerra dal 1916 al 1919. Riprende a dipingere ad Anticoli Corrado, qui si trattiene due anni, in seguito vi trascorre soltanto l'estate. Nel 1924 gli è assegnata la cattedra di pittura per "chiara fama" all'Accademia di Belle Arti di Firenze. L'Accademia fiorentina, sotto la sua direzione, ha un periodo di grande prestigio, attrae studenti da tutto il mondo. Alla *Biennale* di Venezia del 1926 ha una sala personale. Nel 1929 vince il premio Carnegie di Pittsburgh; con i denari del premio acquista una casa sul mare a Forte dei Marmi. Partecipa alla *II Mostra del Novecento Italiano* alla Permanente di Milano. Nel 1931 sala personale alla *I Quadriennale* di Roma.

Si conferma tra i nomi illustri della pittura novecentista; musei di tutta Italia acquisiscono sue opere. Nel 1933 è alla *Galerie Marseille* di Parigi, insieme con de Grada, Vagnetti e altri; viene nominato Accademico d'Italia. La sua fama si consolida sul piano internazionale, partecipa a una mostra di pittura italiana a Varsavia, Cracovia, Poznam e Sofia. Molto apprezzato il suo lavoro di scenografo. Nel 1937 partecipa a esposizioni a Berlino ed è presente alla *Mostra d'arte contemporanea italiana* a Berna.

Nel 1939 è alla *III Quadriennale* di Roma e all'*Exhibition of Italian contemporary art* all'Esposizione Universale di New York. Nel 1940 gli è assegnato il Gran Premio della Pittura alla *Biennale* di Venezia. Significativa la personale a Firenze, 1943, Galleria Michelangelo. Alla fine dell'anno si ritira nel convento di San Marco, ma continua a insegnare all'Accademia. I militari tedeschi si insediano nella sua residenza di San Domenico di Fiesole, Villa Malafrasca;

nel 1944 la villa è seriamente danneggiata da cariche esplosive. Nell'estate 1945 Carena si trasferisce a Venezia, dove vive la figlia Marzia; trova casa in fondamenta Briati ai Carmini. L'ambiente veneziano gli risulta accogliente. Vittorio Cini gli rinnova l'amicizia. Ha una fitta serie di esposizioni alla Galleria del Cavallino, Venezia; alla Galleria Trieste, Trieste; nel 1948 nominato membro dell'Accademia Nazionale di San Luca; nel 1949 personale alla Galleria del Naviglio, Milano; nel 1950 espone alla *XXV Biennale* di Venezia quadri recenti.

Interviene nel dibattito tra arte astratta e arte figurativa e ribadisce il suo concetto di "realismo poetico" che supera le divisioni critiche. È uno dei paladini dell'arte religiosa e della religione nell'arte; nel 1952 personale a Venezia, Galleria San Vidal, in concomitanza con il congresso nazionale dell'Unione Cattolica Artisti Italiani, di cui Carena è presidente. Nel 1954 nuovamente alla *Biennale* di Venezia, e così nel 1956 alla *Biennale* ha una sala personale. Quest'anno vince il Premio Marzotto per la pittura. Nel 1959 mostra personale alla Galleria Il Traghetto, Venezia, presentato da Virgilio Guidi. Nel 1962 dona 60 disegni alla Fondazione

Giorgio Cini.

5. *Paesaggio anticiliano*, 1919.

Olio su cartone, cm 46x54.

In basso a destra: F. Carena 1919.

Provenienza: Vittorio Levi, Torino; Ernesto Fontana; Galleria Carlina, Torino.

Esposizioni

- *Felice Carena*, a cura di F. Benzi, testi di M. Mimita Lamberti, F. Benzi, E. Pontiggia, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 30 gennaio-7 aprile 1996, riprodotto in cat. n. 37

- *Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio. 50 opere a cinquant'anni dalla scomparsa e 15 paesaggi di pittori italiani*, a cura di L. Cavallo, contributi di L. Corsetti, M. Moretti, O. Nicolini, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 26 aprile-27 luglio 2014, riprodotto in cat. p. 102.

- *Soffici e Carena. Etica e natura*, a cura di L. Cavallo, redazione e ricerche O. Nicolini, collaborazione L. Corsetti, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 26 ottobre 2019-11 gennaio 2020, riprodotto in cat. n. 43.

Ugo Ojetti (*Ritratti d'artisti italiani*, Treves, Milano, 1923) osservò che la pittura di Carena del dopoguerra presentava una «squadrata semplicità [...] ricerca d'una linea e d'un equilibrio tra pieni e vuoti, tra ombra e sole [...]. Ancora la pennellata rotta, a tratti paralleli e minuti, come di chi ombreggia a matita o a carbone».

A Carena non fu necessario, al contrario di diversi coetanei, invertire alcuna rotta avendo ignorato i movimenti di punta, futurismo, primitivismo, metafisica. Per lui non ci fu alcun "richiamo all'ordine", ma una prosecuzione di lavoro che teneva presente la realtà suggerita dalla natura e dai valori figurativi legati alla tradizione. Il paesaggio ciociaro di Anticoli Corrado, in cui Carena trascorreva lunghi periodi, fu uno dei suoi prediletti, conservava quel tanto di arcaico e di rustico che la sua pittura densa di pregi cromatici riusciva a tradurre in evento lirico.



Quargnento (Alessandria) 1881
- Milano 1966

30

Inizia a disegnare da ragazzo e lavora presso alcuni decoratori. Si trasferisce a Milano nel 1895, impiegato per decorare atrii e scale di palazzi in via Paleocapa. D'ora in poi vivrà nel capoluogo lombardo.

Nel 1899 si reca a Parigi attratto dalla possibilità di lavorare per la decorazione di qualche padiglione che si stava preparando per la *Esposizione Universale*. Frequenta il Louvre e il Luxembourg. Nel 1900, conclusi i lavori per l'Esposizione di Parigi, emigra a Londra in cerca di altro lavoro, si ferma sei mesi poi rientra in Italia. Altri dipinti decorativi esegue a Bellinzona.

Frequenta scuole serali di disegno e arte applicata. Nel 1904 è assunto come "operaio pittore" dalla cooperativa Pittori e imbianchini di Milano. Nel 1906 Carrà si iscrive all'Accademia di Brera, allievo di Cesare Tallone; qui fa amicizia con alcuni giovani artisti: Aroldo Bonzagni, Romolo Romani, Ugo Valeri e Umberto Boccioni. I suoi interessi, già orientati culturalmente per le componenti sociali, si legano con il divisionismo di Segantini, Pellizza da Volpedo e Previati.

Nel 1910 Carrà, insieme con Boccioni e Russolo, incontra Marinetti e da qui inizia la proficua partecipazione all'avanguardia storica futurista.

Fra il 1911 e il 1915 l'adesione a questo gruppo che si va estendendo in Europa ha il suo pieno apporto: scrive, tiene conferenze, anima le serate futuriste in diverse città, disegna e dipinge opere che rimangono fondamentali nell'arte internazionale; nel 1915 per le Edizioni futuriste di Poesia, Milano, pubblica *Guerrapittura*, disegni e parole in libertà. Alla fine del 1915 Carrà si separa dal movimento marinettiano e intraprende un percorso di recupero del primitivismo.

La chiamata alle armi e il ricovero all'ospedale di Ferrara, la città che ospitava anche Giorgio de Chirico, il fratello Savinio e il giovane de Pisis, gli consentono di avvicinarsi a nuove tematiche che partendo da Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca, si esprimevano in quel clima di metafisica dipinta che sarà uno dei capitoli importanti della sua opera. Nel 1919 Carrà, rientrato a Milano, si unisce in matrimonio con Ines Minoja.

Collabora con la rivista romana di Mario Broglio, *Valori Plastici*. Gli scritti pubblicati su questa rivista rappresentano pure il nucleo centrale della poetica di Carrà che si orienta sui valori rivisitati della tradizione, della realtà intesa come astrazione formale, osservazione del vero ma reinterpretazione nel profondo di una narrazione lirica e mitica della natura.

Nel 1941 gli è assegnata, per chiara fama, la cattedra di Pittura all'Accademia di Brera. Nel 1942 il Centro di Azione per le Arti diretto da Guglielmo Pacchioni e Gian Alberto Dell'Acqua, organizza un'antologica con 114 opere nelle sale della Pinacoteca di Brera. Nel 1943 pubblica *La mia vita*, Edizioni Longanesi, Milano. In seguito ai bombardamenti sfolla a Corenno Plinio, sul lago di Como. Rientra a Milano dopo la guerra. È molto attivo, dipinge a Milano, a Forte dei Marmi e a Venezia. Nel 1950 una sala alla XXV Biennale di Venezia e gli viene assegnato il Gran Premio per un artista italiano. Nel 1962 mostra storica a Milano, Palazzo Reale. Il figlio Massimo Carrà ha raccolto in tre volumi. Milano, 1967, Carrà. *Tutta l'opera pittorica*.

Alla Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma, si è tenuta nel 1994-1995, una grande mostra riassuntiva del suo lavoro curata da Augusta Monferini.

6. Forte dei Marmi, 1927.

Olio su tela, cm 52x52.

In basso a destra: a Soffici / con vera amicizia / Forte dei Marmi 927.

Provenienza: Eredi Soffici.

Esposizioni

- Carrà oggi, a cura di L. Cavallo, collaborazione di M. Carrà, redazione O. Nicolini, Galleria Marescalchi, Bologna, dal 15 aprile 1989, riprodotto in cat. n. 42

- *Toscana del '900. La Toscana dell'Arte*, a cura di G. Faccenda, collaborazione L. Cavallo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Comune di Arezzo, 19 marzo-26 giugno 2005, riprodotto in cat. n. 35.

Bibliografia

- M. Carrà, Carrà. *Tutta l'opera pittorica*, vol. I, 1900-1930, Edizioni dell'Annunciata / Edizioni della Conchiglia, Milano, 1967, riprodotto n. 2/27

- *L'opera completa di Carrà. Dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico. 1910-1930*, presentazione di P. Bigongiari, apparati critici e filologici di M. Carrà, *Classici dell'Arte*, Rizzoli, Milano, 1970, riprodotto n. 159.

Nel 1927 Soffici donò a Carrà un dipinto, *Campagna a Forte dei Marmi*, con dedica: «All'amico Carrà con profondo affetto». In questo periodo in Versilia Soffici e Carrà dipingevano spesso assieme. Sembra, in questa tela mossa e ampiamente lirica, che vi sia proprio l'intenzione, da parte di Carrà, di avvicinarsi al linguaggio di Soffici, intriso di impressionismo; qui la materia appare smagliata dalla luce, le colpeggiate scure in primo piano fanno vibrare la spiaggia così come il cielo striato fa pensare a una giornata ventosa; c'è quindi una presa più diretta alle istanze del naturalismo, con il piacere di soffermarsi in un luogo amato.

Un anno dopo, nel 1928, presso Hoepli, Milano, nella collana *Arte Moderna Italiana*, viene pubblicata una monografia di Carrà con testo di Soffici dove sono toccati i punti salienti della visione creativa di Carrà di quel periodo: «Carrà come altri della stessa scuola, tor-



nò all'amore della bellezza totale, cioè della bellezza pittorica non più allontanata da quella poetica del mondo sensibile aperto alla visione di tutti. Vi tornò tuttavia al pari dei migliori, senza nulla dimenticare delle esperienze fatte [...]. Carrà, il cui spirito è teso verso una sorta d'assoluto pittorico, aveva più che qualsiasi futurista applicato le proprie facoltà alla ricerca di un modo d'espressione adeguato al suo fine, che era quello di render sensibile l'aura misteriosa, come assorta, invariabile, gravitante in certo modo inquietante che promana dai corpi, dalle forme e dai colori, dalle ombre e dai lumi e dalle loro combinazioni [...] il pittore una volta uscito dal cerchio del proprio ermetismo a rivedere lo spettacolo fiorito del mondo, non si fermerà lì, e rivestirà sempre più il concetto particolare, invariabile della sua mente pittorica di forme attinte dal vero sensibile in vista di creazioni meno fantastiche, certo, ma più concretamente poetiche. I dipinti di questi ultimi anni comprovano questa verità, come pure il buon numero di acqueforti che li accompagnano. In una sintesi piena di significato e di forza evocatoria la realtà trionfa oggi nei dipinti di Carlo Carrà: nelle sue marine, nelle sue composizioni, nei suoi nudi, nei suoi paeselli, in tutto quello che fa. Né per arrivare a questo risultato, capitale secondo me, egli ha dovuto, neanche questa volta, rinunciare ad alcuna delle sue passate conquiste tecniche, stilistiche o spirituali. Le qualità della sua materia, del suo metodo costruttivo, del suo gusto restano invariate: non c'è che la loro applicazione che è mutata; ma per realizzare opere più vive, più umane, dove lo splendore della materia, del colore e del disegno si alleano con piena felicità al sentimento che suscitano in un'anima largamente aperta alla poesia gli esseri e le cose tra i quali e per i quali esistiamo.»

Quarto figlio di Luigi, ottico, e Maria Rigacci, sarta. A dieci anni, bocciato all'Istituto tecnico Dante Alighieri, è messo dal padre a bottega presso i fratelli Torelli, ceramisti. Nel 1897 è iscritto alla scuola professionale in piazza Santa Croce e frequenta per tre anni con buoni risultati. Nel 1898 è iscritto alla Scuola Libera del Nudo, dell'Accademia fiorentina di Belle Arti, e qui conosce Ardengo Soffici e lo scultore Giuseppe Graziosi. Nel 1900 partecipa al Concorso Alinari per l'illustrazione della *Divina Commedia*, ottiene il secondo premio.

Nel 1902 compie i primi lavori a olio. Conosce e frequenta Adolfo De Carolis, titolare dal 1901 della cattedra di Ornato all'Accademia. Nel 1903, introdotto da De Carolis, entra a far parte del gruppo della rivista *Leonardo*, dove frequenta Prezzolini, Papini, Borgese, Cecchi. Esegue le prime xilografie. Nel 1905, dopo il servizio di leva, ha uno studio in piazza Donatello. Collabora nel 1906 con illustrazioni alla rivista di Borgese *Hermes*; espone alla Promotrice Fiorentina e quest'anno conosce Pasqualina Cervone, allieva di Fattori, che sposerà due anni dopo.

Nel 1907 partecipa al concorso per il Pensionato Artistico Nazionale; il Pensionato non viene assegnato, ma Spadini risulta tra i migliori e riceve un premio in denaro. Collabora con De Carolis al progetto per il concorso del Palazzo del Podestà di Bologna. Espone nel 1909 alla Promotrice Fiorentina e riceve un premio in denaro. Nuovamente partecipa al concorso per il Pensionato Artistico che gli viene assegnato per il biennio 1910-1912.

Nel 1910 Spadini si trasferisce a Roma con la moglie; la famiglia e i numerosi figli saranno i soggetti da lui preferiti. Ritrova Felice Carena che aveva conosciuto a Firenze. Con De Carolis collabora a pannelli decorativi destinati al Palazzo Kalinderu di Bucarest. Carena gli presenta Angelo Signorelli che con Emanuele Fiano sarà suo importante collezionista. Dipinge le prime vedute romane. È confermato per il secondo biennio, 1912-1914, del Pensionato Artistico. Nel 1913, espone alla *I Secessione Romana* tre dipinti, due vengono acquistati dallo Stato. Alla *Secessione* ha modo di vedere opere di Monet, Manet, Renoir, Bonnard, Valloton, Van

Dongen, Forain, Matisse. Inizia la serie delle vedute del Picio e di Villa Borghese. Nel 1914 partecipa a Perugia al concorso alla cattedra di Pittura; dichiarato vincitore, non ottiene la nomina poiché la vittoria non viene ratificata dal corpo accademico. È presente nel 1915 alla *Secessione Romana* con dieci opere.

Con l'entrata in guerra dell'Italia è richiamato alle armi, assegnato a un deposito di fanteria a Roma. Nel 1917 espone alla *IV Secessione Romana*. Congedato nel gennaio 1918. Espone 45 opere alla collettiva della Casina Valadier. Partecipa alla *Mostra d'arte contemporanea italiana* a Zurigo. Si avvicina nel 1919 al gruppo di *Valori Plastici*, in particolare a de Chirico, con il quale si reca a dipingere a Villa Borghese. Incoraggiato da Ugo Ojetti concorre a una cattedra presso l'Istituto di Belle Arti di Firenze. Nominato Cavaliere della Corona.

Nel 1920 espone a Milano con Carrà, Arturo Martini, de Chirico. Conosce de Pisis con il quale dipinge paesaggi sui Colli Albani. Vinta la cattedra fiorentina, vi rinuncia non volendo trasferirsi a Firenze. Nominato Accademico di San Luca. Ottiene in affitto dal Comune di Roma uno studio all'Uccelliera di Villa Borghese. Nel 1922 espone alla *Primaverile Fiorentina* con il gruppo *Valori Plastici*, presentazione di Alberto Savinio. Nel 1923 espone a Buenos Aires nell'ambito di una mostra ufficiale di arte italiana. Si reca con Soffici a visitare Napoli e gli scavi di Pompei. Espone alla *Biennale* di Venezia del 1924 un'ampia scelta delle sue pitture e ottiene grande successo. Il suo valore riconosciuto d'ora in poi da studiosi e da critici i più avveduti.

7. *Arcobaleno alla Bellariva* (1919).

Olio su cartone, cm 12x28,5.

Al verso: pennellate riempitive a olio; a matita blu «Spadini»; a matita nera «Armando Spadini»; timbro «Mario Galli - Raccolta»; a matita rossa «E. Vallecchi»; a matita rossa «830»; piccolo cartiglio con n. 31.

Provenienza: Mario Galli, Firenze; Attilio Vallecchi, Firenze; Enrico Vallecchi, Firenze.

Bibliografia

- *Armando Spadini*, duecentocinquantesi tavole, con uno studio di A. Venturi, catalogo dell'opera a cura di E. Cecchi, A. Mondadori, Milano, 1927, n. 64 (Comm. Attilio Vallecchi, Firenze).

Emilio Cecchi in Cecchi-Venturi 1927, *cit.*, menziona il dipinto nel catalogo, senza attribuirne la data, fra le opere del 1909; ci pare appropriato, per questo lavoro di intensa qualità cromatica e di materia rilevata, spostare l'esecuzione più avanti negli anni, vicino alla tela *Arcobaleno* (1919), di cui potrebbe essere l'idea iniziale, un paesaggio solcato nel cielo da una falce lucente.

Anche in un'opera come questa di piccole dimensioni e resa con vibranti rialzi di impasti, si può apprezzare quale capacità di raffigurazione espressiva riuscisse a concentrare Spadini nel suo lavoro. Lavoro che certo si allargò dagli esempi di Giovanni Fattori allo studio di quell'impressionismo che riusciva a suscitare con sintetici colpi di luce le evidenze naturali. Della natura Spadini fu fedele interprete, sollecitato dal gusto per la materia che in sé conteneva il prezioso tessuto luminoso, ciò che sorge dalla contemplazione del creato, dall'esaltazione di quei ritmi ineffabili di cui l'artista non è mai sazio. La ricerca dei significati profondi, dei legami che fanno dell'immagine un complemento essenziale della sensibilità umana, è il gioco mai interrotto fra universo e creature.



Lo storico dell'arte Raffaele de Grada scrisse, in occasione della mostra *Raffaele de Grada e il suo naturalismo moderno*, Palazzo Salmatoris, Cherasco, 25 luglio-27 settembre 2009, pp. 12-13, il testo «Chi è il pittore de Grada?», che dà una sintesi biografica dell'artista.

Mio padre Raffaele trascorse tutta la prima parte della sua vita a Zurigo, figlio di Antonio pittore e decoratore emigrato in Svizzera alla fine del secolo scorso, mantenendo poi rapporti stretti con la sorella Elvezia e col di lei marito Franz Karl Webwer che fu un buon collezionista dell'arte elvetica della prima metà del nostro secolo.

Mio padre durante la sua vita dedicata completamente alla pittura ebbe tre tempi di creazione: il primo, giovanile, dal 1900 al 1918, sorretto dalla pratica di aiuto nelle decorazioni anche di vasto impegno del padre Antonio e da studi seriamente condotti nelle Accademie di Dresda e di Karlsruhe negli anni splendidi delle Secessioni mitteleuropee, fu segnato da felici viaggi in Italia – nel Lazio, in Umbria e specialmente in Toscana – nella scia, comune a quei tempi nei pittori del Centro Europa, della nostalgica ispirazione del paesaggio classico, e d'altra parte dalla pittura di montagna di cui Giovanni Segantini, amico fraterno del padre Antonio, era stato l'esempio proprio in Svizzera, dove erano altri illustri artisti ispirati dalla montagna, da Hodler ad Augusto Giacometti, padre dei più noti Alberto e Diego. La conoscenza di mia madre Maddalena (detta poi Magda) Ceccarelli, una maestra di scuola e poeta di San Gimignano, e la prima guerra mondiale interruppero il periodo svizzero di mio padre ed aprirono dopo il 1919 il periodo toscano (1919-1929), più conosciuto per i rapporti che de Grada ebbe con il gruppo lombardo del Novecento e per le sue continuative presenze, dopo il 1922, alle Biennali veneziane fino alla sua personale del 1928, nonché in mostre internazionali come la Carnegie di Pittsburgh dove fu anche premiato. Questo periodo fu contraddistinto dalla volontà di adoperare la moderna visione di Cézanne per una nuova lettura dei primitivi toscani che de Grada studiò profondamente, anche con libere copie da Bartolo di Fredi al Barna di Siena, prima e a San Gimignano (1920-1922), poi a Firenze (1922-1929). Si ricorda che tale interpretazione moderna dell'arte primitiva,

culturalmente diversa dal gusto naïf che prevalse poi, fu uno degli assi portanti dell'arte del Novecento non soltanto italiano ma anche europeo, come oggi si va precisando. È perciò che quando de Grada rimpatriò a Milano, secondo una vecchia aspirazione paterna che con naturalezza si realizzò nel figlio, era molto conosciuto come pittore illustre del Novecento italiano che egli aveva collaborato a diffondere in Toscana, come qualcuno ricorda ancora. Ma – ed è ciò che mi sembra più lodevole nell'arte di mio padre – egli sentì il pericolo che uno stile, che lo seguì fino all'affresco della Triennale del 1933, potesse diventare uno stilismo e si aprì confortato dalla verde risonanza del paesaggio lombardo e attento agli inquieti seppur confusi sommovimenti dei giovani amici che diventarono poi gli artisti di Corrente, ad un'arte di libera interpretazione della vita degli alberi e delle erbe in natura dove il flusso dell'esistere si placa ed è sempre diverso, per cui il chiuderlo in uno stile mentale significherebbe esaurirlo ed alla fine estinguerlo.

Perciò de Grada che era stato un pittore del Novecento, non diventò un artista del "novecentismo" e dal 1931 all'anno della sua morte (1957) attese ad un'arte di mediata e serena ricerca di spazi lirici e di varianti tonali secondo le diverse ore del giorno e delle stagioni ma con una solidità di materia che gli deriva dalla lunga pratica postcezanniana. I paesaggi lombardi e toscani, ma anche di Venezia, di Liguria e ancora di montagna (Bardonecchia, Sestriere, Macugnaga, qualcuno di Svizzera), le nature morte studiate nella sintesi di natura e forma, alcune figure, tra le quali i ritratti, sono stati illustrati da una critica che non ha mai desistito dall'elogio, anche se ha quasi sempre evitato una collocazione storica che nei nostri tempi sembra così difficile per gli spiriti liberi delle tendenze preordinate da teorie che perdono sempre più validità di storia per concludersi nell'effimero del gusto. De Grada, che ha sempre nutrito una sfiducia motivata per l'effimero paludato di retorica e non soltanto fascista, ha seguito con interesse culturale tutte le vicende del "moderno" per rafforzarsi in un'idea originale di poetica del vero che chiede alle giovani generazioni di essere intesa al fine di un progresso di civiltà, che si realizza riassorbendo le necessarie e storiche rotture senza dimenticarle ma anche senza esserne subalterni.

8. *Il pozzo a Giramonte (1927).*

Olio su tela rintelata, cm 41x48.

In basso a destra: R. de Grada.

Al verso: sulla tela cartiglio con autore, titolo, data, provenienza; sul telaio cartiglio con titolo e due timbri Città di Cherasco.

Provenienza: Raffaele de Grada jr; M.L. Simone de Grada, Milano.

Esposizioni

- *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, presentazione di C.L. Ragghianti, Palazzo Strozzi, Firenze, 26 febbraio-28 maggio 1967, in cat. n. 962 (cm 45x39)

- *Raffaele de Grada*, a cura di R. de Grada jr e M. de Grada, Rotonda di Via Besana, Milano, gennaio-febbraio 1976

- *Arte moderna e contemporanea. Sulle ali della speranza*, presentazione di R. de Grada, Centro di accoglienza per trapiantati «Beatrice Vitiello», Corso di Porta Romana 51, Milano, 16-22 dicembre 2002, riprodotto nel pieghevole

- *Raffaele de Grada e il suo naturalismo moderno*, testi di R. de Grada jr, C. Tesio, G. Folco, Palazzo Salmatoris, Cherasco, 25 luglio-27 settembre 2009, riprodotto in cat. p. 36 (olio su tavola, cm 75x90)

- *Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio. 50 opere a cinquant'anni dalla scomparsa e 15 paesaggi di pittori italiani*, a cura di L. Cavallo, contributi di L. Corsetti, M. Moretti, O. Nicolini, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 26 aprile-27 luglio 2014, riprodotto in cat. p. 107.

Le radici culturali di Raffaele de Grada, come quelle di Soffici, furono nella profonda sintonia con Cézanne, scelta stilistica ma in certo modo anche morale nel senso di intendere la propria opera come disciplina etica, esercizio di competenze umane, di equilibrio fra tradizione e considerazione del nuovo, contemplazione dell'ordine naturale e affiancamento della pittura in qualità di vigilata espansione del pensiero, sorta di continuazione dell'universo, del creato. Mario Sironi («Mostre d'arte a Milano», *Il Popolo d'Italia*, Milano, 13 dicembre 1928) commentava una esposizione dell'artista toccando con profonde capacità analitiche,



alcuni nodi critici essenziali: «Raffaele de Grada è un milanese, ma il suo lungo soggiorno in Toscana ha finito per dargli la concittadinanza estetica di Ghirlandaio e ha creato una fisionomia toscana alla sua pittura attualmente esposta in una mostra alla Galleria Milano, che può annoverarsi tra le migliori esposizioni d'arte di questa stagione artistica milanese. Il più spesso la pittura di de Grada è dotata di una meditata e larga costruttività, di un realismo solido, e, anche se analitico, spazioso, di forme equilibrate, chiaramente definite. E constatiamo subito l'assenza di ogni eccessività nell'effetto, la rinuncia al facile sfoggio di non controllati colorismi, cari a tanti puri e disinteressati nostalgici del passato, che oggi sostengono di essersi fermati all'ottocento, come durante l'ottocento amavano... Tiepolo. Infine occorre notare nel de Grada una serietà che non vuole fare colpo, ma aprire nello spirito una visione senza vizio né fatuità estetica.

De Grada è colorista pacato e diffuso. Non ama i secchi contrasti chiaroscurali. Si orienta piuttosto verso una luminosità che sgorga direttamente dalla chiara ricchezza dei toni caldi e illuminati. Invece di modulare i grigi, i bruni, i verdi pesanti e umidi del settentrione, ha introdotto nella sua pittura le variazioni coloristiche delle terre solari, i gialli ocrei, i rossi bruciati, i verdi e gli azzurri chiari ed asciutti. Ma gli è facile ritrovare la trasparenza nordica, l'amore del semitono, della penombra pittorica. Per questo i profili luminosi e taglienti non lo tentano che raramente. Meglio lo vediamo orientarsi verso i paesaggi dalla luce diffusa, nelle vallate che fiancheggiano il fiume, tra le macchie di grandi alberi, le strade che serpeggiano, le colline intorno che degradano tra giuochi alterni e vivaci di ondulazioni che il cielo contorna di azzurri leggeri e disfatti. De Grada è uno dei nobili artisti italiani d'oggi. La sua serena modestia, la cura intelligente e amorosa che pone in ogni suo dipinto, gli danno diritto al riconoscimento della sua perseverante fedeltà d'artista che matura lentamente in un misurato progredire un'opera appassionata.»

Elena Pontiggia, studiosa di valore internazionale, ha curato una fondamentale biografia, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*, Johan & Levi, Milano, 2015.

Una traccia sintetica sull'artista ricaviamo dalla voce scritta dallo storico dell'arte Raffaele de Grada per *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1968, vol. XI.

Una delle massime personalità del Novecento italiano, il movimento discusso ma sostanzialmente rinnovatore dell'arte italiana negli anni successivi al 1920.

Lasciò precocemente gli studi di ingegneria per dedicarsi, dopo il 1905, al disegno e alla pittura, in stretto contatto con Giacomo Balla, nel cui studio a Roma conobbe Severini e Boccioni. Fu Boccioni a istradarlo al Futurismo dopo il 1910 e a ispirare in lui, con la sua forte personalità, quelle idee di acceso nazionalismo che erano parte integrante dello spirito rinnovatore, libertario e anche anarcoide dei futuristi. Milano, con la vivacità della presenza di Boccioni, era il vero centro del Futurismo, nonostante l'azione di Balla a Roma [...].

A Milano venne Sironi dove tuttavia la sua partecipazione al Futurismo fu più ideale (compreso l'arruolamento nel battaglione dei Volontari ciclisti con Funi e altri futuristi che seguiranno – Boccioni, Bucci, Erba, Marinetti, Russolo, Sant'Elia, che morirà in guerra, Piatti) che pratica. Assieme a Boccioni, in quegli anni, fu collaboratore, con disegni, della rivista *Gli Avvenimenti* di U. Notari. Fino al 1919 la storia artistica di Sironi è simile a quella degli altri futuristi. Partì da un'esperienza figurativa mossa e articolata, vicina a quella di Balla, egli porta nel Futurismo una concezione volumetrica ma statica, più solida di quella dei cubisti e meno dinamica di quella boccioniana.

Fino al 1919 la solidità sironiana trova piena espressione in quel Movimento, pur singolarmente interpretato. Ma più tardi, intorno al 1920, cominciano ad apparire le monumentali periferie urbane, in lunghe prospettive inventate, percorse da tram e da camion, da ciclisti e da imponenti cavalieri solitari. La figurazione è assolutamente libera ma aliena dagli schemi tendenti all'astrazione. Cosicché diventa naturale la formazione, intorno a Sironi, prima del gruppo dei Sette pittori moderni (alla Galleria Pesaro, nel 1922)

– con Funi, Bucci, Dudreville, Malerba, Marussig, Oppi e, più tardi, A. Tosi – e poi del Novecento italiano, presentatosi per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1924.

La prima mostra del Novecento, ordinata da Sironi e da Margherita Sarfatti, si tiene a Milano nel febbraio 1926, nelle sale della Permanente. Sironi, già da anni, è disegnatore e poi critico d'arte del Popolo d'Italia e della sua rivista mensile. La sua concezione grandiosa, che invoca l'aiuto della grande tradizione italiana del Quattrocento, lo conduce naturalmente alla pittura murale e a una posizione rinascimentale di architetto-pittore. In tal veste collabora con l'architetto Muzio alla creazione dei padiglioni italiani alle mostre di Colonia e di Barcellona.

Il periodo che segue vede Sironi impegnato nella riforma della Triennale, prima a Monza poi a Milano (con G. Ponti e Alpago-Novello costituisce il nuovo Direttorio), e nella lotta per l'affermazione della pittura murale, di cui la V Triennale (1933) è il primo grande esperimento. Ormai l'artista alterna la pittura di cavalletto (che si afferma definitivamente in una personale del 1929 alla Galleria Milano) con affreschi e sculture nei quali esprime il suo senso di potenza monumentale. Sono anni fervidi, da quando nel 1932 vince il secondo Premio Internazionale della Fondazione Carnegie a Pittsburgh a quando, nel 1941, forma i bassorilievi per il palazzo nuovo del Popolo d'Italia in piazza Cavour a Milano.

Intanto eccellono i suoi lavori nel padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 (quella stessa dove è esposta *Guernica* di Picasso) e i suoi affreschi nel Palazzo di Giustizia di Milano.

Dopo la fine della guerra Sironi si ritira nel suo studio milanese di via Domenichino dove elabora, con una contemporaneità impressionante, opere di dimensioni assai vaste che corrispondono alle ricerche più interessanti della pittura mondiale.

9. *Composizione con albero* (1955). Olio su tela, cm 60x70.

Al verso: firme Cadario e Macchiati (curatori Eredità Sironi). Provenienza: Eredità Sironi.

Esposizioni

– Mario Sironi. *Mostra antologica*, Galleria Mercurio, Biella, 8 aprile-8 maggio 1989

– *Ritorno a Sironi. Anni '30-50. Tragedia e mito della solitudine*, testo di L. Cavallo, Arte & Altro, Milano, giugno-luglio 1989, riprodotto in cat. p. 27 (anni '50)

– Mario Sironi. *Verità e astrazione*, testo di L. Cavallo, mostra a cura di F. Conte, collaborazione O. Nicolini, Galleria La Torre, Milano, dal 27 ottobre 2001, riprodotto in cat. n. 25

– Mario Sironi. *La visione drammatica*, a cura di L. Cavallo, testi di L. Cavallo, A. Alibrandi, Galleria Tornabuoni, Pietrasanta, 3-31 agosto 2002; *idem* Galleria Il Ponte, Firenze, ottobre-dicembre 2002, riprodotto in cat. n. 26 (anni '50)

– *Le avventure della forma. Dall'espressività di Viani, Sironi, Rosai, alla realtà allucinata di Ligabue, Transavanguardia e oltre*, a cura di E. Dei e M. Moretti, Fondazione Terre Medicee, Palazzo Mediceo, Comune di Seravezza, 1° luglio-9 settembre 2012, riprodotto in cat. p. 62

– *Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio. 50 opere a cinquant'anni dalla scomparsa e 15 paesaggi di pittori italiani*, a cura di L. Cavallo, contributi di L. Corsetti, M. Moretti, O. Nicolini, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 26 aprile-27 luglio 2014, riprodotto in cat. p. 117

– *Soffici e Sironi. Silenzio e inquietudine*, a cura di L. Cavallo, con un testo di E. Pontiggia, collaborazione O. Nicolini, L. Corsetti, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 28 marzo-19 luglio 2015, fuori catalogo.



