



FIORI, FRUTTI, OGGETTI IN POSA

Fiori, frutti, oggetti in posa

Fortunago, un borgo collinare che ha in prevalenza risorse agricole e alcune strutture di accoglienza turistica, divide le sue appartenenze geografiche fra quattro regioni: la Lombardia, dove consiste, il Piemonte, dal quale è sfiorato, così come dall'Emilia del Piacentino, e la Liguria di cui si sentono gli aromi marini nei giorni di vento.

Per un paese così "disperso" in tradizioni differenti è possibile trovare motivi di identità e di riconoscibilità? Una decisa iniziativa in questo senso è stata dotare Fortunago di un centro che potesse prestarsi a ospitare manifestazioni di rilievo culturale, sotto l'egida del Comune, e dove far convergere le energie liberamente espresse da una comunità che nell'Oltrepò risiede o da chi ha piacere di frequentare questi luoghi che vengono difesi nelle loro forme naturali.

La natura come conforto e in qualità di rimedio, senza vistose accentuazioni artificiali di richiamo, se non virtù che sono tutt'altro che consuete, l'ambiente schietto e sano nella sua integrità.

All'Auditorium Giovanni Azzaretti quindi proseguono le mostre che hanno richiesto contributi pubblici e un anno di lavoro.

Fiori, frutti, oggetti in posa, pretesti per consentire alla meditazione il giusto spazio mentale e fisico, senza sentirsi inseguiti dalla concitazione cittadina.

Cinquanta artisti proposti con un'opera ciascuno, una sorta di coro che comprende voci del secolo XX e alcuni pittori tuttora in attività che portano avanti un linguaggio fondato storicamente e stilisticamente nella linea figurativa del nostro Paese. Le accezioni sono le più diverse, dalla cura "realistica" alle tensioni esistenziali e informali, dal naturalismo all'espressionismo...

Si è considerata la qualità delle composizioni e la loro efficienza espressiva compatibile con lo svolgimento dell'esposizione.

Nessuna preferenza per scuole o correnti; un discorso che coinvolge l'insieme delle tendenze artistiche e taluni nodi cruciali delle immagini che si sostanziano dell'epoca e della narrativa che la nostra società ha manifestato soprattutto nel passaggio da guerra a dopoguerra, nell'evoluzione e involuzione dei messaggi creativi.

Travagli civili che si possono leggere anche in una pagina apparentemente innocua di natura morta o di fiori.

In copertina

Mario Sironi, *Composizione con figura alata*
(prima metà anni '50)

In quarta di copertina

Emilio Scanavino, *Formella con uovo* (1970)

FIORI, FRUTTI, OGGETTI IN POSA

Fiori, frutti, oggetti in posa

Auditorium Giovanni Azzaretti
Fortunago

21 luglio - 15 settembre 2024



Sindaco
Pier Achille Lanfranchi



a cura di
Luigi Cavallo

collaborazione
Oretta Nicolini
Pino Jelo
Angelo Elefanti

fotografie
Pino Jelo
Francesca Elefanti

cura del catalogo e redazione
Oretta Nicolini

© Fortunagoinarte 2024

FORTUNAGOINARTE



con il patrocinio di



Regione Lombardia
IL CONSIGLIO

con il contributo di



e con il contributo di



ringraziamenti
Archivio Piero Leddi
Lorenzo Leddi
Mariachiara Fugazza
Luisa Bana
Magda Grifò
Martina Jelo
Maria Luisa Simone

assicurazioni
Insurance Service

stampa
Industria Grafica Pavese s.a.s.

orari
venerdì-sabato-domenica
ore 16-19

per appuntamento
t. 340 6454695 / t. 355 462279

Comune di Fortunago
t. 0383 875213

FORTUNAGOINARTE

FIORI, FRUTTI, OGGETTI IN POSA

a cura di

Luigi Cavallo

collaborazione

Oretta Nicolini

Pino Jelo

FORTUNAGO
AUDITORIUM GIOVANNI AZZARETTI
2024



Fortunago, Oratorio di Sant' Antonio, in antico dedicato a San Rocco.
Notizie della costruzione dal XVII secolo; l'abside è un'aggiunta ottocentesca.
Foto Francesca Elefanti.

Fiori e oggetti dipinti per una stagione d'arte. Invito all'Auditorium Azzaretti di Fortunago

Il Sindaco di Fortunago
Pier Achille Lanfranchi

Fortunago, uno dei borghi più belli d'Italia, ha anche l'ambizione di coltivare cultura e arte per vestire un abito che ciascuno possa riconoscere in una prospettiva di creatività, di visione moderna del nostro mondo.

Questo desiderio di essere non soltanto attraente da un punto di vista estetico e climatico, ma attivo nei diversi campi della promozione sociale, è stato il filo conduttore, la spinta che con l'impegno di anni ci ha portato a completare l'edificio che ora ci permette di svolgere con continuità il programma di esposizioni che ha dato lustro ai nostri progetti: l'Auditorium Giovanni Azzaretti è divenuto il luogo deputato in cui si può far vivere la bellezza del nostro paese, nel quadro della vasta antologia italiana. E in questo spazio confluiscono iniziative le più diverse, presentazione di libri, concerti, danza e balletti, rappresentazioni teatrali, insomma una molteplicità di energie che rende vivace il nostro borgo.

L'attenzione che è stata data, in occasione del settecentenario, a Dante Alighieri, con una mostra originale, utile agli studiosi e ai meno iniziati, ai giovani, è stata di orientamento per altri contributi che hanno approfondito temi sensibili, cruciali per la nostra epoca.

La natura dipinta, innesto fra ambiente esterno e intimo piacere di abitare il creato, ha toccato un argomento che è il cuore del dibattito contemporaneo.

La dignità della figura, esposizione centrata sull'immagine umana, ha voluto essere insieme riassunto e futuro, sguardo che ricorda il passato e che proietta nuove identità.

Ora si riflette su *Fiori, frutti, oggetti in posa*, composizioni di natura silente, che danno, con un libero appello di stili, un contorno gradevole alle nostre case, o meglio raffigurano con degli ornamenti, i soprammobili che animano la realtà e i pensieri, ciò che sono le nostre preferenze o i nostri ricordi.

Non una mostra di pausa, ma di riflessione, per soppesare i doni che arredano le nostre stanze, anche quelle metaforiche; un'offerta ai residenti e agli ospiti di Fortunago che troveranno grandi firme del Novecento, curiosità inedite con autori qui presenti per la prima volta, e pittori magari meno noti, al margine delle valutazioni critiche, ma da riconsiderare per i loro pregi.

Rassegna da leggere come un contributo tutt'altro che scontato e in certo modo provocatorio che non lascerà indifferenti i visitatori.



Giorgio Morandi, *Natura morta con bottiglie e brocca*, 1915, acquaforte su rame, cm 15,4x12,5; primo stato.

Fiori, frutti, oggetti in posa. Un'isola di pace inquietante

Luigi Cavallo

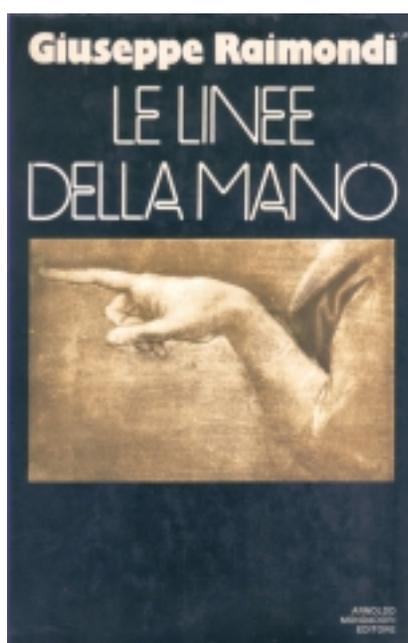
Sono gli oggetti, nel ricordo, che acquistano una qualità umana, attraverso le linee della loro forma, e attraverso il carattere dei colori che li ricoprono. Tanto più, se sono gli oggetti, gli accessori, gli strumenti della vita domestica. È l'acquisita parentela di sangue, la dimestichezza affabile, la frequentazione quotidiana con gli esseri viventi. Ed è un rapporto che, soprattutto, i pittori hanno saputo individuare e raccontare, con i mezzi misteriosi della loro arte, che è fondata in misura uguale sulla fantasia e sull'ala dell'intelligenza, come sulla consuetudine di attingere dalla sostanza della materia, che essi dominano.

Giuseppe Raimondi
La memoria delle cose, 1966, in *Le linee della mano*,
Arnoldo Mondadori, Milano, 1972, p. 34

Lo scrittore bolognese Giuseppe Raimondi (1898-1985) sul tavolino di scrittura, accanto al bicchiere di tè, teneva una scatoletta di latta, che forse aveva contenuto tabacco, con piccoli oggetti che avevano per lui significati evocativi; stelletta e mostrine, qualche bottone della giubba militare, lo riportavano al tempo della prima guerra mondiale e a un coro di amici, i più scomparsi, che dalla scatoletta si affacciavano quasi a suggerirgli le parole.

Insieme con la sigaretta infilata nel bocchino era quello l'accendime di avvio che lo aiutava a riempire con minuscola grafia i quaderni a righe. Non dovremmo dimenticarci di certi autori, Vincenzo Cardarelli, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Raimondi, che hanno dato continuità alle difficili vicende dell'Italia durante il regime ventennale con la ripresa civile del dopoguerra. In loro riconosciamo un pensiero che ebbe nella costanza dell'osservazione, nel rispetto per la qualità umana di ogni ordine politico e culturale, il senso di tener desto ciò che vi è di incorruttibile nella linea della nostra storia, il pregio dei nostri classici, la reputazione delle grandi epoche in pittura e in letteratura. Una pienezza morale resa nel merito delle scelte espressive, in quella conduzione ordinata di idee che mantiene nel ritmo quotidiano dell'essere una crescita autentica, senza strappi ed esibizioni. Senza clamore, e con la sapienza di quell'alta dignità che ci ha distinto nei secoli, da Petrarca a Leopardi, da Foscolo a Pirandello.

A Giuseppe Raimondi leghiamo idealmente questa esposizione poiché la sua prosa ebbe il fascino delle cose tornate in luce dall'in-



Giuseppe Raimondi
Le linee della mano. Saggi letterari
 1956-1970, Arnoldo Mondadori
 Editore, Milano, 1972.
 In sopraccoperta: Tavola
 LXXXVIII dei *Disegni leonardeschi*,
 Windsor, Biblioteca Reale.

volucro della memoria, dall'esperienza, dalla viva coscienza di un percorso esistenziale che gli aveva fatto frequentare il popolo, gli operai, coloro che stendevano la mano non per avere l'elemosina di un soldo, ma per avere un lavoro purchessia, uno scrittore che dichiarava, come ragione profonda del suo raccontare, di dar voce a quanti nella sua famiglia, ed era una famiglia non ristretta ai parenti, mai avevano avuto i mezzi per parlare al prossimo né erano riusciti a esprimere il loro rancore, il loro amore.

Giuseppe Raimondi aveva frequentato scrittori scientifici come Galileo, Magalotti e i poeti tutti che nella Francia ottocentesca si erano meritati la definizione di "maledetti". Non era poi difficile legare l'umanità reietta degli operai, dei facchini emiliani che scaricavano sacchi di gesso e di carbone con le giornate fradice di dolore che scontavano Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, concimando la loro poesia con il delirio e l'emarginazione sociale.

Raimondi allungava la sua prosa come una mano amichevole nel profondo disincanto dell'uomo, e faceva procedere realtà e fantasia su un unico binario letterario, ammantando di pudore le vicende dolorose, i commenti desolati su quelle piaghe che intravedeva nella storia e nella propria partecipazione alla storia (*Giuseppe in Italia*, un libro autobiografico esemplare nel panorama della nostra cultura). Raimondi sapeva misurare ogni parola, staremmo per dire ogni frammento di parola, con la pietra di paragone della verità, della concretezza, sapeva dare il giusto rilievo plastico, creare vere e proprie nature morte nelle sue pagine e al di là degli eventi narrati era la prosa, la costruzione e l'impasto, il suo ronzare di sequenze calibrate a diventare materia dell'attenzione. Resta quindi un'insegna, un'esca, per quanto ora affrontiamo. Qui gli artisti ci aiutano a scoprire cosa c'è dietro, dentro il guscio degli oggetti messi in posa, che diventano contenitori di emozioni, isolati nello spazio, perpetuati nel tempo quasi fossero alberi con un mirabile sviluppo.

E ritroviamo l'ambiguità, il diletto o la malinconia con cui sono stati impressi nella superficie quegli oggetti per salvarli dall'anonimo, per conservare il gesto che li ha colti in un determinato modo o tempo. Ogni forma deve conquistarsi presenza attraverso emozioni, la cura e il rilievo che l'autore ha conferito all'insieme e ai particolari fermando colori e luci che saranno memorabili. Non sempre e non tanto vi è ricerca di "bellezza"; piuttosto gioca l'intuito dell'artista di rivolgersi a cose apparentemente inanimate per convincere del contrario chi guarda... e si rivela quindi una nascosta congiunzione di senso fra chi scopre che un fiore, un frutto, una natura morta sono apprezzabili nelle loro modellazioni e chi le osserva per accendere un più vario tenore interpretativo; sono occasioni per "saper vedere" oltre le descrizioni fisiche, oltre lo schermo su cui appaiono. Così si può godere la lentezza, il discorso pausato di valori messi in campo come per fermare un poco il ritmo congestionato della vita contemporanea.

* * *

Nelle ultime stagioni espositive di Fortunagoarte, 2022 e 2023, abbiamo dato attenzione a temi che riguardano due gruppi ben visti nell'arte italiana del Novecento: *La natura dipinta* - l'ambito naturalistico, paesaggistico, in cui si sono mossi alcuni artisti nostri - ed è poi stato osservato uno dei capitoli classici dell'arte, *La*

dignità della figura. Ma non si creda che queste siano categorie separate: sono pretesti di lettura, inviti a riguardare con angolature diverse la sostanza di ciò che è noto... Natura vivente, figura, e ora natura morta nell'arte figurativa hanno relazioni strette, foglie su un medesimo ramo in cui la linfa che le fa vivere è la creatività, i mezzi espressivi appropriati; particolari che si manifestano come suoni di un medesimo strumento nelle infinite interpretazioni. Spostare l'accento su questo o quel soggetto, è come seguire un ritmo piuttosto che un altro senza che ciò comporti indici di graduatoria. Anche questa è la fascinazione dell'arte: ci si inoltra nei campi più vari nascendo ogni volta a esperienze inedite, provocando l'immaginazione, magari la scoperta di sensazioni inavvertite prima.

Si direbbe che tentiamo di tornare all'abc dell'estetica; ma è così negativo voler rimettere piede sui primitivi sentieri scendendo da questo *tapis roulant* apparecchiato dall'artificio della telematica che non ci fa più toccare terra? Avere così tante sollecitazioni sensoriali prodotte dalla tecnologia ci fa quasi dimenticare le inquadrature ferme e semplici, profonde e misteriose dei quadri, dei quadri dipinti o delle sculture modellate a mano sulle quali ci soffermiamo incantati.

* * *

Si è prospettato a Fortunago un panorama senza limiti di scuole e di stili che racchiude il cuore dell'espressione figurativa.

Nella prima mostra la natura era l'elemento simbolico, e se vogliamo onnicomprensivo, sul quale scorrevano le variazioni degli artisti, che pure coinvolgevano gli aspetti profondi del loro rapporto con il paesaggio, l'ordine fisico in cui ciascuno viveva e anche la trascendenza metafisica che la pratica dell'arte riesce a evocare, a intrecciare con la realtà, a sciogliere nel flusso del pensiero. Così le forme si *tras*-formano e magari le indicazioni che partono come rappresentazione si fanno invenzione dinamica, allitterazione, provocazione in cui l'irreale giuoca un ruolo essenziale innestandosi con ciò che è reale, la convenzione diviene finzione, lo slargo dell'immagine travalica la dimensione del conosciuto. Si apre un mare di ricordi provocanti, scoperte che persino nel frastuono contemporaneo riescono ad alzare note discordi, magiche incrinature.