Claudia Gian Ferrari nel catalogo *Mario Sironi*, Museo Luigi Mallé, Dronero, 8 luglio-30 settembre 2001: «Sironi ha una visione del mondo eroica, e il suo essere artista in questo contesto ha una valenza etica, morale, di protagonista che non si chiama fuori, ma che affronta con tenacia il ruolo di cui si sente investito, persino quando tutto attorno crollerà e crolleranno anche i suoi ideali nel baratro della guerra, e lui si ritirerà dalla scena pubblica, ma per continuare nel silenzio della sua anima il diario per immagini cui non può rinunciare, come una necessità della psiche, liberatoria e insieme tragica. [...] nel paesaggio di natura, con o senza figure, Sironi attua una narrazione di un contesto naturale, quotidiano, sempre uguale e sempre diverso, attraverso i secoli e le stagioni della vita; una visione della natura non ancora danneggiata dall'uomo, bucolica e primordiale, narrata con essenzialità e pacificata dolcezza.»

Il paesaggio qui è simboleggiato e ispirato da un solo grande albero che allarga la chioma su uno scorcio inquieto. A destra, una figurazione minuscola, uomo e cavallo sono come la citazione di un episodio che poco partecipa l'insieme turbinante dei fenomeni naturali. Sopra il rettangolo chiaro un altro di poco più grande, incombente, nel quale ombre indistinte si agitano. È il doppio senso, notturno e diurno, la doppia condizione, male e bene, la dicoria insanabile che persiste nel pittore: umano e disumano si confrontano con forze che di volta in volta si contrastano e a vicenda si superano.

La famiglia è di origine italiana. Si dedica agli studi artistici: primi maestri il greco Mavrudis, l'italiano Carlo Barbieri e lo svizzero Gilleron. Dal 1903 al 1906 studia al Politecnico di Atene. Dopo la morte del padre, 1905, nel settembre 1906 lascia la Grecia con la madre e il fratello Andrea (noto come Alberto Savinio) e si stabilisce a Monaco di Baviera, dove resta tre anni frequentando l'Accademia di Belle Arti. In quest'epoca subisce l'influenza di Böcklin, legge i testi di Nietzsche. Nel 1910 segue il fratello a Firenze, dove dipinge le prime opere con un incanto e una straniazione lirica in cui il mito della Grecia antica rintocca e viene ripasmato nell'asciutta impaginazione dei primitivi toscani. Nel luglio del 1911 si reca a Parigi per raggiungere il fratello; in questa città, nel 1912, partecipa per la prima volta a una esposizione; attraverso Apollinaire, frequenta Picasso, Brancusi, Derain. Fino al 1915 dipinge una serie di quadri di misteriosa magia poetica, le *Piazze d'Italia*, visioni architettoniche, statue solitarie, manichini. Mobilitato nel 1915, è destinato a Ferrara, dove conosce de Pisis e, nel 1917, Carrà. Dal 1919, con il fratello Savinio, scrive sulla rivista di Broglio *Valori Plastici*: sono esposti i principi della Metafisica, ma già con accenni contrari alle avanguardie, in nome di una "misura classica". All'inizio degli anni venti vive a Roma, Firenze, Milano; la sua pittura oscilla fra un neoclassicismo "magico" e riprese della precedente stagione; egli accetta, senza entusiasmi, il ruolo di precursore datogli dal movimento surrealista, fino alla condanna politica da parte di Breton del 1926. Nel 1922 de Chirico scrive una lettera a Breton sul mestiere e sui segreti della tecnica pittorica. Nel 1923 Paul Eluard visita la *Biennale Romana* e acquista varie sue opere. Nel 1925 torna a Parigi. Tiene una mostra alla Galerie de l'Effort Moderne di Léonce Rosenberg. Scrive Wieland Schmied (catalogo *Giorgio de Chirico*, Milano, 1970): «Per compiacere ad ammiratori ed amici, soprattutto quelli surrealisti, intorno alla metà degli anni venti de Chirico ripete e varia i temi metafisici, in parte su prime tele rimaste incompiute [...]. Anche se, nel 1925, al suo temporaneo

rientro a Parigi, l'eco dei consensi che aveva trovato presso i Surrealisti aveva commosso de Chirico, tuttavia nel 1926 egli già veniva a rottura con il gruppo di Breton e Aragon.» Nel 1927 tiene altre mostre a Parigi, Galerie Paul Guillaume e Galerie Jeanne Bucher; è pubblicata la piccola monografia di Roger Vitrac. 1928: continua la polemica con i surrealisti che trovavano reazionaria la nuova pittura di de Chirico, ed esce l'attacco di Louis Aragon nella prefazione a una mostra di *collages* alla Galerie Surréaliste, dove sono esposte anche opere metafisiche di de Chirico. Breton pubblica *Le Surréalisme et la peinture*; qui esalta le opere di de Chirico antecedenti al 1918 e condanna la sua produzione posteriore. Dopo il 1930 la svolta definitiva in senso barocco, abbinata alla sempre più astiosa polemica contro ogni modernismo, che non gli impedisce, però, ritorni e repliche delle formule metafisiche. Nel 1932 lascia Parigi e torna in Italia, a Firenze. Due anni dopo è ancora a Parigi. Nel 1936 si reca a New York e nel 1938 rientra in Italia; si ferma a Milano. Nuovamente a Parigi nel 1939. Il periodo bellico lo trascorre a Milano, Firenze, Roma. Alberto Savinio nel 1940, in un articolo «Della pittura surrealista» (*Prospettive*, Roma, 15 gennaio), esamina i nuovi approdi del fratello: «Giorgio de Chirico non mira ad altro ormai, se non a rendere la sua pittura sempre più abile, sempre più sapiente, sempre più bella. È il caso più alto, questo, di pittura surrealista, se alla parola "surrealista" si dà un significato più vasto di quello in corso, e se per pittura surrealista s'intende una pittura completamente rimossa dalle sedi temporali, e trasferita nelle regioni poetiche. Il perfezionamento tecnico non ha lo scopo di avvicinare la rappresentazione all'oggetto, ma al contrario di staccarla sempre più, per farne una "cosa in sé"». Nel 1941, André Breton, il più irriducibile dei suoi oppositori, scrive («Genesi e prospettive artistiche del Surrealismo», in A. Breton, *Il Surrealismo e la pittura*, Marchi, Firenze, 1966): «Si può dire che fra tutti i quadri appartenuti a quella medesima epoca i suoi emergono veramente; e poiché hanno la facoltà

di attirare a sé i meno conformisti – gli spiriti più contestatori, del resto – irradiano da sé immensamente: la storia della loro influenza è soltanto agli inizi.»

Nel 1944 de Chirico trova domicilio definitivo a Roma.

Il più recente, significativo apporto di studio sugli anni quaranta di de Chirico è di Elena Pontiggia (*La Nave di Teseo*, Milano, 2021), illumina in modo esemplare uno scorcio culturale quanto mai controverso.

Nelle grandi manifestazioni d'arte, esposizioni internazionali, l'opera di de Chirico è presentata con ampiezza.

Una sua considerazione sull'opera d'arte: «Per essere veramente immortale un'opera d'arte deve andare al di là dei confini dell'umano assolutamente: devono essere banditi il buon senso e la logica. Così l'arte si approssima allo stato di sogno e allo stato mentale dei bambini [...]. L'opera veramente autentica l'artista deve trarla dalle maggiori profondità del proprio essere: non esistono più né lo scroscio dei fiumi né il canto degli uccelli né il fruscio delle fronde.»

La biografia di Giorgio de Chirico ampiamente documentata nel volume di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *La vita di Giorgio de Chirico*, U. Allemandi & C., Torino, 1988.

Una «Cronologia essenziale» a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico in G. de Chirico, *Scritti / 1. Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Edizione diretta da A. Bonito Oliva, prefazione di A. Bonito Oliva, presentazione di P. Picozza, Classici Bompiani, Milano, 2008.



10. Cavallo nel paesaggio (1938-1939).

Olio su tela cartonata, cm 30,7x28,5.

In basso a destra: G. de Chirico.

Al verso: colori a olio impastati.

Esposizioni

- *Pagine per Franco Russoli. A vent'anni dalla morte*, mostra a cura di L. Cavallo e G. Schubert, Arte Borgogna, Milano, 28 gennaio-15 marzo 1998

- *Omaggio a de Chirico. Nove capitoli della sua vita artistica in 46 confronti*, a cura di Gerd Roos e Alessandra Maria Sette e un testo di Ernesto D'Orsi, Studio d'arte Campaiola, Roma, 2-29 maggio 2002; poi Museo Nazionale Archeologico, Rocca Alborno, Viterbo, 31 maggio-24 giugno 2002, riprodotto in cat. p. 116, n. 2/a

- *Giorgio de Chirico. Il labirinto dei sogni e delle idee*, a cura di L. Cavallo e F. Calarota, testi di F. Calarota, J. Munck, L. Cavallo, A. Tori, Centro Saint-Bénin, Aosta, 29 aprile-30 settembre 2012, riprodotto in cat. p. 54.

Il terreno sul quale battono gli zoccoli del cavallo è seminato di ciottoli, una radura sassosa, e su un rialzo roccioso alberi fronzuti, scossi dal vento: c'è aria di tempesta, e la criniera del cavallo alza altro allarme nel clima temporalesco. Quest'opera ha vibrazioni luminose e rigogliosa consistenza cromatica, un vigore plastico che è stato definito "barocco", linguaggio di grande perizia, nel pieno del secolo XX. L'artista ha saputo riaffermare l'esemplare significato della pura pittura quale alimento indispensabile dell'espressione. La natura è osservata in parallelo con l'invenzione di nuovi eventi d'immagine che la natura esaltano come strumento per superare le limitazioni fisiche, per dare ad antichi strumenti di rappresentazione incanti di nuovo slancio inventivo.

Primo di nove fratelli; il padre, scultore e poeta, lo avvia agli studi artistici, presso la bottega del restauratore Giovanni Capranesi, poi all'Accademia di Belle Arti di Roma, nel corso tenuto da Aristide Sartorio. Studia per proprio conto Giotto, Piero della Francesca, Correggio, Courbet.

Nel 1913 è attratto dalla pittura di Cézanne e nel 1914 scopre Matisse alla mostra organizzata dalla Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma.

Nel 1915 aderisce alla Secessione Romana e nel 1920 partecipa la prima volta alla *Biennale* di Venezia. Frequenta la terza saletta del Caffè Aragno, vi conosce Emilio Cecchi, Roberto Longhi, Giorgio de Chirico, Riccardo Bacchelli, Giuseppe Ungaretti e Vincenzo Cardarelli.

Il dipinto *Il tram*, esposto alla *Biennale* di Venezia, 1924, è notato dalla critica.

Nel 1925, morto Armando Spadini, del quale era grande amico, occupa il suo studio all'Uccelliera di Villa Borghese. Prende parte alle mostre del *Novecento Italiano* del 1926 e 1929. Nel 1927 gli è affidata per meriti artistici la cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Partecipa alla *Biennale*, 1928. Nel 1932 tiene la prima personale a Firenze.

Compie un viaggio a Parigi nel 1933 e in quell'anno tiene una mostra personale a Milano. Alla *Quadriennale* di Roma, 1935, ottiene il primo premio, assieme con Gino Severini.

In quell'anno, per contrasti con l'ambiente artistico veneziano, si trasferisce all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Nel 1936 espone alla Galleria del Milione di Milano e alla *Biennale* di Venezia. Ancora nel 1940 una sala personale alla *XXII Biennale*. Torna a stabilirsi a Venezia nel 1944. Nel 1950 aderisce al Movimento Spaziale di Lucio Fontana.

Nel 1954 sala personale alla *XXVII Biennale* di Venezia. Nel 1959 pubblica la prima raccolta di poesie, *Spazi dell'esistenza*. Il Comune di Venezia gli organizza nel 1962 una grande mostra nell'ala Napoleonica del Museo Correr. Alla *XXXII Biennale*, 1964, ha una vasta sala personale. Nel 1967 espone nella mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*, organizzata a Firenze da Carlo Ludovico Ragghianti.

Nel 1971 il Museo Civico di Bologna organizza una antologica nel Palazzo

dell'Archiginnasio. Altra antologica, 1972, al Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia. Mostra di cento opere nel 1975 a Villa Simes Contarini a Piazzola sul Brenta. Nel 1976 espone

nella Villa Malpensata di Lugano e nel 1978 allestisce la prima antologica dell'opera grafica nel Palazzo del Capitano del Popolo, Reggio Emilia.

Nel 1980 espone in antologica alla Casa da Noal di Treviso; nel 1981 viene inaugurato il Museo Guidi a Palazzo Fortuny a Venezia, spostato nel 1990 nella Chiesa di San Giovanni Novo. Nel 1982 pubblica un volume di liriche, *Le poesie del male*, Centro Internazionale della Grafica Edizioni. Il *Catalogo generale dei dipinti* di Guidi, a cura di F. Bizzotto-D. Marangon-T. Toniato, edito da Electa, Milano, 1998.

11. *Bacino di San Marco* (1980).

Olio su tela, cm 40x50.

In basso a destra: Guidi.

Al verso: «"Bacino S. Marco" / Guidi».

Esposizioni

- *Guidi. Spazio come tumulto*, a cura di L. Cavallo, Galleria Arte & Altro, Milano, ottobre-novembre 1989, riprodotto in cat. p. 31
- *Paesaggi d'Italia*, a cura di F. Conte, testo di L. Cavallo, Galleria La Torre, Milano, 4 marzo-aprile 2000, riprodotto in cat. n. 15.

Bibliografia

- F. Bizzotto-D. Marangon-T. Toniato, *Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti*, vol. III, Electa, Milano, 1998, riprodotto n. 1980/85.

Ciò che rimane di una immagine di Guidi è il senso di vastità sonora suscitato dalla luce dipinta. La luce governata dalla pittura resta a lungo negli occhi. Ogni logica di materia, ogni interferenza aneddottica può essere valicata affidandosi alla luce. Una nota all'infinito; ripetuta come se fosse in quella sola misura di luminosità la chiave dell'universo.

Guidi ebbe l'intuizione di sporgersi con i suoi mezzi tradizionali - grande perizia pittorica, cultura plastica e formale - oltre i margini della narrazione reale, in un versante dove la percezione dell'assoluto assimilava anche energie astratte, informali.

Poteva essere magari solo un campo chiaro/bianco con un punto scuro al centro la sintesi estrema di ogni figurazione (quel punto lì in mezzo era l'uomo? il pianeta nostro nello spazio? il naufrago nell'oceano? il pieno nel vuoto?).

Il senso dei suoi *Bacino San Marco*, *Punta Dogana*, *Isola di San Giorgio* va forse cercato nella costatazione - o testimonianza lirica - che c'è un punto/uomo nello spazio illimitato; un momento abitato nell'infinito tempo. E tutto questo, che va oltre la pittura, Guidi ha saputo esprimere restando nella pittura, nel filone storico che dalla luce dei Veneti arriva alla nuova saturazione luminosa, alla luce bruciata come in dissolvenza di una città o di una civiltà, Venezia.



Autodidatta in pittura, si interessa alle mostre d'arte contemporanea della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano.

Il catalogo della mostra annuale 1915 è da lui fittamente annotato, anche con piccoli disegni a penna per ricordare i soggetti. C'è un lavoro di approfondimento che prosegue in proprio, ma serrato: per la *Mostra autunnale* del 1916, alla Permanente, apprezza alcuni autori: Giovanni Sottocornola, Marco Calderini, Dante Comelli. Frequenta le *Esposizioni di Belle Arti* dell'Accademia di Brera; nel catalogo del 1918 sottolinea qualche autore: Grubicy de Dragon, Giuseppe Mascarini, Eugenio Pellini; Giuseppe Amisani, Vincenzo Irolli. Per la *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo*, che si tiene alla Galleria Pesaro, Milano, gennaio-febbraio 1920, presentata da Ugo Ojetti, la sua attenzione deve essere stata quanto mai stimolata: conserva il catalogo e un ritaglio del *Corriere della Sera*, 27 gennaio 1920, con una recensione su cui scrive in inchiostro rosso «interessantissimo!!».

Per professione fa il contabile in un cotonificio, ma va coltivando con assiduità un orientamento critico sull'arte e un gusto personale.

Nel 1926 alla *XV Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia*, nella sala 35 in cui espongono, fra altri, anche Antonio Discovolo e Giulio Aristide Sartorio, Maurizio Simonetta presenta il dipinto *Inverno* e probabilmente anche un altro quadro, *Vecchio portico*, non registrato in catalogo. *Inverno*, riprodotto e commentato da Clément Morro su *La Revue Moderne*, Parigi, 30 settembre 1926, fa pensare a un quadro di Emilio Borsa, *Amore riscalda*, riprodotto in un libro che Simonetta possedeva (*Belle Arti illustrate* con appunti critici sulla pittura e scultura di Benapiani e Barattani, edito per una mostra della Permanente, maggio-giugno 1886, p. 47).

Esponde al *Salon des Indépendants*, Parigi, 1927. Nel 1929 partecipa alla *II Mostra d'Arte*, Biennale di Brera, alla Permanente di Milano.

Da ottobre a novembre 1931 si tiene alla Galleria del Milione la *Mostra del Gruppo Pittori Legnanesi*, Livia Crespi Maino, Ernesto Crespi, Pino Furrer, Riccardo Gironi, Maurizio Simonetta; nella presentazione di

P.M. Bardi, lo spunto polemico che animava quel tempo: «Il gruppo di pittori di Legnano [...] rappresenta un momento assai interessante nell'arte che altra volta abbiamo chiamato dei candidi: cinque innamorati che l'arte avvicinano con abbandono, candore e passione, realizzando stati d'animo pittorici, che senza tante metafore contrapponiamo a tutta la stanca, smorta e stinta manifattura accademica. [...] sono veliti d'una nuova generazione che dipinge all'insegna, da tutti sbandierata e da nessuno seguita, dell'arte per l'arte».

Nel gennaio 1933 nei saloni del Dopolavoro Coton di Legnano viene organizzata da Simonetta, Furrer, Gironi e Osti, una mostra d'arte moderna con autori ben noti: Carrà, Campigli, de Chirico, Tosi, Sironi, de Pisis, Lilloni, Cantatore, Fontana, Melotti e altri; compaiono anche dipinti dei "candidi", quattro le tele di Simonetta.

Altra *Mostra di Pittura e Scultura moderna* a Legnano nel 1939; Simonetta fa parte della direzione artistica, espone tre dipinti; nutrita la rappresentanza dei maestri e degli artisti di punta: Broggin, Carrà, de Grada, de Rocchi, Dottori, Lucio Fontana, Prampolini, Radice, Rho, Tomea, Tosi, Usellini.

Alla *XXIII Biennale di Venezia*, 1942, presenta un ritratto della *Medaglia d'Oro Tenente Borsani*. Nel 1947 è tra i fondatori dell'Associazione Artisti Legnanesi; ne sarà principale animatore. Per la *Mostra d'arte del decennio* dell'Associazione, 1958, espone cinque opere, e così pure espongono il figlio Marcello Simonetta, Giancarlo Pozzi, Nando Luraschi e Luciano Bianchi.

Nel 1950 personale a Legnano con opere dal 1934 al 1949. Nel 1960, al Museo Civico di Riva del Garda *Mostra della Associazione Artisti Legnanesi*.

12. *Stradina di S. Margherita Ligure*, 1948.

Olio su tavola di compensato, cm 35,3x26,2.

Al verso: a pastello blu

«Simonetta Maurizio /1948 / "Stradina di S. Margherita Ligure"».

Dipinto dal vero; del paese marino di Santa Margherita Ligure è ripreso e conservato il clima di intonso nitore, la squillata sorpresa della luce che modella le chiome degli alberi e la mossa plasticità di strada e muri. L'erta del paesaggio così ravvicinato si accolla allo spicchio di cielo, si aggruppa come in un complesso di impasti cromatici che sono il vero organismo pulsante dell'immagine. Tale valore sopravviene, si articola ben oltre l'episodicità della veduta. Opera densa, perché no, di piacere naturalistico e pure di sottili accordature tra ciò che il pittore vede e ciò che immagina, di quanto è reale e di quanto può essere tradotto, con semplicità, se vuoi con candore, in sensibili vibrazioni di colore.



Ottone Rosai nasce da Giuseppe, falegname fiorentino, e Daria Deboletti, del Senese, in via Cimabue, un quartiere popolare di Firenze.

Gli altri figli: Ada (1880), Oreste (1887) e Perseo (1899). 1907-1909, iscritto all'Istituto d'arti decorative di Firenze. Nel 1910-1912 studia all'Accademia di Belle arti da cui è espulso nel 1912; affitta uno studiolo in via Ricasoli, poi in viale Principe Umberto. Espone con Betto Lotti in un locale di via Cavour, vicino all'esposizione dei pittori futuristi della rivista *Lacerba*; qui, alla fine del 1913, ha occasione di conoscerli. Partecipa attivamente al futurismo, collabora a *Lacerba*; Ardengo Soffici gli fa da guida culturale.

1915-1919: allo scoppio della guerra è al fronte, 1° Granatieri Roma. Riesce a dipingere anche da soldato. Ferito, promosso Aiutante di Battaglia, decorato sul Grappa; smobilitato nel 1919, pubblica presso Vallecchi, *Il libro di un teppista*.

Prima personale a Firenze, Palazzo Capponi (1920). Lavora nella falegnameria paterna. Soffici e de Chirico scrivono della sua pittura. Conosce la futura moglie Francesca Fei. Nel febbraio 1922, suicidio del padre. Personali da Gonnelli, Firenze, e da Bragaglia, Roma, con presentazione di Soffici.

Dipinge paesaggi (1923), poi pausa di lavoro fino al 1926, quando espone alla *Mostra del Novecento* a Milano.

Nel 1927-1929 pubblica scritti e illustrazioni nella rivista di Maccari *Il Selvaggio*, ed espone con questo gruppo. Due opere alla *XVI Biennale* di Venezia.

1930-1931, si schiera con Dino Garrone e Berto Ricci, fascisti intransigenti, e abbandona la fronda di Strapaese. Illustratore del foglio *Il Bargello*, settimanale del fascio fiorentino. Pubblica da Vallecchi, con prefazione di Soffici, *Via Toscanella*.

Nel novembre 1930 la Galleria del Milione, Milano, diretta da Edoardo

Persico, inaugura con una sua personale. Abbandona la famiglia e si trasferisce in un casotto daziario di Firenze sulla strada di Villamagna. Nella collana di G. Scheiwiller, *Arte Moderna Italiana*, un volumetto a lui dedicato (1932). Personale di 100 opere a Firenze. In agosto 1934 trasloca allo studio di via San Leonardo. Pubblica *Dentro la guerra*,

Edizioni Novissima, Roma. Espone alla *II Quadriennale* di Roma, 1935. Dipinge due pannelli per la stazione di Firenze. Personale al Lyceum, Firenze (1936). La rivista *Il Frontespizio* gli dedica un numero, aprile 1937, Rosai vi scrive «L'essenziale», il suo credo artistico. 12 opere alla *XXI Biennale* di Venezia, 1938. Nel 1939 nominato per "chiara fama" professore di Figura disegnata al Liceo artistico, poi passerà all'Accademia di Firenze, cattedra di Pittura (fine 1941).

Dipinge una serie di "tondini" con ritratti di amici: Luzi, Montale, Contini, Vittorini, ecc. Diverse personali e collettive. Monografie di Masciotta, Parronchi, Gatto, Franchi, Santi. Nel 1944 dà rifugio a gappisti della Resistenza. Alla Liberazione paga lo scotto di vecchie prepotenze. Nel dopoguerra (1946-1949) personali a Milano, Venezia, Firenze. La pittura si schiarisce di tono; diventerà "bianca"; 10 opere alla *XXIV Biennale*. Mostre internazionali. All'inizio degli anni '50 si impegna in una frenetica attività pittorica. Pubblica da Vallecchi *Vecchio Autoritratto*. Vince ex aequo il Premio del Fiorino. Ampia antologica alla *XXVI Biennale* di Venezia, 1952.

1953-1956: personali a Roma e Genova. Esposizione alla Strozziina, Firenze, curata da C.L. Ragghianti.

Raggiunta una certa agiatezza acquista l'automobile, assume un segretario, affitta un altro studio, si adegua al vivere borghese. Espone alla Strozziina una serie di dipinti, *Monumenti fiorentini*. Nel 1954 avverte i primi sintomi di sofferenza circolatoria, che lo porteranno rapidamente alla morte.

Nel 1957 P.C. Santini, cura una sua mostra storica al Centro culturale Olivetti di Ivrea. Consenso unanime, senza precedenti. Il pittore parte in auto per Ivrea. Durante l'allestimento dell'esposizione è colpito da infarto, muore la notte del 13 maggio all'albergo Dora.

13. *Alpi Apuane (1955)*.

Olio su tela, cm 50x70.

In basso a destra: O. Rosai.

Al verso: sulla tela etichetta Galleria La Loggia, Bologna, con titolo citato e n. 10298; sul telaio timbro Leoncini.

Provenienza: Galleria La Loggia, Bologna; Galleria Rosini, Riccione; Galleria Il Mappamondo, Milano.

Esposizioni

- *Ottone Rosai*, testo di L. Cavallo, Galleria Bergamini, Milano, ottobre-novembre 1984, riprodotto in cat. n. 24

- *Ottone Rosai. Pittura territorio di rivolta*, a cura di L. Cavallo, collaborazione O. Nicolini, enti promotori Provincia di Mantova, Fondazione Archivio Antonio Ligabue di Parma, Casa del Mantegna, Mantova, 17 gennaio-10 maggio 2020, riprodotto in cat. n. 71.

Bibliografia

- *Catalogo generale ragionato delle opere di Ottone Rosai. Primo volume*, a cura di G. Facenda, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2018, riprodotto n. 399.

Ricaviamo il titolo dall'etichetta della Galleria La Loggia, Bologna, dove si tenne un'esposizione di Rosai nell'aprile 1955.

Freschezza alpina, più che nel soggetto, nel clima della pittura, nei rapporti delle luci con i piani e i colori che hanno fragranza mattutina. Non manca vivacità descrittiva, il piacere di accendere i riflessi, ma nessun indugio al pittore: Rosai profitta di una struttura in cui le forme sono altrettanti incontri più che con la realtà, con l'osservazione di ciò che diventa visibile in ore particolari, tinteggiato dai raggi del sole. È lo spunto per elaborare colori/forma, cioè per tradurre con proprie sintesi lo spettacolo naturale. Le cime acute hanno riscontro nelle chiome arrotondate degli alberi; le linee spioventi sono accolte nel verdeggiare soffice che sa di erbe aromatiche; considerevole effetto ha il blu che scende in diagonale, come cascata, a irrorare il piano. La casa è fatta di neve, una luce immobile piantata nel corpo del paesaggio.



Luigi Tibertelli (prenderà lo pseudonimo Filippo de Pisis), terzo di sette figli; fra gli antenati un Filippo Tibertelli da Pisa o de Pisis, capitano di ventura al servizio degli Estensi. I primi studi, li compie a casa; il prof.

Domenichini è il suo insegnante di disegno, con lui de Pisis inizia anche a dipingere. Frequenta poi le scuole pubbliche fino a conseguire la licenza ginnasiale. Quando, nel 1906, la famiglia si trasferisce a Palazzo Calcagnini, il giovane ha a disposizione alcune stanze che arreda a suo gusto: vi dispone il "museo", raccolta dei vari oggetti che colleziona, dai libri antichi alle farfalle ai cocci graffiti; si cimenta con la letteratura, scrivendo novelle e poesie.

Nel 1916 conosce Giorgio de Chirico e Savinio, suo fratello, che prestano servizio militare a Ferrara. Frequenta il poeta Corrado Govoni che scrive la prefazione al suo libro di prose liriche *I canti della Croara*. Lo stesso anno pubblica *Emporio*. Nel 1917 anche Carlo Carrà, soldato a Pieve di Cento, entra in rapporto con Giorgio de Chirico che andava elaborando in teoria e in pratica la pittura metafisica.

A Bologna, dove frequenta l'Università, de Pisis intrattiene rapporti con Binazzi, Raimondi, Bacchelli, Meriano, Marino Moretti e con il pittore Giorgio Morandi. È in corrispondenza con Tristan Tzara e con Ardengo Soffici. Scrive articoli eruditi e recensioni di mostre d'arte.

Pubblica *Mercoledì 14 novembre 1917* (1918), *Prose e Il Signor Luigi B.* (1920). Nel 1920, presso la casa d'arte Bragaglia, Roma, prima mostra di disegni e acquarelli; a fine anno a Bologna si laurea in lettere.

Nel 1921 trasferimento a Roma, periodo di rinnovati interessi creativi.

Nel 1923 pubblica *La città dalle cento meraviglie*, Edizioni Bragaglia. Nel 1924, tiene a Roma una mostra personale nel ridotto del Teatro Nazionale. Nel 1925 parte per Parigi dove risiederà fino al 1939, la città lo affascina e lo stimola, architettura e natura si fondono nella sua pittura che si arricchisce di luce, leggerezza e libertà di tocco. Nel 1928 per le Editions des Chroniques du Jour prima monografia con testo di Waldemar George. Quasi ogni anno trascorre i mesi estivi in Italia, a Rimini o in Cadore, tra Fiera di Primiero e

Cortina d'Ampezzo.

Nel 1930 personale a Milano. Partecipa alla *Biennale* di Venezia e, nel 1931, alla *Quadriennale* di Roma.

Nel 1933 soggiorna a Londra. Vi torna nel 1935, tiene una personale alla Galleria Zwemmer. È ospitato nello studio di Vanessa Bell, sorella di Virginia Woolf. Nel 1937 esce un libro sulla sua pittura con testo di Paul Fierens nella collana Art Italien Moderne, curata da Gualtieri di San Lazzaro. Nel 1939 pubblica *Poesie* presso la Libreria internazionale Modernissima di Roma.

Per lo scoppio della guerra rientra in Italia; dopo brevi soggiorni a Venezia, Rimini, Bologna e Roma, si stabilisce a Milano, via Rugabella 11. Diversi altri artisti risiedono nel caseggiato a fianco: Marino Marini, Cantatore, Borra, Salvadori. Sala personale nel 1942 alla *XXIII Biennale* di Venezia. Nell'agosto 1943 il bombardamento di Milano lo induce a lasciare la città e a trasferirsi a Venezia. Si sistema nello studio di San Barnaba, mentre viene approntata anche la casa in San Bastian. È a contatto con gli artisti del sei e settecento che tanto ha amato. La sua pittura si spoglia così di qualsiasi rigidità, tutto appare come fatto di acque colorate, di luci, le architetture dei paesaggi, gli oggetti, e pure i corpi dei giovani modelli: ne resta ormai solo la traccia diafana, emozionante, un'evocazione lirica e struggente.

Nel 1947 torna a Parigi. Sala personale alla *Biennale* di Venezia del 1948. Si manifestano i primi sintomi della malattia nervosa che non smetterà più di tormentarlo. Nel 1949 ricoverato a Villa Fiorita, la clinica di Brugherio, presso Monza, dove con brevi interruzioni rimarrà fino alla morte.

Qui, nella serra, gli viene allestita una specie di studio, dove il pittore potrà continuare a dipingere quadri e acquarelli trasparenti come i vetri opachi che lo circondavano, fragili ricordi di una vita vissuta senza risparmio di emozioni.

Nel 1951 grande mostra a Ferrara, Castello Estense, con prefazione in catalogo di Giuseppe Raimondi che firma pure il testo per la mostra alla Biblioteca Olivetti di Ivrea.

Il *Catalogo generale* di de Pisis, a cura di Giuliano Briganti, collaborazione di Daniela De Angelis, Electa, Milano, 1991.

14. Foglie e busta con fondo di cielo, 1942.

Olio su tavola, cm 26,6x40.

In basso a destra: Pisis 42.

Esposizioni

- *De Pisis e Montale*. Le occasioni tra poesia e pittura, a cura di P.

Campiglio, collaborazione di

S. Soldini, E. Camesasca, M.

Tibertelli de Pisis, Museo d'Arte,

Mendrisio, 29 aprile-26 agosto

2012, riprodotto in cat. n. 36.

Pagina di intensa resa di clima e di atmosfera, con note drammatiche, da porre fra le notevoli del periodo milanese di via Rugabella. La natura dipinta di de Pisis ha un cuore antico. Affiorano le sue sapienze botaniche e le passioni antiquarie, gli incantamenti avuti in gioventù nella sua "camera delle meraviglie" per la pittura ferrarese, per quella veneta. Raffigura ciò che lo affascina e mantiene gli aromi dei mobili di sacrestia, cera, vernici, la penombra che ricreava nei suoi studi come in un palco per ascoltare: le foglie, cara referenza per chi da studente aveva raccolto un erbario, sono accompagnate da una busta bianca testimonianza esplicita della presenza di un messaggio umano. Gli accordi fra toni sommessi e superlucidi bianchi danno corredo musicale alla raccolta superficie che affaccia sul cielo, spazio vivo di qualche volo, smarginato come suggerimento e suggestione di infinito. La natura, oltre che dipinta, è ammantata di misure poetiche, riflette, cioè, l'essere poeta di de Pisis. La sua personalità di scrittore-poeta da sola sarebbe bastata a dargli fama, ma la reputazione di grande artista europeo ha tenuto in ombra l'altra sua vocazione letteraria che del resto filtra e sostiene tutta la pittura.



Frequenta l'Accademia di Brera sotto la guida di Cesare Tallone e Ambrogio Alciati. Nel 1922 consegue il Premio Hayez e in quegli anni la sua attenzione e i suoi studi sono rivolti soprattutto alla pittura di Emilio Gola. Nel 1927, dopo aver ottenuto il Premio Principe Umberto, traslascia le tonalità brumose e pesanti con impostazioni più libere e chiare.

Esposne alla *Biennale* di Venezia dal 1928 al 1952; alle mostre del *Novecento Italiano*, 1926 e 1929; alla *Quadriennale* di Roma dal 1935 al 1965. Intorno al 1930 dà inizio, con Del Bon, De Amicis, De Rocchi e Spilimbergo, alla pittura definita da Guido Piovene "chiarista". I giovani artisti s'incontrano al caffè Mokador di piazza Beccaria e s'intrattengono con altri pittori e con il critico napoletano Edoardo Persico. La loro ricerca pittorica si svolge lungo il filone poetico dominato dalla luce della grande pittura lombarda e veneta. Insegna all'Accademia di Brera dal 1927 al 1941, successivamente all'Accademia di Parma fino al 1962.

Vanno ricordati: il Premio Fornara, 1935; il Premio Ricci, 1939; il II Premio Bergamo, 1941 e il secondo premio al Premio Burano, 1946.

Nel 1959 la monografia di Renzo Modesti su *Lilloni*, edita da Vallardi, Milano; e nel 1975, *Lilloni*, l'ultimo libro monografico, cui ha collaborato l'artista, con saggio di Luigi Cavallo, pubblicato da Giulio Bolaffi, Torino.

Il *Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, è stato curato dalla figlia Renata Lilloni, Skira, Milano, 2002.

15. Bardonecchia, 1951.

Olio su tela, cm 52x67.
In basso a destra: Lilloni 51 / Bardonecchia.

Archivio Lilloni, Milano, n. 648 I.

Esposizioni

- Mostra collettiva, Galleria Mercurio, Biella, novembre 1992

- *Trenta pagine sul paesaggio italiano*, testo di L. Cavallo, Galleria Corchia, Forte dei Marmi, 10 luglio-20 agosto 1993, riprodotto in cat. p. 37

- *Ardengo Soffici. Giornate di paesaggio. 50 opere a cinquant'anni dalla scomparsa e 15 paesaggi di pittori italiani*, a cura di L. Cavallo, contributi di L. Corsetti, M. Moretti, O. Nicolini, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 26 aprile-27 luglio 2014, riprodotto in cat. p. 114.

Bibliografia

- *Umberto Lilloni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, a cura di Renata Lilloni, Skira, Milano, 2002, tomo II, riprodotto n. 964.

Bardonecchia fu luogo deputato della pittura di Lilloni. In quella località alpina del Piemonte dal 1948 al 1954 si svolsero per iniziativa dell'albergatore Renato Perego i «Raduni di Bardonecchia», invitati «due volte l'anno, un gruppo di artisti con letterati e critici d'arte». Renata Lilloni ha ricostruito lo svolgersi di quelle manifestazioni (catalogo *Lilloni in Piemonte*, Associazione Amici del Museo Lilloni, Romagnano Sesia, 24 settembre 2005-26 marzo 2006).

La tela di Lilloni è animata da diversi piani di emozione: un sogno infantile descritto con perizia pittorica tale da lasciarlo intatto. Una soppesata dizione, fra allegorica e lirica, fra commozione e contemplazione; la lettura spontanea mantiene i suoi paesaggi assolti da qualsivoglia contaminazione esistenziale.



La famiglia si trasferisce dalla Romagna a Firenze; qui frequenta i primi tre anni di ginnasio. Interrompe gli studi e frequenta per due anni l'Accademia di Belle Arti e la Scuola Libera di Incisione all'acquaforte. Lascia l'Accademia; siamo nel periodo in cui a Firenze nasce *Lacerba* (1913) con le storiche battaglie contro l'arte borghese. Insieme con Ottone Rosai sperimenta la pittura futurista.

Al caffè Giubbe Rosse Lega è tra i più giovani frequentatori, conosce Soffici, Marinetti, Boccioni, Russolo, Carrà, Maccari, Garbari, Sandro Volta e altri.

Nel 1917 alcuni suoi quadri hanno per soggetto *Vibrazioni atmosferiche di aeroplano in volo*, precece esempio di aeropittura. Nel 1919 partecipa all'*Esposizione Nazionale Futurista* organizzata da Marinetti presso la Galleria Centrale d'Arte del Palazzo Cova, Milano.

Durante la prima guerra mondiale è soldato di fanteria.

Nel 1922 la prima mostra personale a Firenze, presso la Libreria Gonnelli presentata da Ardengo Soffici, apprezzata dai colleghi Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Carlo Carrà.

Nel dopoguerra si avvicina al gruppo del *Selvaggio* di Mino Maccari e partecipa per Strapaese. Nel 1927 partecipa alla 1ª *Mostra d'Arte del "Gruppo del Selvaggio"*, a Firenze; collabora alla rivista *Il Selvaggio* con scritti, incisioni e disegni.

Partecipa dal 1926 alle mostre del *Novecento Italiano*, sorto a Milano, che ebbe esposizioni ad Amsterdam, Rotterdam, L'Aja, Madrid, Nizza, Parigi, Berna, Basilea, Buenos Aires, Montevideo, Stoccolma, Atene, Praga, Vienna.

Esposizioni personali: nel 1931 presso la Galleria di Palazzo Bartoli Salimbeni in piazza S. Trinità, Firenze; alla Galleria Bardi, Roma; 1932, Sala d'Arte del giornale *La Nazione*, Firenze. Quest'anno ottiene la Medaglia e il Diploma dal Ministero dell'Educazione Nazionale all'*Esposizione Nazionale dell'Incisione* a Firenze; l'Accademia d'Italia gli assegna un premio di incoraggiamento. Nel 1933, unitamente a Raffaele de Grada, espone alla Galleria Milano, Milano.

È incluso nelle più importanti manifestazioni d'arte per la pittura e l'incisione: *XVII Mostra di Cà Pesaro*, Venezia, 1926; *Biennale Internazionale*

di Venezia, dal 1928 al 1932; *Quadriennale* di Roma, 1931.

Un approfondito saggio critico di Raffaele de Grada e un'estesa antologia di scritti sul pittore, con note biografiche e bibliografia nel libro *Achille Lega 1899-1934*, Fratelli Lega editori, Faenza, 1977.

16. Paese (1916).

Olio su cartone, cm 25x26,5.

In basso a destra: Lega Achille. Al verso: etichetta Galleria del Milione, Milano, con n. 1951, e data attribuita 1912.

Esposizioni

- *Ardengo Soffici. L'Europa in Toscana*, a cura di L. Cavallo, testi di vari, Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 13 ottobre 2012-27 gennaio 2013, riprodotto in cat. p. 150.

Achille Lega, Ottone Rosai e Primo Conti furono assidui frequentatori della *Esposizione di Pittura Futurista di Lacerba*, a Firenze, novembre 1913-gennaio 1914. Si entusiasmarono per l'arte d'avanguardia sulle pagine di *Lacerba*, de *La Voce* di De Robertis, e, nel dicembre 1913, parteciparono alla serata futurista al Teatro Verdi di Firenze. Ognuno di questi giovani pittori ebbe una breve stagione cubofuturista, prima di assestarsi con propri caratteri stilistici.

Qui vi è un Lega che ha tratto partito, a suo modo, dalle semplificazioni geometriche cubiste. I volumi dei semplici edifici che si addossano alla torre possono mettersi in relazione con l'acquaforte *San Frediano*, 1916.

Nel dipinto i valori cromatici sono insieme raffinati ed equilibrati, per un pittore di diciassette anni una pregevole prova di maturità. La visione delle case appare di una fessità primitiva, antinaturalista, e siamo ai primordi dell'intenso rapporto che Lega ebbe con la realtà.



Fin da piccolo segue il padre e il nonno, affrescatori di ville. A nove anni dipinge un ritratto della nonna, che conserverà per sempre. Nel 1914 si iscrive all'Accademia di Brera superando sacrifici e ristrettezze; nel 1919 frequenta la scuola di Ambrogio Alciati e di Cesare Tallone insieme con Novello, Montini e De Amicis. Nel 1927 gli viene conferito il Premio Sallustio Fornara; inizia un difficile percorso di vita, di giorno dipinge, insegna poi nelle scuole serali in paesini di provincia. Nel 1930 inizia a dipingere seguendo canoni novecenteschi. Nel 1931 espone alla *I Quadriennale* di Roma, e sarà presente anche nelle edizioni successive; nel 1934, favorito da Carlo Carrà, è invitato alla *Biennale* di Venezia, con cinque opere. Nel 1936 prende studio in corso Garibaldi 2, a Milano. Nel 1937 ha l'incarico d'insegnamento di Anatomia Artistica al Liceo Artistico di Brera. Nel 1938 alla *XXI Biennale* di Venezia espone in una sala dedicata a lui e de Grada. Nel 1940 si trasferisce in via Fogazzaro 27, a Milano, dove abitano anche la famiglia Abbado e il poeta Sergio Solmi. Nel 1943 per sfuggire ai bombardamenti, sfolla in Valsassina. Sarà questo uno degli ambienti prediletti per la sua pittura. Dal 1947 iniziano i soggiorni a Vittoria Apuana, in Versilia, le cui spiagge sono frequentate da altri artisti, Funi, de Grada, Treccani, Quasimodo e Sironi. Nel 1951 De Rocchi visita per la prima volta Parigi. Nel 1953 va a Venezia, vi rimane per diverso tempo; qui riesce a lavorare con rinnovato ardore. Nel 1954 gli è assegnata la cattedra di Figura Disegnata all'Accademia di Brera. Il decennio 1950-1960 lo vede presente in numerose mostre; partecipa al gruppo di San Babila, formato da Lilloni, Grossetti e altri amici, frequentatori assidui del Caffè San Babila. Nel 1972 va in pensione; gli viene conferita l'onorificenza di Cavaliere Ufficiale della Repubblica per meriti didattici. D'ora in avanti la pittura lo impegna totalmente, trae ispirazione dai soggiorni a San Remo, a Venezia, in Valsassina. Nel 1977 ottiene il Premio Internazionale La Madonnina d'Oro. Nel 1980 gli viene riconosciuto

il Premio Ambrogino d'Oro alla memoria.

Il catalogo generale dei dipinti *Francesco De Rocchi*, con testi di Giorgio Mascherpa e Renzo Modesti, pubblicato da Giorgio Mondadori nel 1987.

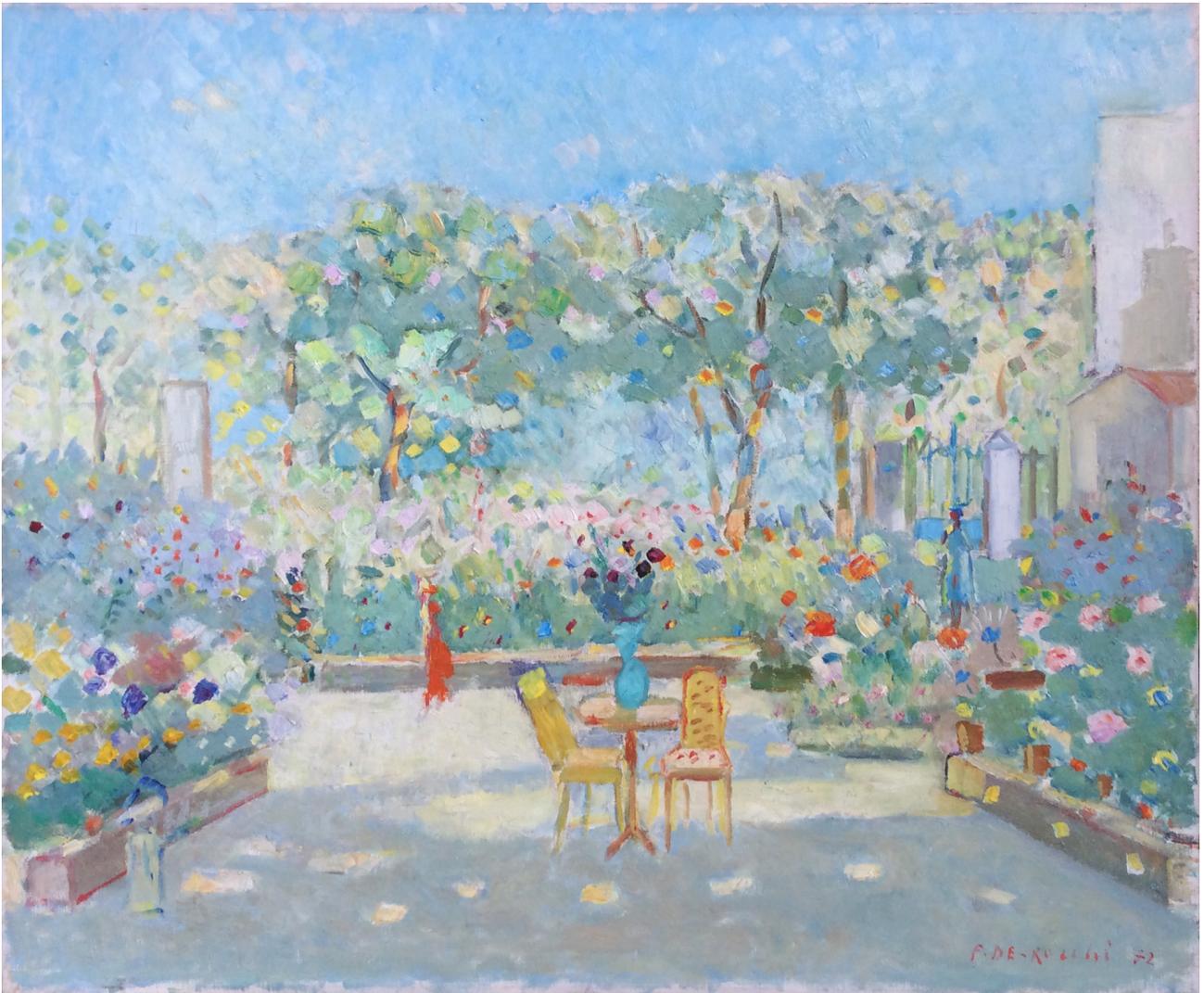
17. Giardino in Valsassina, 1972.

Olio su tela, cm 50x59,8.

In basso a destra: F. De Rocchi 72. Al verso: sulla tela a pennello «F. De Rocchi / Giardino in Valsassina / 1972»; sul telaio timbro Galleria Il Castello, Milano.

Un'interpretazione equilibrata del pittore ha scritto Raffaele de Grada, «Poesia e probità di Francesco De Rocchi», nel catalogo dell'antologica alla Galleria Civica di Campione d'Italia, 1990:

«Noi, per dire, abbiamo dato così largo spazio all'«informale» e non ci siamo occupati sufficientemente di quanto abbiamo dato come tessuto materico, come gioia del pigmento colorato, pittori come De Rocchi che vivevano di questo gusto della materia pittorica anche se erano tanto onesti da conservare la loro figuratività, da non eludere le difficoltà proprie del «soggetto». Con l'andar del tempo De Rocchi progressivamente si isola, fa sempre di più il cammino da solo. Crede appassionatamente alle proprietà intrinseche della pittura come linguaggio, mentre intorno la confusione delle tecniche toglie perfino dignità all'arte del dipingere. De Rocchi si immerge nella complessità della materia pittorica [...]. Come se in un «motivo» trovasse spazio un altro motivo, più lontano, sedimentato dalla memoria. Il pubblico spesso non si rende conto, davanti a un'opera figurativa, che essa non rappresenta soltanto il motivo ivi descritto bensì tutto ciò che si è accumulato nella memoria visiva e sentimentale».



Di famiglia toscana frequenta fino al 1927 l'Istituto d'arte di Firenze. Ne 1926 si reca per la prima volta a Parigi: gli interessano Manet, Degas e Renoir. Nel 1927 nominato insegnante all'Istituto d'arte di Padova e nel 1929 chiamato alla cattedra di Composizione all'Istituto superiore delle arti decorative della Villa Reale di Monza dove insegnerà fino al 1933, in contatto con Arturo Martini, Pio Semeghini, Marino Marini. Espone un gruppo di disegni alla XVII Biennale di Venezia, 1930; sarà invitato in quasi tutte le edizioni fino al 1956. Nel 1931 partecipa alla I Quadriennale d'arte di Roma e qui espone in tutte le edizioni fino al 1963. Dal 1937 espone a Parigi, Londra, Bruxelles e a New York. Nel 1941 nominato titolare della cattedra di Pittura dell'Istituto d'arte di Venezia dove insegnerà fino al 1944. In quell'anno cambia sede, insegnante alla Scuola libera del Nudo, all'Accademia di Brera, incarico che terrà fino al 1968, quando da Milano si trasferisce definitivamente a Bergamo Alta. Nel 1962 personale alla Galleria del Milione, Milano, presentata con una monografia di Diego Valeri. Nel 1963 eletto membro dell'Accademia nazionale di San Luca, Roma. Esegue dipinti e decorazioni per le navi Cristoforo Colombo, Michelangelo, Raffaello. Numerosi i suoi libri con opere grafiche originali, in collaborazione con i migliori stampatori d'arte italiani. Nel 1979 si tiene una sua antologica a Firenze, Palazzo Strozzi, con oltre trecento opere. Nel 1981 dona 45 disegni e 9 stampe al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze.

18. Paesaggio, 1994.

Olio su tela, cm 39x48.

In basso a destra: Salvadori 94.

Al verso: a inchiostro «94 Aldo Salvadori / 59 Garavan».

La vita che Aldo Salvadori consente alle proprie immagini è alimentata da un lavoro di scelta *metrica* che molto somiglia al disegno di una partitura. La valutazione della misura formale, della dimensione e dell'estensione cromatica hanno andamento di ricerca strumentale (Gianandrea Gavazzeni notò la «concertazione del colore dentro alle tonalità ricorrenti e personali»); l'equilibrio dei rapporti tra spazio dipinto e pause tonali, l'ordine connesso allo svolgimento naturale delle figure sono elementi di fondo, quel «miracoloso equilibrio tra una vasta ed elettissima cultura e un'assoluta purezza e originalità di ispirazione» come poté vedere Enzo Carli.

Per questo la valenza compositiva delle opere di Salvadori supera le formule strettamente figurative per aprirsi a soluzioni che spesso si apparentano con l'astratto.

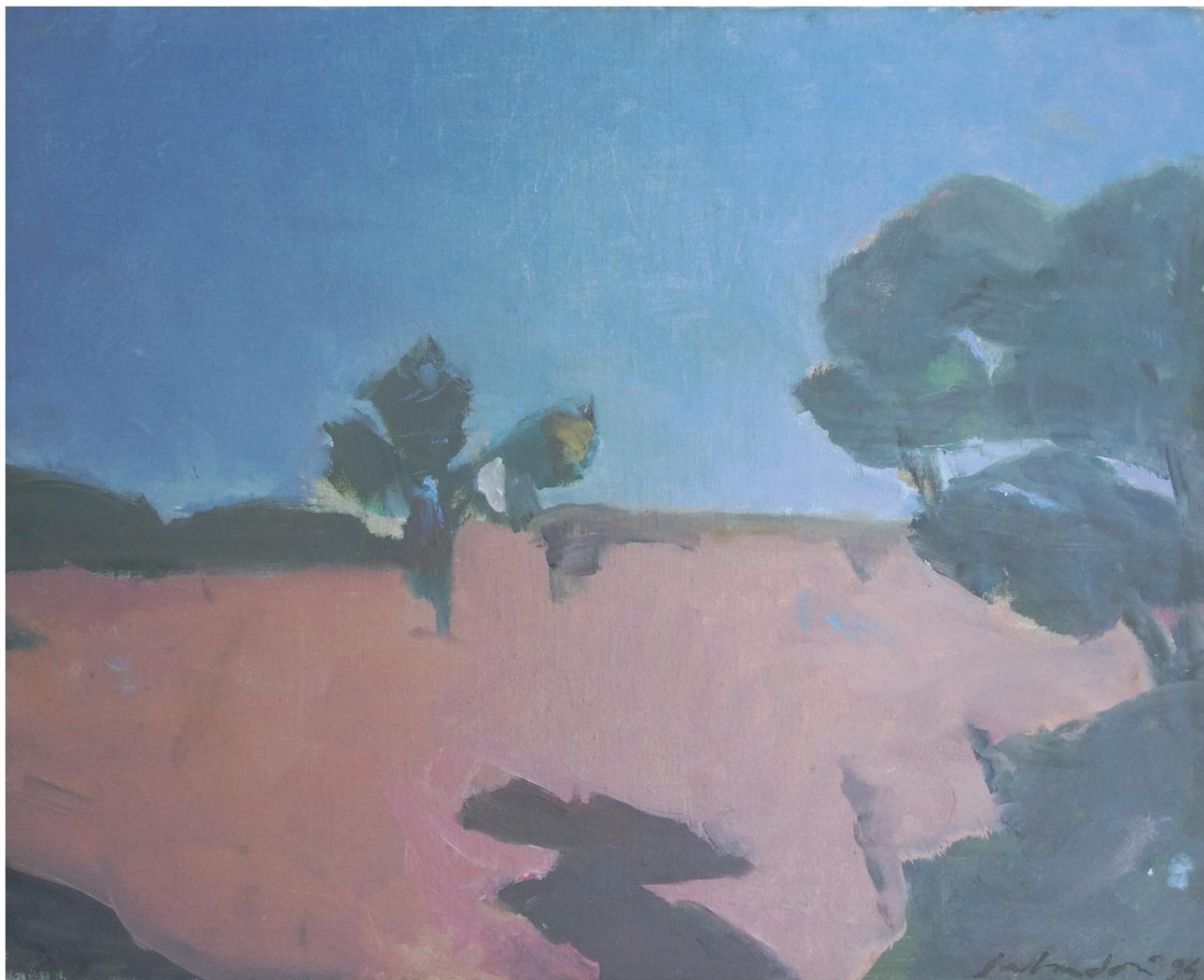
Il corso impaziente delle stagioni artistiche ci espone alla continua violenza della *sorpresa*, sigle urlate e impetuose, voci e colori aggressivi; la parola meditata, sobria, in se stessa raccolta e distillata di Salvadori acquista così espressione ancor più rara, tutt'altro che agevole da collocare, se non si pone mente a un filone di acque limpide, di umanistica rilevanza, che pure esiste nel nostro secolo, una zona civile risparmiata per merito di responsabilità e poesia.

Siamo in quell'angolatura storica di altissima dignità linguistica che discende dall'ultimo Monet, dal Bonnard conquistato dalla luce, da Matisse che riunisce la natura come insieme di arabeschi e astrazioni; la linea inquietante di Modigliani, e pure il riverbero dei grandi esempi cezanniani che hanno conquistato spiriti come Braque e Morandi; un complesso di esperienze fondamentali per mantenere la vicenda contemporanea entro spazi eletti e umani.

Senza cedere agli innesti di questa cultura, Salvadori ha ricavato un

proprio originale percorso, come gli riconobbe Dunoyer de Segonzac restando «*en dehors des modes esthétiques*». Ed è stato il disegno a schiudere le possibilità profonde di una dizione che accogliesse l'architettura *naturale* e il tono *mentale* del farsi forma delle figure e degli oggetti, attraverso il colore.

Il disegno doveva provare le *quantità* di luce che potevano essere addensate anche nelle zone di sostegno della forma, le forze diverse che armonizzano - punto e contrappunto - nella pagina; pagina tessuta di vibrati: tra il segno sensibile e la tinta piatta si trattava di far convergere la fragranza di un incontro spontaneo, così che restasse traccia di quel trasalire con spirito lirico nell'intensità germinale della forma, lasciare trasparire dalla materia la congiunzione tra sensibile e ineffabile, tra concreto e astratto, figure viste e sensazione figurale.



Fin da bambino è affascinato dai colori, disegna e dipinge per gioco. Nel 1924 dal paese natale emigra a Roma presso il fratello Giuseppe, pittore e decoratore. Si trasferisce quindi a Milano, da un altro fratello.

Nel 1928 una mostra personale al Circolo Artistico di Bari è occasione per la conoscenza del poeta Raffaele Carrieri. A Milano nel 1929 conosce e diviene amico di Carlo Carrà; tiene una personale alla Galleria Barbaroux; ha un primo studio in corso Garibaldi.

Trascorre qualche mese a Parigi nel 1932, gli autori che più gli interessano sono Modigliani, Picasso, Matisse. A l'Académie de la Grande Chaumière si esercita nel disegno.

Tornato a Milano frequenta soprattutto i letterati, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Cesare Cardinale. Dal 1934 espone in mostre internazionali; alla Galleria

Il Milione una esposizione con disegni eseguiti a Parigi; Edoardo Persico si interessa al suo lavoro. Salvatore Quasimodo, appena giunto a Milano diviene su amico. Nel 1935 espone alla *II Quadriennale* di Roma; sporadicamente collabora al quotidiano *L'Ambrosiano*. Espone un disegno alla *XX Biennale* di Venezia, 1936.

1941, nominato per chiara fama titolare della cattedra di Figura disegnata al Liceo artistico di Milano.

Sue opere entrano in diversi musei e in importanti raccolte private. Nel 1942 per le Edizioni di Documento, Roma, pubblica la monografia con testo di Sergio Solmi. Alla

XXIII Biennale, Venezia, espone sedici dipinti; tre opere compaiono al IV Premio Bergamo. Alla *IV Quadriennale* di Roma, 1943, espone undici dipinti. Presso Scheiwiller pubblica un libro di ricordi autobiografici, *Il pittore di stanze*. Dal

1945 al 1947 collabora come critico d'arte con il quotidiano *Avanti!* Espone nel 1948 alla *XXIV Biennale* e alla *V Quadriennale*. Nel 1950 gli è attribuita la cattedra di Pittura all'Accademia di Brera, incarico che

mantiene fino al 1976. 1952, partecipa alla *XXVI Biennale* con nove opere presentato in catalogo da Leonardo Sinisgalli. Cinque dipinti anche alla *Biennale* di Venezia del 1954; alla *VII Quadriennale*, 1955-1956, espone sette opere, presentato da Alfonso Gatto.

Una sala personale con ventidue

opere alla *Biennale* del 1956. Nel 1960 acquista una proprietà nelle Marche, a Montefiore dell'Aso, e d'ora in poi trascorre su questo colle aperto, con il mare in lontananza, lunghi periodi di lavoro. Il tema del paesaggio diviene uno dei suoi preferiti.

Le edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1960, pubblicano una sua monografia con testo di Raffaele Carrieri. Si dedica all'incisione e al mosaico. Nel 1967 tiene una personale al Centro Culturale Olivetti, Ivrea, presentato da Libero Bigiaretti. Nel 1968 per l'editore Luigi Maestri, Milano, una monografia con testi di Salvatore Quasimodo e Marco Valsecchi. Nel 1970 due manifestazioni fiorentine: antologica alla Galleria Michaud, presentata da Luigi Cavallo, e personale di acquarelli al Gabinetto Vieusseux, con conferenza di Raffaele de Grada.

Primo viaggio in Brasile nel 1971; nel paese sudamericano tornerà in vacanza per alcuni anni. Nel 1973 visita Hong Kong e Bali; l'anno successivo è in Marocco con l'amico Carrieri. Nel 1976 il Comune di Milano rende omaggio all'artista con una mostra antologica alla Rotonda di via Besana, presentata da Franco Russoli. L'anno successivo per gli editori La Rosa & Baralis, Torino-Parigi, una monografia con saggio di Luigi Carluccio; nel 1979 nelle edizioni Mondadori una monografia sugli acquarelli con saggio di Luigi Cavallo. Nel 1997 si tiene una mostra antologica nel Palazzo dei Capitani di Ascoli Piceno a cura di Luigi Cavallo.

19. *Paesaggio di Montefiore*, 1988.

Olio su masonite, cm 34x53.

In basso a sinistra: Cantatore.

Al verso: «Al mio caro Luigi / e alla sua bella poesia / sui miei cieli / Domenico / Milano, giugno 1988».

Esposizioni

- *Paesaggi d'Italia*, a cura di F. Conte, testo di L. Cavallo, schede di O. Nicolini, Galleria La Torre, Milano, 4 marzo-aprile 2000, riprodotto in cat. p. 57.

Montefiore è nel mio cuore; qui ho potuto avere il luogo della mia serenità, del mio lavoro. Da questo mio studio, che si affaccia sulla valle dell'Aso e sulla fascia azzurra dell'Adriatico, vedo sorgere il sole sul mare, uno sflogorio argenteo, e lo vedo declinare, infiammarsi dietro i colli. Qui si è arricchita la mia visione del colore in una realtà che al senso profondo delle cose tenta di aggiungere la poesia. Sotto questo cielo ho scoperto i cieli più miei, nella lucente e drammatica sequenza della sera. In questo mio studio ho dipinto le mie grandi tele con un entusiasmo e un coraggio che, forse, non avevo conosciuto neanche in gioventù. Qui ho trapiantato le mie radici, è stato come avessi ritrovato linfa, una vitalità sorprendente con nuovi impulsi creativi.

Domenico Cantatore

«Amore per Montefiore», in *Domenico Cantatore. Opere grafiche*, prefazione di L. Dania, Montefiore dell'Aso, 1989, pp. 15-16.



Il padre marchigiano, la madre sarda. A quattordici anni si trasferisce con la famiglia a Padova; a contatto con la cultura veneta scopre il suo amore per l'arte; a sedici anni, si dedica completamente alla pittura. Studia a Venezia, e in quella città presenta le prime tele all'esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa. Nonostante le sollecitazioni dell'arte veneta, così stimolanti, che poteva consultare nella città lagunare, le sue predisposizioni lo orientano verso il colore caldo della Sardegna, patria di origine, e quindi alla rutilante e accesa tavolozza di Van Gogh e dei postimpressionisti. Via via si affina la sua sensibilità cromatica; il gusto delle velature e della luce chiara gli consentono uno svolgimento personale della forma figurativa. La sua pennellata diventa più larga e liquida, i colori meglio intrisi di riscontri naturali. Dal 1934 al 1939 partecipa all'*International Exhibition of Paintings* di Pittsburgh. Dal 1928 è alla *Biennale* di Venezia, in cui è presente fino all'edizione del 1948. Nel 1931 è anche alla *Quadriennale* di Roma, e in diverse altre edizioni. Lascia Padova per Milano, e tiene la prima personale nel 1934 alla Galleria Pesaro, Milano, ed espone nel 1940, 1943, 1946 alla Galleria Gian Ferrari. Diversi musei acquistano sue opere: Galleria d'arte di Roma; Galleria Civica d'arte moderna, Milano, Museo Marangoni, Udine, Museo Ricci Oddi, Piacenza. Nel 1956 tiene un'esposizione personale a Parigi, Office National de Tourisme. Oltre che a Milano Palazzi lavora a Roma. Diverse le personali: 1959, Galleria Gussoni, Milano; 1965 Amici del Libro, Cagliari; 1967 Galerie de Montecarlo, Montecarlo; 1968 Galleria Cavour, Milano; 1969 Galleria L'Approdo, Napoli; altre mostre a Milano, Nuoro, Mantova e Rovereto. Nel 1974 le Edizioni d'arte Ponte Rosso, nella collana Pittori italiani contemporanei, pubblicano *Palazzi*, una cartella con presentazione di Emilio Radius, e una rassegna critica con scritti, fra altri, di Giuseppe Gorgerino, Dino Buzzati, Alberico Sala, Renzo Biasion, Ugo Ojetti, Orio Vergani, Ugo Nebbia, Virgilio Lilli, Leonardo Borgese. Nel 1978 e nel 1982 tiene mostre personali alla Galleria Le Arcate, Milano.

20. Paesaggio con rovine (anni '60).

Olio su cartone, cm 35x50.

In basso a sinistra: B. Palazzi.

Provenienza: Generoso D'Apice, Milano.

Il dipinto, non datato, fu certamente eseguito a Roma, probabilmente negli anni sessanta.

La pasta del colore, i toni caldi, densi, e persino la scelta dell'inquadratura, con ruderi antichi, riportano all'ambito della poetica romana, scuola romana o gruppo che fosse, animato da Scipione e Mario Mafai, e che ispirò anche Carlo Quaglia. Clima vagamente malinconico, se non nostalgico; e la natura di Palazzi ha tali componenti che possiamo dire di romanticismo moderno. La ricerca del "tono" è ricerca di ordine naturale e mentale insieme, una sorta di "sapore lirico" che non richiede alcuna esibizione, soltanto una profonda coerenza di valori, il buon accordo melodico, quasi una monodia, nel quale concorrono sotterranee intuizioni, un'esposizione sommessa di ciò che nel paesaggio si nasconde in qualità di memoria antica, di senso del luogo in cui è rimasta l'impronta plastica della civiltà.



Intrapresi gli studi alla facoltà di Architettura di Torino, li interrompe per seguire i suoi interessi per la pittura. Nel 1928 due suoi quadri all'Esposizione del Decennale della Vittoria al Parco del Valentino, Torino.