Il suono della natura certo rintocca anche nelle figure e nelle fisionomie dell'uomo; il confronto con "l'altro", con il se stesso proiettato in campo storico ed esistenziale (l'autoritratto) sollecita rapporti plurimi di somiglianze e magari riscontri dell'epoca passata con il tempo nostro. I personaggi ritratti sono anch'essi "natura", sebbene si siano accampati sul pianeta come padroni, governatori del tutto.

Via via sempre più arroganti per le loro conquiste, gli uomini hanno deformato la sfera naturale, hanno assoggettato acque e terre ignorando sempre più i luoghi filosofico-religiosi che consigliavano moderazione, rispetto, buon governo dei paesi e degli spazi in cui erano cresciuti i loro avi e che dovevano essere tramandati ai posteri. Doppia colpa di attribuirsi facoltà superiori (divine) e di non accettare limiti fisici, il ristretto ruolo del loro destino...

Consumare qui e ora è stato un programma distruttivo, che ha



Mario Calandri, *Fichi neri*, 1965, acquaforte e imprimiture, cm 31,4x21,2.

Dal catalogo *Leonardo Sciascia amateur d'estampes 2024-2025*, a cura di Francesco Izzo e Sara Parisi, Il Girasole Edizioni, Valverde (Catania), 2024, figura 6.



Carlo Dolci, *Vaso di fiori e bacile*
(1660, olio su tela, cm 70x55;
Galleria degli Uffizi, Firenze).

compromesso ogni speranza di continuazione. E questo non soltanto nella vita sociale, ma pure in quella assai meno concreta ma stimolante, che riguarda la spiritualità, la religione, l'invisibile che ha sempre pesato su ciò che chiamiamo coscienza.

Quel tanto di allineamento retorico (all'ambientalismo) che può esserci nel nostro discorso ha però almeno una intenzione che se non è originale ha un ampio riscontro nelle radici di ogni epoca, nei filosofi e nei grandi osservatori analisti della società – come Carlo Cattaneo –: se non si può correggere il passato cerchiamo, su tali esperienze, di dare un senso al futuro; accettiamo della retorica quel rimprovero che si alza come grido di disperazione intorno a noi: dai boschi bruciati, le città bombardate, i mari imbrattati dai nostri scarti, le montagne spogliate dai ghiacci...

Eppure molte terre ci parlano di bellezza, ci ospitano come fossimo esseri meritevoli; basta inoltrarci in una costa alberata, lungo un torrente, su una spiaggia per ritrovare quell'incanto primitivo che aggiunge fecondità all'esistenza e ancora ci può illudere a un corso diverso di questo mondo.

* * *

Dopo aver riflettuto sulla natura e sulla natura umana, quindi, prendiamo una pausa, quasi un momento di contemplazione, esponendo un complesso di opere che sono insieme riscontro oggettivo, pre-testo di ciò che ci sta attorno e un commento sulle preferenze di ciascun artista, scelte di forme e colori, intenzioni di dare lunga vita a cose inanimate: e sta nella qualità dell'immagine creata rendere nel dipinto quella sorta di ipnotica presenza che magari la realtà non possedeva.

Fiori, frutti, oggetti in posa è l'appello di argomenti che chiedono, anche a chi guarda, una prosecuzione di lettura, di interpretazione. Sono oggetti fermi, ma quanto partecipi di quegli addobbi che caratterizzano le nostre case, oggetti che abitano e muovono le superfici porgendoci riprese di memoria o arricchiscono lo sguardo di freschezza.

Non sono quindi solo soggetti passivi che aspettano inerti nella loro collocazione di spazio. In certo modo completano, sebbene in modo sommario e sintetico, il discorso che nel XX secolo ha avuto larga partecipazione artistica. Giuseppe Raimondi in un saggio dedicato alla natura morta (*Spaccio di natura morta*, 1958-1970, in *Un occhio sulla pittura*, Edizioni Alfa, Bologna, 1970, pp. 259-269; 259, 260):

Tra quanti generi di pittura sono stati impiegati dalla metà dell'ottocento a oggi, in questo spazio di tempo in cui la nostra vita sociale si è fatta storia, direi che la natura morta a un conto approssimativo si avvicina, come numero, a tutti gli altri generi messi insieme. Una ragione ci deve essere. Intanto questa: che in essa il pittore, uomo per forza di tempi nuovi, vede la possibilità di collocare e di condurre le complesse ragioni dello spirito piegato al lavoro d'arte, con un margine di libertà, di indipendenza da regole e leggi, da legami della natura esterna che non corrispondono sempre allo spazio del suo animo, della sua mente... Si potrebbe per assurdo dire che l'arte cambia di natura a ogni generazione; e fra tanti principi storici il termine di generazione può essere ancora uno dei meno approssimativi. Il pittore collocandosi davanti una pittura del passato, coi pennelli in mano, è sempre con l'animo di chi si appresta, con un mazzo tintinnante di grimaldelli a forzare una serratu-

ra. La serratura finisce per cedere. Ma la specie di chiave concepita dal chiavaiolo aveva, se si può dire, un altro spirito. La pittura di natura morta con il suo contenuto di oggetto facilmente trasferibile si è prestata, nel tempo, a tali commerci e scambi, perfino nel senso di mestiere, di adozione narrativa, di formula anonima in esteso [...]. La strada dell'arte è lunga. Figuriamoci a percorrerla avendo nei piedi, invece di scarpe, delle nature morte. L'artista se vuole deve superare il "vero" del suo quadro, infondervi un sentimento che non sta tutto nell'occhio.

Si tratta quindi, per legare le differenti visioni, di segnare percorsi leggibili: la ricerca pittorica consente a soggetti immediatamente riconoscibili versioni personali e le più diverse forme; ciascuno adopra le proprie risorse espressive per presentare "variazioni sul tema", per riscoprire bellezza in composizioni che fin dall'antichità ebbero rinomanza.

I fiori, i frutti, qualche soprammobile possono alimentare fantasie permanenti o meglio racchiudere significati dei giorni che abbiamo trascorso tenendo oggetti e ore come corredi e come decorazioni di quanto proustianamente è sfuggito e si è depositato nel nostro ricordo.

Quel certo fiore rimarrà fresco per sempre (ce lo hanno conservato i quadri di Augusto, Gian Rodolfo d'Accardi, Bruno Rosai, Nando Luraschi) e così quella composizione con vaso di cemento (Giuseppe Martinelli) che più non esiste, resterà in perenne offerta sul balcone di un nostro lontano piacere.

Abbiamo quasi timore di soffermarci su quanto ricordava Guido Gozzano ne *L'amica di nonna Speranza*:

(le buone cose di pessimo gusto!) // il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro, // un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve.

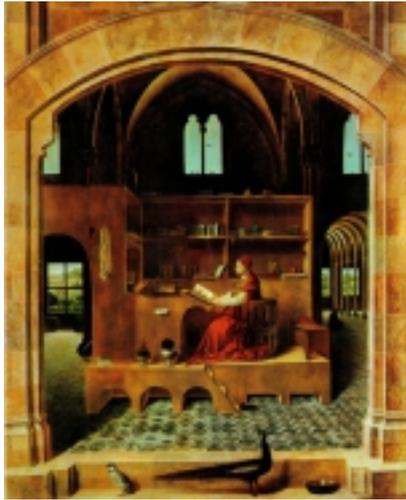
Eppure la pittura riscatta anche questo sentimentale *bric-à-brac* polveroso adeguandolo in un complesso armonico che lega il moderno all'antico (Ercole Pignatelli, Piero Sadun) e mantiene profumo a quei mazzi di fiori colti ieri nel prato (Carlo Dolci) o a quegli oggetti esaltati negli splendidi teleri secenteschi.

C'è di buono che fiori e nature morte non implicano una drastica problematica esistenziale, si offrono piuttosto per alleggerire il pensiero, per condurci a una *consolatio* che probabilmente non ci meritiamo, ma di cui sentiamo la necessità, proprio per procedere in battere e in levare nella considerazione che la vita è sì impegno, ma pure ricerca di felicità, condizione essenziale per fermarci e procedere, come il giorno aiuta la notte a creare dei passaggi, a diradare le nubi, a trovare qualche uscita nel labirinto.

Dovremmo riassumere nella nostra memoria ciò che oggi abbiamo qui raccolto a confronto ideale con le pagine gloriose di pittura dal Caravaggio a Evaristo Baschenis, a Giovan Battista Ruoppolo, a Bartolomeo Bimbi - chi volesse vivere qualche ora nella meraviglia può visitare alla Villa Medicea di Poggio a Caiano le spaziose sale del Museo della Natura morta, spettacolo unico al mondo. E potremmo magari risalire alle splendide ghirlande di frutti, foglie e fiori affrescati a Pompei e illuminati dal fatale silenzio di quelle antiche stanze in cui permane l'incanto di epoche storiche e la sorpresa della scoperta. Porgiamo mente anche a quelle armi e oggetti d'uso quotidiano, utensili da cucina, strumenti da fabbro



Catalogo del *Museo della Natura Morta*, a cura di Stefano Casciu, testi di vari, Villa Medicea di Poggio a Caiano, Soprintendenza speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze, Sillabe, Livorno, 2009. In copertina dipinto di Bartolomeo Bimbi, *Arance, bergamotti, cedri, limoni e lumie*. La Soprintendente di Firenze, Cristina Acidini: «pressoché tutte le articolazioni della natura morta si trovano rappresentate nelle raccolte, [...] dai fiori ai frutti, dalle rarità esotiche agli strumenti musicali».



Antonello da Messina (c. 1430-1479), *San Gerolamo nello studio* (riferito alla fase della maturità, cm 46x36,5; National Gallery, Londra), particolare.

e falegname, modellati a bassorilievo dagli Etruschi nella Tomba dei Rilievi a Cerveteri che avevano l'intenzione di qualificare e accompagnare i defunti.

Nei quadri solenni del Tre e Quattrocento, sui banchi monacali dei santi troviamo talvolta corredi per la scrittura; indimenticabile il *San Gerolamo nello studio* della National Gallery di Londra in cui Antonello da Messina dispone nelle scansie che compongono lo studiolo e nel primo piano del quadro, ai piedi del Santo, il più splendido complesso di oggetti che la pittura ci abbia tramandato, così preziosi nella loro minuscola magnificenza. E similmente, negli affreschi, sulla tavola dell'*Ultima cena* - abbiamo gli occhi ammirati dalla pittura di Leonardo - sono stati apparecchiati piatti, calici, bicchieri, frutti e pani, vere e proprie nature morte sgranate sulla tovaglia che raccolgono i simboli dell'eucarestia, del sacrificio divino.

Ci è caro fermarci sui dettagli di quelle antiche scene e coniugarli con le figurazioni attuali; una penna, un fiore, una tazza ci aiutano a creare uno spazio di "frattempo", il frammento di un'atmosfera propizia alla pausa e alla riflessione, ritroviamo il fragile quadri-foglio che ha lasciato l'alone fra le pagine a stampa di un libro di scuola, e abbiamo come un colpo di realtà che fa affiorare il battito di un sentimento: è quello il colore giusto, il tono per il mio stato d'animo o serve spostare altrove lo sguardo e cercare altra sospensione, in altro tempo? E siamo sicuri che le "nature" in posa siano così ferme come appaiono o non abbiano un proprio spirito indipendente e indisciplinato, quindi un'intima mobilità?

Thomas Mann (*La montagna incantata*, traduzione dal tedesco di Bice Giachetti-Sorteni, Dall'Oglio, Milano, 1930, p. 745) ci offre spunti per dubitare della fissità di ogni cosa:

Il terreno coperto di fitti cespugli discende ripido verso la sponda sassosa e i resti del giorno si indugiano ancora sull'orlo dell'immensità, soavemente... Siedi quassù nella sabbia! Che fresco di morte, che farinosa morbidezza di seta! Ti scorre attraverso la mano chiusa, raggio incolore e sottile e forma sul fondo un piccolo mucchietto a sé. Lo conosci questo scorrere sottile? È il fluire silenzioso attraverso la strettura della clessidra, dello strumento severo e delicato che orna il ricovero del romito. Un libro aperto, un cranio, e sul supporto circondato da una leggera cornice il doppio vano di vetro sottile; dentro un po' di sabbia persa all'eterno continua l'opera sua che incute un santo, misterioso timore...

E anche queste sono solo parole o gli incantesimi di un cerimoniale, le formule che danno arcane risposnde a ciò che vediamo e non vediamo sullo schermo dell'esistenza?

Basterebbe occhieggiare tra le composizioni di Mario Sironi, che chiama all'appello epoche e storie dell'universo figurativo, di Filippo de Pisis (quanti profumi di erbe metteva nei colori che usava), di Pio Semeghini, cui è sufficiente un fiato, un pulviscolo di cipria per dar forma a un'immagine, di Felice Carena, di Ardengo Soffici, di Leo Longanesi per trovare elementi mobili e indistinti che suscitano brividi vitali nei complessi inanimati. Marcello Nizzoli riesce a dar movimento di automa a una fantasia meccanica e così Francesco Casorati. Va apprezzato l'ordito luminoso che rende preziosa l'immagine, i giunti strutturali che riflettono il carattere degli autori (Felice Casorati, Giovanni Colacicchi, Ottone

Rosai, Domenico Cantatore), quando drammatico, quando lirico, quando lieve e pensoso.

Il cuore delle scelte formali ha riscontro nelle diverse sfumature degli umori che scorrono nelle giornate, ma l'espressione è tutta intima (incusa) nella plastica del dettato figurale, come nella grezza formella di Arturo Martini che si impone per originalità d'impaginato o in quella bianca ceramica di Emilio Scanavino.

Persino nelle prove di pittori dilettanti o improvvisati che abbiamo esposto per la prima volta (Guglielmo Baldinotti detto il Succi, o il fratello di Ottone Rosai, Oreste), possiamo scovare l'intimo riscontro lirico che li ha mossi.

Natura morta come proiezione della personalità, metafora di un momento perfetto o incerto che sia. Palpito di un ritmo percettivo, di una visione che si colloca nel privato approdo a un sapore, a un aroma. Di tante situazioni sensoriali sono nutriti i fiori e i frutti che entrano come personaggi nei dipinti (di Ugo Bernasconi, Gabriele Mucchi, Maurizio Simonetta, Raffaele de Grada, Augusto Alvini): non c'è soltanto un intento decorativo, per quanto la decorazione sia un nobile risultato della pittura, si tratta di avvicinare con motivi allegorici una profondità di panorami umani, di tenere in vista solitudini e nostalgie, di schermare atteggiamenti espressivi, qualità di interpretazioni e di familiarità con taluni complessi plastici che in sostanza "illustrano" la nostra esistenza, la necessità di popolare il teatro del quotidiano con qualcosa di desueto e, perché no, di piacevole.

Si può impiegare la vita intera per scrutare il mistero del colore che si fa riflesso di sentimenti e sussurro luminoso nelle bottiglie e nei barattoli (Giorgio Morandi); si può riscattare la natura silente nello sfarzo di gioielli barocchi (Giorgio de Chirico, Alberto Savinio); o cercare nelle disposizioni le più semplici e nel colore contenuto (Carlo Carrà) lo stupore dell'ordinario. Questi autori non in mostra sono però i riferimenti essenziali, presenze sottintese e ideali nel nostro discorso.

L'arte resta, per gran parte, mistero; lo confermano i maestri del Novecento, lo riscoprono i pittori contemporanei (Luciano Bianchi, Luciano Gatti, Rodolfo Aricò, Paolo Del Giudice, Giancarlo Pozzi, Vieri Vagnetti), anche quelli rimasti lontani dalla ribalta, che non è facile apprezzare e che in questa occasione ci piace esporre, riguardare nei loro linguaggi i più diversi che arricchiscono le pagine del nostro tempo in estensione, per varietà e provocazioni, e in profondità per approccio filosofico.