Qui ha modo di conoscere Farfa, Diulgheroff, Prampolini, Mino Rosso e Fillia. Altri incontri: Felice Casorati, il gruppo dei Sei, Spazzapan, e gli architetti Pagano, Persico, Gino Levi Montalcini. Nel 1929 è nel gruppo futurista all'Esposizione Sindacale della Promotrice di Torino e in ottobre alla mostra *Trentatré artisti futuristi* alla Galleria Pesaro di Milano. A fine anno primo viaggio a Parigi insieme con Fillia; qui nel 1930 è alla mostra *Les peintres italiens* alla Galerie 23. Con l'amichevole mediazione di Fillia conosce a Parigi Severini, Léger, Kandinskij, Delaunay, Zadkine, Picasso, Max Ernst, Mondrian, Vantongerloo e gli architetti Le Corbusier e Mallet-Stevens. Espone alla XXVII Biennale di Venezia, 1930. Diverse le partecipazioni a mostre del gruppo futurista e degli aeropittori. Nel 1931 *I Quadriennale* di Roma. Dal 1932 vive spesso a Parigi, dove il mercante Léonce Rosenberg gli offre un contratto. Espone alla Biennale di Venezia nelle edizioni dal 1932 al 1938. Si dedica al cinema d'avanguardia, e collabora a progetti per nuove architetture pubbliche; disegna mobili per abitazioni e uffici. Nel 1935 partecipa alla *II Quadriennale* romana. Di nuovo a Parigi la Galerie Bernheim Jeune ospita la mostra dei futuristi italiani e qui Oriani presenta dipinti e plastiche murali realizzate insieme con Fillia e Rosso. Espone a Vienna, Istanbul e Lione. Nel 1938 espone insieme con Mino Rosso a Palazzo Lascaris, Torino.

Nel dopoguerra Oriani preferisce dedicarsi all'architettura, all'arredamento e all'attività di designer. Negli anni cinquanta recupera il filone futurista della sua prima maniera. Mostra personale nel 1964 alla Galleria La Medusa, Roma, con opere dal 1929 al 1963. Nel 1968 l'artista si trasferisce ad Ascona, in Svizzera. L'8 dicembre 1972 Oriani muore a Roma per un incidente d'auto.

Il *Catalogo generale delle opere di Giuseppe (Pippo) Oriani* pubblicato nel 2009, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano.

21. *Paesaggio della costa* (anni '60).

Encausto grafito su cartone gessato, cm 32,5x50.

Sul lato destro: Oriani.

Al verso: timbro rosso rettangolare «Encausto grafito / su cartone gessato»; a inchiostro «N° 0145 [il numero timbrato rosso] cat. D / "Paesaggio della costa" / 50x32,5»; a inchiostro «Opera autentica di mio padre / il Maestro Pippo Oriani - / Gabriele Oriani / Roma»; timbro tondo Casa d'Arte, con firma non decifrata.

Esposizioni

- *Pippo Oriani*, presentazione di L. Cavallo, Galleria Mercurio, Biella, 18 marzo-22 aprile 1995, riprodotto in cat. s.n.

Egli mantenne negli anni una consistente coerenza formale e linguistica con le istanze del gruppo dei secondi futuristi - di cui facevano parte Fillia, Diulgheroff, Mino Rosso e Alimandi, fra gli altri. Gli interessi di Oriani andarono via via evolvendosi sul piano compositivo e ritmico in un controllo della forma che arrivò all'essenzialità del graffito. In questa pagina traspare certo l'antico amore per Severini e il cubofuturismo, ma anche una sorta di contemplazione del mistero che resta insondabile in ogni cosa reale. Nessuna visione sentimentale o romantica; pare che tutto sia stampato in un cielo nero, le linee del paesaggio hanno preso l'aspetto di sigle nel linguaggio contemporaneo. Si potrebbe pensare che Oriani abbia anticipato il destino delle immagini riprodotte dalla telematica. L'ordine chiuso delle forme profilate e immobili anche nelle loro ombre. Un segno di spessore uguale, che graffia un fondo di nero encausto scoprendo il bianco gesso sottostante. Ricorda i primi esercizi di decorazione che si insegnano ai bambini e provocano il loro stupore. È con tale ingenuità, con tale candore che Pippo Oriani svolge il suo quadro,

con mano sicura e cuore tenero. Si possono ricordare le opere di un ceramista e i colori di cottura, di metallica e smaltata compattezza: è come se uno spirito giocoso abbia d'improvviso trasformato in una superficie concreta dei disegni tracciati nel buio con una penna fosforescente.



Terzo di cinque figli. Il padre è invalido di guerra, la madre maestra.

Nel 1923 entra come contabile in un oleificio e in seguito lavora come operaio. Trasferito a Milano, si dedica allo studio dell'arte antica, visita chiese e musei, e si avvicina alla pittura contemporanea. Da autodidatta ottiene la maturità artistica a Brera. Nel 1936 si trasferisce a Firenze, si iscrive all'Accademia, allievo di Felice Carena. Insoddisfatto del clima culturale fiorentino ritorna a Lecco. Nel 1937 partecipa al concorso per il paesaggio lecchese. Parte per Parigi, dove visita i musei, si interessa alle opere di Corot e di Courbet, di Cézanne e Picasso; riporta a Milano riproduzioni di *Guernica*.

Esegue nel 1939 un affresco, *Processione*, per la Chiesa del SS. Redentore, Lecco.

Con una borsa di studio frequenta l'Accademia di Brera per tre anni, allievo fra gli altri di Achille Funi che lo sceglie come collaboratore nella realizzazione di affreschi all'Università di Padova e in occasione dell'Esposizione universale di Roma. 1940 entra a far parte del gruppo di Corrente compagno di Badodi, Cassinari, Fontana, Guttuso, Migneco, Sassu, Italo Valenti e dei critici Valsecchi, de Grada e dei poeti Sinisgalli e Quasimodo.

Partecipa al III Premio Bergamo, 1941.

Nel 1942 a Mondonico dipinge una serie di paesaggi. 1943, con Cassinari e Treccani espone alla Galleria della Spiga, Milano, sede di Corrente. Con Treccani redige il *Primo manifesto di pittori e scrittori*. Nel 1945 collabora a riviste impegnate ideologicamente con scritti di carattere teorico e di forte partecipazione civile. Partecipa alla stesura del manifesto *Oltre Guernica*, 1946, e pubblica *Lettera a Picasso*. In ottobre prima personale alla Galleria Il Camino di Milano.

Incontra nel 1947 Lionello Venturi che gli fa avere una borsa di studio per la *Biennale* di Parigi dove si reca in compagnia di Renato Birilli. Proficui gli incontri con Picasso e la conoscenza di Wols, Braque e De Staël. Di ritorno a Milano è presente alla prima mostra del *Fronte nuovo delle arti*.

Dal 1948 espone alla *Biennale* di Venezia. Nel 1950, dopo la rottura del Fronte nuovo delle arti si lega all'ala

astrattista del gruppo, che sotto la guida di Lionello Venturi prenderà il nome di gruppo degli Otto. Nel 1952 ritorna in Brianza, ritrova le memorie di Mondonico, sull'Adda. Nel 1953 presenta i suoi paesaggi a Milano, Firenze e Bologna. Nel 1954 espone alla *Biennale* di Venezia cinque quadri di figura, tutti poi distrutti dall'artista.

Nel 1956 alla *Biennale* ha una sala personale.

Tra il 1959 e il 1960 soggiorna a Londra. Espone alla *Biennale* di San Paolo in Brasile presentato da Michel Tapié. Nel 1960 inizia la serie dei *Cactus* e dei *Paesaggi liguri*. Alla *Biennale* di Venezia, 1962, è presentato da Marco Valsecchi. La sua attività si svolge tra la casa in Brianza, Milano e la Liguria. Inizia, nel 1975, a Mendrisio, a dipingere le *Rocce*, tema che svilupperà in Liguria e a Porlezza, sul lago di Lugano. Alle Scuderie della Pilotta, Parma, ha luogo la mostra *Figure 1942-1975*, presentata da Roberto Tassi. Nel 1983 il Museo di Lecco espone in permanenza 38 dipinti, appartenuti alla collezione Ponti-Loren, ora proprietà dello Stato.

Nel 1987 la Città di Locarno, Casa Rusca, gli dedica una mostra storica, *Il paesaggio di Morlotti*, testo di Roberto Tassi.

Il *Catalogo ragionato dei dipinti* di Morlotti, a cura di G. Bruno-P.G. Castagnoli-D. Biasin, edito da Skira, Milano, 2000.

22. Rocce (1981)

Olio su tela, cm 73x92.

In basso a destra: Morlotti.

Provenienza: Galleria Biasutti & Biasutti, Torino.

Esposizioni

- Ennio Morlotti. *Le rocce 1975-1982*, testo di R. Tassi, Galleria Bergamini, Milano, marzo-aprile 1982, riprodotto in cat. n. 8

- Ennio Morlotti. *Le rocce: 1975-1984*, testo di P.G. Castagnoli, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, Modena, 4 maggio-11 giugno 1985, riprodotto in cat. tav. XVIII, p. 44

- *Corrente*, testo di R. Bellini, Galleria Biasutti & Biasutti, Torino, 13 aprile-27 maggio 2000, riprodotto in cat. p. 93

- *Morlotti*, testo di L. Cavallo, Galleria Il Castello, Milano, febbraio-marzo 2002, riprodotto in cat. n. 23.

Bibliografia

- G. Bruno-P.G. Castagnoli-D. Biasin, *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Skira, Milano, 2000, tomo II, riprodotto n. 1720.

Roberto Tassi, in catalogo *Ennio Morlotti. Le rocce 1975-1982*, testo di R. Tassi, Galleria Bergamini, Milano, marzo-aprile 1982:

Nelle rocce [...] dipinte, tra il 1981 e il 1982, e che sono l'ultima formulazione del tema, ciò che risulta subito variato è la qualità (o il modo di essere) della luce, non più unica, ma duplicata; e pur sempre omogenea in questo suo diverso manifestarsi. [...] la luce è ancora assorbita dall'interno, ma anche emessa dalla superficie, e le due parti del quadro, da questa duplice azione, risultano maggiormente contrapposte, anziché unite. Il cielo ha acquistato ora una leggerezza che si distende così sottile e profonda come se veramente fosse un velame di seta fatto d'aria e di luce, materia senza materia, e pure nella frontalità rigorosa, spazio senza confini, tensione di quella materia verso l'infinito o, per essere più appropriati, verso l'illimito.



Nella città natale studia come incisore e orafo; si trasferisce a Milano nel 1929. Qui frequenta i corsi dell'Accademia di Brera sotto la guida di Aldo Carpi, diplomandosi nel 1938. Partecipa al clima culturale della città lombarda e si inserisce nel gruppo di *Corrente*, in cui il critico Raffaele de Grada ebbe ruolo preminente. Prima mostra personale nel 1941 alla Bottega degli Artisti di *Corrente*, Milano, presentato da Elio Vittorini. È al Premio Bergamo del 1941 e 1942.

Con altri artisti e critici dà vita alla rivista *Il 45*; nel 1946 è tra i firmatari del manifesto della *Nuova Secessione Artistica Italiana*.

L'anno successivo primo viaggio a Parigi; nel 1949 inizia la frequentazione di Antibes, conosce Picasso, Braque, Chagall, Eluard, Cocteau.

Accanto all'attività pittorica, si occupa di scenografia e di incisione; realizza vetrate per monumenti religiosi; del 1951 il pannello murale per il salone d'onore della Triennale di Milano.

La sua attività si svolge a Milano e a Parigi. Ripetuti soggiorni a Gropparello (PC), frequentato negli anni quaranta con Morlotti e Birolli e dove, a partire dal 1962, divide lo studio con Treccani. Il suo percorso artistico tocca e sviluppa tappe e stagioni diverse, accomunate dallo studio attento e da ricerche sul colore, colore che costruisce figure, ritratti, interni, paesaggi e nature morte. Numerose e importanti le esposizioni in Italia e all'estero.

Alla *Biennale* di Venezia, nel 1952, vince il Gran Premio della pittura italiana; alla *Quadriennale* di Roma, sale personali nel 1955 e nel 1972. Partecipa a *Documenta* di Kassel nel 1955 e nel 1959.

Esposizioni personali nelle maggiori gallerie di Milano, il Milione, Bergamini, l'Annunciata; su invito di Picasso, nel 1950, espone al Museo di Antibes. Espone alla Kunsthalle di Darmstadt nel 1960. Ampia antologica a Palazzo Farnese, Piacenza, nel 1983; nel 1986 al Palazzo Reale di Milano.

Il catalogo generale dei dipinti, *Cassinari*, a cura di Marco Rosci, pubblicato da Electa, Milano, nel 1998.

23. *Il sole nel bosco*, 1990.

Olio su tela, cm 79,7x89,5.

In basso a destra: Cassinari.

Al verso: sulla tela a pastello viola «1940-1990 / Raffaellino – Bruno / Nozze d'oro»; a pastello verde «"Il sole nel bosco" / Cassinari 1990».

Provenienza: Raffaele de Grada, Milano; Maria Luisa Simone de Grada, Milano.

Il dipinto è testimonianza del lungo e intenso rapporto fra il pittore e Raffaele de Grada, documento di solida amicizia e di intesa culturale. Nel libro di de Grada *Il movimento di "Corrente"*, Edizioni del Milione, Milano, 1952, la ricostruzione fedele di quel periodo; a Cassinari, «una delle energie più valide del mondo artistico contemporaneo», dedicata una pagina che tocca i caratteri fondamentali del suo lavoro:

Questa passione del rappresentare l'immagine della natura che il gusto o la storia ci offre, senza escludere che in tempi pur vicini il gusto e la storia potevano essere ben differenti, Cassinari se l'è portata dalle colline di Piacenza, da Gropparello dove il nostro pittore ha incominciato a impastare i colori. Alla sua terra Cassinari ha conservato una fondamentale fedeltà, anche se ne è coscientemente evaso in vista di Milano, dell'Europa, del Mondo [...]. Cassinari trovava il "suo" modo di essere vivo e moderno al di fuori degli impianti intellettuali, per forza di passione. Non si affaticava a ricercare strutture nuove, ma tutto si affidava al "suo" segno e al "suo" colore [...]. Ha arricchito il colore, ha complicato il segno.



Dal nonno Giuseppe e dal padre Oreste, naturali talenti artigiani, i primi stimoli per quella che sarà la sua avventura creativa. Ma è lo zio Ottone, al quale Bruno resta legato da un complesso rapporto di devozione e di insofferenza, che condiziona il suo esordio nel mondo dell'arte. Artista precoce, nel 1925 frequenta i corsi di Nudo all'Accademia di Belle Arti ed esegue i primi dipinti.

Nel 1927 si iscrive all'Istituto d'Arte di Porta Romana ed entra in quel *milieu* artistico fiorentino in cui Ottone è parte dominante. Le presenze più incisive: Ardengo Soffici, Achille Lega, il Maccari di Strapaese, e giovani militanti, Berto Ricci, Maurizio Klum, Dino Garrone, Edoardo Persico, Carlo Cordiè, Vero Montebugnoli.

Nel 1929 partecipa, accanto a Carrà, de Chirico, Morandi e Maccari, a una collettiva alla Bottega del Selvaggio. Di quest'anno è la sua partecipazione alla *Mostra Regionale Toscana*.

Nel 1930 illustra il numero unico *Il Rosai* foglio apologetico a cui collaborano Berto Ricci, Dino Garrone, Edoardo Persico e Gioacchino Contri; insieme con Berto Ricci, l'anno successivo fonda *L'Universale* periodico che avrebbe dovuto rinnovare i fasti di *Lacerba* e di *La Voce* dove pubblica appassionati saggi di tono filosofico-esistenziale.

Alla metà degli anni trenta ha inizio un graduale distacco da quel radicalismo che gli è in sostanza estraneo: è il "divorzio" da Ottone

Rosai e dalla sua cerchia. È in definitiva, questa, una presa di posizione che segna una netta svolta nella sua vicenda d'arte. Si iscrive al Magistero del Disegno, si dedica a studi di matematica e geometria.

Nel 1939, ottenuto il diploma di Decorazione Pittorica, organizza la sua prima personale al Lyceum.

Nel 1941 viene richiamato come disegnatore presso l'Istituto Geografico Militare di Firenze.

Nel dopoguerra, senza muoversi da Firenze, l'artista comincia il suo apprendimento "francese": l'immagine si disarticola in un tessuto materico dove la luce e l'atmosfera si fanno protagoniste della visione. Mette a punto nuovi metodi didattici presso l'Istituto d'Arte di Lucca: lo scopo è di incoraggiare gli allievi a una pratica pittorica alternativa e

liberata da schemi accademici. Nel 1951 tali ricerche troveranno la loro verifica in una mostra all'Istituto di Pedagogia del Magistero di Roma. Da ricordare, a completamento di questa attività teoretica, la pubblicazione di saggi su riviste specializzate e varie conferenze sul tema, tra cui quella del 1954 in occasione del Convegno Nazionale per il Disegno presso il Centro Didattico Nazionale di Firenze.

Sul versante espositivo, la ripresa risale al 1947 con una mostra all'Aeroclub di Firenze. Seguono importanti partecipazioni a rassegne nazionali (*Biennale* di Venezia, *Quadriennale* di Roma, Fiorino di Firenze), mostre personali e collettive in tutta Italia.

Le presenze a mostre e a premi nazionali si infittiscono. Nel 1960, in occasione di una rassegna d'arte italiana negli Stati Uniti, una sua opera viene donata al presidente Eisenhower. In questo stesso periodo ottiene la cattedra di Paesaggio e di Tecnologia Pittorica all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Il suo orizzonte poetico sembra richiudersi sempre più intorno a un quotidiano severo e struggente dove aneddoto e folklore sono banditi per sempre. Una costante, questa, che ritroviamo anche nel periodo in cui lavora nello studio di viale Volta e poi in quello di via Firenzuola, alle Cure, dove ha abitato e lavorato fino all'ultimo, alternando la pittura all'insegnamento al Liceo Artistico.

24. *La piazzetta*, 1963.

Olio su tela, cm 50x60.

In basso a destra: '63 Bruno Rosai. Al verso: sul telaio a inchiostro « - foto 458 - 1963»; a pastello blu «28»; cartiglio scritto a macchina con indicato «Autore - Rosai Prof. Bruno - Firenze - / Viale Alessandro Volta n° 193. / Titolo - "La piazzetta" (1963) / olio su tela cm 60x50 - (458)».

Provenienza: Vittoria Corti, Firenze.

Il quadro di Bruno Rosai lo si percepisce a poco a poco, lo si assapora appieno solo quando si sono penetrate le complesse estrosità coloristiche, le infinite velature, le aggiunte, gli accenni, le analogie che hanno il valore di una grammatica emotiva e sono la storia stessa dell'uomo Bruno Rosai. Il dipinto è creato per accumuli di sottili filamenti quasi fili di vetro o di ghiaccio che rendono luminosità di fibre immateriali. La cura di lasciare trasparenza laddove ci si aspetterebbe una superficie compatta, un muro, una costruzione geometrica indica quanto di astrazione, quanto di intuizione vi è nella ricerca dell'artista fiorentino.



Nato da una famiglia della piccola borghesia, dopo la licenza ginnasiale frequenta la Scuola di Tessitura della Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri; nel 1932 diplomato perito tessile. Frequenta la Galleria del Milione e la Galleria Pesaro, conosce il critico Raffaello Giolli; si interessa alle opere di Sironi e Modigliani.

Dal 1934 lavora presso l'Istituto Cotoniero Italiano proprietà di Gianni Mattioli. *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, in agosto, riproduce un suo disegno. Nel 1935-1936 frequenta la Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria del Castello Sforzesco, ha per maestro Gianfilippo Usellini che tiene la cattedra di Decorazione applicata. Su diverse riviste e sul quotidiano *L'Ambrosiano* compaiono i suoi disegni. Nel 1938 personale nella Galleria Piccola Mostra.

Dal 1939 frequenta il maestro Riccardo Malipiero, il musicologo Luigi Rognoni e il critico Dino Formaggio. Nel 1942 alla Galleria 15 Borgonuovo, *Franco Rognoni espone Pitture Disegni Incisioni*. Suoi disegni ornano copertine di vari volumi, il lavoro di illustratore di libri è uno dei più apprezzati nell'editoria italiana. Nel 1945 disegni satirici, illustrazioni e ritratti sul quotidiano liberale *La Libertà*, Milano, diretto da Ettore Janni.

Attorno al 1947 si lega all'Annunciata di Bruno Grossetti che sarà la sua galleria di riferimento. Nel 1948 fitta collaborazione con vignette al quotidiano *Avanti!*. Nel 1953 espone alla Galleria Montenapoleone 6A, presentazione di Guido Ballo. Nel 1957 inizia la collaborazione - durerà fino al 1962 - con la Compagnia dei Pupazzi di Maria Perego. Ha un primo incarico per la realizzazione di bozzetti e scene alla Rai TV.

Nel 1958 le Edizioni del Milione, Milano, pubblicano *15 disegni di Franco Rognoni*, testo di Garibaldo Marussi. Nel 1959 personale alla Galleria L'Annunciata. Nel 1960 pitture recenti di Rognoni alla Nordness Gallery, New York; opere di pittura anche alla Galleria L'Annunciata, con presentazione di Giulia Veronesi. Vince *ex aequo* con Emilio Scanavino il Premio Città di Palermo. *Opere grafiche recenti di Franco Rognoni* alla Galleria Ciranna, Milano, 1962. Nel 1963 l'editore Mursia pubblica di Alberto Cavaliere

Due lombardi alla prima Crociata. Avventure di terra e di mare in venti episodi, illustrazioni di Rognoni. Alla Galleria Colongo, Biella, dipinti a olio di Rognoni con presentazione di Luigi Carluccio. Nel 1964-1965 esegue quattro grandi tele sul tema di *Ulisse* per la turbonave Michelangelo. Nel 1967 mostra di 50 dipinti dal 1944 al 1966 a Odense, Danimarca.

Si moltiplicano le esposizioni personali: Roma, Galleria Zanini; Cremona; La Spezia, Galleria Il Gabbiano; Brescia, Galleria Cavalletto; Biella, Galleria Mercurio; Bari, Sanremo. Nel 1975 alla Libreria Prandi, Reggio Emilia, *Acquarelli, Tempera, Incisioni*. La stessa Libreria nel 1976 pubblica *Franco Rognoni. Incisioni dal 1938 al 1974*, a cura di Sergio Torresani. Nel 1980 le Edizioni dell'Annunciata pubblicano la prima grande monografia sul pittore, testo di Roberto Sanesi. Nel 1981 personale a Toronto, Madison Gallery. Nel 1983 nominato Accademico corrispondente dell'Accademia Nazionale di San Luca. Nel 1989 edito da Spirale Arte il volume *Franco Rognoni*, prefazione di Stefano Crespi.

Nel 1990 esposizione a Bätterkinden (Berna). Nel 1993 mostra a Bruxelles, Galerie St-Jacques.

Un diffuso regesto bio-bibliografico nel catalogo *Franco Rognoni. Opere 1931-1998. Interni/Esterni*, a cura di Luigi Cavallo, Rotonda di via Besana, Milano, 2003.

25. Giardino abbandonato, 1989.

Olio su tela, cm 46x55.

In basso a destra: Rognoni F.

Al verso: sulla tela a pastello nero «Rognoni F. / 89»; sul telaio a matita «Giardino abbandonato».

Esposizioni

- *Trenta pagine sul paesaggio italiano*, testo di L. Cavallo, Galleria Corchia, Forte dei Marmi, 10 luglio-20 agosto 1993, riprodotto in cat.

Giocato su due colori: verde e viola, e il verde della proda erbosa rintocca nella chioma rotonda dell'albero, qui verde smorzato nel grigio; così il viola, mescolato col bianco, diventa azzurro. Il quadro è lavorato a spatola, mosso in larghi colpi che conferiscono movimento alla materia, come fosse andamento di un affresco sul muro decorato da fanciulli. Qualcosa di elementare e ironico fa animare i contorni del muretto, con un cancello chiuso, che recinta il giardino abbandonato e lo isola come un'oasi lasciata alla padronanza strimpellata degli uccelli. Il motivo ha una descrizione semplice eppure canterina, musicale, la composizione profitta della natura quel tanto per poter ricreare l'atmosfera di un gioco, il clima di uno svago, ma delibato come campione di un piccolo eden sopravvissuto al clamore moderno.



Inizia a studiare pianoforte a sei anni; nel 1929, si trasferisce a Livorno, sua città di adozione. Dal 1936 frequenta l'Università di Pisa.

Comincia a dipingere attorno ai quindici anni. Nel 1940 consegue la laurea in Chimica, ed è chiamato come assistente presso l'Istituto di Mineralogia dell'Università di Pisa. Prima partecipazione a una collettiva. Nel dicembre del 1947 seconda laurea in Farmacia e l'anno successivo è assunto dagli Spedali Riuniti di Livorno. Visita a Venezia la *Biennale*, vede opere di Kandinsky e di Klee. Nel decennio seguente è interessato all'opera di Rosai, Carrà, Sironi e de Chirico.

Attorno al 1947 sperimenta la pittura astratta e nel 1949 tiene la prima personale presso la Libreria Salto di Milano. Entra a far parte del Movimento Arte Concreta, insieme a Dorfles, Munari, Monnet e altri.

Nel 1951 i suoi *Pannelli a scacchi iterativi e simultanei* esposti al *Salon des Réalités Nouvelles* di Parigi. Nel 1952 il suo astrattismo, nutrito di suggestioni musicali, assume il caratteristico aspetto reticolare e dinamico, iniziando la fase di lavoro denominata *Spazio Totale*.

Nel 1953 espone a Milano, Torino e Firenze. Nel 1957 è presente alla rassegna collettiva *Cinquant'anni di pittura astratta nel mondo*,

Parigi, Galleria Creuze. Nel 1958 abbandona l'impiego agli Spedali e si trasferisce a Milano. Nel 1960 cessa temporaneamente di lavorare a causa di un grave incidente d'auto, nel quale perde la vita suo nipote ed egli stesso subisce un danno fisico permanente.

Nel 1964, invitato alla *Biennale* di Venezia. Nel 1965 le sue trame reticolari si riducono sempre più a serie di linee che descrivono attimi più che luoghi. Dal rigore del progetto geometrico (strutture fisse) emergono poi le "licenze cromatiche", le libertà che il pittore si concede sul piano della scelta del colore e della sua valenza emozionale.

Nel 1968 alla XXXIV *Biennale* di Venezia ha una sala personale. Nel 1975 giunge a maturazione il ciclo del *Tempo Totale*, che dà luogo alla serie delle *Strutture fisse con licenza cromatica*, una nuova libertà lirica e narrativa nell'utilizzo dei colori. Poi le ricerche sulla *Metafisica del colore*.

Del 1978 i primi lavori sui concetti strutturali elementari geometrici, esposti lo stesso anno alla *Biennale* di Venezia. Dal 1979 l'artista sposta il suo interesse sulle interazioni ambientali tra pittura e architettura, per poi avviarsi alla distruzione della linea e della sua costruzione geometrica nel 1980, con la serie del *Terremoto*. Da questo punto le linee iniziano a venire tracciate a mano libera (serie degli *Orizzonti*), poi si spezzano in punti quasi divisionisti, sempre più grandi e sempre più gestuali (*Orme*), che si svilupperanno in opere di valenza informale (serie dei *Cipressi* e dei *Dipinti Satanici*). Solo negli anni novanta, con la serie delle *Meditazioni* ad acrilico e delle *Strutture* a inchiostro, Nigro ritorna a costruire lo spazio pittorico in maniera geometrica.

26. *Vibrazioni simultanee*, 1961.

Tempera su carta intelata, cm 71,5x51.

In basso a destra: M. Nigro '61.

Al verso: sull'intelatura due timbri Studio Carlo Grossetti, Milano, uno con n. 15601; scritta a inchiostro «Mario Nigro 1961 / "Vibrazioni simultanee" / tempera su carta intelata / cm 71,5x51».

La cultura scientifica di Mario Nigro ha certo favorito la sua capacità di trasformare in immagine gli elementi molecolari della chimica e della mineralogia. Possiamo interpretare le sue *Vibrazioni ottico-cinetiche*, che hanno valori cromatici di originale complessità, come forme/fibre di organismi naturali, tessuti o cellule visive che possono farci scoprire l'intima architettura della materia. È il colore scomposto e riflesso in tanti accordi (musicali) che consente movimento ritmico a quella che è una struttura spaziale.

Qui il pittore non si interessa alla natura-paesaggio, quindi alla macro-natura, ma entra nell'intimo della materia, nella micro-natura.



A Fiume ha compiuto gli studi classici. Nel 1939 si trasferisce a Milano, dove inizia gli studi universitari, interrotti e poi ripresi e ultimati dopo la parentesi della guerra. Ha svolto attività diverse, con molteplici esperienze prima di dedicarsi definitivamente, nel 1960, alla pittura. Nel 1969 ha esposto in personale alla Galleria delle Ore, Milano; nel 1971 alla Galleria Palazzo Vecchio, Firenze, e alla Biblioteca Comunale, Palazzo del Podestà, Borgo San Lorenzo (Firenze). Ancora mostre personali: 1974 Galleria Correggio, Parma; 1975 Galleria Cocorocchia, Milano; Galleria del Leone, Firenze; 1976 Galleria Spriano, Omegna; 1977 Galleria Montrasio, Monza; 1979 Biblioteca Civica, Palazzo Sormani, Milano; 1980 Studio d'arte Annunciata, Milano, e nel 1984 Galleria delle Ore, Milano. Diverse partecipazioni a esposizioni pubbliche, fra cui, 1960 *Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea Premio Città di Palermo*, Palermo; 1966 *Mostra del Centenario dantesco*, Galleria Vismara, Milano; 1970 *Premio Marino Mazzacurati*, Teramo; 1976 *Astrazioni dal paesaggio*, Galleria Civica, Monza; 1984 *XXIX Biennale nazionale d'arte*, Città di Milano, Palazzo della Permanente, Milano. Del 1984 la monografia *Giuseppe Guarino*, testo di Luigi Cavallo, nella collana *Arte moderna italiana*, n. 97, Scheiwiller, Milano.

In questo libro una «Epigrafe», firmata dall'artista, dà qualche altro ragguaglio biografico:

Ho iniziato a dipingere verso i quarant'anni. Forse le mie opere tradiscono, in qualche modo, questa sorta di peccato originale contro la cronologia. Esse non possono richiamare né scontare eroici furori di una giovinezza che non hanno vissuto; in compenso può darsi non debbano accusare i malanni di una sofferta decadenza. Vivono (o non vivono) nella dimensione del tutto atemporale dell'evocativo. Una dimensione ultima, una rilkiana impossibilità di dimora. Il biblico "luogo" dove nessuno fu mai. L'immagine si colloca non "qui e ora" ma "in nessun luogo e sempre", in un'incombente assenza di spazio e tempo storici. Si vendica, così, e della natura e della storia. E anche del pittore. Del resto, avverte Baudrillard, seul l'effet est nécessaire, la cause est accidentelle.

La pittura è terra straniera, dal richiamo irresistibile per il visionario. Ma un visionario non ha identità né futuro; l'evocatore di spettri è a sua volta evocato, vittima delle sue vittime. La fatalità, allora, regge la mano del pittore, e il segno è destino.

27. Estuario, 1984-1992.

Olio su tela, cm 79,5x99,5.

In basso a destra: 92. G. Guarino.

Al verso: sulla tela a pennello «Giuseppe Guarino / 84 [cassato] (ripreso nel 92) / "Estuario" 92»; a inchiostro nero «Giuseppe Guarino / 1984-92»; a inchiostro rosso «Esposto alla / Biennale di Milano / (Permanente) Gennaio 94»; sul telaio etichetta Liguigli Fine Arts Service, Peschiera Borromeo.

Esposizioni

- *La libertà oggi. Pittori italiani 1945-1995*, a cura di L. Cavallo, O. Nicolini, M. Carrà, Cascina Roma, San Donato Milanese, 20 aprile-18 giugno 1995, riprodotto in cat. p. 50.

Una pittura scabra, vuota, che si sottrae al "soggetto", dove l'accadimento è appunto la mancanza di fatti visivi, o meglio, dove l'immagine si allontana nella nebbia del tempo in una deriva che è destino di tutto il creato: sono i luoghi desolati della poesia di T.S. Eliot, nella quale si sono estinti gli entusiasmi vitalistici del contemporaneo. Guarino sembra quasi raccogliere le spoglie di un mondo esaurito, navi che arrugginiscono ferme all'estuario, malinconici detriti di una giornata che ha luci giallastre e fosche, che fa intravedere reperti umani e industriali ormai ridotti a ossame. Grava sulle sue opere un senso di estinzione, di annientamento, come nelle pagine dipinte da Mario Sironi nel suo periodo conclusivo in cui le esperienze tragiche diventavano simulacri del teatro umano, e quanta verità c'era in quella pittura; così come quanta forza emblematica nell'apparentemente rassegnata atmosfera nubilosa di Guarino. La materia è conquistata alla luminosità con impasti sottili, come setacciati in un lavoro prolungato, macinando toni e velature per far emergere quel poco di trama, di traccia, quasi bava di vento, lasciata dall'uomo, che è il senso intimo dell'arte di Guarino.