Abbiamo confessato che c'è un intento consolatorio nel soffermarci, compiaciuti, in questo capitolo di cose focalizzate dall'arte, al quale l'arte conferisce un contesto inatteso talvolta di sensazioni: e così troviamo uno sfrenato fuoco vitale nei fiori di Maria Luisa Simone, il gusto fiammingo fermo nel tratto veristico di Simone Gentile e l'esplosione di un gesto informale nel crogiuolo magmatico dipinto da Marcello Simonetta, da Ludovico Mosconi, così come nell'attrezzatura, nella citazione dell'opera artigiana tracciata da Piero Leddi. Le composizioni floreali di Leslie Meyer offrono sotterranei ritmi che parevano negati ai nostri anni e pure Aldo Salvadori, che fu maestro a Brera di alcuni pittori qui presenti (Meyer, Vincenzo Radino, Augusto), conforta un tenero approccio con gli elementi che fioriscono in accordi musicali.

Più azzardate le pagine di Franco Rognoni, Bruno Cassinari, Gian-



Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo* (1495-1497, affresco, Convento di Santa Maria delle Grazie, Refettorio, Milano), particolare.



Luigi Bartolini, *Le genziane*, 1934, acquaforte, cm 18,5x17.
Pittore, scrittore di fama, Luigi Bartolini è tra i massimi incisori europei;
la sua feconda indisciplina artistica e letteraria riesce a coniugare la
grande tradizione italiana con le aperture espressive più provocatorie.

ni Dova, Giuseppe Guarino, Cesare Peverelli, e le opere di Franco Francese, Pippo Oriani, Mario Nuti che richiamano un cubismo nostrano svolto con colori indisciplinati.

L'obbiettivo si sposta da un incanto contemplativo a un enigma simbolico, dalla descrizione puntuale a una sensazione di luci e ombre, di apparenze e sparizioni. Infinita varietà di letture e traduzioni in un registro che a prima vista potrebbe apparire fermo, chiuso in un *ductus* tradizionale ed estraneo al complesso più vitale dell'espressione.

Cerchiamo quindi di raccordare questo raggruppamento tematico con l'insieme della militanza culturale che ci offre il tempo nostro e potremmo così avere una ulteriore messa a punto di significati e di adesioni al variegato panorama che ci troviamo a vivere, talvolta a vivere senza consapevolezza per la fretta di arrivare a una meta, per l'incapacità di dare al provvisorio l'importanza definitiva che contiene.

INDICE DEGLI ARTISTI

42	Augusto Alvini	24	Arturo Martini
52	Rodolfo Aricò	86	Leslie Meyer
19	Guglielmo Baldinotti	58	Ludovico Mosconi
94	Augusto Barbosa	104	Gabriele Mucchi
22	Ugo Bernasconi	36	Marcello Nizzoli
82	Luciano Bianchi	44	Mario Nuti
70	Domenico Cantatore	68	Pippo Oriani
62	Felice Carena	100	Cesare Peverelli
26	Felice Casorati	106	Ercole Pignatelli
112	Francesco Casorati	116	Giancarlo Pozzi
72	Bruno Cassinari	48	Vincenzo Radino
90	Giovanni Colacicchi	102	Franco Rognoni
76	Gian Rodolfo d'Accardi	66	Bruno Rosai
38	Raffaele de Grada	64	Oreste Rosai
32	Filippo de Pisis	50	Ottone Rosai
110	Paolo Del Giudice	56	Piero Sadun
96	Gianni Dova	98	Aldo Salvadori
46	Franco Francese	78	Emilio Scanavino
92	Luciano Gatti	28	Pio Semeghini
40	Simone Gentile	118	Maria Luisa Simone
74	Giuseppe Guarino	114	Marcello Simonetta
84	Piero Leddi	34	Maurizio Simonetta
30	Leo Longanesi	54	Mario Sironi
108	Nando Luraschi	60	Ardengo Soffici
88	Giuseppe Martinelli	80	Vieri Vagnetti

OPERE IN MOSTRA

Guglielmo Baldinotti

Signa [18..] - [19..] ?

1. Trofeino (1913).

Tempera su cartone, cm 46x36.

Provenienza: Ardengo Soffici, Poggio a Caiano.

Di Guglielmo Baldinotti conosciamo soltanto quanto ne scrive Ardengo Soffici (*Fine di un mondo*, Vallecchi, Firenze, 1955; ora in A. Soffici, *Opere VII/2*, Vallecchi, Firenze, 1968, pp. 754-762).

Tornato ora al mio lavoro nella tranquilla solitudine della mia casa campagnola [Poggio a Caiano, intorno al 1912-1913; ...], mentre meditavo intorno al modo più acconcio di conciliare nell'espressione pittorica di me stesso i due principi della modernità formale e della tradizione, mi avvenne di notare durante le mie passeggiate per le strade dei dintorni alcune curiose pitturette a guazzo che i bottegai usavano allora fare eseguire da qualche decoratore o imbianchino del luogo ai due lati del cartello delle loro botteghe, e raffiguranti questo o quel genere che vi si vendeva: salami, prosciutti, filoni di pane, forme di cacio, fiaschi di vino, bottiglie di liquori e bicchieri, fette di cocomero e popone, fruttiere colme di pere, susine, arance, uva, eccetera [...]. Erano immagini ingenuie, disegnate e modellate grossamente, colorite con impensati accostamenti di toni; ma nel loro insieme avevano qualche cosa di talmente spontaneo, genuino, sincero, da far pensare ai nostri primitivi e quattrocentisti; per esempio a Giotto, a Paolo Uccello, dei quali serbavano, nella loro ignorante scorrettezza e rozzezza, la spontanea aderenza alle caratteristiche essenziali dello spirito ond'erano animate e delle cose visibili della comune terra nativa. Di quante me ne capitavano sott'occhio ne traevo uno schizzo a lapis nel taccuino che portavo sempre in tasca. Successe che, considerando con crescente interesse codesti prodotti d'ingegni vergini ed elementari,

mi venne fatto di pensare, eppoi di convincermi, che un principio di soluzione del mio problema risiedeva proprio in essi. Non era forse lì, in quella innocente indipendenza di forme e di colori, in quel sentimento diretto e candido, primordiale del vero visto da uomini del popolo, che era l'avvio verso lo stile di un'arte realistica e classica, cioè tradizionalmente italiana? [...] Ora avvenne che mentre mi esercitavo in codesta elaborazione di spunti popolari in vista di un prodotto d'arte superiore, mi capitò di apprendere il nome di uno degli autori di quei cartelli da bottega variamente ornati delle dette figurazioni. Era un povero imbianchino di Signa, che i suoi compaesani chiamavano, per il suo insaziabile appetito, il Succi, dal nome di un digiunatore tra noi famoso in quel tempo. Lo cercai, lo conobbi, e con la promessa di fargli dipinger qualcosa anche per me l'invitai a venire a casa mia: ciò che egli fece il giorno dopo. Si chiamava in realtà Baldinotti: Guglielmo Baldinotti; omiciattolo sparuto, rinfrigitto, liso e rattoppato il vestituccio, gli occhi di miope sporgenti a uso granocchio, sgranati, con qualche cosa di timoroso, insieme, e di sognante; ma anche di furbesco, a momenti. Egli si aspettava senza dubbio di trattare con uno dei soliti clienti pizzicagnoli, vinai, caffettieri; e fu perciò molto sorpreso quando gli proposi di farmi, invece, sopra una tela o un cartone qualcuna delle sue pitturette, che io gli avrei pagato un po' meglio degli altri. Gli mostrai quelle cose già ammannite per lui e il cavalletto che gli avrebbe servito per suo lavoro. Intanto lo feci parlare. Seppi che viveva miseramente in una stanzuccia con uno straccio di moglie; che aveva una figlia giovinetta, ospitata presso certe Suore del

paese; ch'egli cantava in chiesa, serviva la messa, era amico di tutti i preti di Signa e dei dintorni; tirava avanti col suo mestiere d'imbianchino; ma aveva poco lavoro, e solo ogni tanto raggranellava qualche soldo in più dipingendo quei cartelli per i bottegai. Tornò la mattina di poi, portando seco una piccola sporta piena dell'occorrente per la bisogna: fagottelli di colori in polvere, stecchi di brace, una squadra, una spugna, diversi vasetti di coccio (detti alberelli dagli antichi pittori, che forse viaggiavano parimente attrezzati), un matassino di spago da batter corde, e, infilati tra i due manichi della sporticella, una lunga riga di legno e un mazzo di pennelli. Affinché potesse metter subito mano, gli posai davanti sopra una tavola diversi oggetti casalinghi, perché, raggruppati come voleva, gli servissero da modelli. E il lavoro cominciò. Baldinotti dispose infatti a modo suo sul piano della tavola alcune di quelle cose, un vaso, una bottiglia, un bicchiere, delle mele; spartì la tela con linee orizzontali e verticali; segnò a brace, con la riga, la base dei recipienti; ne delinèò geometricamente, per via di rettangoli, quadrati, triangoli, le forme; stemperò poi con acqua e gomma sopra un'assicella le tinte dei suoi fagottini, e si mise a dipingere. Mi accorsi però di com'egli avesse fatto quei primi preparativi senza quasi tener alcun conto né della vera figura, né delle proporzioni, né della rispettiva posizione degli oggetti disegnati: adesso vedevo come anche nel ritrarne i colori, i volumi, i profili, i lumi e le ombre la sua indipendenza dai modelli che aveva davanti a sé fosse totale. Non li guardava nemmeno. Stendeva molto diluiti, i suoi colori: il suo celeste ghimé, il suo verde montano, i suoi gialli "cromes", la sua lacca di verzino, come si fa per tingere un uscio; poi li rinforzava a pieno pennello da una parte, li fondeva, li schiariva con la biacca dall'altra, traendone toni più dolci, azzurrini, verdolini d'erba, gialli paglierino, pavonazzetti, rosati; ombreggiava il tutto a pennellate di terra d'ombra, appunto, o di nero, e ne risultava una natura morta, che non aveva quasi nulla che fare con gli

oggetti della tavola; ma che non era priva per questo di una singolare armonia, di una strana bellezza, che le derivava proprio da quella sua puerilità di composizione e di fattura. "Natura morta" non era però il nome che Baldinotti dava, come si fa oggi da noi pittori, a tale genere di dipinti. Egli li chiamava "trofeini", riferendosi ai trofei d'armi che ornano certe sale di palazzi, ma più specialmente a quelle formelle rappresentanti strumenti musicali, pagine di spartiti, fiori, frutti, eccetera, che i decoratori ottocenteschi dipingevano nei soffitti delle stanze signorili, e ch'essi indicavano con lo stesso termine. Poiché quello di natura morta è infatti straniero e improprio, mi piacque talvolta di usare anch'io il titolo di trofeino per le mie. [...] i trofeini del bravo imbianchino seguitavano ad esser tutti aggraziati da accordi armoniosi, un giorno ch'egli stava accostando tra loro sul cartone due certi colori, gli domandai perché invece dell'un d'essi non mettesse un altro, che gli accennai sulla sua tavoletta. Baldinotti mi guardò stupito; poi disse: – Già! Sarebbe lo stesso che quando suona la banda, uno facesse un do invece di un mi. Verrebbe fuori una stecca, no? Questa volta fui io a guardarlo ammirato. Ignorante di tutto, mezzo ringrullito dalla miseria e dagli stenti, codesto essere elementare sentiva per puro intuito che la musicalità è elemento essenziale della pittura – come in tutte le arti rettamente intese.

Qui, per la prima volta, viene esposta una composizione di Baldinotti che ha un'impostazione molto vicina ai "trofeini" che dipingeva Soffici intorno al 1913. Non potremmo escludere che lo stesso Soffici abbia messo mano su questo cartone di così limpida, semplice impaginazione. La ripresa frontale è spiazzata dalla malizia del taglio cubista che si nota nel triangolo in basso a destra, un piano inclinato che rende geometrico lo spazio.



Ugo Bernasconi

Buenos Aires 1874 – Cantù (Como) 1960

2. *Natura morta con frutta* (fine anni '20).

Olio su tavola di compensato, cm 49,9x60,3.

In basso a sinistra: -U.B.-

Al verso a indicazione della proprietà: firma autografa di Ardengo Soffici.

Provenienza: Ardengo Soffici; Eredi Soffici.

Esposizioni

- *Ardengo Soffici. Un percorso d'arte*, a cura di L. Cavallo, testi di M. Moretti e N. Nuti, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 24 settembre-6 novembre 1994, riprodotto in cat. n. 3 nella sezione «Opere di artisti amici di Soffici» a cura di O. Nicolini

- *Naturalezza come stile. L'idea dell'arte nelle pagine de Il Frontespizio 1937/1939*, a cura di M. Moretti, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, Collezione Civica Il Renatico, Villa Renatico Martini, Monsummano Terme, 15 dicembre 2002-16 marzo 2003, riprodotto in cat. p. 55 (tecnica e misure errate)

Bibliografia

- *Il Frontespizio*, Firenze, febbraio 1939, riprodotto tav. VII.

Il verso, usato come tavolozza, mostra larghi impasti di colori. Al centro, con pastello rosso, grande firma autografa, "Soffici", che era proprietario dell'opera. Sul piano chiaro, una tovaglia con qualche piega, la composta disposizione del soggetto. Entro un piatto con i bordi rialzati, verde (di ceramica) una melagrana e un grappolo di uva bianca; altra frutta intorno: una banana, un grappolo di uva nera, una mela, il fresco rosseggiare di un'altra melagrana e una pera turgida. Un insieme ancora fragrante. L'elenco dei frutti dipinti da Bernasconi ha una scansione di colori e una compattezza plastica che riconducono all'arte classica, al Seicento. Linguaggio e sensibilità maturi che la sapienza squisitamente tecnica mette a disposizione di una resa armonica e lirica, un desiderio

narrativo che supera la descrizione. Viene creato un clima familiare con profumi di stagione: l'autunno si apprende attraverso ciò che la natura offre in quella parte dell'anno. E la pittura accompagna quel clima; rasata e compatta rispecchia il turgore della bellezza cresciuta sugli alberi, nei filari di vite. Si può comprendere come questa tavola potesse essere stata apprezzata da Ardengo Soffici: la qualità della materia, la semplicità del soggetto, la disposizione naturale delle luci erano nelle corde dell'artista toscano che di Bernasconi divenne intimo amico.

Per lui scrisse la prefazione alla monografia edita da Giovanni Scheiwiller (*Ugo Bernasconi*, Arte moderna italiana n. 25, Libreria Hoepli, Milano, 1934), che esprime la sua alta stima per il pittore:



L'arte del Bernasconi è dunque un'arte la quale partendo dall'amorosa, intima, appassionata osservazione della natura, arriva spontaneamente allo stile ed a quella umanità che sola fa vive le opere nei secoli. Vi arriva mediante una tecnica, che non ha perciò nulla di stravagante, ancorché la sua complessità e squisitezze sia tale da far del dipinto un oggetto prezioso insieme e solido come le antiche tavole. L'unità, che è armonia ed atmosfera, a un tempo sensibile e lirica, domina, poi, in tutto; sì che nessun elemento dell'opera, ricco colore, forza di chiari e di scuri, accentuazione di volumi e di piani, serba alcun residuo di materialità grezze ed inespressive; ma ogni cosa si eleva concordemente a formare un insieme di pura spiritualità [...]. L'aria che circola nel suo mondo pittorico, il sentimento che anima le sue figure, i suoi paesi, i suoi fiori, le sue frutta, lo stile

che domina le sue forme, sono quelli caratteristici di tutta la tradizione lombarda. Da Leonardo a Luini, da Crespi a Ranzoni (e anche a Rosso), questa è la parentela ascendente che si ravvisa nell'opera del Bernasconi, ornata, perciò, di bellezza antica nello stesso tempo che modernissima [...]. Io ammiro (ed altri molti ammireranno a suo tempo) la sua sapiente semplicità, e soprattutto mi compiaccio di quel suo ricondurre nella pittura l'alito vivo della poesia, il sentimento, l'anima giovanilmente gaia o malinconica sui volti, e il vario incanto delle luci, delle ore, delle stagioni nei paesi e nelle altre raffigurazioni delle cose naturali. È specialmente per questa sua virtù – fattasi dappertutto sempre più rara – che oggi io considero Bernasconi come uno dei nostri più geniali pittori, e lo metto tra i primissimi del nostro tempo.

Arturo Martini

Treviso 1889 – Milano 1947

3. *Pesci* (1928).

Altorilievo in terracotta, cm 32,5x46,5x8.

In basso a destra firma incisa: Martini.

Esposizioni

- *Fuochi. Terrecotte e ceramiche di Arturo Martini, Fontana, Melotti, Leoncillo, Nanni Valentini, Spagnulo, Castagno*, mostra a cura di B. Grossetti jr, *Arte & altro*, febbraio-aprile 1991, riprodotto in cat. in copertina.

Bibliografia

- G. Vianello-N. Stringa-C. Gian Ferrari, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1998, n. 214.

Paolo Baldacci nell'introduzione al catalogo generale 1998, *cit.*, p. 10:

nel 1928 Martini si ritrova padrone di un linguaggio maturo e duttile, adattissimo a esprimere con libertà tutto il suo sentimento. Un linguaggio rigorosamente figurativo i cui aspetti tradizionali, etruschi o romanicici o classici, non vengono da una scelta ideologica ma dalla libertà artistica di appropriarsi e trasformare tutto ciò secondo necessità, e al quale la conoscenza e il superamento delle avanguardie conferiscono una estrema libertà di deformazione e di strutturazione plastica, funzionali a una non comune capacità di espressione poetica. Nel 1928-29 Martini entra nel suo

periodo più fecondo e famoso che potremmo chiamare [...], il "periodo del canto".

Questo altorilievo in terracotta, di matura semplicità, tre pesci su un piatto ovale, un boccale appoggiato poco sopra e due piani che contengono il volume centrale, porta ancora l'impronta dei polpastrelli che hanno modellato. Potrebbe essere un reperto scavato a Pompei, ne ha il sapore, quasi l'insegna di un locale che si apriva su una via di passeggio. Martini riesce a essere autenticamente antico e la magia delle sue forme si apprezza anche in un'opera di formato contenuto.



Felice Casorati

Novara 1893 - Torino 1963

4. Bozzetto per natura morta con l'uva (1931).

Olio su tela, cm 34x46.

Esposizioni

- *Pretesti di pittura. La Natura morta*, a cura di L. Cavallo, testi di L. Cavallo, A. Alibrandi, Galleria Tornabuoni, Pietrasanta, 2 agosto-5 settembre 2003, riprodotto in cat. n. 8; *idem* Galleria Il Ponte, Firenze, 15 novembre-31 dicembre 2003
- *Stanza del Novecento*, mostra a cura di L. Cavallo e L. Corsetti, testo di L. Cavallo, Museo Soffici e del '900 italiano, Poggio a Caiano, 9 novembre 2013-9 febbraio 2014, riprodotto nel pieghevole.

Bibliografia

- G. Bertolino-F. Poli, *Felice Casorati. Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1995, riprodotto n. 452.

Felice Casorati è ai vertici della cultura figurativa che il nostro Paese ha espresso nel secolo XX; non ha inseguito una rivoluzione superficiale sovvertendo le linee organiche del linguaggio, ma ha operato nel profondo delle componenti espressive, cercando una qualificazione delle forme, dando alla fissità oggettiva dell'immagine il senso di una presenza equilibrata nello spazio, ogni forma qualificata nei valori plastici e luminosi, come riscoperta di un motivo antico e monumentale: i suoi dipinti sono ritrovamenti di un assoluto, stabile, costante evento che accomuna colore a suono, energia di forma a chiarezza di idea.

Questa natura morta, nonostante il titolo apposto

per la pubblicazione sul catalogo generale del 1995, *cit.*, non ha l'andamento di un *bozzetto*, ma di una composizione finita e in sé autonoma. Presenta volumi equilibrati in ogni sua parte, raccolta su un piano di tavolino, risolta con quel senso di compostezza plastica e di rigore strutturale che è l'ordine profondo, creativo e umano, di Casorati. Elementi che si sono venuti a decantare come scelta espressiva fin dagli anni '20. Ora, all'inizio degli anni '30, sono giunti a completa maturazione.

Il colore è forbito, se vogliamo *difficile*, giocato su toni freddi, azzurro, verde, bianco, con impasti di grigi; i torniti valori dei frutti e degli oggetti rintoccano nella cristallina purezza della luce.



Pio Semeghini

Quistello (Mantova) 1878 – Venezia 1964

5. *Natura morta con fiori e maschere (anni '30).*

Olio su tavola, cm 34,5x50.

Provenienza: Francesco Messina, Milano.

Esposizioni

- *Pretesti di pittura. La Natura morta*, a cura di L. Cavallo, testi di L. Cavallo, A. Alibrandi, Galleria Tornabuoni, Pietrasanta, 2 agosto-5 settembre 2003; *idem* Galleria Il Ponte, Firenze, 15 novembre-31 dicembre 2003, riprodotto in cat. n. 3
- *La Maschera e l'Artista. Intermezzi, pantomime, acrobazie sul palcoscenico del Novecento*, catalogo a cura di F. Cagianelli, mostra a cura di D. Matteoni, Villa La Versiliana, Marina di Pietrasanta, 2 luglio-31 agosto 2005, riprodotto in cat. p. 148.

Da una lettera di Ardengo Soffici a Semeghini data-
ta «Poggio a Caiano 12 aprile 1941» (in catalogo *Pio Semeghini*, testi di G. Pacchioni e A. Soffici, Centro d'Azione per le Arti, Torino, 19 aprile-4 maggio 1941):

fin da quando scrissi alcune poche parole in lode di una tua raccolta di disegni, dove io vedevo una delle più alte espressioni dell'ingegno italiano, mi son sempre ripromesso di poter un giorno dire anche quello che io penso della tua pittura [...]. So adesso che fra pochi giorni, vi sarò a Torino un'esposizione di un certo numero di tuoi dipinti. So anche che la critica e il pubblico ne comprenderanno e ne apprezzeranno la delicata grazia poetica, non meno che la matura virtù del disegno e dello stile, la spontaneità dell'ispirazione, la sincerità amorosa con la quale tu guardi e rendi i colori, l'incanto, l'aura della natura vivente; in perfetto contrasto con le spiritose invenzioni e gli scaltri artifici oggi tanto in voga.

Soffici di seguito nella lettera esprime tutta la sua

«simpatia di compagno di studi, di scoperte, di miseria nera (ricordati del nostro soggiorno parigino), già dagli anni della nostra prima, lontana gioventù». Il maestro di Poggio a Caiano concorda con le scelte espressive di Semeghini nelle quali avverte un depurato filtro spirituale; «l'incanto, l'aura della natura vivente» è il luogo poetico sul quale fa perno l'estetica sofficianiana.

Semeghini lavora sulla trasparenza del colore che quasi si annulla nei registri del rosa e dell'azzurro; accoglie nelle sue forme, attraverso un uso del disegno di altissimo rango culturale, quanto di rialzo armonico – ma è quasi silenzio – si deposita lievemente nell'immagine.

Nei quadri dell'Ottocento da Carrière agli scapigliati lombardi era il buio, lo scuro che avviluppava e nascondeva talvolta le forme; Semeghini le nasconde invece nella luce, sotto l'evidenza della chiarezza, ed è il suo piacere creativo questo confondere in piena vista, bruciando con i bianchi le apparenze formali.



Leo Longanesi

Bagnacavallo (Ravenna) 1905 – Milano 1957

6. *Soldatino e fiori* (1935).

Acquarello su carta, cm 20,4x19,1.

In basso a sinistra: L.

Provenienza: Mario Monti, Milano.

Leo Longanesi ci spedisce un fiorellino, poco più che una cartolina illustrata schizzata a tocchi e buffetti di colore, dal suo mondo fanciullesco. La data possiamo ricavarla dal militare in marcia, fuciletto in spalla con la divisa cachi e il casco coloniale della spedizione in Africa (1935). Il fiore, campato in aria è ben più grande del soldatino (mettete fiori nei vostri moschetti), fa spirare un umore giocoso, e le pennellate d'acquarello sembrano diluirsi nel vuoto.

Non c'è posto per Longanesi nella storia dell'arte se non accanto a Mino Maccari, suo fratello per piccola statura e in umorismo (restano celebri le loro riviste *Il Selvaggio* e *L'Italiano* che coprono largo spazio fra le due guerre).

L'artista emiliano, fra altro, fondò una delle case editrici più reputate e un giornale, *Il Borghese*, che illustrava con gusto singolare, con geniale eccentricità.

Longanesi divenne una sorta di pensiero critico, sapeva guardare alla storia recente del nostro Paese con giudizio equilibrato, senza faziosa arroganza.

Togliendo dalle carte del '900 questo poeta dell'immagine, questo governatore dell'ironia, resterebbe un buco insopportabile nelle scarpe del nostro tempo, un tempo che ha preferito scansare la ferula bruciante di personaggi corrosivi e spietati come Longanesi per abbandonarsi nelle braccia dei capipopolo e degli allineati alle bande dei politicanti.

Un anno dopo la sua scomparsa, la XXIX Biennale di Venezia, 1958, espose alla sala XXIII, trenta fra pitture e disegni. La presentazione di Orio Vergani dava qualche traccia del personaggio, senza offrire un profilo approfondito.

Prima che verso la pittura l'interesse figurativo di Leo Longanesi, al tempo della animosa inquieta adolescenza

bolognese, si volse al disegno. Lo scrittore doveva maturare lentamente in lui. La sua intelligenza, il suo gusto e persino i suoi capricci intellettuali erano, prima di tutto, per la polemica. Il polemista cercava un disegnatore che lo fiancheggiasse. Quel disegnatore, Longanesi lo trovò in se stesso: così come egli trovava in se stesso anche il "grafico" che desse alla impaginatura dei suoi testi una precisa coincidenza di impaginazione e titolazione. In tale sede come disegnatore e come grafico Longanesi partì dalla stampa popolaresca italiana dell'Ottocento e dagli "alfabeti" post-romantici: senza pedissequa ripetizioni da bibliofilo, ma innestando, nei disegni ripetuti da una scaltra xilografia e negli "alfabeti" delle vecchie strenne provinciali e dei manifestini quarantotteschi, un gusto che era in assoluta opposizione all'illustrativismo, politico o no, dei lunghi decenni del tono umbertino, del "liberty" e della retorica rinascimentale del dannunzianesimo. Con i bianchi e neri della pagina tipografica e con le xilografie, colorate o no, che traducevano i suoi disegni, Longanesi creò uno stile grafico che superò anche le formule iniziali di "Strapaese". I suoi disegni furono assai più che caricature: essi rivelarono un mondo inquieto e amaro, e un crescente impeto polemico di critica non a un determinato personaggio, ma all'intero costume di vasti settori della nostra vita. Per questa coerenza fra lo scrittore e il disegnatore l'arte grafica di Longanesi fu qualcosa che supera il documento contingente. Più tardi, quasi segretamente, dal disegno e dalla interpretazione xilografica Longanesi era giunto alla pittura, anche questa ispirata ad una sorta di favolismo strapaesano e al tempo stesso surrealista, di cui era protagonista un melanconico "fantoccio" borghese che veniva in scena già con la potenza di una "maschera".



Filippo de Pisis

Ferrara 1896 – Milano 1956

7. *Natura morta*, 1941.

Olio su tavola, cm 29,2x44,5.

Al centro, verso destra: Pisis 41.

Archivio Associazione per il patrocinio dell'opera di Filippo de Pisis, Milano, n. 02915.

Esposizioni

- *Filippo de Pisis. Pittura primo amore*, a cura di L. Cavallo, collaborazione O. Nicolini, Farsettiarte/ Galleria Tega, Milano, 23 marzo-8 maggio 2010, riprodotto in cat. 63.

Nel 1941 de Pisis aveva casa-studio in via Rugabella, a Milano; era sua abitudine aprire sul tavolo il cibo acquistato e che lui stesso avrebbe cucinato. Concedeva a quelle pietanze la gloria di diventare soggetti d'arte. Questo passaggio così spontaneo, cercare oggetti di poesia nelle occasioni improvvisate, non scegliere cioè modelli deputati per le combinazioni formali che gli interessavano, fa parte di quella originalità spontanea che al talento dell'artista conferisce valori del tutto unici. Non c'è quasi separazione fra esistenza e rappresentazione, fra essenze naturali e figurazione poetica.

Osservare un dipinto di Filippo de Pisis come questo è aprire lo scrigno di una gioielleria. Siamo quasi abbagliati dallo splendore riunito in così breve superficie. Con un cespo di insalata, un limone, un pesce, un peperoncino – ingredienti della sua tavola – il maestro apparecchia una pagina che accende e riassume quanto ha appreso negli anni: dalle cromie ferraresi di Palazzo Schifanoia alle rilucenti tele degli impressionisti. I gialli, i bianchi, il rosso sono esaltati dall'ombra che contiene il cartoccio di gemme che del resto non ha fermate di conduzione: è usato il

pennello dalle setole morbide e anche lo stecco del pennello che incide segni corsivi nell'impasto ancora tenero. Tutto è fremito e desiderio di non perdere l'emozione del momento.

Piena di umori, densa di corpi plastici e di colori squillanti è una pagina nata di getto e che mantiene fragrante la sua nota sorgiva. Un saggio prezioso – insegnamento lirico – di come si possa rendere godibile una natura silente tenendo insieme aroma di antico e palpiti moderni – ciò che prediligeva il marchese pittore, collezionista di tele d'antiquariato ed esteta, eternamente innamorato del bello. La forma indefinita e mossa si alimenta di colore-materia e smargina conquistando spazio fisico e mentale, mette in mostra il lavoro che coglie rapido i trasalimenti della luce.

Filippo de Pisis, con il suo colto addentrarsi nelle forme dipinte così come nella polpa germinante della creatività con poesie degne della più alta considerazione, è tra coloro che rappresentano un secolo, artista fondante, insieme con Sironi, Arturo Martini, de Chirico, Morandi, Carrà, per quella civiltà culturale che ha dato all'Italia un posto in prima fila.



Maurizio Simonetta

Lainate (Milano) 1891 – Legnano (Milano) 1961

8. *Natura morta* (primi anni '40).

Olio su tavola, cm 50,2x35.

Ciò che attrae di questo quadro è la semplicità, quasi la castità della composizione, la rustica resa delle cose deposte senza aggettivi, con luce frontale che fa intravedere appena l'ombra del fiasco sulla parete. La tovaglia a quadri bianchi e blu che vendevano i mercatini popolari era la dote delle case modeste, quel garbo di colore consueto, eppure allegro, su cui si apparecchiava la mensa. Simonetta ritaglia questo particolare di realtà quotidiana senza alcuna enfasi, senza sottolineature preziose, fa sentire le trasparenze del vetro e le linee pure della ceramica: ricorda le decorazioni

dei muratori, l'intonaco, la materia a tempera, opaca. Ed è proprio questo "pudore" nell'interpretazione del soggetto che quasi impedisce a chi guarda di considerare l'insieme una "natura morta". Non c'è nessuna posa, nessuna messa in pagina intenzionale. Il tempo è fermo e incorruttibile, le pesche sono posate sull'alzata con naturalezza di colori, con i loro sapori un poco acerbi. L'asciuttezza di eloquio riporta alla pittura toscana del Novecento, ai trofeini di Soffici, con qualcosa di malinconico che affiora a completare il carattere della verità.



Marcello Nizzoli

Boretto (Reggio Emilia) 1887 – Camogli (Genova) 1969

9. *Meccanismi* (anni '40).

Tempera e collage su cartone, cm 70x45.

In basso al centro: timbro a secco Archivio Nizzoli Alessi, Milano.

Al verso: tre timbri a secco Archivio Nizzoli Alessi, Milano; un timbro a inchiostro Archivio Nizzoli Alessi, Milano.

Provenienza: Liana Nizzoli Alessi, Milano.