La sua formazione avviene all'Accademia di Brera con la guida di Aldo Carpi e Achille Funi; suoi compagni di studio, nei primi anni quaranta, Ennio Morlotti, Mariano Morisetti, Dino Tega. Altri amici del periodo Roberto Crippa, Gianni Dova, Enrico Baj. Al bar Giamaica, polo di attrazione per gli artisti, incontra Lucio Fontana. Nel dopoguerra frequenta la Galleria del Milione. Delle opere del 1947 scrive Franco Russoli (catalogo *Peverelli*, Galleria Milano, Milano, ottobre 1964): *I suoi quadri, allora, erano infatti rapide e solide insieme visioni di una natura limpida di colore e ben sintetizzata nello squadernamento dinamico dei volumi. Fu un'intuizione precisa, come sempre per Peverelli, che nel corso di anni, poi, saggiò con fiducia e con inarrestabile curiosità le varie ricerche espressive d'avanguardia [...]. Nell'ambiente acceso e tumultuante della Milano di via Brera, tra le trovate pour épater e le proposte più segrete e serie, Peverelli si muoveva sempre con una fresca, quasi ingenua, aggressività.*

Il lavoro di Peverelli trova rilievo internazionale alla XXX Biennale di Venezia, 1960, con una sala personale; presentato in catalogo da Alain Jouffroy:

Peverelli è uno dei giovani pittori italiani che hanno compiuto nel dopoguerra un'opera importante, nella quale si può riconoscere quella "volontà di coscienza" che, in altri, sembra dissolversi in preoccupazioni esclusivamente tecniche. Peverelli [...] è uno dei pittori che, a Milano, hanno tentato d'inserirsi nella tradizione delle grandi opere di combattimento del XX secolo, da Guernica di Picasso a La domanda di Matta, [...] Peverelli è riuscito da parecchi anni a costituirsi un linguaggio assolutamente personale, il quale s'articola sottilmente a quello di Matta, di Brauner e di Giacometti, questi tre uomini totalmente diversi che strane affinità nella ricerca tengono in un invisibile contatto [...]. Pochi pittori hanno capito altrettanto bene ciò che hanno compiuto, dal 1945 in poi, Matta, Lam, Brauner e Giacometti: quella "messa a nudo della pittura operata dagli stessi surrealisti", che ha mutato, agli occhi di alcuni, l'idea stessa di "pittura" [...]. Soltanto oggi, nel 1960, possiamo misurare il cammino percorso da un Peverelli, un Crippa, un Dova, un Baj, e prendere coscienza

della funzione catalizzatrice che essi hanno potuto svolgere a Milano; artisti che costituiscono, ai miei occhi, la vera avanguardia italiana, perché è attraverso la loro opera che si profila qualcosa dell'immagine futura del mondo.

Peverelli ha studio a Parigi; mantiene stretti contatti con l'Italia: insieme con i fratelli Somaré dà vita alla Galleria Milano, diretta da Carla Pellegrini.

Nel 1976 espone in personale, *Peverelli. L'atelier de l'artiste*, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, con testi in catalogo di J. Lassaigne, P. Restany e Italo Calvino. Nel 1980 le edizioni Bora, Bologna, pubblicano una monografia sul pittore con testi di J.-L. Chalumeau e J. Laude. Al Circolo della Stampa di Milano nel 1984 la mostra *Peverelli, ritratti dal 1968 al 1984*. Diverse le mostre personali nelle più importanti gallerie italiane.

28. Il gabbiano, 1961.

Olio su tela, cm 79x60.

In basso a destra: Cesare Peverelli 1961.

Al verso: sul telaio a inchiostro «a Raffaele - Cesare».

Provenienza: Raffaele Carrieri, Milano.

Esposizioni

- *La libertà oggi. Pittori italiani 1945-1995*, a cura di L. Cavallo, O. Nicolini, M. Carrà, Cascina Roma, San Donato Milanese, 20 aprile-18 giugno 1995, riprodotto in cat. p. 53.

Le capacità squisitamente pittoriche di Peverelli, la sua eccellente sapienza nel disegno, nella composizione, nella modulazione dei colori gli erano riconosciute dai colleghi, proprio da coloro che avevano frequentato con lui l'Accademia. Una tela come questa del 1961 può prendersi a esempio di quegli alti valori di linguaggio che l'artista riusciva a mettere in campo al di là di qualsivoglia polemica avanguardistica: l'insieme è talmente depurato, così intrinseco alla forma da risultare denso di sottintesi luminosi, di approdi ineffabili con le forme di natura che quasi evaporano nello spazio, appunto come un volo, con la risonanza di una linea armonica che il pittore sa cogliere, bianco su bianco, ombra su ombra. Una pagina esemplare, diremmo, nel tumulto di quegli anni in cui esplodeva la spazialità materica di Lucio Fontana, un'idea finissima di concordanze che hanno nell'aria e negli echi musicali il loro sostegno espressivo.



A Firenze è avvenuta la sua formazione, sostanzialmente autonoma e indipendente, dopo gli studi all'Istituto d'arte.

Già nel 1945 un compagno di quei tempi, Giovanni Spadolini, parla per lui di «capacità compositiva accanto a vivo, intimo senso del colore» e pure di «un'istanza polemica [...] un bisogno di scarnificare la materia pittorica, di ridurla all'essenziale».

Qualità che permarranno e saranno incisive lungo tutto il corso del lavoro di Nuti. La prima personale, nel 1945, presenta un pittore padrone dei propri mezzi, informato sulle correnti

che dal Novecento erano orientate verso soluzioni espressioniste, evitando le acque stagnanti del figurativo tradizionale. Subito nel dopoguerra è con gli artisti di Arte d'oggi che rappresentano sul piano nazionale una delle formazioni più vitali e impegnate in un efficace rinnovamento culturale. Presente alle mostre importanti di *Arte d'oggi* del 1948 e 1949; si unisce poi al gruppo di pittori che costituiscono l'Astrattismo classico, Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi, e con loro firma il *Manifesto* del 1950, partecipando alle iniziative comuni, dalla mostra polemica *Fine dell'astrattismo*, a Firenze, 1950, alle esposizioni all'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia, alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, fino alle collettive nei Paesi Scandinavi e in Danimarca. Del 1952 un viaggio a Parigi dove incontra diversi amici toscani che vi abitano, tra cui Berto Lardera, Gianni Bertini e Gino Severini.

Prosegue il suo lavoro nell'astrattismo che via via dal rigido geometrismo trova più complesse tramature architettoniche e cromatiche; è presente in mostre selezionate di arte non-oggettiva e nel 1959 espone in rassegne di pittura fiorentina a Detroit e Buenos Aires.

Si impone nel frattempo una materia più rilevata che dà corpo alle strutture portando il pittore, con passaggi vigilati, a osservare quella realtà ambientale che gli cresce attorno: i muri di Firenze diventano i primi riferimenti per quella adesione all'informale che è fra i momenti più intensi della sua opera. Su questo territorio di solida pittura, che viene apprezzato dalla critica, si alimentano

così, lampeggiate di un allarme che riguarda il mondo e l'individuo, le visioni di folla come simbolo di un affanno che non potrà mai più sopirsi.

Si definisce un ambiente polemico e insieme macerato di disincanto, quasi un fatale accoglimento della realtà: l'uomo e i suoi oggetti sono raccolti da Nuti in un complesso che dell'esistenza ha le stimmate e l'indifferenza. Negli anni sessanta avviene questa decisa maturazione; e dal 1964 Nuti si dedica all'insegnamento (ordinario di pittura al Liceo artistico fiorentino), portando avanti il suo discorso anche sul piano didattico.

Le mostre personali segnano precise necessità di raccogliere e concludere un periodo, di ragionare in pubblico sulla strada ulteriore da seguire. Nuti non si presta ad alcun compromesso con il proprio ambiente e il proprio tempo, resta nell'arte italiana un pittore appartato, che preferisce la riflessione e il tentativo alla spavalderia, alla trovata e allo stilismo. Un'ampia antologica a Palazzo Strozzi del 1989.

Nel 1992 la monografia, a cura di Luigi Cavallo, il maggior contributo sulla sua opera.

29. *La città*, 1964.

Olio su tela, cm 49,6x80.

In basso a sinistra: Nuti 64.

Esposizioni

- *La libertà oggi. Pittori italiani 1945-1995*, a cura di L. Cavallo, O. Nicolini, M. Carrà, Cascina Roma, San Donato Milanese, 20 aprile-18 giugno 1995, riprodotto in cat. p. 104.

Bibliografia

- L. Cavallo, *Mario Nuti*, Edizioni Il Mappamondo, Milano, 1992, riprodotto p. 123, n. 58.

Non si può parlare solo di attenzione di Mario Nuti per la sua città: Firenze è il luogo fisico e mentale, indissolubile dal suo concetto di pittura. Non è una immagine oggettiva da osservare o riprodurre, è l'intero suo essere artistico, nel quale convergono l'antica dignità civile e lo spirito dinamico che assimila tali emozionanti riferimenti e riesce a trattenerli in un discorso solenne e rigoroso, nel tessuto della materia dipinta. I muri fiorentini, quasi artificio di natura, o meglio paesaggio sintetico, per Nuti sono l'effigie, l'insegna meglio significativa di quelle complesse vicende che dalla percezione della storia portano alla realizzazione di una superficie in cui colore e segno danno il significato di un'epoca nuova anche se grondante delle difficoltà esistenziali dell'uomo moderno. Lo spesseggiare materico nei quadri di Nuti che sono stati chiamati "informali" (1958-1965) fu il linguaggio di legame fra le sue prime esperienze figurative, le partecipazioni all'astrattismo (1948-1960) e il rinnovato impegno (dal 1966 in poi) nelle composizioni di schietta figuratività, osservazione di uomini e donne protagonisti della vita, anonima, della città che non riusciva più a mantenere caratteri distinti nell'omologazione fatale della società consumistica.



Augusto Barboso

Valle S. Bartolomeo
(Alessandria) 1923
- Sestri Levante 1987

78

Nato da famiglia contadina, ultimo di dieci figli.

Dopo aver conseguito il diploma di ragioneria per contentare le esigenze dei genitori, si avviò agli studi d'arte, sua vera passione; nel 1946-1947 gli viene rilasciata la maturità artistica dal Liceo artistico di Torino. Prosegue gli studi a Parigi nel 1948-49 con il pittore fauve Othon Friesz.

Trasferitosi a Milano nel 1950-1951 segue il corso di pittura dell'Accademia di Brera (attestato firmato da Aldo Carpi) e riceve lezioni private da Aldo Salvadori. Nel 1951 soggiorna in Belgio e in Olanda, espone nella città di Utrecht.

Torna a Parigi nel 1952 con una borsa di studio del Governo francese. Espone per la prima volta in personale nel 1954 alla Galleria Gian Ferrari di Milano presentato da Franco Russoli. A Milano Augusto teneva studio in via G.B. Vico assieme con lo scultore Anselmo Francesconi. Dal 1957 al 1968, dopo un breve soggiorno a Rio de Janeiro, si stabilisce a San Paolo del Brasile e collabora in qualità di assistente del direttore P.M. Bardi all'organizzazione del Museo d'arte moderna di San Paolo, in via di formazione. Si occupa delle attività didattiche e in particolare della scuola artistica per l'infanzia, con dedizione e grande capacità pedagogica; si conoscono dei libri inediti da lui composti per favorire lo studio dei colori e delle forme nella prima età. Soggiorna per sette mesi nel 1966 in Israele dove tiene una personale alla Galleria Z.O.A. House di Tel Aviv.

Nutrita la sua attività pittorica in questo Paese, affascinato dai paesaggi rocciosi e desertici. Nel 1967, tornato in Brasile, espone al Museo di San Paolo i risultati degli ultimi anni di lavoro. Un'altra mostra, con opere del periodo brasiliano (1958-1965), è organizzata al Centro Culturale Brasile-Stati Uniti a Santos, nel 1967.

Nel 1968 torna in Italia e lo stesso anno rinnova il viaggio in Israele, quindi va in Grecia. Una serie di tele sul tema *Deserto del Neghev* espone ad Alessandria nel 1969; altre mostre di quel tempo a Genova e a Milano.

Ancora in Brasile nel 1976 espone a San Paolo presentato da P.M. Bardi. In Italia i suoi viaggi sono frequenti nel Meridione, in Lucania, ospite del pittore Vincenzo Radino;

a Pantelleria, presso l'amico collezionista Gaetano Azzolina.

In Liguria è accolto da un altro collezionista, Azeglio Maumary. All'inizio degli anni settanta, tramite un amico pittore, ha incarico di insegnamento presso un istituto d'arte di Genova.

Le sue poche frequentazioni di questi anni, oltre che con Aldo Salvadori, con i pittori Leslie Meyer, Sirotti, Radino e con il critico Luigi Cavallo.

La più importante esposizione pubblica, con circa settanta opere, realizzata dal Comune di Prato nella Sala Medievale di Sant'Iacopo nel 1980, presentata da C.L. Ragghianti. L'ultimo quadro, una marina, rimasto sul cavalletto del suo studio di Milano, in via Vespri Siciliani, porta la data del 1° aprile 1987.

Inspiegabile e drammatica la scomparsa a Sestri Levante avvenuta il 6 aprile 1987 cadendo dalla scogliera. È sepolto a Valle San Bartolomeo.

Una mostra antologica postuma di ottanta opere si è tenuta nel 1989 alla Galleria Civica d'arte moderna di Gallarate; nel 1991 una mostra antologica alla Galleria San Fedele di Milano.

30. *Contadini nei campi*, 1954.

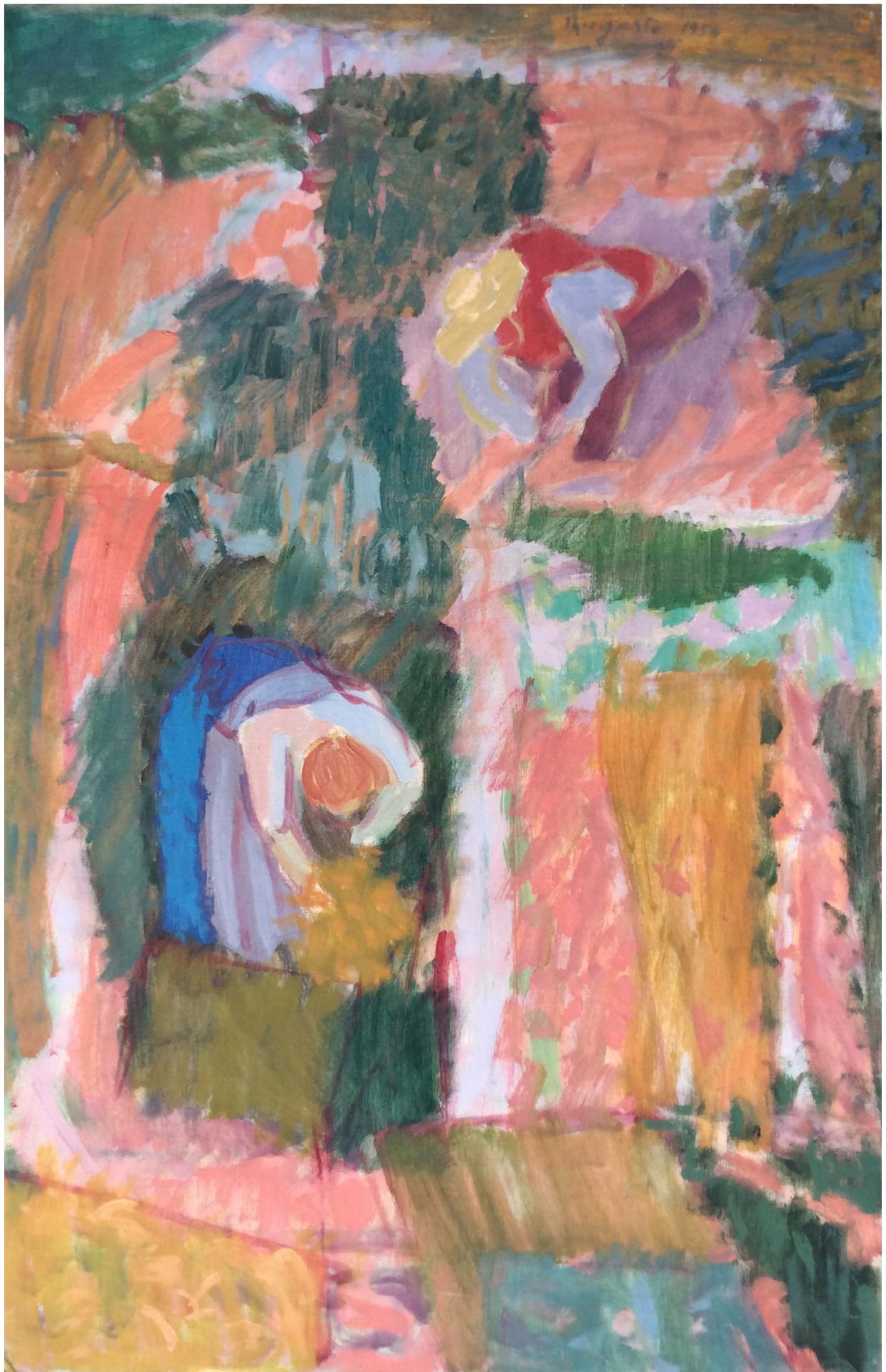
Olio su tela, cm 80x50,5.

In alto a destra: Augusto 1954.

Provenienza: Franco Russoli, Milano; Gabriella Targetti Russoli, Milano.

Questo dipinto è anche documento del rapporto che Augusto Barboso ebbe con lo storico dell'arte Franco Russoli, il quale lo presentò in catalogo per la mostra personale alla Galleria Gian Ferrari, Milano, nel 1954. Le parole di Russoli aderiscono con esemplare sensibilità critica al lavoro dell'artista:

Un pittore "contemplativo" Augusto Barboso, che ama cogliere l'eco sentimentale delle più semplici apparenze, narrare il suo continuo colloquio con i paesi, gli oggetti, le figure quotidiane. Un pittore che ha saputo comprendere la lezione dei grandi "intimisti", se così vogliamo chiamarli; e trasportare quindi gli aspetti naturali in una preziosa scrittura cromatica, in pagine assieme accese e sapientemente controllate. Difficile traguardo questo della fusione di naturalezza di visione con attenta elaborazione di forma. Alla sua prima mostra ecco i dipinti rivelare una sottile sensibilità, una precisione di linguaggio, una vena lirica di rara misura. Queste immagini, così spontanee e pur finemente elaborate, nascono pittoricamente da una emozione che intelligenza e cultura hanno regolato e fatto vivere.



Il padre, Edmondo, è romano di origine piemontese, la madre Isabella, tedesca di Monaco. A Roma compie i primi studi presso il Collegio Romano dei Gesuiti San Leone Magno. A sedici anni, dopo il ginnasio, si trasferisce a Milano con la famiglia; qui frequenta dal 1942 il Liceo Artistico di Brera. L'intenzione è passare al Politecnico, facoltà di Architettura; gli eventi successivi modificano il suo indirizzo. Frequenta gli artisti che si riuniscono nei caffè letterari milanesi; punto di riferimento il giornale di Ernesto Treccani, *Corrente di vita giovanile*, sostenuto dal critico Raffaele de Grada e da Guttuso, Vedova, Birolli, Sassu, Cassinari, Migneco, Morlotti. Con questi, a simbolo della lotta degli artisti contro la barbarie, Dova riconosce nel dipinto *Guernica* di Picasso un esempio di come il messaggio dell'arte possa assumere significati civili e politici; lo si era visto anche con il *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo. Dova si iscrive all'Accademia di Brera; suoi maestri, Carpi, Funi, Carrà e Salvadori; compagni di corso Roberto Crippa e Cesare Peverelli. Gli studi all'Accademia sono interrotti prima della conclusione. Sposa nel 1945 Maria Grazia della Valle, donna di raffinata cultura estetica che lo sosterrà in tutto il suo percorso creativo. Nel febbraio 1946, è tra i firmatari del *Manifesto del Realismo*, insieme con Ajmone, Bergolli, Bonfante, Morlotti, Paganin, Peverelli, Tavernari, Testori, Vedova. Fonda con Brindisi, Kodra e Meloni il Gruppo di Linea che, presentato da Domenico Porzio, espone alla Galleria Bergamo, Bergamo, nel 1947. Lo stesso anno personale alla Galleria del Cavallino, Venezia, e alla Galleria del Naviglio, Milano. Con Roberto Crippa, che gli è compagno in molte esperienze, è tra i più accesi sostenitori dell'apertura dell'arte italiana verso orizzonti europei. Con spirito di partecipazione alle idee dell'avanguardia si accosta al movimento dello Spazialismo ideato da Lucio Fontana. Esce dal movimento spaziale e dà vita, 1951, al movimento Nucleare con Baj, Dangelo, Colombo, Mariani e altri. Negli anni cinquanta ha studio anche ad Anversa. Intensi i contatti con Parigi, dove espone dal 1955 al 1967

al *Salon de Mai*. Alla *Biennale* di Venezia espone dal 1952 al 1956, e nel 1962 ha una sala personale con ventitré opere; partecipa alla *Quadriennale* di Roma, dal 1959 al 1986. Oltre che a Milano ha studio a Calice Ligure, e dal 1969 a Carantec in Bretagna. Qui rinnova il suo campo tematico, con visioni marine. Dova crede fermamente nella pittura come una delle estreme possibilità per l'uomo, senza ausilio meccanico, solo con il lavoro della mano, di mantenere unità fra spirito creativo e universo del creato. Nel 1971 José Pierre cura una sua retrospettiva a Colonia; lo stesso anno Franco Russoli presenta una vasta antologica al Palazzo Reale di Milano, Sala delle Cariatidi. Numerose le partecipazioni di Dova a esposizioni in ogni parte del mondo (mostre dell'informale, dello spazialismo, del surrealismo). Antologica al Musée Galliera di Parigi, 1972. Nel 1974 la Galleria Borgogna, Milano, pubblica una grande monografia; nel 1975 altra opera monografica, con testo di Franco Russoli, edita a Milano da Prearo. Il periodo conclusivo della sua opera può leggersi come una visitazione dei luoghi lirici che Dova ha scelto soggiornando lungamente in Bretagna, davanti all'oceano e in Toscana, nella sua residenza di Rigoli, in collina, presso Marina di Pisa.

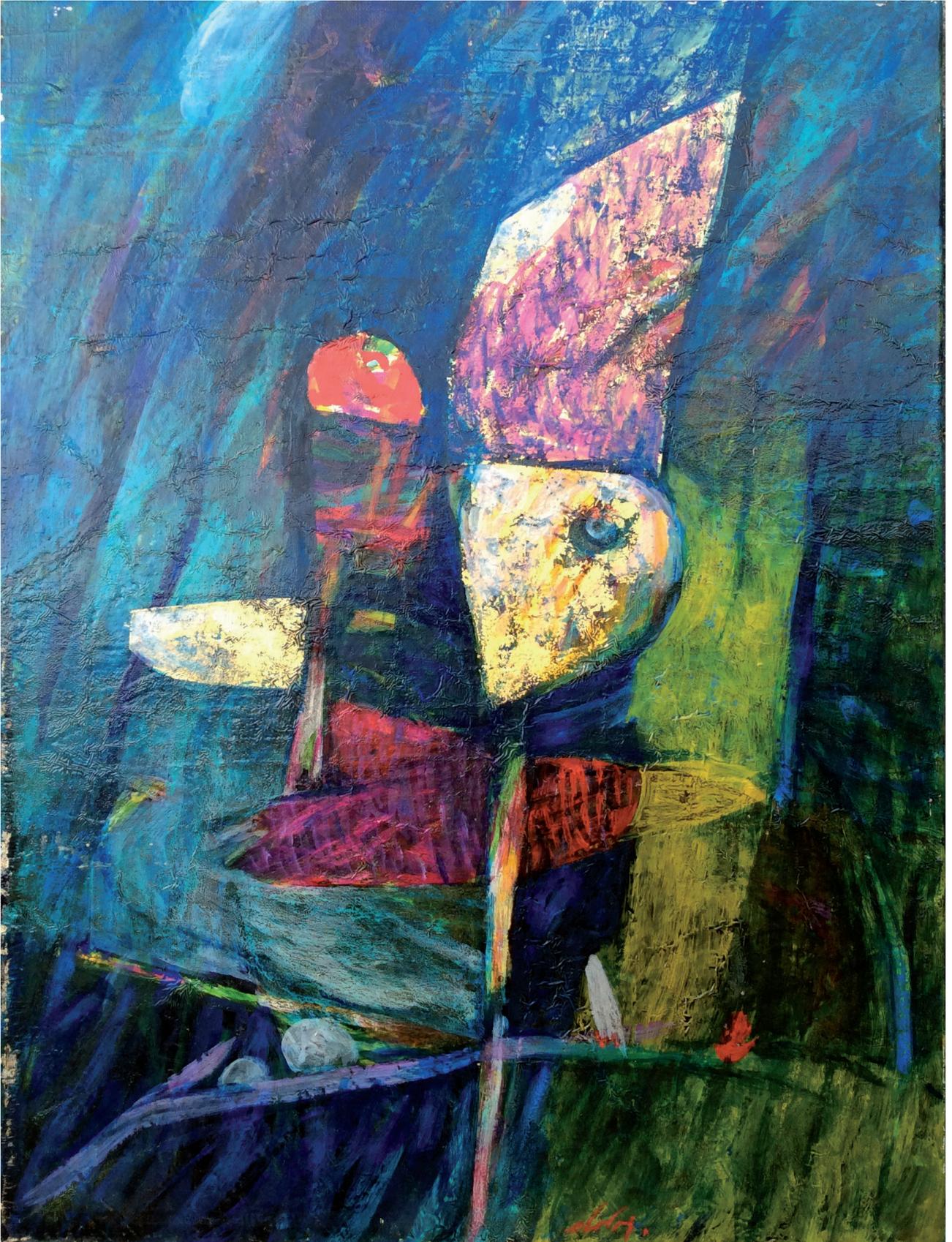
31. *L'uccello nel bosco*, 1988.

Olio su tela, cm 57x43.

In basso a destra: Dova G.

Al verso: sulla tela a inchiostro nero «Dova»; a inchiostro rosso «a Luigi / dall' / amico / Gianni / 29.9.88».

Dopo aver preparato la tela con un'ammannitura bruna/bitume e averla nutrita di una prima zonatura di colori – gli azzurri erano prediletti, l'oltremare, il turchese, il blu denso di Prussia – Dova se ne stava attento per scoprire cosa contenessero le forme colorate che aveva disposto per istinto, seguendo talvolta un'idea musicale o l'impressione di una certa luce, di un'ombra che attraversava altre ombre. Cercava apparizioni come in un cielo dove le nuvole possono dare idee figurative. Il quadro lo teneva appeso alla parete e lo guardava a lungo finché, diceva, non si sentiva lui stesso guardato dal quadro, quando alla fine riusciva a mettere in posizione dei piccoli punti che erano gli occhi, gli occhi di tutte le forme possibili che nel quadro prendevano a vivere, gli occhi del mondo, visibili e invisibili, che il quadro stesso gli indicava. Era come se si aprissero da soli nella materia, nel colore. La sua personalità creativa era retta dalla passione per la bellezza, sebbene complessa e travalicante il reale, mai disgiunta dalla natura; un'immagine doveva secondo lui avere anche pregio artigianale, cura amorevole di tecnica e di costruzione; pure nella pittura di getto tutto doveva essere ben fatto e completo; la nozione dell'ordine armonico comunque andava rispettata nella composizione, e avresti detto che a suo modo applicava le regole del contrappunto. Proprio queste doti gli avevano negli anni dato prestigio e lo tenevano legato alla "pittura dipinta".



Dopo gli studi e le prime esperienze svoltesi a Savona e a Albissola Mare si trasferisce a Milano dove continua la ricerca figurativa cercando di precisare la sua tematica per una pittura di narrazioni emblematiche.

Nel 1960 dopo una mostra alla Galleria delle Ore di Milano espone a Parigi alla Galerie A.G. de l'Université. Nel 1962 espone alla Galleria del Naviglio di Milano. Nel 1964 assieme a Dova, Guido e Sandro Somarè e Bergogli, fonda la Galleria Milano. Nello stesso anno, espone alla XIII Triennale di Milano una grande tela sul tema *Il caos nella città*.

Dal 1967 esegue anche sculture in bronzo e in marmo. Nel 1968 entra a far parte degli artisti della Galleria del Naviglio dove espone in diverse personali.

Nello stesso anno ha una personale alla Galerie Arcanes di Bruxelles. Nel 1972 le Edizioni del Naviglio, Milano, gli dedicano una monografia con testo di Franco Russoli.

Nel 1973 una mostra di cento opere al Palazzo Reale di Milano, Sala delle Cariatidi. In questi anni partecipa a mostre collettive e di gruppo fra cui la XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, la V Biennale del Mediterraneo, la VII, VIII, IX e X Quadriennale di Roma; al Museo Civico di Bologna *Il presente contestato*; a San Marino la Biennale; la Biennale Internazionale di Scultura a Carrara. Nel 1976 ha avuto ampio rilievo la personale a Palazzo Grassi, Venezia, Centro internazionale delle Arti e del Costume.

Rossello ha tenuto studio a Milano, Parigi e Albissola Mare.

Nel 1981 monografia con testo di Renato Barilli, edizioni Vanessa, Milano. Nel 1984, su incarico del Comune di Milano esegue una scultura in marmi policromi alta sei metri e mezzo, dal titolo *L'albero e la sua ombra*. Mostra personale alla F.I.A.C. di Parigi nel 1985, presentato da Maurizio Calvesi.

Nel 1986 personale alla Biennale di Venezia e nel 1987 personale di grandi opere su carta al Museo d'arte moderna di San Paolo in Brasile.

Del 1988 la monografia con testo di Carlo Bertelli per le Edizioni del Naviglio, Milano. Mostra personale all'A.R.C.O. di Madrid, 1989.

Diverse le partecipazioni a mostre internazionali di scultura e di pittura. Nel 1990 su incarico della Presidenza

del Consiglio esegue una scultura in marmo destinata alla sede della C.E.E. di Bruxelles. Nel 1993 venti sue sculture in marmo, dal titolo *Volo di gabbiani*, sono destinate alla parete della Rinascente di Milano in via Santa Redegonda. Nel 1994 *Pitture e sculture di Mario Rossello*, con presentazione di Pierre Restany, alla Galleria del Naviglio di Milano.

Nel 1996 personale con quadri e sculture allo Stadtmuseum di Düsseldorf; per Skira Editore la monografia di Flavio Caroli, *Mario Rossello*.

32. *Gli uccelli battono i vetri*, 1965.

Olio su tela, cm 90x70.

In basso a destra: Rossello '65.

Al verso: sulla tela a inchiostro «Rossello / 65 / "gli uccelli battono i vetri"».

Provenienza: Franco Russoli, Milano; Gabriella Targetti Russoli, Milano.

Esposizioni

- *La libertà oggi. Pittori italiani 1945-1995*, a cura di L. Cavallo, O. Nicolini, M. Carrà, Cascina Roma, San Donato Milanese, 20 aprile-18 giugno 1995, riprodotto in cat. p. 109.

Rossello si impose subito all'attenzione critica con opere che davano una interpretazione non equivoca di precisi elementi ambientali e paesistici (la sua città, la vita e le cose della sua esperienza umana), senza per questo abdicare al diritto di un linguaggio severamente impostato sulle basi di una cultura di immagine non "naturalistica". Lo spettacolo *naturale*, con gli echi e le suggestioni emotive e sensitive che l'artista era pronto a cogliere, perdeva ogni carattere di spunto indeterminato, di atemporalità romantica, per divenire specchio di una situazione precisata nel profondo significato di scontro di realtà: quella eterna dello "spettacolo naturale" in sé, e quella attuale e relativa del suo configurarsi entro le condizioni storiche e sociali del momento. La via scelta da Rossello per giungere all'espressione pittorica di questa dialettica fusione di oggetto e di sentimento, di abbandono lirico e di controllo razionale, fu quella di uno sviluppo autonomo, intuitivo, delle strutture volumetriche e delle presenze cromatiche del vero. In una concatenazione libera di forme ben scandite nella luce e nello spazio, come attraverso un prisma della fantasia, si cristallizzavano gli aspetti visivi della realtà, analizzata nei suoi elementi plastici e coloristici, e subito riassunta in nuova unità dall'intuizione lirica e dalla regola compositiva formale.



Nando Luraschi si forma sotto la guida di Nino Strada, insegnante a Brera. Espone dal 1950. Il corso iniziale del suo lavoro è legato all'attività dell'Associazione Artisti Legnanesi; qui tiene una personale nel 1959, presentato dal pittore Aldo Bergolli, e nel 1966. Nel 1961 tiene una personale a Milano, Galleria San Fedele, con presentazione di Franco Russoli. Nell'ambito legnanese si consolida il sodalizio con gli artisti Marcello Simonetta, Giancarlo Pozzi, Luciano Bianchi. Si svolge così un percorso comune di crescita culturale e intesa con le correnti maggiori dell'arte italiana. Nel 1963 i quattro pittori fondano il gruppo *No!*, ed espongono all'Associazione Artisti Legnanesi, presentati da Augusto Marinoni. Gli stessi autori firmano il manifesto *Ri-flessione 1971*.

Luraschi ha partecipato a diversi premi di pittura: Premio San Fedele, Milano; Premio La Spezia; Premio Michetti, Francavilla al Mare; Premio Sicilia Industria, Palermo; Premio Suzzara.

Numerose le mostre individuali e collettive: 1964, Sesto Calende; 1965, *XXIV Biennale di Milano*; 1967, *XXV Biennale di Milano*; 1974, *XII Quadriennale Nazionale*, Torino; 1975, personale a Torino con presentazione di Marco Valsecchi; 1977, personale a Roma e Genova con testo in catalogo di Angelo Dragone; 1985, Bologna; 1990, Centre International de Design, Montréal; 1992, Genova; 1994, Galleria Arte Club, Torino, presentato da Marco Rosci; 1996, Galleria Micro, Torino, presentato da Paride Chiapatti; *Arte e Industria*, Villa Pomini, Castellanza; 1997, *Trasposizioni*, Galleria Sargadelos, Milano, *Il Biennale d'arte*, Legnano.

Nel 1998 invitato a esporre alla Cascina Roma, San Donato Milanese. Nello stesso anno realizza opere per la mostra *Quattro pittori per un poeta. Bianchi Luraschi Pozzi Simonetta*, con poesie di Lorenzo Varela, presso la Galleria Ciovasso a Milano, poi alla Galleria Sargadelos sempre a Milano, e quindi a Lugo e a Santiago de Compostela (Spagna). Nel 1999 partecipa con Bianchi, Cigna, Pozzi e Simonetta a un'esposizione itinerante a Genova, Biella, Busto Arsizio, Pandino. Sue carte sono esposte al Civico Museo della Città di Bellinzona, Villa dei Cedri.

Nelle sue esposizioni spesso compaiono mosaici e vetrate che, dagli anni settanta, sono una parte rilevante del suo lavoro. Nel 2000, espone in una personale con lavori in vetro alla Galleria Sargadelos di Milano, con presentazione di Luigi Cavallo. Per l'inaugurazione dei restauri della chiesa delle Orfane di Chieri sono presentate sue vetrate e formelle in vetro (testo di Marco Rosci). Espone al Centro Incisione Naviglio Grande di Milano e nel 2001 alla Galleria Arte Club di Torino. È invitato con due opere su carta alla mostra *Utopia e Libertà*, per il bicentenario della Rivoluzione napoletana del 1799, che si è tenuta a Matera e a Potenza; nello stesso anno espone a Lodi, nella chiesa di San Cristoforo con Bianchi, Cigna, Pozzi e Simonetta.

Ha compiuto viaggi di studio e di lavoro, oltre che in Europa, in Canada, alle isole di Capo Verde (nel 1984 insieme con Giancarlo Pozzi), in Tunisia, nelle Filippine, dove, nel 1989, ha decorato in maiolica dipinta l'altare maggiore della chiesa di Majapa, a Manila; in Cappadocia e Stati Uniti. Nel 1991 ha frequentato a Chartres, in Francia, il Centre International du Vitrail; vi è tornato nel 1993, stringendo amicizia nello studio Lorin con Manessier. Nel 1999 al Centre International du Vitrail partecipa a *Techniques contemporaines appliquées à l'architecture*.

Espone: 2001, Villa Pomini, Castellanza; 2002, *Pittura: sipario e teatro*, Chieri; 2003, *Il Triennale Internazionale Incisione*, Chieri; 2004, *Print Makers*, Edimburgo; *Print Studio Internazionale Incisione*, Glasgow; *IV Biennale Internazionale Fiber Art*, Chieri; *Around The Body*, Bonetto Design, Chieri; una sua vetrata è stata collocata al Centro Antidoping in occasione delle Olimpiadi di Torino, 2006. Ha realizzato opere in vetro e mosaico in numerosi edifici pubblici e privati, tra cui nel 2007 a Sassari, in piazza Segni, piastrelle ceramicate, cm 700x400, e nel 2010 a Pavarolo, in piazza della Chiesa, *Terra*, mosaico in pasta vitrea, cm 180x80.

Nel 2012 per i tipi di Umberto Allemandi & C., la monografia *Nando Luraschi. Opere 1951-2012*, introduzione di Marco Rosci, antologia critica e selezionato apparato illustrativo.

33. *Natura*, 1977.

Olio su tela, cm 50x60.

In basso a destra: Luraschi 77.

Quanto ha scritto Franco Russoli presentando la personale di Nando Luraschi alla Galleria San Fedele di Milano, nel 1961, resta valido per la lettura di questo dipinto, un organismo che schiude percorrenze e rapporti profondi con la cultura del naturalismo lombardo, da Arturo Tosi a Ennio Morlotti:

Luraschi ha temperamento lirico, se non elegiaco, di pretta natura poetica lombarda. La sua terra, e la luce naturale che la carezza e bagna è inesauribile motivo di meditazioni e di soluzioni pittoriche. Una tenerezza struggente e limpidamente serena si manifesta in ricordi di paesi, in lenti, lunghi sguardi all'ambiente quotidiano. E lo spazio assume allora dimensioni fantastiche, e vibra di presenze che un risveglio improvviso, una illumination lirica, desta improvvisamente. Dalla contemplazione alla meravigliata scoperta di una esistenza inattesa, in un risponderci di naturale e di magico, il pittore trascorre con agio, con fiducia, ormai, direi, preso e incantato da questo scandaglio del misterioso rapporto tra luogo e tempo. E una gamma sottile e ovattata di toni si espande, in contrappunto a un segno sempre più scattante e acuito.



Dal padre Maurizio, noto pittore, apprende i rudimenti dell'arte; la prima mostra collettiva a Torino nel 1951. Dal 1959 vive a Milano. Dal 1961 al 1968 è consigliere dell'Associazione Artisti Legnanesi, di Legnano.

Collabora con scritti ad alcuni periodici d'arte. Nel 1964 organizza all'Associazione di Legnano la prima rassegna dell'editore Giorgio Upiglio di Milano, con opere di artisti internazionali. Nel 1963 redige il manifesto *No!* con gli amici pittori Luciano Bianchi, Nando Luraschi e Giancarlo Pozzi. Nel 1972 una monografia a lui dedicata con testi di L. Cavallo, F. Russoli, M. Valsecchi, L. Pica, E. Tadini, O. Nicolini e altri.

Nel 1974 conosce Davide Lajolo, in comune la stima per Cesare Pavese.

Per una poesia di Lajolo, dedicata a Pavese, Simonetta esegue disegni e dipinti che verranno esposti a Genova.

Diversi i libri originali con sue opere grafiche e poesie di Raffaele Carrieri, Aldo Caserini, Alda Merini, Lorenzo Varela.

Nel 1997 si trasferisce a Spino d'Adda. Alla fine degli anni novanta

Simonetta visita la casa-studio-stamperia di Alberto Casiraghi che pubblica le Edizioni Pulcinoelefante, e qui usciranno alcuni suoi piccoli libri. Su invito dell'architetto Mario

Quadraroli partecipa a diverse edizioni di *Naturarte*, iniziativa del Comune di Lodi. Nel 2006 il Comune di San Donato Milanese alla Cascina Roma gli dedica un'ampia mostra personale.

Sue opere in raccolte pubbliche: Università di Pisa, Galleria d'arte moderna di Bologna, Latina, Sassoferrato, Gallarate, Lissone, Pieve di Cento, Ferrara, Conegliano Veneto, Lodi, e in musei stranieri: Museo Puskin, Mosca; Showa Boeki, Osaka; The Bertrand Russel Peace Foundation, Nottingham; Villa dei Cedri, Bellinzona; Galleria Latina, Stoccolma; Salon Likun, Zagabria.

34. *A proposito del chiaro di luna, 2000/2001.*

Olio su tela, cm 79,7x79,7.

In basso a destra: Marcello Simonetta.

Al verso: a pennello «“A proposito del / chiaro di luna” (E) / Marcello Simonetta / 2000.2001»; a inchiostro «Esposto: / mostra “5” / ex chiesa san Cristoforo / Lodi - giugno 2001 // mostra “5” / Le Orfanelle - Chieri / gennaio-febbraio 2002 // “Pittura: sipario e teatro” / Villa Pomini / Castellanza / aprile 2004 // Personale “Museo del ciclismo” / Magreglio 2008 // Personale Libreria La Strada / Cantù 2008 // Mostra personale / “Infinito e dintorni” / Centro Allende / La Spezia - 2010»; «All'amico Luigi / profondamente [...] / della cui comprensione / godo e gioisco / Marcello».

I dipinti di Marcello Simonetta sono convergenze di diverse suscitazioni emotive, di sollecitazioni visive e di fusioni fra stimoli esistenziali e frequenze naturali, riverberi luminosi e impasti prelevati dalle stagioni: ogni occasione d'immagine diventa provocazione visiva, controllata attraverso un naturale equilibrio di strutture. Il gesto condotto con libertà, quasi per accumulazione di suoni e di segni, sembra ordinare in pittura un luogo per riflettere la profondità dell'essere. Dipinti che occupano un campo critico non soltanto per il risultato di elevato spessore inventivo, ma per la qualità della sorgente, quel *ductus* di potente e misteriosa costanza drammatica che fu di Sironi, che è di Burri e di Tàpies. Non dovendo tenere strette le misure alla rinomanza, possiamo dire che Simonetta si pone fra gli artisti significativi di maggior rilievo che abbia espresso la cultura padana. La sperimentazione formale di Simonetta non è mai fine a se stessa né rischiosa per gusto decorativo; il pittore non cambia improvvisamente registro

per soddisfare un'idea passeggera: le sue costruzioni di solida architettura, ricavate e tradotte dalla realtà, sono mosse da memorie precise, da un evento, da un pretesto che si è impresso come sigillo a fuoco nella sua azione creativa. La pittura è scavata anche nella solitudine, nella meditazione, nervi e dolore della vita, affrancata come anello di unione tra le facoltà umane e l'universo, fra gli indizi del microcosmo poetico e l'enormità scenica della natura. Nella superficie che gli preme di animare mette alimenti contrastanti, si fanno largo nella sensibilità per vie sotterranee, di fantasia, di umore. Simonetta rompe lo spazio con altri spazi colorati che invadono ciò che conosciamo aggiungendo percorsi di energia espressiva, narrazioni che fluttuano come un linguaggio circolare segnato dalle emozioni.



Dal padre falegname e da altri parenti artigiani ha appreso le tecniche di lavorazione dei materiali; il rapporto con la terra, l'esperienza contadina e l'interesse per gli animali di cascina sono legati alla famiglia materna, di agricoltori. Dopo il trasferimento a Tortona è avvenuto il suo accostamento alla pittura; determinanti l'influenza dell'artista tortonese Mario Patri e gli stimoli provenienti dall'eredità del conterraneo Pellizza da Volpedo. A Milano dal 1951, per anni Leddi si è dedicato all'attività di grafico pubblicitario, sperimentando anche i propri mezzi espressivi, in contatto con coetanei attivi nell'ambiente di Brera, Giuseppe Guerreschi, Tino Vaglieri, Floriano Bodini, Bepi Romagnoni, Ernesto Treccani, e con i critici Mario De Micheli e Raffaele de Grada.

Le prime mostre personali, 1953 e 1958, rispettivamente alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e a Tortona. Molto nutrito il suo impegno di presentarsi con personali e collettive che hanno documentato in modo esauriente le sue fasi di lavoro. L'intreccio narrativo nella tematica di Leddi: l'incontro con la città, interni di auto, famiglie nei gesti quotidiani della vita urbana. E rimane costante pure il ricorso, polemico e nostalgico insieme, al mondo contadino, allevatori e coltivatori, sempre più emarginati dalla vita moderna. Figura simbolo di tale distacco diventa nella sua pittura Fausto Coppi, eroe che aveva unito nell'entusiasmo un intero popolo, senza distinzione di classi sociali. Nel 1966 Leddi espone alla Galleria La Nuova Pesa di Roma. Alla fine degli anni sessanta, avvia un'ampia ricerca sul tema delle *Teste* in cui propone nuove astrazioni formali, una sorta di geometria umana con forti soluzioni espressive.

Nel corso degli anni settanta un confronto ravvicinato con la grande tradizione lombarda secentesca, ma anche con gli scapigliati, i divisionisti, nutre la pittura di Leddi di spunti allegorici e metaforici, e il tessuto cromatico, il segno, assumono dimensioni sempre più personali. Di forte incisività simbolica e plastica i quadri che hanno per tema la peste, gli esodi, come *Il Carro di Milano* (1973-74), e le tele dedicate alle feste, come *Festa sul Ticino* (1978), dedicato

alla tragedia di Seveso, che ha segnato in negativo la storia recente della Lombardia.

Significativi i paesaggi urbani che hanno per soggetto il parco Sempione; quindi il ripensamento dei rapporti con le vicende della Rivoluzione francese, studi complessi che si concludono in occasione del bicentenario, con l'esposizione nel 1989 al Castello Sforzesco di Milano, poi all'Istituto italiano di cultura di Lione e al Palais de l'Europe di Strasburgo. I grandi teleri *Carro della Festa* (1987) e *Mulino dell'Encyclopédie* (1988) sono rappresentativi della prospettiva originale attraverso cui Leddi riesce a tradurre nel linguaggio contemporaneo simbologie riguardanti la Parigi giacobina e le suggestioni della cultura illuministica che apportava nuovi valori.

Mai interrotto l'interesse per la città, espresso nella mostra dedicata a Milano allestita al Museo della Permanente nel 1995. Vi è pure una ripresa sistematica e approfondita del tema del corpo umano, l'interno-esterno, il rapporto uomo-natura. In questa ricerca il confronto con la lezione dei grandi maestri del passato è spunto per una lettura del presente in diverse chiavi possibili, tragiche, sentimentali e caricaturali.

Disegnatore infaticabile, è pure di cospicuo spessore critico la sua *Opera incisa* riunita in una pubblicazione del 2003.

A San Sebastiano Curone, nella Casa del Principe Doria, ha sede l'Associazione Archivio Piero Leddi.

35. *Arco della Pace* (1991).

Olio su tela, cm 78x58.

In basso a destra: Piero Leddi.

Collocazione: Archivio Piero Leddi, San Sebastiano Curone.

Leddi aveva studio a Milano in via Canonica; la frequentazione del Parco Sempione in cui sorge l'Arco della Pace ideato da Luigi Cagnola, fu spesso pretesto di pittura. In quell'area che la città ha risparmiato agli alberi, si apprezza il palpitante evolversi cromatico nelle stagioni: il mutamento del mantello naturale, l'erba verdissima, la coltre del fogliame dorato in autunno, il biancheggiare di neve e ghiaccio che completa il ciclo annuale, tutto questo evolversi di spessori luminosi ha sempre sedotto il pittore. Dare alla realtà uno stacco fantastico, coinvolgere nel quotidiano le accensioni dell'irreale era un po' il suo gioco intellettuale. Nella sua griglia di capacità e di pensiero si trattenevano quei caratteri di espressività civile, di provocazione, che venivano trascinati dal corso delle vicende politiche, civili e umane. Nei suoi quadri coagulano senso della storia, ordine architettonico e un raggio vastissimo di allegorie brucianti.

Qui la sestiga corre verso il cielo condotta da un Fetonte bellicoso, che brandisce una lancia, e l'impeto della corsa verso l'infinito pare che sollevi anche i monumenti costruiti dall'uomo, con una forza impossibile da governare e un'estensione di immagine che pervade il panorama celeste. Lo sguardo non cade su alberi ed edifici, ma si protende come per sollecitare quell'incalzante battere degli zoccoli nell'aria: ed è l'intrecciarsi deciso del segno che consente alle luci livide di sollevarsi come in un'epica corsa nell'ideale stadio che non certo alla Pace può dirsi riferito. C'è un galoppo furioso e verso una meta che sta sopra le cose, o le possibilità, del genere umano.

Una pagina di grande equilibrio nelle masse e nei volumi, nei colpi di chiaro e di scuro, da considerare in quel turbine costruttivo che dalle fibre della pennellata si estende al complesso sonoro della visione.



Alberto Manfredi compie gli studi a Reggio Emilia sino alla maturità classica e inizia la pratica del disegno e della pittura. Si iscrive all'Università di Bologna, Facoltà di Lettere moderne, nel 1949. Conosce Giorgio Morandi. Marco Valsecchi organizza un'esposizione di quattro giovani (Albertoni, Fasce, Manfredi, Pizzoni) alla Galleria del Milione, Milano, 1954; il pittore espone alla XXVII Biennale di Venezia, ottiene un premio di incoraggiamento dal Ministero della Pubblica Istruzione, e una borsa di studio del governo francese per un soggiorno a Parigi. Alcuni disegni eseguiti in Francia saranno pubblicati da Longanesi su *Il Borghese* e da Pallucchini su *La Biennale di Venezia*.

Consegue la laurea in Lettere. Nel 1955 espone alla VII Quadriennale di Roma e alla mostra degli incisori italiani a Stoccolma. C.L. Ragghianti lo inserisce nell'esposizione *60 Maestri del prossimo trentennio*, a Prato. Fra il 1955 e il 1956 soggiorna a Roma; frequenta Maccari, Mazzacurati, Ciarrocchi e il gallerista Tanino Chiurazzi. Collabora con disegni alla rivista *Il Gatto Selvatico* diretta da Attilio Bertolucci.

L'illustrazione di libri è un'attività molto praticata da Manfredi, e gli procura una larga reputazione critica. I disegni per *Storielle e raccontini* di De Sade, Editore Luigi Veronelli, Varese, 1957, provocano l'incriminazione di Manfredi e Veronelli per oscenità, assolti con formula piena grazie alle testimonianze di Pallucchini, Argan, Ragghianti, Valsecchi, Maccari, Mazzacurati.

Nel 1958 espone alla mostra *Giovani artisti italiani* organizzata dal quotidiano *Il Giorno* a Milano. L'anno successivo la Galleria Pinx Oy di Helsinki organizza una sua personale. È invitato alla III Biennale del Bianco e Nero di Venezia, trasferita a Vienna e a Varsavia, e alla I Biennale internazionale dei giovani, a Parigi. Partecipa nel 1961 alla mostra *Cultura italiana d'oggi* al Museo Louisiana di Copenaghen e successivamente a Oslo e Goteborg. Nel 1962 personale alla Galleria del Milione, Milano. Nel 1963 Mardersteig pubblica le *Memorie lontane* di G. Nobili per i "Cent'anni amici del libro", con dodici incisioni originali.

Nel 1967 vince il concorso del Ministero per la cattedra di Tecniche

dell'Incisione all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Partecipa come incisore, nel 1969, alla mostra del Centro di Cultura Italiana a Montevideo e Tokyo. Nel 1975 collabora con vignette satiriche al settimanale *L'Espresso*. Illustra *Penny Wirton e sua madre* di Silvio D'Arzo, edito da Einaudi, 1978. L'anno successivo è alla I Biennale *Europaischen Grafik* ad Heidelberg. La casa editrice di Strasburgo Les voleurs de gravures pubblica nel 1985 una cartella con dieci incisioni originali dedicate alle poesie di Saffo. Partecipa alla V Triennale dell'Incisione di Milano, 1986; nel 1987 al Premio internazionale Biella per l'incisione e alla III Triennale Europea dell'incisione di Grado; personale alla Galleria Il Mappamondo, Milano.

Numerose le partecipazioni a mostre internazionali. Ancora nel 1991 una personale alla Galleria Il Mappamondo, Milano, con dipinti, acquarelli e disegni. Lo stesso anno la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia organizza una estesa esposizione: *Manfredi illustratore. Libri, cartelle, periodici*.

Una rassegna che riunisce il lavoro dell'artista con un cospicuo apparato critico, *Alberto Manfredi. Il colore della nostalgia*, è ordinata a cura di Sandro Parmiggiani, con un saggio in catalogo di Luigi Cavallo, nel 2000 a Palazzo Magnani, Reggio Emilia.

36. *Paesaggio con ciminiera*, 1992.

Olio su tela, cm 60x60.

In basso a destra: 92 / A. Manfredi.

Di Alberto Manfredi la pittura è cresciuta come pianta di campagna, niente serre, nutrimenti naturali, in un terreno duro e cretaceo, con poca annacquatura, nello strinone che toglie le foglie meno tenaci. Pittura radicata nei campi sicuri della cultura figurativa italiana rinnovati dalle sperimentazioni del primo ventennio del secolo. Ha sentito il vento di Francia che ne ha scompaginato i profili e alleggerito le forme.

Privati delle figure, linee e piani si organizzano in composizioni che, se non fosse per le zone di cielo e per le nuvole, sarebbe difficile riconoscere in qualità di paesaggi. Ambienti aperti più per convenzione iconografica che per inclinazione dell'autore, in cui sembrano accessibili alcune tracce del suo percorso formativo, certi amori, certe dipendenze: la referenza, con un colpo d'occhio, di passata, sembra con i filiformi paesaggi di Feininger, barcollanti contorni grafici come vetri a mezzo riempiti di una materia acquosa o di un'aria tinta. Manfredi, con il bagaglio visivo della pittura francese, memore magari di certo espressionismo tedesco, quello più ingenuo e sognato di Marc per esempio, dà spessore di materia a quelle immagini irrigidite quasi dal loro essere 'machina' per viverci dentro, un paesaggio-marionetta, un 'fuori' sempre sul punto di essere un 'dentro', o meglio un 'fuori' così pieno di nostalgie dell'interno.

Il luogo, proposto con effetto di controllo, è ostico, polemico; l'artista lo guarda dall'alto con la prospettiva consueta di chi ha passato la propria vita di lavoro in una soffitta. Anche la campagna viene osservata da un'altura: c'è un senso di precarietà e di vertigine, quell'effetto cinematografico di rotazione e sovrapposizione per visualizzare il deliquio o lo sconfinamento della psiche dagli argini del tempo, comunque uno stato alterato della coscienza in cui emergono particolari apparentemente insignificanti e altri scompaiono nel buio intenso o nella luce abbacinata.



Nel 1948 si iscrive al Liceo Artistico di Carrara. Espone la prima volta alla Famiglia Artistica di Milano nel 1949. A Firenze, nel 1952, frequenta i corsi biennali di Magistero d'Arte di Porta Romana nella sezione Pittura murale. Del 1955 l'amicizia, tramite il pittore Sandro Luporini, con Giuseppe Banchieri che frequenta a Milano l'Accademia di Brera. L'interesse per una pittura che vada oltre il realismo e l'arte astratta gli fa stringere proficui legami culturali. Martinelli si trasferisce a Milano nel 1956 ed è accolto nelle grandi stanze-studio di via Caravaggio dove vivono, insieme con altri artisti, Banchieri e Tino Vaglieri. Si trova così in un nuovo contesto culturale al quale si sentiva già idealmente vicino; un modo intenso e drammatico di guardare alla realtà che il critico Marco Valsecchi chiamerà "realismo esistenziale". A Milano condivide ancora lo studio con Banchieri e Aricò e quindi con Luporini e Scapaticci; frequenti gli incontri con Ferroni, Borgognoni, Ossola e molti altri di quella generazione.

Prima personale milanese nel 1958 alla Galleria del Grattacielo, presentato da Mario De Micheli. Diviene folta la sua partecipazione a rassegne nazionali e riceve diversi premi, fra l'altro, al Fiorino di Firenze, 1962, al Ramazzotti, 1964, e al Premio Golfo della Spezia, 1965. Nel 1965 è invitato con quattro opere alla IX Quadriennale di Roma. Lo stesso anno Marco Valsecchi lo include nella Quinta Biennale Internazionale di San Marino. Si tiene nel 1976 alla Galleria Bergamini di Milano la mostra personale *Titoli per la città*, con testo di Luigi Cavallo. Una grande antologica dell'opera di Martinelli è organizzata nel 1980 dal Comune di Camaiore a Villa Le Pianore, presentata da Pier Carlo Santini. Da quest'anno la Galleria Catan Inc. di New York si occupa del suo lavoro. Del 1981 l'antologica alla Galleria Civica di Gallarate; del 1986 la personale al Comune di Cascina dal titolo *Lavori in corso*, presentazione di Nicola Micieli; del 1988 la mostra pubblica all'Azienda Autonoma di Soggiorno di Marina di Massa con opere recenti presentate da Luigi Cavallo. Nel 1991 partecipa alla mostra sul *Realismo esistenziale* curata da Mario De Micheli, Giorgio Mascherpa e Giorgio

Seveso al Palazzo della Permanente di Milano.

Nel 1992 espone in Belgio, a *Gent Linea Art International*. Nel 1993 invitato alla mostra *Paesaggio italiano*, Galleria Corchia, Forte dei Marmi; nel 1995 alla mostra celebrativa *La libertà oggi*, organizzata dal Comune di San Donato Milanese; esposizioni personali si tengono a Massa Carrara, all'Istituto Italiano di Cultura, Colonia, e alla Versiliana di Marina di Pietrasanta. Da novembre 1995 a gennaio 1996, personale alla Galleria Vinciana, Milano. Antologiche nel 1998 al Comune di Olgiate Olona, al Palazzo dei Priori di Volterra, a Viareggio. Nel 2000 mostra all'antico Palazzo della Prefettura di Castell'Arquato. Nel 2003 personale *I luoghi del mare* al Chiostro di Sant'Agostino, Pietrasanta. Altre personali nel 2004 a Gallarate, 2005 Castelseprio, 2006 alla Famiglia Artistica Milanese, nel 2011 al Palazzo della Permanente, Milano, e nel 2014 alla Galleria Dante Alighieri a Porto (Portogallo).

37. *Vento di mare (1993-1994)*.

Olio su tela, cm 80x90.

In basso a destra: Martinelli.

Esposizioni

- *La libertà oggi. Pittori italiani 1945-1995*, a cura di L. Cavallo, O. Nicolini, M. Carrà, Cascina Roma, San Donato Milanese, 20 aprile-18 giugno 1995, riprodotto in cat. p. 65 (prima versione)
- *Giuseppe Martinelli*, testo di L. Cavallo, Galleria Vinciana, Milano, 30 novembre 1995-12 gennaio 1996, riprodotto in cat. p. 17

Nella trascrizione pittorica dell'ambiente osservato al di là dello schermo ogni condizione naturale ha la ricchezza propria dei fenomeni che si ripetono da millenni: fulminazione di luci, crescita e dileguarsi di riflessi assorbiti dalla sabbia, il colore che si frammenta nello scuro per esplodere nel bianco, e ogni orizzonte fatto solo di contrasti fra colore che è anche volume, massa, struttura plastica, e luce che è prospettiva e spazio, movimento e vastità di vita.

È uno strappo nelle condizioni odierne, e forse anche un residuo di speranza, quindi, che permette a Martinelli di ricordarci cosa si trova oltre lo schermo del video, oltre la desolazione dell'intrattenimento, non la realtà virtuale, ma lo spettacolo della natura vera.

Nelle sue tele lo spazio via via si carica di assonanze, di lame che aprono squarci inattesi, di rimandi arcani, si accumulano sonorità e silenzi: Martinelli stende pittura come ascoltando dalla cavea dell'esperienza, dall'incalzare dell'esistenza, dalle cose appena vedute, quanto si alza nel significato, quanto può diventare immagine non per riscontro e ripetizione diretta, ma per ricostruzione poetica, per identificazione di un certo momento naturale nel quale la sensibilità dell'artista attinge dall'esterno come dal proprio essere intimo.



Compiuti gli studi liceali si iscrive al Politecnico di Milano; dopo un anno lascia la facoltà d'Ingegneria per frequentare l'Accademia di Brera alla Scuola di Pittura di Aldo Carpi e d'Incisione di Benvenuto Disertori. Si diploma nel 1957.

A partire da quell'anno è presente a rassegne nazionali e internazionali: il Premio San Fedele a Milano, la *Biennale dei Giovani* di Gorizia. Prime personali a Milano, Palazzo della Permanente e alla Galleria Trentadue. Collettive a Venezia, Torino, Brescia, Roma.

Negli anni sessanta partecipa alla *Biennale* di Milano, di Verona, ai Premi Suzzara, Ramazzotti, Imperia, ai Premi nazionali dell'incisione di Cittadella, San Giovanni Valdarno, Assisi, Arezzo, manifestazioni in cui più volte viene premiato.

Alla fine degli anni sessanta da Cremona si trasferisce a Bergamo, con studio a Città Alta, per insegnare Figura e poi discipline pittoriche al Liceo Artistico statale. Si fa intensa la sua attività con personali a Vienna, Milano, Piacenza, Cremona, Roma, Palermo, Omegna, Venezia, Bergamo, con presentazioni e recensioni di illustri critici: Elda Fezzi, Vittorio Fagone, Roberto Tassi, Francesco Vincitorio, Guido Giuffrè, Lorenza Trucchi, Sandra Orienti, Vito Apuleo.

Sue opere al Museo d'Arte Contemporanea di Skopje, alla Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Milano, e in diverse raccolte private in Austria, Inghilterra, Danimarca. Un breve profilo critico nell'*Annuario degli artisti visivi italiani*, Seletecnica, Milano, 1972, redatto da Mario Monteverdi:

Pittore che tende a ricercare se stesso nelle immagini della natura che ci offre, Luigi Dragoni è assai attento nella ricerca di quei motivi che lo possono condurre all'approfondimento di un discorso pittorico che lo porti a definire una posizione non solamente estetica ma anche morale. Perciò dapprima egli si è posto sulla scia di taluni problemi affrontati dall'espressionismo che tuttavia ha cercato di risolvere in maniera autonoma, senza lasciarsi sedurre da facili ricorsi a questo o quel maestro. Procedendo oltre, ed accogliendo con altrettanta libertà i suggerimenti d'un neofigurativo non convenzionale, ha ritrovato, appunto nella natura, quei riferimenti che possono liberare l'immagine dalla schiavitù

dell'oggetto e, insieme, esprimere tutte le ansie che si agitano all'interno d'uno spirito inquieto e tormentato.

Negli anni ottanta partecipa a esposizioni nella Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, alla Rotonda della Besana, Milano, al Premio Internazionale per l'Incisione di Biella e alla *Triennale dell'Incisione* di Milano.

Negli anni novanta prosegue in parallelo l'attività di pittore e incisore; è presentato in mostre personali alla Fondazione Corrente di Milano, al Comune di Calcio (Bergamo), al Comune di Gorle (Bergamo), al Comune di Cernusco (Milano), al Museo Civico di Pizzighetone (Cremona) e al Museo di Crema. Altre esposizioni personali a Chieri, Cremona, Bergamo, Milano.

Dragoni ha realizzato numerose cartelle di incisioni e collaborato con architetti per opere murali. Ha insegnato presso le Accademie del Restauro di Como e di Bergamo.

Altre rassegne di incisioni a Este, Cremona, Castelleone e mostre personali negli anni duemila a Seregno, Seriate, Bergamo, Soncino e Treviglio. Per quest'ultima esposizione, 2009, dal titolo *Pianure*,

Dragoni ha scritto in catalogo: *Quest'ultimo capitolo della mia storia di pittore, che ho chiamato PIANURA, contiene elementi di rivolta culturale e morale e vuole richiamarsi a valori che ancora esistono, benché umiliati. Un'arte ancora vitale, nonostante tutto, con sane radici nella propria terra e nella propria cultura, visione non rassicurante e pacificata, ma comprensiva delle contraddizioni che viviamo. Bellezza e significato sono le tracce di un'arte ancora umanistica, come possiamo sperare di fare. Ingredienti necessari alla comunicazione di emozioni e di pensieri per mezzo di colori e segni.*

38. *Granturco ed erbe*, 1976.

Olio su tela, cm 70x79,8.

In basso a destra: Dragoni.

Al verso: sulla tela a pennello

«Granturco / ed erbe / Dragoni / 19.9.76».

Qui l'artista più che rappresentare natura fa diventare natura il suo corpo di pittura; è una sorta di divisionismo filiforme che, ma alla lontana, riporta in campo le inquietudini ottiche dei Segantini e dei Pellizza, senza ostentare alcuna aderenza stilistica con quei maestri.

La sua è una visione più reale e senza stupori ottici, non ha malizie tecniche, piuttosto capacità di rifrangere i succhi delle erbe campestri con una sensibilità insieme austera e flessibile, giocata nei ritmi di poche dominanti cromatiche. E il verde è comunque pieno di sussulti, sembra di affondare in un mare di grano appena mosso, proprio come le messi si presentano prima della maturazione, quando sanno ancora di germoglio e di acqua.

Un esempio di come il naturalismo lombardo sia stato pieno di emozionanti narrazioni, abbia risuscitato antiche percezioni della realtà padana, le splendide semplicità vissute per secoli, e sia riuscito a trovare una strada aderente alle nuove misure espressive.



L'esordio espositivo di Francesco Casorati risale al 1954, anno in cui partecipa a *Undici giovani pittori di Torino*, alla Messa dell'Artista, e allestisce la sua prima personale alla

Galleria del Sole, a Milano. Il 1955 è particolarmente ricco di occasioni espositive che lo vedono protagonista insieme ai coetanei presso le gallerie:

La Bussola di Torino, San Matteo di Genova e molte altre. L'anno seguente Enrico Paulucci lo presenta insieme a Tabusso alla Galleria Spotorno di Milano, inoltre è ammesso, per accettazione, alla *XXVIII Biennale di Venezia*, dove viene premiato.

Tra il 1956 e il 1957 vive a Parigi, il 1958 lo trascorre a Roma. Al ritorno l'esperienza maturata è documentata dalla personale alla Galleria La Bussola, di Torino, presentata da Luigi Carluccio.

La ricerca dei decenni successivi si manifesta in una serie di personali e nelle relative letture critiche. Tra le principali segnaliamo quelle alla Galleria Gian Ferrari di Milano negli anni 1963, 1967, 1971, 1978, 1982, 1991, con i testi di G. Ballo, L. Carluccio, G.

Bassani, C. Gian Ferrari, F. Poli, M. Rosci, la mostra itinerante del 1969 ospitata alla Galleria La Chiocciola di Padova, alla Galleria Santa Croce di Firenze, alla Galleria Rotta di

Genova, alla Galleria La Giostra di Asti, presentata da L. Carluccio; le personali allo studio Le Immagini di Torino nel 1978, 1981, 1987, con testi di Mantovani, P. Levi, P. Fossati; 1990 alla Galleria dello Scudo di Verona;

alla Galleria Peola di Torino nel 1992, scritto di A. Dragone; Galleria Maggiore, Bologna, 1994; Galleria Il Leudo di Genova, 1995, presentazione di G.F. Bruno; Galleria Carlina, Torino, 1999, testo di F. Fanelli; Galleria Cafiso, Milano, 2001, testo di M. Vallora; Galleria Prati, Palermo, 2002.

L'interesse delle gallerie è accompagnato, negli stessi anni, dall'attenzione degli spazi pubblici.

Casorati partecipa alla rassegna *Francia Italia* nel 1957 a Torino, alla *Quadriennale* di Roma nel 1959, e nel 1966, al Premio Bergamo, nel 1962 alla *XXXI Biennale di Venezia*, presentazione di G. Ballo. Partecipa alla mostra *Sur le versant de la peinture. 11 peintres a Turin*, Museo Archeologico, Aosta, 1998 con testo in catalogo di G.F. Bruno.