Marcello Nizzoli è stato il padre putativo del moderno design italiano. Dal movimento razionalista ha ricavato l'indipendenza del suo spirito squisitamente creativo; razionalità e fantasia sono i termini che lo hanno reso noto internazionalmente, una vocazione di pittore prestato all'arte applicata, con risultati che lo hanno fatto primeggiare accanto alle personalità di Bruno Munari, Fausto Melotti e Lucio Fontana, e dei grandi inventori di macchine che lavorarono nell'ambito della Olivetti, come Luigi Figini e Gino Pollini, e di diverse altre industrie nazionali. Sono suoi i progetti di popolari macchine da scrivere, la Lexikon 80 e la Lettera 22.

Il più importante fondo del materiale di Marcello Nizzoli, disegni, dipinti, progetti, manifesti, oltre settemila numeri, è conservato nel Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma; parzialmente pubblicato nel catalogo *Marcel-*

lo Nizzoli, introduzione di Arturo Carlo Quintavalle, Sala Esposizioni dell'Antico Foro Boario, Reggio Emilia, 4 novembre-31 dicembre 1989, Electa, Milano. Una nutrita serie di opere dipinte negli anni '40 e '50 è stata acquisita dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, documenti che testimoniano anche l'adesione di Nizzoli a taluni temi del surrealismo.

Questa pagina inedita eseguita come un progetto esecutivo per un meccanismo improbabile; un meccanismo destinato a far muovere la fantasia più che le rotelle di una macchina di qualche utilità.

L'artificio è qui portato all'iperbole della visionarietà, suggestioni tecnologiche come distributori di storie assurde. Sembra che Nizzoli sussurri all'orecchio della sua epoca: non fidatevi troppo di ciò che propina l'industria, ogni organismo è destinato al caos.



Raffaele de Grada

Milano 1885 – 1957

10. *Natura morta con funghi*, 1942.

Olio su tavola, cm 36x50.

In basso a destra: R. de Grada 1942.

Al verso: cartiglio con scritta a inchiostro autografa «Natura morta con funghi / [firma] Raffaele de Grada»; nell'angolo basso a sinistra piccolo timbro tondo «Galleria d'arte Cairola»; etichetta a stampa «2° Premio Verona. Mostra nazionale d'arte a celebrazione dell'agricoltura nei frutti nei fiori e negli animali / 1-31 agosto 1943 – XXI» con indicato a inchiostro «De Grada Raffaele / Galleria d'arte Cairola – Milano / corso Venezia 8 / Natura morta con funghi»; cartiglio a stampa «Premio Verona / Imballaggio / N. 883»; timbro Galleria del Milione, via Brera 21, Milano, con n. 2581; etichetta a stampa «XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1958 / Sezione italiana», con indicato a inchiostro «Raffaele de Grada / Natura morta con funghi / proprietario Magda de Grada / Milano»; altro cartiglio a stampa «XXIX. Biennale Internazionale d'Arte / di Venezia – 1958 / 132»; etichetta a stampa «IX Nazionale d'arte figurativa / Imola / settembre-ottobre 1967»; cartiglio a stampa «Natura morta con i funghi 1942 / Olio su tavola, cm 36x50 / Collezione Maria Luisa Simone de Grada» con timbro «Città di Cherasco. Prov. di Cuneo».

Esposizioni

- Il Premio Verona, Mostra nazionale d'arte a celebrazione dell'agricoltura nei frutti nei fiori e negli animali, Verona, 1-31 agosto 1943
- XXIX Biennale internazionale d'arte, Venezia, 1958, in cat. sala XIII, n. 14
- Mostra retrospettiva di Raffaele de Grada (1885-1957), presentazione di L. Montagna, introduzione di L. Borgese, memoria biografica di R. de Grada jr, Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, aprile-maggio 1959, in cat. n. 56
- *Raffaele de Grada*, a cura di R. de Grada jr e M. de Grada, Rotonda di Via Besana, Milano, gennaio-febbraio 1976
- IX Internazionale d'arte figurativa, Imola, settembre-ottobre 1967
- *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. 56.

La *Natura morta con funghi* fu esposta alla Biennale di Venezia del 1958, insieme con altri quindici quadri di de Grada; a un anno dalla morte lo presentava in catalogo Carlo Carrà:

La pittura di Raffaele de Grada può definirsi un abbraccio amoroso con la natura, e in tal modo è una testimonianza viva, schietta, semplice ed accorta. Infatti in queste sue opere, come in altre opere che io ricordo, nulla sa di iperbole o di arzigogolato e ciò è cosa assai rara e va sottolineata. In altre parole, si tratta di un pittore che aveva una coscienza artistica altamente morale: uomo e artista dunque esemplare sotto tutti i rapporti. Mentre scrivo penso anche alla sua bontà, alla sua gentilezza illuminata da un sorriso a fior di labbra che ben si accordava ai suoi parchi gesti e alle sue controllate movenze. Come pittore, Raffaele de Grada, a mio giudizio, operò alla ricerca di un giusto rapporto tra realtà e tradizione; perciò se mi domando che cosa sia stato, se un naturalista in senso moderno, mi sento di poter rispondere che lo è stato per intima convinzione [...]. Raffaele de Grada era insomma un pittore che guardava la natura come fonte d'ispirazione e la sua emotività soggettiva non straripa dalla legge della realtà naturale. Come tutti i pittori moderni, de Grada conosce la legge del contrasto dei colori complementari, ma questa la mantiene sempre in gamme riposate, che sono le più confacenti al suo modo di sentire [...]. In altri termini questo gruppo di opere del nostro compianto e inobliviabile amico ci offre la testimonianza di una esemplare coerenza ed i segni rivelatori di una personalità che non vuole far colpo, ma persuadere l'osservatore.

Dovessimo usare una sola parola per definire l'opera di de Grada diremmo "pacatezza". La sensibilità governata da una solida preparazione accademica, da studi approfonditi per la costruzione del quadro. La semplicità apparente delle sue immagini è frutto di selezione e di scelta, di una poetica coerente con l'idea di fondo, che la fonte privilegiata dell'arte sia la natura, miniera inesauribile della realtà. Si tratta di



tracciare in questo grande fiume il proprio segno, scoprire quali siano le ragioni e le capacità personali che tengono saldate le individuali necessità espressive e le forme complesse del mondo da interpretare, da ricreare. Appropriarsi del vero che contiene la vita, il vasto orizzonte del creato, è però un impegno severo, costa rinunzie, fermezza di carattere; in un secolo che ha cercato di cancellare la tradizione e le sue regole non solo estetiche, anche etiche e sociali, con gli infiniti azzardi sperimentali nati morti, e le seduzioni delle più astru-

se correnti artistiche che avevano la novità come unico messaggio, non la profondità dell'interpretazione, non la qualità dell'espressione. Trappole, lusinghe in cui era facile cadere e annullare il proprio temperamento. De Grada è stato attento ad attraversare il brago, ben fermo nella sua posizione ideale di socialista illuminato dalla bellezza della libertà, ha portato nel suo lavoro la serietà di una figurazione nutrita di natura, di ritmi non distanti dal quotidiano come se il quadro fosse, in definitiva, continuazione della vita.

Simone Gentile

Sèvres (Parigi) 1918 – Milano 1996

11. *Natura morta con le penne* (1943-1946).

Olio su tela cartonata, cm 33x24.

Provenienza: Maurizio Mazzocchi, Milano.

La pittrice raccoglie gli elementi della sua composizione con disciplina tonale per ottenere, diresti, un "effetto antico", e con grazia *d'antan* sono condotti i motivi: sul fondo il libro rilegato color cuoio con il dorso scuro, in primo piano ciò che sembra la colonnina di un mobile e accanto una piccola palla giallo spento che prende luce da sinistra e proietta la sua ombra raccordando le forme. Al centro un bicchiere di vetro trasparente in cui sono infilate due penne d'oca, quelle che un tempo servivano per scrivere.

A illuminare moderatamente la campitura un panno biancastro con grumi di pasta pittorica che danno un tocco di vibrazione materica al quieto andamento del dipinto. Le cose sono ben distinte, soppesate, ognuna sfiorata con il piacere di conservarla nella realtà, qualcosa da poter raccogliere nella memoria.

Il gusto di Simone Gentile ha riferimenti classici in questo periodo che conclude il suo *iter* artistico dopo anni di studi. Il suo maestro, Serge Ivanoff, primo ma-

rito, fu esempio determinante che permise alla pittrice di maturare un proprio ambito creativo. Ivanoff ebbe fama internazionale, fu un ritrattista conteso dall'aristocrazia e le sue capacità tecniche lo fecero stimare in Sudamerica e in Europa.

Un'altra versione di questo soggetto molto più rifinita (olio su tela, cm 41x33) porta al verso una nota autografa di Simone Gentile: «Nature morte exécutée à l'atelier de la rue Taitbout 1943-1946 à Paris». Stessa composizione in una tela di Ivanoff, 1944 (vedi la monografia di Luigi Cavallo *Simone Gentile*, Libreria Bocca, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1998, p. 107).

Simone Gentile nel 1951 ebbe un nuovo legame sentimentale con l'architetto milanese Maurizio Mazzocchi e dal 1963 di trasferì con lui a Milano; il suo lavoro troverà nel capoluogo lombardo favorevole accoglienza; sarà incrementato il suo interesse per l'incisione e l'illustrazione di testi letterari che verranno stampati dall'editore d'arte Giorgio Lucini.



Augusto Alvini

Milano 1903-1992

12. *Pesci*, 1944.

Olio su tela, cm 25x31.

In basso a destra: A. Alvini 1944.

Al verso: a inchiostro nero «Augusto Alvini / via Quintino Sella 4 / 20121 Milano»; «- Pesci - 1944 -».

La data, 1944, e il luogo, Milano, in cui è stato realizzato il quadro contestualizzano il periodo di grandi difficoltà nel quale non era agevole risparmiare qualche energia per le cose dell'arte. La nazione bombardata, e in macerie anche nelle sue istituzioni civili. Davvero poco spazio per attività che non fossero strettamente attinenti alla sopravvivenza. Cercare consolazione in una piccola raffigurazione pittorica poteva avere dei significati che oggi magari sottovalutiamo.

Assaporata in ogni particolare con esemplare cura artigiana, ma senza vezzi di stilismo, questa tela può dare le componenti essenziali con cui Augusto Alvini ha svolto la propria passione per l'arte sostanziando di mestiere, di un evoluto e colto mestiere, la sua dizione figurativa. Da un gruppetto di trotelle appoggiate su una carta o un tovagliolo bianco riesce, con la semplicità ordinata dall'esperienza, a creare un clima domestico, familiare, a fermare colori, luci, forme

nella cui naturalezza troviamo la soddisfazione di un luogo conosciuto e che ci appartiene, una frase ripetuta e affabile.

La pennellata è forbita e mossa quel tanto da rilevare i riflessi, scorre liquida e insiste sui bianchi che in certi punti si alzano a scaglie come nei pesci appena pescati, ancora lucidi d'acqua. Umidori che mantengono freschezza alla figurazione; ma è libera l'interpretazione del pittore che non si ferma a una computazione realistica, assume l'immagine toccando le parti essenziali; fa intendere quanto sia ricca e spontanea la sua necessità di offrire pagine di facile approdo narrativo con la misura di una tradizione civile, il Novecento italiano, di Carrà, di Funi, di Sironi, che Alvini aveva ben appreso.

Ci pare giusto ricordare voci discrete e autentiche come quella di Alvini per ampliare il raggio espressivo che la nostra cultura ha talvolta trascurato.



Mario Nuti

Firenze 1923-1996

13. *Natura morta*, 1947.

Tecnica mista su carta intelata, cm 65x44.

In basso a sinistra: M. Nuti 47.

In basso a destra: 47.

Esposizioni

- *Pretesti di pittura. La Natura morta*, a cura di L. Cavallo, testi di L. Cavallo, A. Alibrandi, Galleria Tornabuoni, Pietrasanta, 2 agosto-5 settembre 2003; *idem* Galleria Il Ponte, Firenze, 15 novembre-31 dicembre 2003, riprodotto in cat. n. 31.

Dalla monografia *Mario Nuti* (testo di L. Cavallo, collaborazione O. Nicolini, contributo alle ricerche Nicola Nuti, Edizioni Il Mappamondo, Milano, 1992):

Dal 20 al 31 marzo 1948 si tiene alla Galleria Firenze la seconda mostra di "Arte d'oggi" [...] con titolo Rassegna di pittura e scultura italo-francese [...]. Nuti espone una Natura morta, n. 57 di catalogo. Si trattava, e ciò è testimoniato dall'autore, di un lavoro che aveva struttura neocubista o, come vuol dirsi, postcubista, esperienza questa che si consumò nel giro di un anno e con poche opere, soprattutto tempere con nature morte (alcune delle quali in possesso di Nuti). Del resto che ci sia stato un momento postcubista per Nuti è confermato da quanto scrive Migliorini (Il Nuovo Corriere, Firenze, 8 giugno 1949) per la 3ª Mostra internazionale "Arte d'oggi" dove per la scelta degli artisti

la condizione era che questi "avessero vissuto l'esperienza cubista". Comunque, almeno fino a questa data, egli lavorava nell'ambito del figurativo, ma già era attivo con gli animatori di "Arte d'oggi", insieme cioè con coloro che di lì a poco daranno vita al gruppo "Astrattismo classico".

Il dipinto qui esposto è di quei pochi che erano rimasti all'autore, testimonianza di un momento significativo per il passaggio dal clima figurativo novecentista all'astrattismo. La composizione è orientata più sugli equilibrati schemi di Braque che su Picasso. Se si espunge dall'insieme il soggetto di primo piano, dal taglio obliquo del tavolo in su, cioè il telaio della finestra, già si avverte quello che sarà lo spazio astratto di Nuti, robuste intelaiature nere, rigorose, che si impongono come travature di ferro.



Franco Francese

Milano 1920-1996

14. *Strumento musicale*, 1949.

Olio su tela, cm 52,9x72,3.

In alto a destra: 13.IX.49 / Francese.

Al verso: «13.IX.49 / Francese».

Provenienza: architetto Virgilio Vercelloni, Milano.

Esposizioni

- *Pretesti di pittura. La Natura morta*, a cura di L.

Cavallo, testi di L. Cavallo, A. Alibrandi, Galleria

Tornabuoni, Pietrasanta, 2 agosto-5 settembre 2003;

idem Galleria Il Ponte, Firenze, 15 novembre-31

dicembre 2003, riprodotto in cat. n. 30.

Sul finire degli anni quaranta Franco Francese, non senza strappi e ripensamenti, con un profondo rovello autocritico, stava risolvendo la sua stagione di ricerche neocubiste; e tuttavia, come si vede in questo documento quanto mai significativo per l'epoca, nel settembre del 1949 continuava a sperimentare forme picassiane, con una disposizione *à plat* dei colori, incastri di ritmata geometria, e un pronunciato gusto per il genere natura morta.

Mario De Micheli (catalogo *Disegni, tempere, acquarelli, pastelli di Franco Francese. 1939-1968*, Galleria Bergamini, Milano, 1969) dava un taglio storico di questo periodo:

Il neocubismo del dopoguerra [...] una grammatica da imparare in fretta, una chiave che in un modo o nell'altro bisognava avere in tasca perché si pensava che potesse aprire tutte le porte. È chiaro che di questa frenesia neocubista non è difficile stabilire i motivi storici: era abbastanza normale che ad un periodo di coercizione, di autarchia cultu-

rale, di esilio dall'Europa, succedesse un periodo frenetico e acritico di aggiornamento. L'incontro con la cultura figurativa uscita dal cubismo e soprattutto con Picasso fu un momento di questo periodo, un periodo che in qualche modo ha continuato fino al '50 e anche oltre. Fra le migliaia di tele che son state dipinte a quell'epoca, quante se ne possono oggi rivedere senza torcere gli occhi? I pittori lo sanno: si tratta di quei quadri da nascondere [...]. Davvero pochi sono quegli artisti che dal cubismo e da Picasso hanno cavato fuori qualcosa di durevole, una verità che andasse più in là di un esercizio provvisorio. Francese è senza dubbio uno di questi. Forse si può dire che, all'apparenza, egli è stato meno picassiano di tanti altri, ma in realtà lo è stato più addentro, lo è stato in maniera meno generica, meno meccanica [...]. Di Picasso afferra pienamente il potere di concentrazione poetica dell'immagine, il suo modo di sollevare la circostanza del dato reale ad un massimo di verità non episodica. Picasso insomma è stato per lui un indice di poesia e di impegno, non un formulario di schemi e di soluzioni formali.