Mostre antologiche sono allestite: al Palazzo Robellini di Acqui Terme nel 1982; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1985; Battistero di S. Pietro d'Asti nel 1991, Sala Bolaffi di Torino a cura della Regione Piemonte, 2000.

Accanto alla ricerca personale Francesco Casorati ha mantenuto un costante rapporto con l'insegnamento svolto, dapprima, al Liceo Artistico (1959-1975), in seguito all'Accademia Albertina di Torino, dove è stato titolare della cattedra di Decorazione sino al 1984.

Nel 1989 per l'editore Giorgio Lucini di Milano è pubblicata la cartella con quattro serigrafie di Francesco Casorati, *Valle Strana*, testo di Luigi Cavallo dedicato a questa piccola valle prospiciente il crinale di Costa Pelata, nel comune di Fortunago. Nel 2003 una personale si è tenuta a Palazzo dei Sette di Orvieto con presentazione di L. Cavallo.

39. *Cielo - Terra*, 1990.

Olio e filo di lana su tela, cm 100x70.

In basso a destra: 1990 Francesco Casorati.

Esposizioni

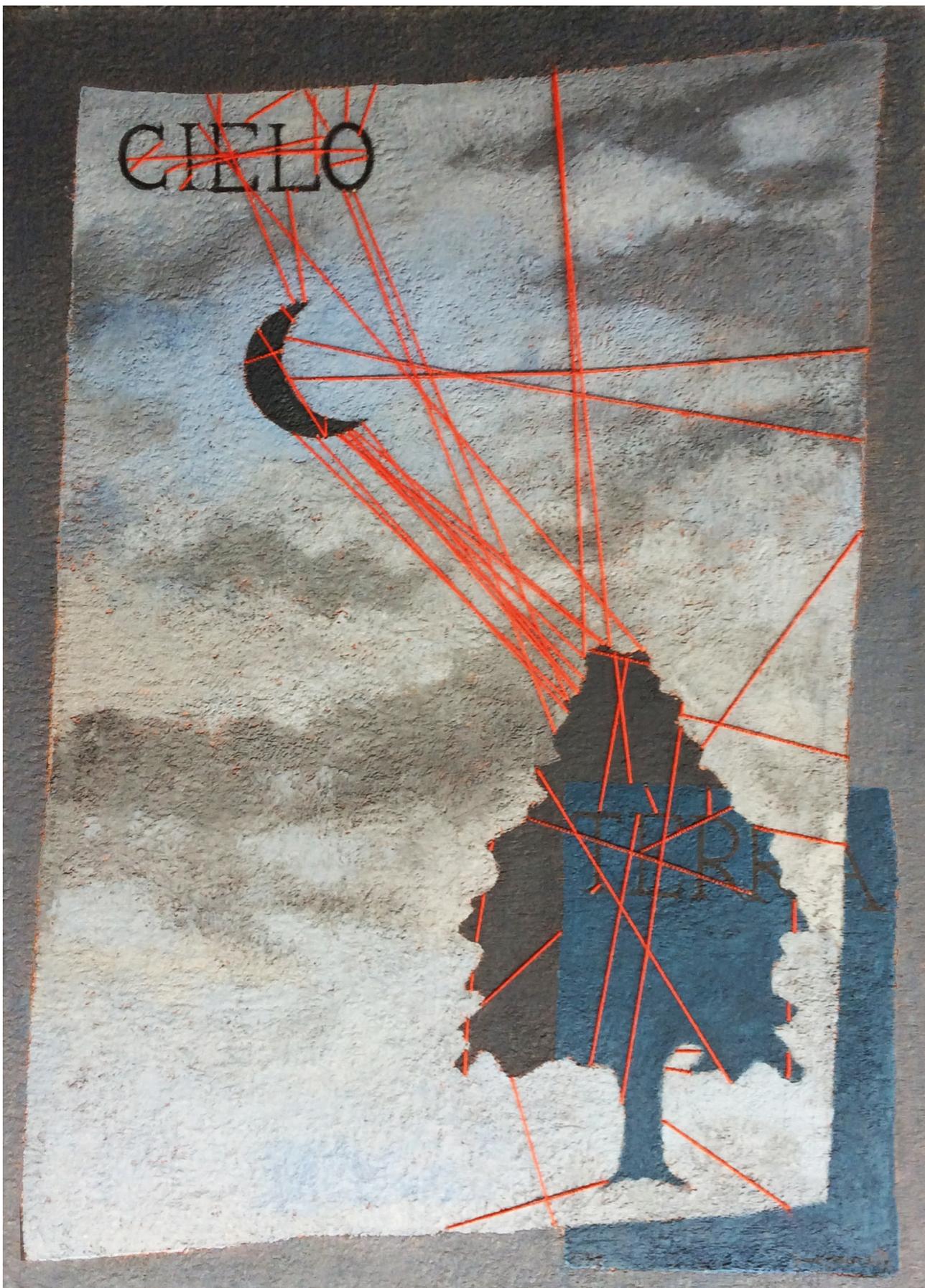
- *La libertà oggi. Pittori italiani*

1945-1995, a cura di L. Cavallo, O. Nicolini, M. Carrà, Cascina Roma, San Donato Milanese, 20 aprile-18 giugno 1995, riprodotto in cat. p. 117.

Sembra che il pittore sia costretto a rifugiarsi nell'*altrove*, dove non vi è tempo misurabile, dove l'illusione delle ore è fermata nelle geometrie del paesaggio, un paese attonito, solo apparenza, per potersi affidare ancora allo strumento della pittura, a questo linguaggio più volte dato per esaurito.

La pittura come tempo da inventare, memoria di viaggi ancora da intraprendere. La pittura non ha più giustificazioni attuali? Viva la pittura. L'arte è morta? Teniamola desta per le nostre emozioni, è un modo distinto per giocare alla vita. Un'utopia ragionevole, per un mondo più degno d'essere abitato. Non un racconto *per capire*, quello di Casorati, ma per aggiungere qualche ironico interrogativo a tutti gli altri quesiti consueti. Qualcosa che possa, per passione culturale che non si spegne nella malinconia, salvare la nostra "cognizione della gioia".

Casorati ci porta dentro la pittura, nella pagina scritta *per filo e per segno*, nel testo variato di una verità distrutta e ricostruita le cento volte, con scene e personaggi inesistenti.



Ha studiato all'Accademia di Brera; ha avuto come maestri Kodra, Purificato e Salvadori. All'attività di disegnatore e di pittore si è dedicato dal 1947. Nel 1957 ha esposto alla

Pinacoteca di Latina e alla Sala Vollero di Cassino, presentato da Domenico Purificato. Nel 1960 alla Biblioteca Comunale Sormani di Milano. Nel 1961 sue xilografie sono contenute nel libro di Luigi Cavallo, *Le strade di città*, edito a Milano.

All'illustrazione di testi classici e moderni Nastasio si è dedicato con largo impegno e ha riscosso convinti apprezzamenti critici.

Nel 1962 personale alla Galleria del Vantaggio, Roma, presentato da Giorgio Mascherpa. Nel 1963 personale alla Galleria Michaud, Firenze, e nel 1964 alla Galleria Ciranna, Milano, presentato da Franco Russoli; altra esposizione alla Biblioteca Comunale di Milano, presentato da Raffaele de Grada; personale al Centro d'arte di Bretoncelle (Francia), presentato da Armand Nakache.

Del 1964 la monografia *Alessandro Nastasio. Per una lirica figurativa*, testo di Luigi Cavallo, Edizioni La Sfera, Milano. Nel 1965 personale alla Galerie Maurice Bridel, Losanna; nel 1968, 1972, 1976 personali al Modern Art Center Max G. Bollag, Zurigo.

Nel 1969 mostra antologica alla Galleria d'arte moderna, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

L'anno successivo espone al Museo Civico Arengario di Monza; nel 1973 al Museo Municipale di Campione d'Italia, e nel 1977 a Palazzo dei Diamanti, Ferrara. Espone a Stoccolma, 1979; agli Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 1980; alla Galerie Le Coin, Osaka, 1984.

Nel 1987 in occasione di una personale alla Galleria Ghelfi, Verona e Montecatini, pubblicata una monografia, presentata da Nazzareno D'Errico, con ampia antologia critica; lo stesso anno mostra all'Università Bocconi, Milano; espone al Museo Nazionale della Repubblica turca, Konya, 1988; al Centro Culturale San Fedele, Milano, 1989. Nel 1991 prima mostra dedicata alla scultura, Galleria Zunino, Milano.

Ha insegnato alla Scuola libera del nudo all'Accademia di Brera e quindi disegno in una scuola pubblica.

Le sue incisioni su legno, il lavoro

grafico, svolto presso il laboratorio di Giorgio Upiglio a Milano, hanno reputazione internazionale.

Con architetti di fama ha realizzato numerose opere pubbliche e private:

ha decorato cinque chiese, fra cui quella di Cesate, architetto Ignazio Gardella, con una originale *Via Crucis* e un mosaico, *San Francesco serafico*; la chiesa parrocchiale di Meano, di Perosa Argentina, con affreschi. Studi preparatori ha eseguito per l'abside pentagonale della Madonna dei Poveri, di Milano, architetti Figini e Pollini.

Si è recato più volte negli Stati Uniti, in Medio Oriente e Asia.

Ha studio a Milano e nella casa di Gibello di Airuno.

40. *Satiro e ninfa* (1967)

Olio su tela, cm 59,7x49,8.

Al verso: a inchiostro «“Satiro e ninfa” / [...] / Nastasio».

Il colore nell'opera di Alessandro Nastasio diviene concreto, traccia che si solleva sulla superficie con un corpo che sostanzialmente è un disegno, disegno che si fa struttura, figurazione, repertorio di un rapporto simultaneo fra materia e luce, profilature e sconfinamenti, comunque suggestione di luoghi concepiti come apparizione improvvisa, rivelazione. Nastasio ha un filo continuo che regge la sua creatività: convinzioni spirituali, la religione dell'essere e la fede nel mistero, in colui che governa l'universo. Sono ragioni di carattere intimo che si traducono nell'espressione quanto mai unitaria del suo svolgimento pittorico, c'è un fuoco che illumina le sue attitudini, il suo desiderio di incidere nelle cose vitali con opere che appaiano foggiate negli elementari caratteri dei sentimenti e della natura.



La casa natale è una magione nobiliare secentesca. Sopra l'appartamento dei Pignatelli un grande terrazzo con muriccioli, inferriate, enormi camini, riserve d'acqua piovana. Un panorama complesso e affascinante: diventa il luogo delle prime scoperte, visioni che torneranno nel lavoro maturo dell'artista.

Dal 1950 al 1953 frequenta l'Istituto d'arte G. Pellegrino, allievo dello scultore Aldo Calò e del pittore Luigi Gabrieli. È spesso nello studio del pittore Lino Suppressa che lo presenta nella prima personale al Circolo Cittadino di Lecce. Nel 1954 è a Milano; il bar Giamaica, in via Brera, calamitava pittori, poeti e critici.

Qui ha modo di stringere rapporti con Salvatore Quasimodo, Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo, Raffaele de Grada, Milena Milani, Gianni Dova, Roberto Crippa, Alfredo Chighine, Lucio Fontana, Alfonso Gatto, Arturo Carmassi. Il gallerista Carlo Cardazzo si interessa ai suoi lavori, figure scarmigliate, poste in ambienti inquietanti. Nel 1955 espone alla Galleria del Cavallino di Venezia e in quell'occasione incontra Raffaele Carrieri, poeta tarantino con il quale avrà un duraturo sodalizio. Virgilio Guidi lo presenta alla personale nella Galleria Spotorno di Milano. Nel 1956 espone a Torino, all'Unione Culturale di Palazzo Carignano; il critico Luigi Carluccio, anch'egli salentino, favorisce il successo della mostra; Pignatelli è accolto in casa di Felice Casorati e diviene amico del figlio Francesco.

Nel 1958 espone in personale a Philadelphia. L'anno successivo tiene personali al Centro Culturale San Fedele, Milano, alla Galleria del Cavallino, Venezia, alla Galleria Galatea, Torino. Nel 1960 conosce a Venezia Franz Kline; tiene una personale alla Condon Riley Gallery, New York. Nel 1964, fra altre personali, una alla Galleria Jolly 2, Pistoia, con presentazione di Lucio Fontana. Nel 1969 fa visita a Pablo Picasso, a Mougins. 1975, mostra pubblica a Milano, promossa dal sindaco Aldo Aniasi, alla Rotonda di via Besana.

Alla XXXVIII Biennale di Venezia, 1978, espone undici dipinti nella sezione *Natura come Immagine*. Le edizioni Giorgio Upiglio di Milano

pubblicano il volume *La rosa verticale*, acqueforti di Pignatelli e poesie inedite di Carrieri. Nel 1982, per Giorgio Mondadori edita una monografia sul pittore, testo di Carrieri e scritti di Carluccio. Nel 1982-1983, personale dal titolo *Donna-Natura*, al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, testo di Giancarlo Vigorelli. Nel 1985 i galleristi

Dino e Giulio Tega organizzano insieme con Antonio Sapone una sua personale al Musée Municipal di Saint-Paul-de-Vence, presentata da André Verdet. Nel 1988 una mostra dedicata a Raffaele Carrieri, *Pignatelli. Colori in altro mondo*, Chiostro di Sant'Agostino, Comune di Pietrasanta.

Nel 1993 la monografia *Pignatelli. Disegni e carte dipinte*, a cura di Luigi Cavallo, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano.

Nel 2005 è pubblicata dalle Edizioni Charta, Milano, a cura di Alessandro Riva la monografia *Ercole Pignatelli*, con ampio apparato critico e ricca documentazione dell'opera pittorica. Nel 2015 nell'ambito del Milano Mia Fair (Milan Image Art) è presentata la figura e l'opera di Pignatelli con interventi di Salvatore Veca e Luigi Cavallo. Alla Triennale di Milano, *Le fatiche di Ercole*, realizzazione estemporanea in più giorni di un grande dipinto, alla presenza del pubblico.

In un'intervista in occasione degli ottant'anni dell'artista, alla domanda di Toti Carpentieri: «Cosa vuol dire aver vissuto d'arte e per l'arte?», Pignatelli risponde:

Per me significa semplicemente aver vissuto: mi sono realizzato anche nei miei tre figli; l'arte può essere un concetto astratto e una manifestazione quanto mai concreta e materiale. Ora sembra che tutto sia virtuale, che un'immagine nasca e si cancelli in pochi istanti, ma l'immagine dipinta, come l'immagine scolpita, ha una prospettiva di durare e di accompagnarci per tempi lunghi, per quel "sempre umano" di cui scriveva Tomasi di Lampedusa.

41. Masseria - Siccità, 1974.

Acrilico su tela, cm 80x100.

In alto a destra: Ercole Pignatelli 1974. Al verso: sulla tela «Ercole Pignatelli / a Raffaele Carrieri / 1974 / "Masseria - Siccità"».

Provenienza: Raffaele Carrieri, Milano.

Pignatelli ha scelto i luoghi e le cose da rifare nel suo cosmo di visioni/invenzioni: *Masserie*, *Siccità*, serbatoi d'acqua che sono scorte luminose: ambienti che sono l'orgoglio del suo "mondo nuovo", con una pittura che a chiamare "ricca" si umilia poiché è densa, velata, nutrita, sfacciata, sfarzosa, traslucida, trasparente, leggera, grondante, quadrata, molle d'acqua, gonfia, il vento e il salino la muovono, la corrodono; e l'immagine assorbe e contiene tutto questo, si fa penetrare profondamente dalle mosse della pittura, un'accoglienza goduta e generosa anche per varietà, per dismisura.

L'immagine è la pittura stessa, inarrestabile in Pignatelli, inesaurita; difficile per lui parlare di nature morte o di paesaggio, tutto è così accumulato e strano, ma così vitalmente concluso, generato in dettaglio; c'è al fondo la gioia di chiamare i colori e renderli partecipi di questa gloria del mondo vivo, la percezione profonda che le cose vive siano colorate dal dentro, abbiano un cuore e un'anima colorata, siano spiagge cosparse di conchiglie e pietre rare; la vita si riconosce dal colore, per Pignatelli; nell'infinito c'è una pittura che si estende fra i globi come un tappeto. Sembra che tutto possa trovare collegamento e senso soltanto attraverso una lettura pittorica: per questo non possiamo pretendere da Pignatelli un ritmo di meditazione costante, una linea continua: ha troppe cose da vedere e dipingere; le sue stagioni sono tante, il suo nutrimento onnivoro, da de Chirico a Max Ernst, da Magritte a Picasso a Sutherland. Pignatelli ci consiglia di traslocare dal nostro custodito condominio alle sue oasi, dalla stanza d'ufficio alla terrazza sullo Jonio, in quella vacanza brevissima che dura un pomeriggio di follia meridiana, cioè una vita.



La prima formazione avviene nell'ambito del naturalismo padano.

Le sue esperienze crescono nel confronto con amici pittori che con lui frequentano l'Associazione Artisti Legnanesi, attiva nel dopoguerra con la direzione di Maurizio Simonetta.

A quindici anni si iscrive ai corsi serali dell'Accademia di Brera: insegnante per la pittura G. Moro, per la scultura Ivo Soli. Nel 1956 consegue il diploma all'Accademia di Brera, diretta da Aldo Carpi

Il 18 dicembre 1962 sul quotidiano milanese *La Notte* vi è notizia di una corrente artistica sorta a Legnano:

No! La compongono Nando Luraschi, Luciano Bianchi, Marcello Simonetta,

Giancarlo Pozzi. In quel periodo espone ad Albisola, Genova, con presentazione di Leonello Pica, alla

Città di Colombes in Francia e a Faenza. Diverse le partecipazioni all'estero: Germania, Stoccolma. È presente in esposizioni di grafica organizzate dall'editore-stampatore

Giorgio Upiglio di Milano.

Sue opere nel 1970 sono esposte al Museo Puskin di Mosca. Nel 1971

Bianchi, Luraschi, Pozzi, Simonetta e Sergio Morello firmano il manifesto *Ri-flessione 1971*. Nel 1977 è tra i *Grafici italiani contemporanei*, Museo d'arte moderna, Ljubljana; suoi dipinti sono compresi nella mostra *Immagine e ambiente*, Galleria Il Punto, Genova.

Nel 1979 fra le altre personali, mostra alla Galleria Sagradelos, Santiago de Compostela. Fino al 1980 ha avuto studio a Milano, in via Fiori Chiari,

nel cuore della cittadella di Brera condividendo una cospicua stagione culturale, fra astrattismo e informale

di artisti come Piero Manzoni, Roberto Crippa, Dova, Peverelli, Baj, che attorno al bar Giamaica avevano avuto modo di rinnovare quella tradizione dei caffè letterari che si è poi andata estinguendo.

Nell'*atelier* della Grafica Uno di Giorgio Upiglio, luogo d'incontro a Milano per artisti e letterati internazionali, Bianchi ha eseguito diverse incisioni, un aspetto, questo della grafica, particolarmente intenso del suo lavoro; sue acqueforti sono raccolte in pubblicazioni originali numerate.

Nel 1996 il Comune di San Donato Milanese organizza alla Cascina Roma una manifestazione di particolare rilievo critico: *Un pittore*

per la Resistenza. Luciano Bianchi. "Parole senza voce", a cura di Luigi

Cavallo, testi di Luciana Vitali, Giorgio Seveso, Oretta Nicolini; nel catalogo edito da Vangelista, ventitré dipinti di impressionante profondità espressiva rievocano la tragedia del secondo conflitto mondiale, le atrocità della repressione nazista, dei campi di concentramento e quell'*iter* doloroso che sovrasta il genere umano e che purtroppo si rinnova ancora ai giorni nostri.

42. Paesaggio. Inverno.

Acrilico su masonite, cm 60x80.

In basso a sinistra: L. Bianchi.

Il paesaggio invernale proposto da Luciano Bianchi è una "sensazione di paesaggio": egli dipinge l'inverno che è dentro l'uomo moderno, la sua dimensione di ghiaccio infernale che non può sciogliersi per alcun tepore di pietà. Siamo nel discorso cruciale dell'artista che attingeva a una lettura tragica del nostro tempo e testimoniava l'immanenza di una situazione sospesa e irrisolvibile fra vittima e carnefice: il carnefice come atroce scultura nella desolazione dell'essere; la vittima come estensione del destino irremovibile che l'uomo stesso si è costruito per via di egoismo, di disprezzo dell'altro, di istinto di sopraffazione. Non è certo un inverno meteorologico quello di Bianchi, è l'inverno che raggela le illusioni, una landa che toglie colore alla luce e che anzi presenta il bianco come un anonimo mantello sotto il quale nascondere le idee di tenerezza o di perdono. L'artista non fa che consultare gli avvenimenti e riflettere lo stato agghiacciante della storia.



Vive a Castellanza. Ha iniziato giovanissimo a dipingere, espone per la prima volta nel 1954 all'Associazione Artisti Legnanesi, Legnano; qui la prima personale, 1959. Nel 1961 e 1963 viaggia in Sicilia. Con gli amici pittori Bianchi, Luraschi e Simonetta fonda il gruppo *No! 1963*. Dal 1961 al 1972 lavora con l'editore di grafica Giorgio Upiglio di Milano con il quale nel 1964 viaggia attraverso l'Europa. Di quell'anno il ciclo pittorico *Carcasse volanti* è il soggetto delle incisioni comprese nel suo primo libro originale, *La dignità delle pietre*, di Luigi Cavallo, edizione Giorgio Upiglio, 1964. Dal 1967 si ampliano i motivi tematici; la critica mostra crescente interesse per il suo lavoro: Lionello Pica, Domenico Cara, Franco Passoni, Roberto Sanesi, Corrado Marsan, Giorgio Mascherpa, Marco Valsecchi, Stefano Ghiberti, Giancarlo Vigorelli. Sue incisioni sono esposte a Montevideo, Stoccolma, Amsterdam, Hong Kong, L'Avana, Tokyo, Praga e in altre parti del mondo. Nell'*atelier* di Upiglio collabora con celebri artisti: Baj, de Chirico, Duchamp, Fontana, Giacometti, Lam, Vedova e molti altri. Diversi i viaggi: Tunisia, 1971; Inghilterra, Grecia e Turchia, 1972. D'ora in poi si dedica esclusivamente al proprio lavoro di incisione e pittura; realizza opere in ceramica, mosaici, vetrate, destinati a sedi private e pubbliche. Una mostra a Briga nel 1972 raccoglie consenso critico e in quell'anno alcune incisioni sono esposte alla XXXVI Biennale di Venezia. Nel 1977 espone, presentato da Massimo Carrà, alla Galleria Borgogna di Milano. Sue incisioni illustrano testi di Sanesi, Osvaldo Patani, Raffaele Carrieri, Tagore, Angel Valente, Marcello Staglieno, Ardengo Soffici, Archibald Mac Leish, Alda Merini, Leopoldo Verona, Luigi Cavallo. Nel 1980 antologica alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Gallarate. Nel 1981 il suo *Bestiario dell'Alpe* è presentato al Museo di Storia Naturale di Milano. In occasione di una personale a Parigi, 1982, Pierre Restany gli dedica un testo su *Cimaise*. Lo stesso anno va negli Stati Uniti e in Canada e nel 1984 con Luraschi soggiorna sull'isola di S. Nicolao (Capo Verde). I viaggi in Jugoslavia, Marocco, Creta, Cina, Ungheria, sono spunti

per diversi cicli pittorici. Nel 1993 quattro suoi libri originali sono esposti al Museum of Modern Art di New York. Nel 1995 vasta antologica a Villa Pomini, Castellanza. Nel 1996 invitato per mostre personali a Leskovac e al Museo Nazionale di Belgrado (Jugoslavia). Nel 1997 invitato alla mostra *Figurazioni. Arte d'immagine in Lombardia Oggi*, Museo della Permanente, Milano; *Mosaico. Nuove Contaminazioni*, Chiesa di S. Francesco, Udine; alla Galleria Shop Art di Milano è presentato il suo libro *Fogli di viaggio*. Nel 1998 espone in Giappone, Cina, Malaysia, Messico e Finlandia. Nel 1999 è presente alla mostra *Peintres et Poètes. Chez Editart*, Musée des Beaux-Arts de la Ville du Locle (Svizzera); otto incisioni e due disegni fanno parte della collezione del Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Nel 2000 a Villa Pomini presentata la sua donazione al Comune di Castellanza. Espone alla mostra *Le carte del museo*, Civica Galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona; *La Torre di Babele tra segno e forma*, Galleria d'arte contemporanea, Cascina Roma, San Donato Milanese; *Utopia e Libertà*, Matera e Potenza; personale alla Galleria Borgogna, Milano, con presentazione del libro di grafiche originali *Viaggio non fatto in Bhutan*. Nel 2002 quindici incisioni originali entrano nella raccolta del Gabinetto delle stampe del British Museum, Londra. Nel 2003 mostra e presentazione del libro *Vivere da Morire*, con grafiche originali di Pozzi e poesie di Leopoldo Verona presso la Neue Galerie Am Gries, Lana d'Adige (Bolzano); personale a Villa Recalcati, Palazzo della Provincia di Varese. Nel 2005 personale al Museo d'Arte Contemporanea Pagani, Castellanza, e all'Espace Nouveau Vallon, Ginevra. Nel 2006 visita l'India e realizza due mostre personali. Nel 2009 è invitato a esporre all'Università di Pavia, e in personale, *Del viaggiare e del dipingere*, presso il Politecnico di Milano. A Palazzo Cusani, Milano, la personale *Uni/verso*, 2013. Nel 2015 mostra di Pozzi, *Nella natura il viaggio*, Museo Civico di Busto Arsizio. Mostra antologica celebrativa degli ottant'anni dell'artista a Castellanza, Villa Pomini, 2018-2019..

43. Fogli bianchi, 1991.

Olio su tela, cm 60x70.

In basso al centro: Gian Carlo Pozzi. Al verso: in nero «Gian Carlo Pozzi / 1991 / Fogli bianchi».

Paesaggio di fogli. Fogli bianchi come foglie verdi... il legame di Pozzi con gli elementi di natura, specie quando essa prolifica da germi di poesia, è intrinseco alla sua opera per cui ogni dettaglio o fioritura o traccia nel terreno, lama di riflessi, ogni nota e accordo cromatico è prezioso come fosse la prima volta a percepirlo, quasi dovesse trattenerlo avanti che si annulli nel generico. Si può dire che per ciascuna pagina concepita c'è un'anima sorgente da un panorama terrestre, dalla contemplazione del creato. E sono scene mobili che Pozzi ha cercato in tanti viaggi, da Occidente a Oriente, dal Nord al Meridione tribale, come un esploratore insaziabile di nuove avventure, di eccitanti realtà. Terra, cielo, animali e minerali sono apparizioni inesauribili nella sua condizione creativa, testi di un continuo ordito di visione e invenzione, di forme e di luminosità che quelle forme innervano in un unico corpo sensibile. È mirabile il suo gesto "necessario" per trasformare le sue tele, le carte, in gemmazioni spontanee che puoi accostare ai germogli degli alberi, alle siepi di fiori, ai cespugli di spine senza che prevalga in ogni componente - o inventata o naturale - una gerarchia espressiva: Pozzi ha la mano gentile del prestigiatore e le capacità artigianali del maestro che non piega mai oltre le misure di meraviglia e di sorpresa, cioè non dilaga nell'originalità fine a se stessa o nell'osceno; c'è un pudore istintivo, nella sua opera, persino una dignità morale, come dovesse rendere conto agli occhi ingenui dei fanciulli, al fanciullo che è in noi, di quel suo spettacolo pittorico, di quel teatro che si imprime anche gioiosamente. Nelle sue immagini compare come desinenza costante il suo concetto educato del suono melodico, il contrappunto che sembra far coro con le idee di primavera e i canti degli uccelli... anche quando un rintocco di malinconia bagna le sue acquetinte.



Una traccia biografica nel testo di Alberto Scalas, «M. Luisa Simone», sulla rivista *Realismo*, Milano, n. 11, giugno-luglio 1976, pp. 20-21: Dopo aver studiato pittura a Venezia con Giuseppe Zennaro conseguì a Milano il diploma di cartellonista alla Scuola del Castello. Frequentò anche la Scuola del Piccolo Teatro ed il Liceo Musicale di Pavia. Con Giovanni Maioli ha studiato la tecnica dell'affresco e dell'incisione.

Dal '64 cominciò a esporre in mostre nazionali e internazionali. In occasione di un viaggio nel Kenya e nella Tanzania ha fatto una serie di pastelli e quadri che registrarono un successo veramente straordinario per immediatezza di immagine, vivacità di colori e partecipazione sentita ai problemi, ai temi e alle lotte dei popoli dell'Africa.

Il grande movimento del '68 aveva influito anche su Maria Luisa Simone, infatti il '68 non si esaurì all'interno delle scuole o tra i giovani ma riportò alla ribalta molti altri temi. Tra gli altri quelli legati alla lotta ideologica, alla cultura, alle arti, e all'impegno degli "intellettuali" all'interno della lotta di classe. E M.L. Simone fu tra gli artisti che capirono come occorresse riportare fuori dalle gallerie e dalle accademie le arti figurative per legarle sempre di più alla realtà, come era accaduto negli anni immediatamente seguenti la Liberazione, quando l'arte realista fu uno strumento di collaborazione tra artisti e masse.

Ed è prima di tutto con la sua pittura così carica di vitalità, di calore e di ottimismo che M.L. Simone testimoniava la sua partecipazione viva e piena alle vicende del suo tempo. Quando nel 1974 si riallacciarono le fila del discorso realistico e vi fu la rifondazione della rivista *Realismo* conobbi M.L. Simone con tutta la sua carica di entusiasmo, la sua espressività poetica, la capacità di militante.

Gli artisti realisti in Italia erano e sono tantissimi ma quasi vent'anni di "cultura antirealista", di disorientamento e isolamento, li avevano dispersi, scollegati, disorganizzati e sfiduciati.

Riallacciare i contatti, riaprire i dialoghi, le collaborazioni, ridare fiducia sia agli anziani che ai più giovani che volevano percorrere la strada della lotta nell'arte, era la grande funzione dei pochi artisti che rappresentavano il nucleo del ricostituito gruppo di realismo e che M.L. Simone ha coordinato, in questi anni. Non solo con l'infaticabile lavoro di organizzazione, ma con la sensibilità dell'artista, con i

suoi lavori e la sua carica umana. Dalle prime mostre Per Realismo, ai Festivals del Movimento Studentesco, alle grandi mostre come quelle di Brescia via via di iniziativa in iniziativa fino a coagulare intorno a Realismo un nuovo nutrito gruppo di artisti più o meno giovani, ma tutti mossi dallo stesso desiderio di lottare e di esprimere con l'arte il rapporto con la realtà che cambia, con le masse che emancipano.

Maria Luisa pittrice e militante è forse l'artista che ha fatto da catalizzatore in questo processo fino a portare questa nuova presenza "realista" nel panorama dell'arte in Italia.

A Milano ordina la sua prima personale nel 1968 presso la Galleria Cortina.

A partire dagli anni settanta è frequente la sua presenza anche all'estero: espone a Norimberga, Marburg, Augsburg, Biedenkopf; è invitata a tre mostre internazionali a Monaco presso la Haus der Kunst; partecipa a mostre collettive internazionali a Toronto, Barcellona e nella ex Jugoslavia; è ospite del ministero della Cultura di Polonia a Varsavia. Nell'intenso curriculum di mostre personali si segnalano Parigi, Lugano, Santiago de Compostela.

L'arte della Simone è stata poi presentata in numerose mostre dalla Galleria Ponterosso di Milano, alla Carini, a Vignola e in altre località dell'Emilia, a Ravenna, a San Gimignano, a Cremona, nel Castello di Montesegele (Pavia). Due mostre in gallerie romane dove la Simone attirò l'interesse di Argan. Con un gruppo di artisti che si proponeva di rilanciare una moderna pittura figurativa, attenta ai problemi della natura, la Simone organizza una serie di mostre intitolata *Città e campagna* che incisero dalla metà degli anni ottanta sul panorama nazionale. Nel 1989 troviamo M.L. Simone ancora in una mostra di impegno politico, *Artisti per il disarmo*, Biblioteca Comunale, Figline Valdarno.

La Simone ha partecipato alla mostra degli artisti lombardi del XX secolo a Vigevano, 2001, e in contemporanea a una mostra di artisti lombardi a Castel d'Aro e a Santa Pau, in Spagna. Nel 2003 la Provincia di Alessandria le ordina un'ampia personale a Palazzo Guasco.

44. *Paesaggio, 2004.*

Olio su tela, cm 50x80.

In basso a sinistra: Simone 04.

Al verso: «per Fortunago / 2006

M.L. Simone»

Collocazione: Comune di Fortunago.

Lo storico dell'arte Raffaele de Grada si è occupato della pittrice lombarda, di origine napoletana, nel catalogo *Città e campagna* (Galleria del Borgo, Vignola, 2003):

Sia che essa dipinga un paesaggio, una natura morta o un animale (i deliziosi carlini) sembra che dalle sue immagini sprizzi l'anima della cosa che coinvolge lo spettatore. La Simone dipinge da tanti anni, ha acquistato in maturità ma non ha invecchiato lo stile che è rimasto sempre giovane [...]. La critica, assai numerosa nei confronti della Simone, ha giudicato questa pittrice come una "fauve". Sì, nel senso che i suoi quadri non sopportano una forma chiusa ma pieni di luce e di colore, ci fanno provare emozioni di natura vegetale e animale, con al centro l'uomo intorno al quale si sviluppa il grande teatro della natura.

Nella poetica di Maria Luisa Simone vi è un legame profondo con l'idea di *natura naturans*, di pienezza mentale e ideale, come un trasporto di sensi nei confronti della sfera in cui alberi e cielo, prati e luce del sole si fondono in un unico clima creativo: un eccesso di rigoglioso entusiasmo straripa dalle sue tele, quasi una congestione cromatica che poi è frutto di una costante attenzione, interiore e insieme esteriore, per gli esseri viventi. Il suo amore per la figurazione travolge qualunque rigidità ideologica e infine giunge alle crepitanti distonie ricorrenti nella sua tavolozza. Il dipinto è comunque espressione di temperamento, variazione sul tema fondamentale di vita come partecipazione, di vita come tensione morale e riflesso dei propri umori. Privilegiando i temi di natura le tele si affermano come ritmo complessivo che squilla in una visione di vertigine; la pittrice non tiene conto tanto dei pesi e delle gravità fisiche quanto degli accenti variabili, degli innamoramenti, delle fascinazioni che soprattutto il paesaggio le suggerisce.



Risiede a Milano dal 1950; dopo gli studi tecnici, frequenta la sezione Art Director della Scuola Superiore di Pubblicità Davide Campari; in seguito si diploma in scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Ha insegnato Tecniche dell'Incisione nelle Accademie di Belle Arti di Catanzaro e di Brera; in seguito gli viene assegnata la cattedra di Anatomia Artistica ed insegna presso l'Accademia di Macerata, di Venezia e infine di Brera, dove rimane fino al termine del servizio accademico.

Dal 1966 ha allestito molte personali, partecipando a numerose manifestazioni artistiche e premi ed esponendo in spazi pubblici anche all'estero. I suoi interessi spaziano dall'incisione, al disegno, alla pittura.

Nel 1973 pubblicata una monografia con testo di Luigi Cavallo e contributi di Dino Buzzati, Oretta Nicolini, Sauro Sagradini. Nel 1977 le Edizioni Shop Art pubblicano la cartella di incisioni *Vado ai confini del nord* con quattro poesie cinesi d'oggi. È invitato al Premio Internazionale Biella per l'incisione, 1979. Nel 1981 partecipa alla Biennale di La Spezia.

Nel 1982 Enzo Fabiani lo invita con cinque opere alla mostra *50 Giovani Pittori e Scultori Italiani*, Rotonda di via Besana, Milano. Nel 1986 pubblicata una monografia con testi di Massimo Carrà e Luigi Cavallo.

Dal 1993 partecipa a numerose esposizioni in spazi pubblici nazionali ed europei con il gruppo Venature e allestisce mostre con il gruppo Linoleugrafia. Nel 1993 partecipa all'iniziativa *Utopie Metropolitane: Progetti per la Città*, Politecnico di Milano, facoltà di Architettura. È presente alla VI e alla VII Triennale di Grafica, nel 1990 e nel 1994, Palazzo della Permanente, Milano. Partecipa alla mostra dei Maestri Incisori che celebra il bicentenario di attività dell'Accademia di Brera, Sala Napoleonica, 1996, ed è presente nel volume *Due Secoli di Incisione*, edito per l'occasione. Nel volume *Arte + Critica* del 1997 è documentata la sua attività con altri artisti alla Sala dei Templari di Molletta, poi al Museo della Permanente di Milano e alla Pinacoteca di Bari.

Esegue una incisione per *L'uomo del nuovo millennio*, Ex libris, concorso internazionale, Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, 1999. Nello stesso

anno è inserito nel *Repertorio della Xilografia Italiana*, Chieghi Editore, Firenze. Invitato a numerose edizioni di *Xilon Italia* e *Xilon 13 International* in musei italiani ed esteri. Nel 1999 partecipa a *99 Taegu-Milano - Arts Exhibition* in Korea.

In occasione della mostra antologica di incisioni a Villa Pomini, Castellanza, 1999, le edizioni Il Castello, Milano, pubblicano una monografia con testo di L. Cavallo e scritti di A. Del Guercio, G. Finzi, G. Magini, A. Musiari, O. Nicolini.

Con presentazione di Tommaso Trini e Massimo Bignardi si inaugura la Mostra *Materie del Digitale*, Museo della Permanente, Milano, 2000, dove l'artista presenta l'installazione *Passaggio nella nuova stagione*.

Nel 2001 è inserito nella cartella di incisioni calcografiche *23 autoritratti*, edizioni Galleria d'Arte Moderna di Gallarate. È presente alla mostra delle opere pubblicate nel volume *Il patrimonio mobile d'arte del Comune di Castellanza* a cura di R. Magini, 2002. Nel 2006 allestisce una personale per ISU Università Bocconi, per la quale realizza l'incisione a bulino *Il posto degli erythropus*, stampata da Grafica 1 di Giorgio Upiglio. L'incisione *Giorno di vento* pubblicata in copertina del libro di racconti *L'approdo invisibile* di Grazia Livi, nella collana Lampi di stampa, 2010.

Nel 2012 espone opere di grande formato allo Spazio Laboratorio Hajech, Milano, *La natura e le opere*, presentata da Francesca Pensa; nello stesso anno l'Accademia di Belle Arti di Brera gli dedica una mostra *Apparizioni della natura*, opere su carta, presentata da Claudio Cerritelli.

Nel 2013, per la manifestazione *Six exhibitions at roads of Europe* ordina una antologica di incisioni *Simultaneità dell'esistere*, con la presentazione di Carlo Pranza, Plus Berlin, Berlino.

Per i cinquant'anni del Premio Bice Bugatti - Giovanni Segantini è allestita una mostra dei vincitori dei concorsi e presentato al pubblico il volume *Storia d'Arte e di Passione*, Nova Milanese, 2014.

Nel 2016 il Museo Enrico Butti, Viggiù, gli dedica una personale *Per mare e per segno, indizi di lettura*, presentata da Luigi Cavallo, con scritti di Antonio Banfi e Ignazio Campagna.

45. *Colazione sull'erba*, 1982-1987.

Olio su tela, cm 79,2x99,8.

In basso a destra: L. Gatti.

Al verso: a pennello «Colazione sull'erba / 1982.87 / Gatti Luciano».

La pittura si addensa e si scioglie in questa tela di Luciano Gatti con un flusso di immagini... E qualcosa richiama il Boccioni di *Quelli che vanno*, gli impressionisti, giusto per quel rapido accedere alle emozioni improvvise.

Un'impennata d'aria spettina la vegetazione e solleva aromi; l'idea della natura ravvicinata in un momento felice, di colori intrisi di trasparenze, di ritmi fluttuanti quasi in espansione dinamica.

Nel bianco si intrecciano, si intravedono altri toni toccati di verdi e velati di rosato: e tutto si può apprezzare magari in qualità di suono: senti la brezza e il profumato disordine delle erbe come un alveo di foglie accoglienti; anche i resti della colazione si possono intendere non come rifiuti, ma tracce di una buona giornata. La densità dell'arte comunica piacere - perché no? - e una qualità vitale di bellezza che seduce la visione e non è decorativa, o meglio rende il luogo dipinto un posto confortevole di serenità.



Si è diplomata in Decorazione con Usellini all'Accademia di Brera. Inizia la carriera artistica negli anni sessanta.

Ipotesi astronomiche, Ipotesi d'identità, Lo schedario del colore del cielo,

Reliquiario botanico, Raccolta d'ombre sono alcune serie degli anni settanta in cui l'artista utilizza un metodo "scientifico" per visualizzare irrazionali proiezioni del futuro.

La dialettica tra cultura e natura è il tema d'interesse anche negli anni successivi quando, dal 1977 al 1989, Lucia Pescador fa parte del Gruppo Metamorfofi, con Alessandra Bonelli, Lucia Sterlocchi e Gabriella Benedini: espongono insieme la prima volta nel 1977 alla mostra *Dalla natura alla ragione*, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, con presentazione di Anty Pansera.

Dall'inizio degli anni novanta l'artista avvia un ciclo di opere entro cui va letta anche la sua produzione attuale: *l'Inventario di fine secolo con la mano sinistra* dove l'artista copia frammenti dell'arte del novecento organizzandoli per voci: Arte, Artefice, Natura, Hotel du Nord, Enigmistica, Geometria, Decorazione.

L'utilizzo della mano sinistra, sebbene non sia mancina, esalta l'aspetto espressivo e interpretativo, si adatta bene a evocare il processo di destrutturazione della rappresentazione accademica avvenuto durante il novecento. Il suo interesse per la cultura e la memoria è ascrivibile a un atteggiamento postmodernista, anche se in una chiave poetica che privilegia sempre il disegno.

Dalla metà degli anni settanta ha esposto alla Galleria Arte Centro (poi Lattuada) presentata da Anty Pansera,

Elena Pontiggia, Rossana Bossaglia, Francesco Bartoli, Bernard Cathonnet, Alberto Veca. Nel 1992 si è tenuta una prima antologica alla Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline,

Milano, a cura di Lea Vergine che scrive: «Lucia Pescador un'irregolare, una latitante, una saturnina, una funambola, una clandestina, un demone gaio, un fool infaticabile e senza cautele. Temeraria, racconta ed evoca la dimensione anarchica e avventurosa dell'esistere, quella in cui ogni cosa è trasformabile in un'altra.»

Nel 2000 la mostra *Inventario di fine secolo con la mano sinistra*, Abbazia Olivetana di Rodengo Saiano, Brescia,

presentazione di Martina Corgnati. Nel 2010 Gabriella Belli cura la sua *Wundernachtskammer* a Palazzo Te, Mantova.

Ha esposto in Olanda, Belgio, a Londra, New York, Los Angeles, Mumbai e Shanghai. Le ultime mostre personali di Lucia Pescador sono dedicate alle voci "Natura" e "Geometria" del suo *Inventario: Lucia Pescador quando si allarga l'aria. Erbari e altre storie*, a cura di Francesca Alfano Miglietti, a Milano; *Nonostantemarras*, 2019; *Geometrie per Sonia Delaunay e Joseph Beuys*, a cura di Marta Sironi, allo spazio Assabone con Apalazzo Gallery di Brescia.

46. *La vita scorre*, 2013.

Tecnica mista su sei fogli di carta ognuno cm 25x35.

L'artista ha suggerito alcune interpretazioni del proprio itinerario creativo dando uno sfondo di poetica alle carte dipinte:

Dall'inizio degli anni Novanta sto compilando un inventario di fine secolo con la mano sinistra. Un lavoro sulla memoria del novecento che è il mio secolo. Con la mano sinistra perché meno abile, è più faticoso ma più espressivo, e poi sinistro è un inventario strettamente personale. Di fatto l'inventario (da inventare) è una continua produzione di disegni e di immagini (anche fotografiche) copiate dalle culture del passato.

Ricopio per impadronirmi con la mano sbagliata delle immagini che mi comuovono e mi appartengono. È una specie di pietas del ritrovamento, come intendeva la Cvetaeva quando scriveva "l'arte è ritrovamento di oggetti smarriti".

Di fatto riempio pareti da cima a fondo lavorando sull'accumulo e la stratificazione di disegni di tante misure su carte già usate, mischiate con oggetti e foto. Sono una quantità di immagini che da diversi sentieri si incontrano a un crocevia e con un poco di sofferenza cantando si pongono tutte vicine in modo che ne esce una sola voce. La voce del coro.

A PROPOSITO DI NATURA

È bello guardare le nubi che passano davanti al sole e proiettano la loro ombra veloce sulla terra. Sono macchie in movimento, gli occhi si aprono nell'ombra e si strizzano nel sole che la troppa luce abbaglia. Lo scorrere del fiume è come la vita, passa sempre uguale e sempre diversa nel frattempo passano figurine di case, montagne, fiori, erba, notti e frutti come in uno strizzare di occhi. Passano i gironi dell'anno, tagliare quello che non serve. Si può anche non mettere e buttare a fiume.

LA VITA SCORRE, 2013

Una sessantina di piccoli disegni dove un piccolo tratto di fiume scorre sempre uguale, sempre diverso, sciabordando sulla parete, intasato da dei piccoli traghetti per cambiare qualche volta sponda. Naturalmente sempre disegnate su carte già usate.



Conclusi gli studi liceali presso l'Artistico Mattia Preti di Reggio Calabria, grazie a una borsa di studio frequenta l'Accademia di via Ripetta a Roma, nel corso di Scultura di Pericle Fazzini. Dopo il primo anno, decide di trasferirsi a Milano; segue all'Accademia di Brera, il corso di Scultura di Marino Marini con assistente Alik Cavaliere.

Nel '68 anche gli studenti di Brera vivono i fermenti della contestazione giovanile. L'Accademia viene occupata, si creano percorsi di studio alternativi che concorrono a creare un clima di nuove aperture e vivacità culturale. Le lezioni tradizionali non sono più seguite, per cui Jelo, non avendo rispettato scadenze, firme di presenza ed esami finali, è costretto a cambiare corso e a seguire quello di Pittura con Purificato. Nella sostanza cambia poco essendo ancora le aule di Alik Cavaliere il centro della contestazione.

Sono anni importanti nella formazione dell'artista poiché accanto alla passione per gli studi artistici prendono corpo gli interessi per l'impegno politico e sociale, che diventa prioritario, assieme con l'insegnamento nei licei artistici, fino a metà degli anni ottanta.

Nel 1985 riemerge l'attenzione alle cose dell'arte, riprende a dipingere con grande intensità. Nel 1987, prima mostra alla Galleria di Alberto Schubert con presentazione di Elena Pontiggia e Mario Nigro. Nel 1989 personale alla Galleria Artra diretta da Marcella Stefanoni. Nel 1990 inizia la collaborazione con lo studio di Pino Gastaldelli, storico gallerista milanese.

Inizia un periodo di intenso lavoro dedicato esclusivamente alla pittura: nel 1991 personale con presentazione di Piero Dorazio, nel 1993 la personale *Il Colore e la Parola* con presentazione di Guido Ballo, mostra portata anche a Padova alla Galleria di Dante Vecchiato. Nello stesso periodo è presente in importanti mostre collettive con i più rappresentativi artisti di quegli anni.

Nel 1996 promuove l'attività di Fortunagoinarte che lo porterà, nel corso degli anni, a essere il curatore di circa trenta mostre personali e collettive.

Nel frattempo, riprende la passione per l'insegnamento, coinvolto nella straordinaria esperienza di formare

i giovani alla padronanza espressiva dei linguaggi visivi, integrando i corsi tradizionali di Discipline Pittoriche al Liceo Artistico Caravaggio di Milano con corsi all'Istituto Europeo di Design e all'Accademia di Brera. Terminato il ciclo dell'insegnamento, ritorna con rinnovato vigore al lavoro pittorico, la sua grande passione, cui si dedica con approccio costante, severo e disciplinato.

47. *Studio per Eikasia*, 1993.

Olio su tela, cm 46x67,5.

Eikasia, immaginazione, complesso astratto che diventa visibile.

La pittura di Pino Jelo è un organismo completo di spazio/colore. Quanto sia pregiato il tessuto della natura osservato nelle sue componenti molecolari, nelle varietà di fibre e rarefazioni luminose lo esprimono i suoi dipinti, olio su tela, ma piuttosto percepibili come superfici in cui le vibrazioni dei toni divengono itinerari ottici, trasparenze, accordature di richiami naturali e artificiali insieme, come se l'artista giocasse con le apparenze e le concordanze profonde della sostanza vitale. Non c'è nulla di fisso e di definitivo nelle sue costruzioni latamente geometriche, proprio perché nelle tessiture sovrapposte si insinua un racconto sotterraneo, accentature differenti, e differenti valori: come un addentrarsi progressivo nel "senso" della materia. Ti accorgi di quanta attenzione richieda da parte dell'artista far collimare la propria opera con l'insieme emozionante della sfera umana; la "narrazione" essenziale di Jelo si affida al puro divenire delle trame che hanno oltrepassato il figurativo - Dorazio e Nigro furono le referenze stilistiche - ma rispettano la cultura profonda del mezzo pittorico come tramite di idee figurali.



Si forma all'Istituto d'Arte A. Vittoria di Trento; si trasferisce in seguito a Milano per studiare all'Accademia di Brera; nel 1974 si diploma al corso di Pittura con Domenico Purificato e continua a frequentare lo studio del maestro fino al 1984.

Si fa conoscere in diverse esposizioni e spesso è premiata. Ha insegnato Discipline Pittoriche nei Licei Artistici milanesi. Nel 1987, per un breve periodo, frequenta lo studio di Salvatore Fiume; con il maestro siciliano realizza un dipinto a quattro mani, *l'Isola del Sogno*, esposto nel 1988 alla Galleria Santerasma di Milano.

Esegue una serie di dipinti rivisitando i miti, gli dèi e l'Archetipo della Grande Madre.

Realizza opere a cera persa traducendo in gioielli i soggetti di tele e disegni. Si occupa di incisione proponendo dodici edizioni d'arte a tiratura limitata; illustra con acqueforti i suoi racconti e i racconti di Vincenzo Buonassisi, Mauro Marcantoni, Giuliano Salvadori del Prato, Giorgio Saviane. Completa la serie con tre cartelle di incisioni dedicate alla poesia di Gilberto Finzi, Angioletto Mariani e Franco Rella. Suoi racconti e pensieri in *Il pensiero e l'immagine* (1994), *Disegni e parole, parole e disegni* (1995) e *Solo su misura* (1998) pubblicati da Zell 40 Ed. d'Arte.

Sue mostre al castello Visconteo di Trezzo d'Adda, Casa dei Carraresi di Treviso, Palazzo Geremia a Trento, Spazio Prospettive di Milano, Torre Avogadro di Lumezzane (Brescia), Museo d'Arte Contemporanea di Montesegele, Palazzo Carpani-Beauharnais di Pusiano. Diverse collettive: Artisti Lombardi, al Castello di Vigevano e in *Situazione Trentino Arte* al MART di Rovereto.

Nel 2001 è invitata dalla Regione Trentino Alto Adige a esporre alla Médium Galéria Kulturhaus di Szombathely (Ungheria), nel 2002 dall'Università di Trento per l'inaugurazione dell'Ex Molino Vittoria e in seguito per un'esposizione sulle *Carte geografiche*, chine e disegni, che esegue nel 2003 ispirandosi alle mappe catastali teresiane.

Alla Sala degli Affreschi presso la Biblioteca Comunale di Trento presenta nel 2007 due pubblicazioni:

L'invidia degli dèi e In viaggio con gli dèi, Zell 40 Ed. d'Arte.

Colori per un fiume, colori per gli dèi è l'esposizione al Castello Visconteo di Trezzo d'Adda, 2007.

Una riflessione attraverso dipinti di grande formato sul tema del bosco, ciclo di lavoro dal titolo *Blu profondo* è soggetto della mostra presso lo Spazio Klien del Comune di Borgo Valsugana (2008). *Colori della luna*, 2009, raccoglie le fusioni a cera persa.

Seguono le esposizioni del 2009 a Riva del Garda, Galleria Civica G. Craffonara, e a Rovereto presso la Biblioteca Civica "G. Tartarotti".

Nel gennaio 2010 lo Spazio Hajech - Liceo Artistico di Brera le dedica una mostra di dipinti di grande formato dell'ultima produzione; in seguito esposizione "Luce di Memorie" alla Biblioteca Civica Tartarotti di Rovereto.

Nel 2012 il catalogo *Filo bianco Filo rosso* raccoglie lavori di grande formato dedicati alla musica di Shostakovich. Lo stesso anno a Canzo (Co) presso il Battistero la mostra *Racconti di piccolo formato*; nel 2013 a Palazzo Libera di Villa Lagarina (Trento) l'esposizione *Tracce di Luoghi*.

Nel 2013-2014 esegue una serie di disegni su carta dal titolo *Ombre e Penombre. Passioni esistenziali nelle forme e nei colori*, l'esposizione che si tiene nel 2014, Palazzo Libera a Villa Lagarina.

La pubblicazione *40 Lune e dintorni* contiene lavori a tecnica mista su carta realizzati nel 2014, esposti a Casa Alda Merini, Milano. Personali nel 2018 a Milano, Società Umanitaria; Palazzo de Probizer, Isera (Trento); nel 2019 Spazio delle Arti di Trento.

48. L'altra sponda del lago, 2005.
Olio su carta intelata, cm 47,5x58.

Un viaggio nella materia stimola un viaggio nello spazio. Questa altra sponda del lago potrebbe essere la sponda di un altro pianeta. Le masse si sovrappongono e prendono volumi chiaroscurati, il magma oscuro si rapprende come visione che occupa l'immagine e cerca una trasformazione restando concreta, come se la luce fosse coagulata in una colata lavica. Le profondità, i recessi di questa trasformazione si intendono con la costruzione che la pittura propone a blocchi, con massicce gravità, trovanti di granito che si sono stabiliti nel paesaggio, hanno configurato il terreno e hanno dato colore, essenziale, sintetico all'insieme naturale. La natura ha sedimentato una sua logica di gravità, una sorta di raffigurazione per ere geologiche; ha conquistato il luogo "eterno" che compete alle rocce e a un lungo pensiero. Solide strutture formali e informali insieme, il versante linguistico che potremmo definire sironiano dell'immagine.



Tra i dieci e i sedici anni dipinge dal vero. Dal 1968 lavora in studio, sulla figura umana. Consegue, nel 1970, il primo premio alla *X Biennale Triveneta d'Arte* di Cittadella. Nel 1971 si diploma al Liceo Scientifico e, dopo un anno alla facoltà di Lettere e Filosofia, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Partecipa alle iniziative della Fondazione Bevilacqua la Masa. Realizza due grandi dipinti murali sulle facciate di edifici pubblici a Venezia e Marghera nel 1982-1983. Espone a Venezia, Galleria Santo Stefano e Galleria La Fenice. Alla Galleria Avida Dollars di Milano, 1985, la mostra *Oggetti*; all'Attico di Roma, 1990, personale di *Ritratti*. A Milano, Galleria Avida Dollars, una scelta di lavori del quinquennio precedente dal ciclo *Archeologie*. Nel 1991 inizia la collaborazione con lo Studio Gastaldelli di Milano. Tra le personali, *Interni*, 1992; *Venezia: tentativi di immersione*, 1993; *D'après*, 1999, ideale galleria di dipinti. Retrospectiva *Dieci anni di pittura*, Villa Brandolini, Pieve di Soligo, 2000. Nel 2002 realizza *Biblion* nel Salone Abbaziale di Sesto al Reghena: omaggio al libro, alla carta e alla parola scritta. Seguono le personali milanesi *Elogio della pittura*, 2002, Studio Gastaldelli; 2003, *Architetture dell'anima*, Spazio Ta Matete; personali a Roma, Bologna, Feltre, Varese. Nel 2006 presenta *Pier Paolo Pasolini: volti 1988-2005*, Palazzo Ducale, Mantova. Nel biennio 2006-2007 realizza il ciclo *Viaggio in Italia* in tre grandi rassegne: Galleria Civica d'Arte Moderna di Palazzo Collicola, Spoleto; Torre Massimiliana dell'Isola di Sant'Erasmus a Venezia nel 2006; Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, 2007. Sempre nel 2007 l'antologica *Pietas Mundi*, Galleria Sagittaria, Pordenone. Nel 2008 riprende il *Viaggio in Italia* nella Galleria di Palazzo Dolmabahçe, a Istanbul. Realizza per il Comune di Feltre due grandi dipinti. Nel 2008 inizia *Memorie di carta*, vasta tematica dalla carta, al libro, alle biblioteche, ai volti di scrittori e

poeti da lui amati. Le sedi delle mostre, nel 2008: Biblioteca Statale Isontina, Gorizia; casa Colussi, Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia; Biblioteca Angelica, Roma; nel 2009: Chiesa di Sant'Antonio Abate, Udine; Sacrestia della S.S. Trinità, Mantova; Galleria Libreria Einaudi della stessa città; Museo della Carale Accattino di Ivrea. Nel 2010, nella nuova biblioteca civica di Pordenone, la mostra *Post scripta*, scrittori e poeti tra Veneto e Friuli. Realizza l'esposizione *Verde rame* nell'edificio dei forni fusori delle miniere di rame di Valle Imperina (Belluno). Nel 2011 invitato alla *Biennale* di Venezia. *Percorsi dipinti. Sguardi quotidiani su Treviso*, è un omaggio alla sua città in nove sedi del centro storico, chiese, musei e spazi pubblici. Nel 2012 partecipa, a Roma, alla mostra *Montaggio delle attrazioni* all'Attico di Fabio Sargentini. *Sfogliare volti*, si svolge in più sedi nel centro storico di Feltre. Organizza una esposizione tra le nude strutture metalliche dell'ex Macello di Padova, un'immersione totale nel lavoro degli ultimi tre decenni. Nel 2013 *Poeti e romanzieri* al Quartiere Latino Libri di Conegliano. Nel 2015 *Incontro ad arte*, ex convento di San Francesco a Pordenone. Nel 2016 la rassegna *Angeli e rovine*, Galleria Einaudi, Mantova. Nell'estate del 2017 con la mostra *Inseguire Venezia. Dipinti 1969-2017*, Centro Culturale Bafile di Caorle, riunisce il meglio di quanto realizzato nel confronto con la città. Nello stesso anno *Angeli e camion*, ampia retrospettiva negli spazi di Villa Brandolini, Pieve di Soligo. Del 2018 la mostra *Grande guerra. Volti momenti relitti*, Forte Mezzacapo di Zelarino e Museo della Battaglia, Vittorio Veneto, riproposta nel 2021 alla Galleria Sagittaria, Pordenone. Nel 2021 *Terre d'acqua*, Museo del Paesaggio, Torre Mosto (Venezia); *Per grazia ricevuta*, Galleria dell'Eremo di Rua di Feletto (Treviso); 2022 *Nello specchio dei volti*, Galleria Sagittaria e Abbazia di Sesto al Reghena, Pordenone.

49. Prima del temporale, 1994.
Olio su tavola, cm 40x50.

Una larga folata di vento anima il colore teso di Paolo Del Giudice e gli rende trasparenti le forme, quasi le intemperie si fossero fatte concrete nei pali, nelle piante scosse, nella segnaletica che accompagna l'andatura del temporale. L'artista coglie un momento di brivido del paesaggio, poco prima che da livida la campitura diventi buia: siamo sul limitare di sensazioni contrapposte - la turbolenza e la calma minacciosa, il movimento e la stasi. Sono scansioni appena percepibili, ma gli impasti, le velature sanno modularle, l'andamento della mano e la sapienza degli accordi tonali sa controllarle: l'apparenza diventa immagine, la percezione del brivido atmosfera. Ancora ci commuove il grediente armonico che regge la tautologia pittura dipinta.



Mauro Bellucci risiede e lavora a Voghera. La sua formazione si è orientata verso studi di linguistica.

Si è laureato in lessicografia giapponese presso l'Università degli Studi di Pavia. Per alcuni anni ha praticato la calligrafia classica cinese. È partito da queste basi per allargare le sue conoscenze storiche e documentarie. Negli anni si sono aggiunte le frequentazioni di ambiti culturali legati all'estetica orientale, in particolare quella della tradizione giapponese, che ebbe grande reputazione anche in Europa fin dall'epoca degli impressionisti; eleganza grafica e purezza di immagine sono caratteri fondamentali di quel corpo espressivo nutrito da esperienze secolari, faro di una deperatissima civiltà dell'immagine. Bellucci si è dedicato a mediare tale complesso storico-creativo in un'ottica più accostata alla propria matrice occidentale, ricavandone risultati di sintesi espressiva leggibili in un contesto contemporaneo di visione.

Nei suoi lavori si avvale della tecnica del collage di carte a mano orientali (nepalese e cinese), prevalentemente applicate su tela, in taluni casi anche su altri supporti quali ferro e legno.

Le sue opere sono caratterizzate da sovrapposizioni di elementi di carta più o meno dipinti con inchiostro *sumi* e tagliati a filo d'acqua (tecnica di taglio che lascia i contorni ammorbiditi e sfumati).

L'uso di un sigillo rosso che, inserito all'interno dell'opera ne diviene parte integrante, è mutuato dalla pratica della calligrafia estremo-orientale.

Il sigillo di pietra, volutamente non inciso con ideogrammi, ma lasciato allo stato grezzo con leggeri interventi di bulino, diventa una sorta di non-firma sostituendosi in tal modo alla consueta prassi della firma dell'artista.

Mauro Bellucci ha esposto in diverse mostre personali, collettive e fiere d'arte sia in Italia che all'estero.

50. *Destrutturata Natura*, 2022.

Tecnica mista su tela, cm 100x80.

Nella pagina di Mauro Bellucci l'idea di "natura" si svolge - o si volge - in scrittura; accumulo e proliferazione di segni e simboli, di pittogrammi e macchiature, stecche e tracce di eventi civili...

Ci sono gruppi distinguibili o intrecciati di un linguaggio in evoluzione, come un pensiero che va organizzando un proprio ritmo di significati o si va disperdendo nei campi imprevedibili, nelle ineffabili segnature universali. Quasi l'artista volesse firmare l'infinito, far crescere qualcosa di noto nell'ignoto, dare comunque senso a un progetto assurdo: che è poi l'inspiegabile presenza della nostra vita, dell'individuo, nel tutto degli organismi terrestri e celesti. Bellucci figura una folla di segnali (umani) nel cosmo pulsante e immateriale dell'essere...

L'autore ha dato una sua linea di lettura a quest'opera:

Destrutturata Natura. Un paesaggio interiore scomposto nei suoi elementi formativi primigenii. Mutuando il criterio compositivo dall'antica tecnica di costruzione del kesa, indumento utilizzato dai discepoli del Buddha originariamente costituito da brandelli di stoffe di varia origine tinte e cucite assieme, ho ripercorso idealmente gli ultimi quindici anni circa della mia attività "ricucendo" frammenti di carte dipinte riconducibili a differenti periodi e temi della mia ricerca, accumulatisi nel tempo. Il mio kesa laico è nato quindi a poco a poco per via di addizione. Sovrapponendo o giustappo-ponendo brani di carte a mano nepalesi e cinesi con le più varie impressioni prevalentemente rese con inchiostro sumi nero. Linee, cerchi, sfumature, abrasioni, campiture piatte si sono via via accumulate in un ordine che dall'apparente alea veniva acquisendo una struttura sottesa sempre più percepibile. Ultimo elemento cronologicamente più recente l'apparire del rosso nei miei lavori, in effetti già presente in nuce fin dagli inizi attraverso l'adozione di un sigillo rosso quale mia firma e poi esplicitato più chiaramente nell'uso di segni di vario tipo ripetuti o zone dipinte più estese e struttura-

te. In questo lavoro il rosso è presente attraverso una triangolazione di elementi. In basso a destra l'ideogramma di "acqua" (giapponese mizu) dipinto in absentia cioè applicando il colore attorno alla sagoma dell'ideogramma che appare quindi in negativo, in alto alcuni miei classici segni intersecantisi con varie angolazioni, in basso a sinistra il sigillo/firma stesso.



Questo libro pubblicato
in occasione della mostra
La natura dipinta. Paesaggio realtà e memoria
è stato stampato da
Industria Grafica Pavese sas
giugno 2022

Tutte le mostre organizzate da FORTUNAGOINARTE

- 2021 L'EREDITÀ DI DANTE collettiva a cura di Luigi Cavallo e Pino Jelo
- 2020 DIVERSE PERCEZIONI doppia personale di Mauro Bellucci e Pino Jelo
- 2019 LA BIONDA TORTONESE personale di Piero Leddi
- 2018 PAOLO SANVICO mostra personale
- 2018 CESARE CALLEGARI mostra personale
- 2017 SOSPESE personale di Sofia Cacciapaglia
- 2016 UN GIORNO O L'ALTRO personale di Marta Dell'Angelo
- 2015 L'IDENTITÀ NASCOSTA di Antonio Dell'Acqua
- 2014 OMBRA/KAGE collettiva a cura di Matteo Galbiati e Raffaella Nobili
- 2013 IKI collettiva a cura di Matteo Galbiati e Raffaella Nobili
- 2012 ALTERNE ASTRAZIONI doppia personale di Marco Grimaldi e Luisa Pomar
- 2011 PITTURA & PITTURA doppia personale di Clara Brasca e Pino Jelo
- 2010 SULLE RIVE OPPOSTE DEL FIUME doppia personale di Ayako Nakamiya e Tetsuro Shimizu
- 2009 CARTOONS CHE PASSIONE! a cura di Mammafotogramma Studio
- 2008 CONTRAPPUNTO doppia personale di Renzo Basora e Mauro Bellucci
- 2007 PERCORSI doppia personale di Lorian Castano e Roberto Sommariva
- 2006 DIFFERENZE SUPERFICIALI doppia personale di Francesco Ceriani e Franco Tripodi
- 2006 A PASSEGGIO PER LA VITA personale di Maria Luisa Simone
- 2005 IL CORPO DEL TERRITORIO personale di Paola Grott
- 2004 EFFETTI SPECIALI doppia personale di Dario Brevi e Ale Guzzetti
- 2003 L'OCCHIO INNAMORATO collettiva in omaggio a Pino Gastaldelli, storico gallerista milanese
- 2002 PADRI E FIGLI opere di Fernando e Leonida De Filippi e di Giangiacomo e Alessandro Spadari
- 2001 CHAMBRE EN PLEIN AIR personale di Lucia Pescador
- 2000 COMPAGNI DI SCUOLA collettiva di artisti ex studenti a Brera negli anni '70
- 1999 NOTE DI VIAGGIO personale di Ambrogio Casati
- 1998 GENIUS LOCI collettiva di artisti pavese
- 1998 LA BOTTEGA DI MILES FIORI omaggio al maestro litografo vogherese
- 1997 DIPINTI personale di Paolo Del Giudice
- 1997 I RITRATTI personale di Giovanni Novaresio
- 1996 OPERE SU CARTA personale di Emilio Scanavino

La documentazione completa delle mostre si trova nel sito
www.fortunagoinarte.it