Vincenzo Radino

Rapolla (Potenza) 1914 - Milano 1988

15. *Frutti (anni '50).*

Olio su tavola, cm 17,1x25,2.

In basso a destra: Radino.

È difficile cogliere la validità di un autore da una sola piccola tavoletta, eppure la misura calibrata del colore, la semplicità studiata del soggetto - pochi frutti lasciati su un piano ipotetico - il tono contenuto come ombra su ombra ci permettono di apprezzare un linguaggio di rara qualità, certo di elevata cultura. Nessuna abbondanza, anzi l'espressione limitata al sussurro, a qualche accento prezioso.

Nei lavori a pastello, paesaggi e nature morte, Radino trovava un mezzo flessibile per dare trasparenza al suo modo di comporre senza eccessivi pesi plastici, lasciando che i chiari, divenuti luce, agissero come lievito dell'immagine. In pittura tentava di raggiungere simili risultati, accompagnare con il minimo della materia il senso armonico delle cose, ma si faceva prendere da un desiderio turbinoso di far agire i suoi soggetti come un corpo che doveva crescere e testimoniare lo spessore delle sue interpretazioni.

Radino frequentò negli anni trenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze, allievo di Felice Carena e nella residenza del maestro, Villa Malafrasca a San Domenico di Fiesole, incontrò la pittrice toscana Olga Mi-

lani che diverrà sua moglie. Altra significativa conoscenza di quel tempo, Ottone Rosai, che alcune tracce lascerà nel suo gusto per il chiaroscuro,

Dal 1953 Radino si trasferisce a Milano e, pur occupandosi dell'impresa di famiglia - una rinomata azienda olearia - riesce a proseguire gli studi di pittura. All'Accademia del Nudo di Brera ha come insegnante Aldo Salvadori del quale diviene amico; nella cerchia degli studenti di Brera simpatizza con Augusto Barboso e Leslie Meyer. Con quest'ultimo dal 1958 al 1960 condivide lo studio milanese.

Al paese nativo in Basilicata Radino fu sempre legato, vi passava lunghi periodi, così come amava, per le vacanze, la Tunisia.

Il fascino del lindore mediterraneo il pittore riusciva a sommare ad altri spunti umbratili del nord in cui viveva; la nebbia fondeva i bianchi con riflessi lattiginosi. Il risultato di questo sistema in cui le forme si costruivano con il colore era talvolta la sovrapposizione di vari elementi sulla superficie del quadro che si ispessiva di paste, tanto da ricordare la materia di Morlotti.



Ottone Rosai

Firenze 1895 – Ivrea 1957

16. *I giaggioli* (1953).

Olio su tela, cm 70x50.

In basso a destra: O. Rosai.

Al verso: sulla tela etichetta notarile Eredità Rosai datata 30.5.1957; a pastello nero «35» [carico dell'Eredità]; etichetta Arte Contemporanea, Firenze, con titolo citato e n. 110; sul telaio: «I giaggioli»; a pastello rosso «20»; timbro Galleria Grattacielo, Legnano.

Provenienza: Eredi Rosai; Vittoria Corti, Firenze.

Esposizioni

- *Ottone Rosai*, a cura di L. Cavallo, Galleria Biasutti & Biasutti, Torino, 9 novembre-16 dicembre 2000, riprodotto in cat. p. 71

- *Rosai. Umanità: pittura e segno*, a cura di L. Cavallo, testi di vari, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Sala Sant' Ignazio, Arezzo, 9 novembre 2001-20 gennaio 2002, riprodotto in cat. p. 113, n. 39, e p. 253

- *Cinquanta dipinti di Ottone Rosai a 50 anni dalla scomparsa*, testo e schede di L. Cavallo, scritti di vari, nota biografica e bibliografica di O. Nicolini, mostra organizzata dalla Provincia di Firenze, Assessorato alla Cultura, a cura di P. Pananti, collaborazione di Franco e Frediano Farsetti, Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 27 gennaio-25 marzo 2008, riprodotto in cat. n. 45

- *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. 62.

Pittura larga, ma attenta alle più lievi incidenze della luce, che riesce a tenere soffice il colore; impaginazione toccata di grazia, appena spiombato il soggetto dall'asse centrale, come appoggiato nella giustezza di una forma ricordata, rialzata, quindi, dalla realtà. Anche in queste pagine, nature morte e fiori, possiamo cogliere l'umanità di Rosai, custodita nei particolari delle forme e dei colori, un atto di gentilezza che all'orco di San Frediano spuntava dalle enormi dita come un raggio di sole.

È possibile attribuire al 1953 questo dipinto, ponendolo in tutto un gruppo di fiori che Rosai realizzò in quell'anno per preparare diverse esposizioni. Al Circolo di Cultura di Bologna dal 24 ottobre 1953 si tenne una mostra con quadri recenti, presentata in catalogo da Giuseppe Raimondi e qui comparvero diversi fiori apprezzati dallo scrittore bolognese: «i suoi ciuffi di rose stanche, le sue ginestre solitarie, i suoi giaggioli, lilla come le notti d'insonnia».



Rodolfo Aricò

Milano 1930 - 2002

17. *Zucca e coltello*, 1955.

Olio su tela, cm 49,5x40.

In basso a sinistra: Aricò 55.

Al verso: a pastello nero disegno abbozzato della parte sinistra di un volto.

A venticinque anni Aricò – si vede in questa tela del 1955 – aveva appreso i termini essenziali del Novecento che erano poi, con sottolineature espressioniste, transitati nel raggruppamento di Corrente. Ci sono nella sobria impaginatura dei due oggetti che formano la composizione, una zucca gialla e un coltellaccio con la lama verde, gli elementi di una esplicita intenzione: vengono presentate delle forme grezze con pittura altrettanto rustica, colore sporco, steso a spatola, per far risultare il tono popolare dell'insieme. Fino ad allora Aricò aveva frequentato la facoltà di Architettura, quindi l'Accademia di Brera. In seguito la sua attività si è sempre più incrementata: numerose esposizioni in Italia e all'estero, *Alternative attuali*, L'Aquila 1962, Biennale di San Paolo del Brasile, 1963, Biennale di Venezia, 1964, Quadriennale di Roma, 1965, Salon de Réalités nouvelles, Parigi, 1966.

Quale fosse il contesto culturale degli anni cinquanta descrive Mario de Micheli (catalogo *Milano 70/70. Un secolo d'arte, 3° dal 1946 al 1970*, Museo Poldi Pezzoli, Milano, dal 30 maggio 1972, pp. 136-137, 140):

Nella recente storia della pittura milanese ci sono cinque anni che in qualche modo costituiscono la chiave di molti problemi diventati comuni in breve tempo a un gruppo

abbastanza folto di giovani artisti anche fuori dei confini lombardi: problemi [n.d.r.: esistenziali, i tormenti che nella città moderna provocavano il rancore dell'uomo] che per più versi stanno tuttora sul tavolo. Sono gli anni che vanno dal '54 al '58 [...]. Resta il fatto però che è proprio in quei cinque anni che prende forma e fisionomia una particolare sensibilità, un modo diverso di porre l'accento sulla realtà, una maniera carica di pathos, di preoccupazione per il destino dell'uomo [...]. Con la sua drastica polemica contro la divulgazione dell'edonismo figurativo di linea francese, contro la gratuità, il gioco, il mimetismo e l'assenza d'impegno nei confronti di una verità storicamente fondata, il movimento realista aveva indubbiamente confortato e favorito una scelta, una ricerca con simili caratteri. In fondo molte delle ragioni che si muovevano in seno al realismo coincidevano con quelle che animavano i giovani milanesi alle prese con gli urtanti problemi della vita contemporanea.

I nomi che cita De Micheli sono Guerreschi, Romagnoni, Banchieri, Vaglieri, Ceretti, Ferroni, e prosegue:

Ma intanto erano entrati nell'orbita delle indicazioni elaborate dal gruppo anche altri giovani artisti: Cazzaniga, Scapatucci, Aricò, Luporini.



Mario Sironi

Sassari 1885 – Milano 1961

18. *Composizione con figura alata* (prima metà anni '50).

Tempera su carta applicata su tela, cm 22,8 [lato sinistro] / 26 [lato destro] x 39,8.

Al verso: sotto l'intelatura in trasparenza firme Cadario e Macchiati [curatori Eredità Sironi].

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

Collocazione: Raccolta privata, Milano.

Leggiamo gli elementi, potremmo dire i reperti, che Mario Sironi ha messo in posa per questa composizione da sinistra a destra: la sagoma di un cavallino, il profilo di una figura alata (Vittoria alata), un animale in riposo, come una sfinge, il busto di un idolo.

Ma forse sono i colori a tempera che sono stati messi in posa. Lo stecato in primo piano separa le zone e sostiene la figurazione: nelle forme disegnate c'è movimento di materia e di senso; le allusioni fanciullesche nel cavallino, le più celebrative icone simboliche, l'enigmatica posizione dell'animale mitologico. Ricordi infantili e sigilli enfatici ma quanto slontanati ormai dalle contingenze, dalle citazioni stentoree della propaganda politica. Un intrico di seduzioni decorative e spaziali, giocate certo in un campo di tensioni moderne: Sironi è il massimo protagonista dell'interpretazione in ascesa drammatica del XX secolo. Il suo flusso illustrativo coinvolge generazioni che si sono lanciate nel tempo senza calcolare i rischi mortali che la storia apparecchiava dalla prima alla seconda guerra mondiale, e per l'Italia le illusioni di un popolo sedotto dalla grandezza e atterrito nel fango della realtà. Sironi ha preso su di sé gloria e disfatta, ma è stato sempre nella prima linea dell'azzardo e della creatività; anche in queste opere tarde rintracciamo le profonde distonie che rendono potente attualità alle sue invenzioni.

Nelle tempere il suo gesto permane intatto, fresco, pieno di una vitalità che rintocca da una superficie dipinta all'altra e crea un insieme sinfonico, il suono dell'antico nutre le visioni proiettate nel futuro.



Piero Sadun

Siena 1919 – 1974

19. [Senza titolo. Natura morta] (1960).

Olio su tela, cm 55x60.

Al verso: sulla tela a inchiostro nero «323 / Sadun»; due timbri tondi non decifrati; sul telaio timbro Galleria del Milione, Milano, con n. 7770/1; a matita «Carrieri».

Provenienza: Raffaele Carrieri, Milano.

La città che in sé contiene le gloriose meraviglie medievali, splendente del passato più illustre che la storia possa offrire, chiusa nel suo guscio di cultura ed esempio per l'intero universo dell'arte, fu la nobile scuola alla quale si approvvigionò il giovane Piero Sadun che presto si trovò nel disagio del regime a subire le discriminazioni che vennero inflitte alla sua comunità per la "difesa della razza".

Nell'ottobre 1944, a Siena liberata, insieme con alcuni amici, apre un negozio sulla via principale dove vende oggetti usati di ogni sorta; dal che è facile comprendere che qualche fascinazione per gli "oggetti in posa" ci fosse nelle sue attenzioni figurative. All'inizio del 1945 Sadun si trasferisce a Roma e qui ritrova il critico senese Cesare Brandi che già aveva conosciuto, e frequenta i colleghi Giovanni Stradone e Toti Scialoja. La prima mostra delle sue opere è organizzata nella Capitale. Sadun dal 1948 al 1950 insegna al Liceo Artistico di Roma e dal 1953 all'Istituto d'arte di Urbino; nel 1969 è direttore dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila.

Ma leggiamo quanto Vittorio Rubiu, allievo di Brandi, scrive per la presentazione della Sala XIX, dedicata a Sadun con venti opere, alla XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1960:

La pittura di Sadun nasce, a guerra non ancora finita, nel marzo del '45, in un clima di tensione emotiva oltre che intellettuale, che vale subito a dare la misura dell'importanza di quella prima esperienza. Sadun espone dunque allo Zodiaco, insieme a Scialoja ed a Stradone. Agli umori letterari del presentatore (lo stesso Scialoja) – che rivendicava l'attualità europea di un decadentismo esistenzialista ante

litteram – non tardava a sovrapporsi la designazione, ben più estensiva, di quella pittura come espressionista e neo-romantica. Due anni dopo, nel '47, quella prima esperienza trova la sua puntualizzazione critica nella presentazione di Brandi, ancor oggi ricordata sotto il titolo Quattro pittori fuori strada. La pittura di Sadun ebbe dunque a nascere in un clima d'accesa polemica, dal momento che il rilancio della sostanza metafisica di Morandi, pur negli "accidenti" espressionistici di un Soutine o di un Ensor, veniva a contrapporsi al neo-cubismo di quanti battevano il tasto di un rinnovamento radicale del linguaggio figurativo. E però, i dipinti esposti nel '47 alla Galleria de Il Secolo, se non smentivano – né lo volevano – le premesse culturali della mostra precedente, valevano a determinare con sufficiente chiarezza l'apertura formale a cui ormai mirava la ricerca di Sadun: l'iconografia era ancora quella di Soutine, ma s'imponeva la volontà di commisurare l'emozione ad un ordine formale e di recuperare all'oggetto una sua struttura plastica attraverso l'abolizione del chiaroscuro e l'assorbimento della luce nel colore. Nessuna sorpresa, quindi, che a distanza di qualche anno – per la Mostra del '53 alla Galleria de Il Pincio – Sadun sottolineasse le sue ascendenze formali coi nomi di Braque e Morandi. Gli è che Sadun, nell'adozione dello spazio cubista, si volgeva a Braque, piuttosto che a Picasso, e del francese riteneva la sottigliezza della gamma cromatica, la disposizione alla variazione sul tema, nel gusto di un'invenzione pittorica che non contraddicesse ad una visione intima delle cose. Così era possibile che l'esperienza cubista si desse in una sorta di canovaccio ideale di una sceneggiatura spaziale felicemente improvvisata, sicché la critica poteva parlare a ragione di cubismo "fantasioso" o "romanzato". Si dirà che lo spazio "improvvisato" di Sadun molto ancora doveva al sostegno dell'apparenza fenomenica dell'oggetto, e difatti, venuta meno la necessità di restituire quell'oggetto in termini di riconoscibilità, era naturale che un "vuoto" s'aprisse in uno spazio che dissimulava ma non eludeva la sua derivazione cubista. Sul filo di una rigorosa lettura storica niente poteva dirsi allora più motivato del ricorso al neo-plasticismo di Mondrian, come quello che restituiva una sua continuità allo spazio. Ma era altresì chiaro che Sadun si riconosceva nella sindone pittorica di Mondrian, non certo nell'assolutezza della sua vocazione morale: niente era ed è più estraneo al fare artistico di Sadun di una costruzione mentale d'ordine intellet-



tualistico o del suo "contrario" irrazionale. Perché la pittura di Sadun si dà sempre come soluzione d'intuito ad una istanza formale e l'insorgere di una sollecitazione culturale riaccende a volta a volta una tematica destinata tuttavia a comporsi nell'equilibrio di un flusso lirico che l'incidenza intellettuale presuppone ma non determina [...]. T'accorgi che la "forma" vi gioca un ruolo determinante, ai fini d'una presenza che non sia soltanto "pura visibilità"; che il colore ed il segno crescono su se stessi, sino a sdoppiarsi nel loro alter ego poetico, la luce e lo spazio. E senti nell'immagine che si libera una necessità interiore che il sedimento culturale sorveglia ma non mortifica; nemmeno con le "astuzie" dell'inconscio e dell'automatismo di seconda mano. Vi sono dei punti fermi da superare, questo è certo, anche quando stanno a significare la fedeltà ad una vocazione nobilmente coltivata. Il punto fermo di Sadun era l'omaggio a Morandi, sin troppo insistito perché non finisse col generare sospetto. Le ultime opere di Sadun sono immuni da quel

sospetto, proprio perché Sadun ha dimenticato gli "oggetti" irripetibili di Morandi e s'affida al diario intimo di un colore e di uno spazio debitori soltanto di se stessi. E nella "trovata" poetica dei bianchi, come sullo sfondo dei timbri più dichiarati, è un colore che - per citare una bellissima immagine della Spaziani - "stranamente ramifica nel cuore".

Evidente, in questo dipinto di bella materia - chiaro su chiaro - stesa con il pennello e con la spatola, l'intesa con l'esempio mirabile di Giorgio Morandi; qualità filtrate da un meditato spirito lirico. Sulla forma di Morandi è stata come passata una mano di creta bianca, Siena si sovrappone a Bologna, o meglio si tengono unite le note che crescono nell'un campo e nell'altro e arricchiscono nelle vicende contemporanee un sottile dialogo che lievita oltre le definizioni di scuola e di stile.

Ludovico Mosconi

Piacenza 1928 – Milano 1987

20 *Giunchi*, 1960.

Olio su cartoncino applicato su tela, cm 46,3x65.

In basso a destra: Mosconi 60.

In basso a sinistra: Mosconi.

Al verso: a inchiostro «per Russoli / Mosconi».

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

Bibliografia

- Catalogo *Ludovico Mosconi. Dipinti 1948-1986*.

Inquiete stelle, a cura di L. Cavallo, Palazzo Gotico, Piacenza, 1° novembre 2003-18 gennaio 2004, riprodotto p. 115.

La parte “fiorita” di questa pittura è centrata in una campitura neutra che tende al verdaccio, fondo o sfondo per una finestra con due antoni rosa antico che concentrano ancor più il fuoco sui “giunchi” che decorano lo spazio ridotto della visione. Un esterno/interno a cui si accede per una chiusura di dimensioni, con un restringimento di ottica, come se il pittore avesse via via stabilito che all’immagine bastava un effetto concentrato per affermarsi. Nella pagina è stata cancellata ogni piacevolezza; i segni nella materia fresca come sgorbi infantili, e così le fioriture biancorosse dei giunchi, che danno l’idea delle verghe flessibili, sono dei grafismi che la casualità rende spontanei.

Il carattere di Ludovico Mosconi aveva questo andamento nevriale e acceso, con momenti di perfetta intuizione poetica. Dall’incertezza di una partenza narrativa, dall’inciampo di un disegno complicato riusciva a chiudere con una stoccata di genio quella per lui vitale contesa con l’esistenza che era “la pittura”. Padano matto di poesia, radicale nel suo candido entusiasmo per se stesso e pochi altri che, diceva, avevano “la grasìa”, la capacità che lui stimava prima e unica dote del pittore: toccare le cose per trasformarle liricamente. Cercare “la belesa” anche nel fondo paludoso dell’essere. A che cosa serviva altrimenti chiamarsi “artista”?

Il quadro che si presenta è anche documento del

rapporto che Mosconi ebbe con uno dei più stimabili storici dell’arte, Franco Russoli, direttore della Pinacoteca di Brera, che seppe precocemente individuarne le qualità creative (presentazione della personale alla Galleria del Cavallino, Venezia, 18-27 novembre 1961; nel quartino di invito riprodotto un dipinto del 1960 della serie *Giunchi*):

Ho rivisto tempo fa i dipinti di questi ultimi anni di Mosconi; da quelli della sua prima mostra, lietamente aperti al sole, come i petali di un fiore tropicale, a quelli densi e caldi di colore di grano e di erbe (Mosconi è di Piacenza, e la terra padana entra viva nella sua pittura), sino agli ultimi, ancora ispirati alle sue vegetazioni, ma limpidi, scattanti in una trasparenza cristallina di luci colorate. Mosconi ha qua raggiunto un accordo sottile e difficile tra spunto naturalistico e fantasia formale. L’immagine presa a spunto dal vero, si trasforma in autonomo valore pittorico. Lo spazio reale si proietta in zone, in campiture cromatiche che dell’elemento naturalistico conservano la vibrazione tonale, ma abolendo le misure e le profondità prospettiche in una presentazione frontale, di origine lirica e non geometrica. E il motivo ricorrente dell’arbusto, della canna, vi si inserisce in continuamente nuove variazioni grafiche, come un ricordo di sensazione, un’impronta della memoria. Sono quadri nervosi quanto gentili, di un sentimento poetico che ha trovato forma e immagine in una invenzione stilistica originale e intelligente.



Ardengo Soffici

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

21. Trofeino (1960).

Tempera su carta pergamena, cm 42x30 il lavoro,
cm 53x44 la carta.

In basso a destra: timbro a secco Raccolta Soffici.

Esposizioni

- *Soffici immagini e documenti*, a cura di L. Cavallo,
Galleria Il Castello, Milano, gennaio 1980, riprodotto
in cat. n. 131

- *Ardengo Soffici*, a cura di L. Cavallo, con un saggio
di G. Barberi Squarotti, Liceo Saracco, Acqui Terme,
4 luglio-13 settembre 1992, riprodotto in cat. n. 59;
idem, Permanente, Milano, 18 settembre-18 ottobre
1992

- *Soffici. Arte e storia*, a cura di O. Casazza e L.
Cavallo, Villa di Petriolo, Rignano sull'Arno, 18
settembre-6 novembre 1994, riprodotto in cat. n. 114

- *Ardengo Soffici. Un'arte toscana per l'Europa*, di L.
Cavallo, Galleria Pananti, Firenze, 4 ottobre-20
novembre 2001, riprodotto in cat. n. 115

- *Continuità. Arte in Toscana 1945-1967*, a cura di
A. Boatto, Palazzo Strozzi, Firenze, 26 gennaio-5
maggio 2002, riprodotto in cat. p. 34.

Bibliografia

- L. Cavallo, *Soffici immagini e documenti*, Vallecchi,
Firenze, 1986, riprodotto p. 450.

Soffici fu il principale divulgatore in Italia del cubismo che aveva potuto conoscere direttamente in Francia nel primo decennio del secolo XX. I suoi testi critici furono i più incisivi riferimenti per l'epoca in cui si affacciavano i movimenti di avanguardia storica. Dalla teoria alla pratica, l'artista toscano fra il 1913 e il 1916 eseguì una serie di opere che al cubismo si richiamavano. Suo apporto originale fu aggiungere alla linea di sperimentazione cubista alcuni valori di pregio geometrico e di sobrietà formale del nostro Quattrocento. Una dote di sintesi che Soffici tesaurizzò nei suoi migliori lavori, fino all'estremo della sua attività.

Il *trofeino* eseguito nel 1960, quindi in tarda età, mantiene quella mirabile disciplina spaziale che in gioventù gli dette fama europea.

Risolta con tinte uniformi, mazzate appena dall'andamento delle pennellate e dal supporto sensibile all'acqua, la composizione *à plat* risulta di rara intensità ed equilibrio formale, da non cedere, per valori ritmici e lirici, per trasparenza di tinte e rigore di masse, alle opere del periodo celebre, di cui si diceva: Soffici non copia i propri lavori d'un tempo, crea con rinnovata sensibilità pagine plasmate nella fresca aderenza ai consueti motivi formali.



Felice Carena

Torino 1879 – Venezia 1966

22. *Natura morta. Bottiglia, brocca e conchiglie, 1962.*

Olio su tela, cm 40x60,5.

In basso a destra: Carena.

In basso a sinistra: 1962.

Al verso: sulla tela a pennello «Carena 1962»; sul telaio timbro Gianni De Marco, Venezia.

Nature morte e fiori, intesi come genere, per Felice Carena, fin dagli anni dieci del secolo scorso, furono soggetti privilegiati, motivi sui quali concentrare l'attenzione per la forma cromatica e la riflessione in purezza sulla struttura dell'immagine: come i chiari e gli scuri modellano il ritmo della pagina, come la semplicità degli elementi – conchiglie, vasi, bottiglie – possa concorrere a uno svolgimento narrativo nel quale protagonista è la pittura. Materia, andamento della pennellata, scelta degli impasti, uniscono la qualità apparente al pregio della luminosità che emana come suggestione dell'insieme calibrato in quel "modello" silente, nel corpo vibrato di scelte che decidono lo spostamento di un'ombra come un fatto determinante e il tono viene raggiunto riducendo il volume delle forme, dando alla campitura un ruolo essenziale.

Non si può dimenticare che dietro alle nature morte veneziane degli anni cinquanta e sessanta vi è l'esperienza, la perizia esemplare di un maestro che nell'arte italiana ha lasciato un'impronta sostanziale, il ricordo tangibile con la grande storia artistica che ha saputo risolvere con stile personale.

La natura morta può essere considerata un momento di introspezione, di avvicinamento con il proprio io sentimentale. Razionalità e improvvisazione racchiuse in una breve elencazione di forme. E quanto diverse le opere degli anni dieci, e anche del periodo

fiorentino, 1924-1944, opere compatte, tornite, sode di colore, e quelle successive all'approdo veneziano del 1945. Nella città lagunare avvenne il processo di progressivo abbandono dei "valori plastici" per una sorta di rigenerazione in luce della materia che acquistava trasparenza, si spogliava delle sue evidenze eloquenti, per un linguaggio che conquistava spessori interiori, velature di significati ineffabili. Una trasformazione lenta e progressiva che porta Carena ai risultati mirabili delle nature morte al limite dell'informale, alla soglia del sussurro lirico. Gli basta sempre meno per raggiungere risultati di valore. La bellezza non è più nella pienezza gloriosa della forma, ma nell'accento di forme possibili, che stanno insieme per consonanze misteriose (arcano). La capacità, la volontà, il lavoro fanno luogo all'intuizione, agli aromi, alla traccia di un oggetto più che alla sua consistenza reale. Finalmente la luce prevale, la luce è la forma. A Venezia Carena conquista questa utopia inseguita fin dalla giovinezza, quando il suo istinto prensile era ammalato dalla luce altrui, da Segantini a Carrière, da Ranzoni a Cremona. Ora la luce è la sua in tutto: quel rosato di guscio d'uovo, e bianco di tulle che si spandono sulle cose, quella onda cremisi che si allarga nella campitura, sono i toni di un discorso tutto interiore, suo, inconfondibile. Così saranno numerosi i dipinti di natura morta e i fiori nel ventennio veneziano. L'ultima tela che resterà incompiuta sul cavalletto sarà una natura morta e in quella diresti che la componente astratta prevale sulla figurativa.

A quale elevato grado di depurazione formale e cromatica fosse giunto il Carena veneziano possiamo constatarlo in opere di questa levatura. Sussulti di colori, tono su tono, in cui l'immagine più che essere delineata è suggerita da poche ombre, la plastica degli oggetti anch'essa appena toccata dalla luce; riconosciamo un ambiente, oltre che una natura morta in posa.

Pare che l'insieme si affacci dalla memoria, non compare come realtà, ma come ricordo.

La "bellezza" che medita Carena è quindi sintesi di semplicità e accordi di musica interiore, sussurri di quello spirito religioso e lirico che completa il suo percorso ideale.



Oreste Rosai

Firenze 1888 -1979

23 Fiori, 1962.

9 dipinti a olio su cartoncino, cm 8,2x7,2.

Tutti firmati eccetto *Quattro fiori su fondo rosso*.

Impiegato nelle Ferrovie dello Stato, Oreste Rosai, fratello dell'artista fiorentino Ottone Rosai, dopo la morte di questi, 1957, si prese cura del materiale manoscritto di Ottone, ordinò la sua corrispondenza e la documentazione che è andata a costituire l'Archivio Rosai.

Anch'egli ebbe passione per la pittura, interesse che coltivò in privato. Si conoscono solo due partecipazioni a manifestazioni pubbliche: gli fu conferito un diploma per la *Prima mostra d'arte* organizzata dal Dopolavoro ferroviario fiorentino, nella primavera 1929 (presidente della giuria lo scultore Mario Moschi); dal 16 al 30 luglio 1966 le A.C.L.I. di Fiesole fecero un *Omaggio a Oreste Rosai*, una personale presentata sul cartoncino di invito da Mons. Pietro Conti che annotava:

Solo per le mie affettuose pressioni Oreste Rosai ha acconsentito a questa esposizione [...]. Infatti, fino ad oggi, ha lavorato trincerandosi dietro un geloso riserbo, per sé solo, per la propria intima soddisfazione. L'esercizio del disegno è cosa abituale nella sua famiglia: è figlio di un provetto intagliatore, Ottone era suo fratello e, per di più, è padre di Bruno. Questo può spiegare come per lui sia sempre stato cosa naturale guardare le cose con l'attenzione di un pittore. Quantunque abbia fatto il funzionario delle ferrovie, nell'ambito domestico respirava l'aria dell'arte ed era, ovviamente, interessato al mondo delle immagini [...]. Questa mostra, perciò, vuol essere un mio omaggio alla mode-

stia ed alla delicatezza di sentimento di Oreste Rosai.

Si conosce qualche decina di dipinti a olio raffiguranti paesaggi, e diverse fotografie documentano suoi quadri fra il 1953 e il 1957.

Qui esponiamo nove piccoli lavori come una primizia. Questa serie di dipinti a olio fu eseguita nel 1962 sui cartoncini delle sigarette Serraglio; Oreste li aveva custoditi in una scatoletta di cartone destinata a contenere pellicole fotografiche Gevaert del formato cm 9x12. A inchiostro è scritto sul coperchio: «quadrettini».

Sono soggetti tutti che rappresentano fiori e danno l'idea di un gioco prezioso. È la grazia del colore, il senso di conservare la fresca fragranza dei petali a comunicare quanto di genuino e di poetico Oreste riusciva a infondere a quelle brevi frasi figurative, un *divertissement* che mostra la gioia coltivata insieme da dilettante e da amatore. Niente più che rincorrere un attimo di felicità, far brillare qualche raro raggio di natura, catturare il brivido leggero di un profumo e nell'accostare i colori senza malizie di mestiere, con la spontaneità di un gesto. Dipingere così come scorre la vista nel gioco delle forme naturali. Fiori, forse, come metafore che riguardano discorsi privati e tenerezze altrimenti difficili da esprimere – siamo nel cuore di un uomo sensibile – magari come offerta affettuosa alla moglie Ofelia o per risparmiare qualcosa delle giornate uguali, per far galleggiare un'idea, fermare un ricordo nel corso monotono dell'esistenza.



Fiore bianco



Quattro fiori bianchi



Quattro fiori su fondo rosso



Fiorellini gialli



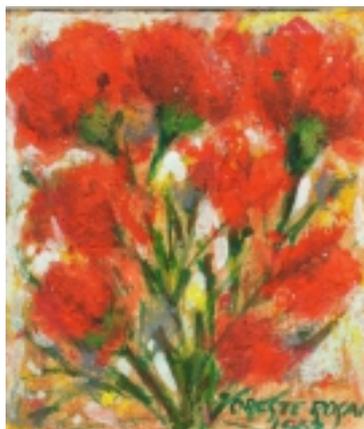
Fiori bianchi su fondo rosso



Fiori bianchi



Due fiori rossi



Garofani rossi



Fiori rossi e blu

Bruno Rosai

Firenze 1912 - 1986

24. *Piccoli fiori*, 1963.

Olio su tela cartonata, cm 35x25.

In basso a destra: Bruno Rosai '63.

Al verso: a inchiostro nero «Foto 459»; cartiglio con scritta a macchina «Autore - Rosai Prof. Bruno - Firenze - / Viale Alessandro Volta n° 193 / Titolo - "Piccoli fiori" (1963) / Olio su tela cartonata (459)».

Provenienza: L'autore.

Nipote prediletto di Ottone Rosai che soprattutto all'inizio della sua formazione culturale ebbe cospicua influenza. Intraprese la carriera di docente all'Istituto d'arte di Lucca e poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Seguì un percorso di progressivo approfondimento dell'espressione: tralasciate le occasionali figurazioni aneddotiche, rese le sue attenzioni per le figure riservate unicamente alla ritrattistica, quindi a un rapporto diretto con l'individuazione dei caratteri, formando una galleria di ritratti che è un significativo documentario di un ambiente, quello fiorentino, e di una determinata classe sociale, intellettuali, giornalisti, letterati, l'alta borghesia.

Nei dipinti di paesaggio e nelle nature morte, nei fiori, Bruno Rosai sperimenta un impressionismo rimesso in valore, rivisitato in modo personale con un senso energetico della pennellata rilevata a corpo per grumi e accumuli, che compone a tocchi, sull'onda di una frequenza nervosa, dinamica, in cui ritrovi il pulsare vivo della natura e la necessità di mettere il quadro

sulla stessa onda vibrante della materia osservata: opera d'arte e palpito vegetale, atmosfera in un *continuum* di colori, quasi vetro in frantumi, ma tutto con suo ordine di rintocchi distribuiti con sapienza architettonica. Nessuna separazione di luoghi né confini per chi come l'artista è partecipe di ciò che guarda e vuole ricondurre a quella sorta di incantamento, il senso del dipinto, lasciando scorrere il sangue delle emozioni. Frastagliati da impulsi informali i *Piccoli fiori* chiedono una sintonia, una lettura coinvolgente; affidarsi all'umore del pittore è percorrere un clima di sorprese, di libere interpretazioni in cui permane l'astrazione, l'idea sfuggente di un soggetto che ha molti profumi. Non è quindi un quadro che riproduce, che narra di fiori, ma un quadro che diventa esso stesso fiori, si configura come steli, foglie e petali, con quella festosa confusione che dà un mazzetto di vegetali in un vaso. Sembra che Bruno Rosai non intenda dire compiutamente il suo pensiero sulle cose, ma proiettare i suoi accumuli formali nel vasto di una corrente che non vuole avere definizioni.



Pippo Oriani

Torino 1909 – Roma 1972

25. *Grande natura morta* (anni '60).

Encausto grafito su cartone gessato, cm 50x65.

Sulla destra in basso, scritto nel libro: Oriani.

Al verso: a inchiostro «N° 0083 [il numero timbrato in rosso] cat. D»; timbrato in rosso «Encausto - grafito su cartone gessato»; a inchiostro « "Grande Natura morta" / 50x65»; a inchiostro «Opera autentica di mio padre / il Maestro Pippo Oriani - / Gabriele Oriani / Roma»; timbro lineare di 5 righe di cui 4 cancellate, nella prima riga «Già Collezione privata di Oriani. », aggiunto a inchiostro rosso «Annullato in occasione / della Mostra tenuta a / Roma - Galleria Pinacoteca - / 1975».

Esposizioni

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

- *Pretesti di pittura. La Natura morta*, a cura di L. Cavallo, testi di L. Cavallo, A. Alibrandi, Galleria Tornabuoni, Pietrasanta, 2 agosto-5 settembre 2003; *idem* Galleria Il Ponte, Firenze, 15 novembre-31 dicembre 2003, riprodotto in cat. n. 25.

La tecnica di Pippo Oriani alterna forme graffiate a parti dipinte con andamento accurato, diretti da miniaturista. Qui i colori sono ricercati e preziosi: turchese, verde palude, grigio luminoso, blu e gialli, marroni, rossi lacca e bianchi... Il fondo nero brillante del cartone dona suggestioni di profondità e un aspetto antico, ricorda le misteriose stanze pompeiane con il bel nero opaco uniforme, liscio.

La natura morta abbondante, ricercata quasi per mettere in vetrina dei gioielli, è presentata sulla ribalta di un palcoscenico disegnato con i suoi tendaggi, il sipario, e ampie quinte colorate a sinistra e a destra, decorate come eleganti porte settecentesche. La pagina è ricca di tocchi e ondeggiata di materia fluida, si percorre come un attraente itinerario visivo nel quale si osserva qualcosa di cristallino e rilucente. Al bocca-

scena teatrale la rappresentazione della *Grande natura morta* come un'opera lirica, l'abbandono ai ritmi di invenzioni musicali.

Il cubismo è rivisitato da Oriani con un'azione dinamica, mosso da trasparenze e sollevazioni di contorni; un pentagramma accentato di sonorità, squilli e rintocchi che svegliano la superficie. Il pittore si diverte, inventa spazi e tagli, incastri di senso e di geometria viva. È al risveglio delle cose che Oriani ci fa partecipare più che alla contemplazione di oggetti, eppure si sente che per ciò che ha disposto nella composizione ha un'affezione particolare: il libro aperto è pieno di umori, una miniatura lo decora, l'autore indugia nell'ornamento, cattura l'attenzione con una sorta di allegrezza formale che è il dono di carattere della sua pittura.



Domenico Cantatore

Ruvo di Puglia (Bari) 1906 – Parigi 1998

26. *Composizione di oggetti*, 1963.

Olio su masonite, cm 44x63,5.

In basso a sinistra: Cantatore 63.

Provenienza: A. Scamperle, Roma.

Esposizioni

- *Cantatore. Mostra antologica*, a cura di L. Cavallo, Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno, 12 luglio-5 ottobre 1997, riprodotto in cat. n. 26

- *Pretesti di pittura. La Natura morta*, a cura di L. Cavallo, collaborazione O. Nicolini, testi di L. Cavallo, A. Alibrandi, Galleria Tornabuoni, Pietrasanta, 2 agosto-5 settembre 2003; *idem* Galleria Il Ponte, Firenze, 15 novembre-31 dicembre 2003, riprodotto in cat. n. 22.

Bibliografia

- *Cantatore*, introduzione di S. Quasimodo, testo di M. Valsecchi, Maestri Editore, Milano, 1968, riprodotto n. 93 (misure errate)

- L. Carluccio, *Cantatore*, antologia e apparati critici a cura di O. Nicolini, La Rosa & Baralis Editori, Torino-Parigi, 1977, riprodotto p. 35, n. 1963/1.

Fin dai primi anni quaranta Domenico Cantatore prediligeva la natura morta come soggetto dei suoi dipinti; del resto ammirava Carrà e Morandi, per taluni critici anzi ne era il continuatore: assaporava i toni del colore con accostamenti sensibili subito apprezzati da amici come i poeti Carrieri e Sinisgalli, Gatto e Quasimodo. La poesia era una fonte eletta per Cantatore; in poesia/pittura declinava la sua partecipazione, moderata, riflessiva, alle vicende espressive del suo tempo. Cercava di mantenere vivo il legame di storia e di nuova concezione figurativa. Un filo che intrecciava la voce dell'uomo nuovo con la creatività attiva della tradizione. Senza perdere un dato fondamentale dell'arte italiana: esprimersi con immagini di fragranze realtà. In questo l'esempio di Carrà era essenziale. La sua cattedra all'Accademia di Brera fu un punto di

riferimento per generazioni di pittori che maturarono le capacità di "mestiere", una tecnica solida, per affermare la propria vocazione.

In quest'opera di bel respiro luminoso è lasciata in vista la preparazione ruvida del materiale su cui è dipinta la composizione; il gusto della pittura murale, o meglio del dipingere su delle superfici rustiche come gli intonaci civili, sarà sempre più utilizzato da Cantatore in funzione espressiva.

In questo caso la calibratura dei toni freddi, la trasparenza acquea delle velature, danno all'insieme un andamento plastico-cromatico di pacata e armonica intensità. Il soggetto è giocato sulle consonanze di blu e azzurri, freddo su freddo, il turchese spicca quasi un'inclusione di smalto *cloisonné* nell'armonica disposizione delle forme.



Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

27. *Natura morta*, 1963.

Olio su tela, cm 60x80,5.

In basso a destra: Cassinari.

Al verso: sulla tela a pastello rosso «“Natura morta” / Cassinari 63»; sul telaio etichetta a stampa «Galleria La Sfera, Modena», con indicato «Bruno Cassinari “Natura morta” / olio cm 80x60 / Mostra dal 28 novembre al 15 dicembre 1964 / proprietà Sig. Frigo Augusto».

In un quadro di Cassinari come questo ci sono molti quadri e anche diverse ore del giorno, umori e stagioni emotive che si affacciano nel ritmo del colore: è il colore che crea la forma, la “sensazione” di forma che fa distinguere nello scuro il vaso con i fiori, il piatto ovale col pesce - un soggetto che spesso ritroviamo nelle sue tele - e quella testa appuntita dall’occhio dorato che alita luci nella composizione sovrastando lo spazio e dando quasi un impulso dinamico alla superficie, come se un’aria rovente uscisse dalla sua immagine frastagliata; e si percepiscono come materia in fusione i colori rosso e giallo.

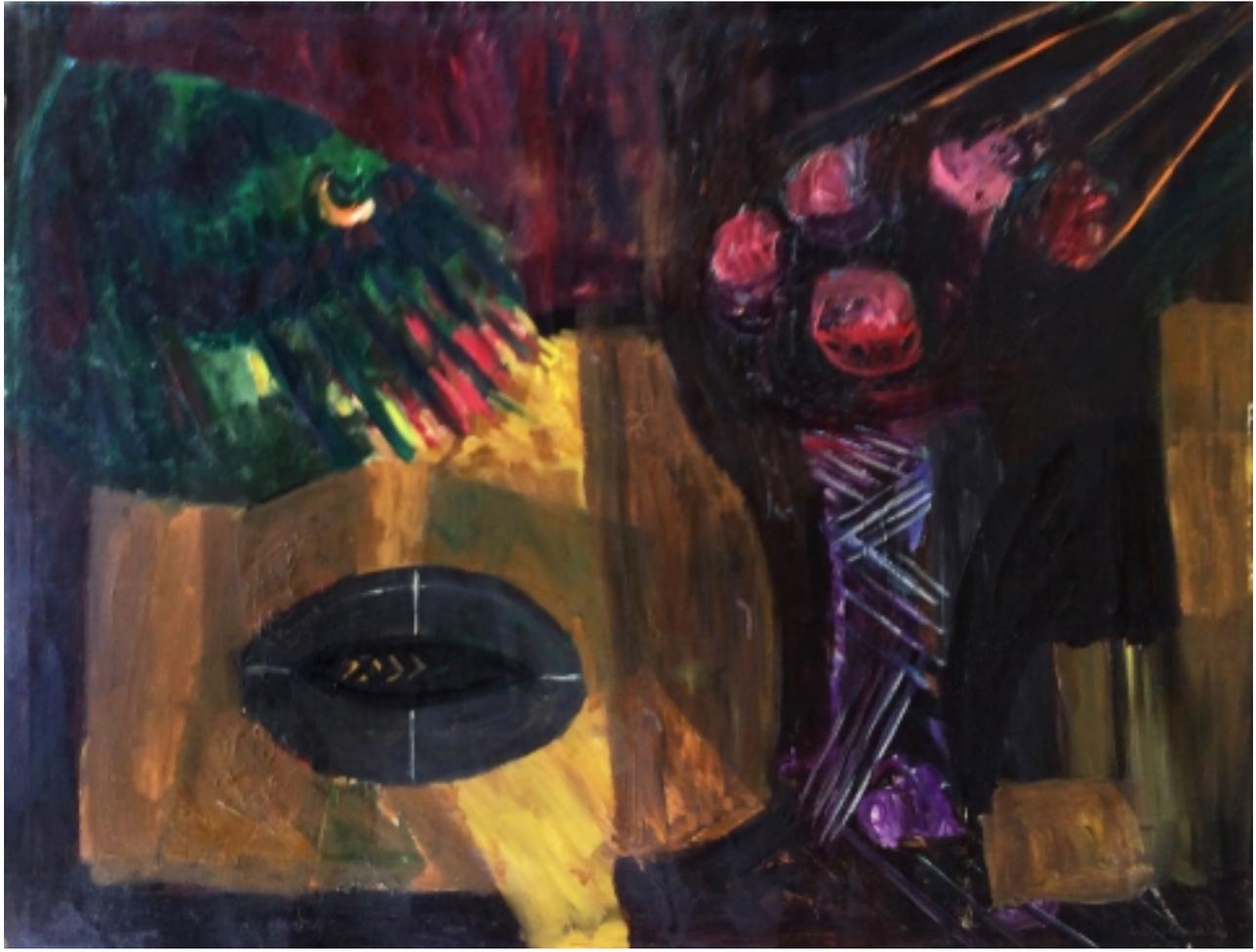
Resta presenza misteriosa questo gioco sostanzialmente informale che solleva consonanze irreali; ed è il fascino del maestro piacentino attraversare gli stili e le epoche senza fermarsi in sterili manierismi.

Il pittore riesce a parlare alla nostra epoca poiché si è tenuto alto su tutto quanto ha consultato, rivolgendosi ogni volta a ciò che sapeva in profondo della natura reale.

Un suo caro amico critico che lo seguiva da vicino confidava che Cassinari era “il colore”, il maggiore inventore di colori che avesse l’Italia poiché non era soltanto la ricchezza cromatica che sfoggiava nella sua pittura, una sorta di magnifica livrea, a essere di grande varietà, ma l’intensità e l’accostamento del

tutto personale che dava nuova vita ai colori. Suscitava un senso di sorpresa, di prezioso, come uno smalto mosano, una committitura di pietre dure su una antica legatura, un mosaico di marmi rari... Quell’amico critico, Franco Russoli, scrisse la presentazione per una mostra, *Bruno Cassinari. Cento pitture e sculture*, che si tenne alla Galleria Annunciata (Milano, 7-24 novembre 1970); la rileggiamo con il piacere di osservare la fonte sorgiva dell’artista:

la visionarietà lirica di Cassinari ha come unico nutrimento e spunto l’incontro sensuale ed emotivo con la realtà, con lo spettacolo esaltante della natura che muove echi psicologici, suscita stati d’animo, invita ad evocazioni, a miraggi, a meditazioni. Coerentemente, la sua ricerca stilistica ha sempre avuto come problema di base, e come traguardo, l’accordo tra l’immagine di natura che ha messo in moto il suo processo poetico e le sigle formali più rispondenti a tradurre quel dato realistico in simbolo del suo stato d’animo, del suo momento esistenziale. “La mia pittura non si può separare dalla realtà delle sensazioni e dalla fisicità delle cose sentite con animo amico”, ha scritto Cassinari anni fa. Così il travaglio dell’invenzione e dell’elaborazione linguistica è stato per lui sempre condizionato dalla fedeltà a quella “presenza” oggettiva. Non ha mai ridotto il mate-



riale della sua esperienza umana a pretesto di esperimenti stilistici, ma ha di volta in volta assunto e trasformato personalmente determinate forme della cultura figurativa moderna facendone il tramite più diretto e spontaneo per esprimere il proprio colloquio con la natura. Non c'è tendenza o sigla pittorica e plastica che egli, pur partecipando dei diversi modi espressivi dei successivi momenti culturali, abbia passivamente utilizzato, in un aggiornamento esteriore delle convenzioni alla moda, perché ha riportato quel vasto repertorio linguistico ad una rispondenza semplice, impulsiva, con l'impressione e con l'emozione dell'incontro con la realtà, correndo tutti i rischi di una scrittura "di getto", ma incanalando quel flusso sorgivo non negli schemi di una regola formalistica, bensì nelle strutture basilari di un linguaggio personale [...]. Dalle prime figurazioni che rompono il modulo novecentesco nel sereno naturalismo di una attenzione amorosa alla verità fisica e psicologica, in un richiamo alla realtà quotidiana fuor dai miti e dai canoni accademici, sino alle ultime opere, nelle quali la sapienza, sin virtuosistica, delle strutture ritmiche sintattiche è vinta e fatta dimenticare nella appassionata violenza della sintesi tra immagine e materia-colore, resta continuo il prevalere del serrato, accorato rapporto dell'artista con l'oggetto della sua tensione emotiva e poetica, sugli astratti giuochi dell'immaginazione e invenzione delle formule linguistiche.

Giuseppe Guarino

Fiume 1920 – Milano 2009

28. *Les Adieux*, 1968.

Olio su tela, cm 45x35.

In basso a destra: G. Guarino 68.

Al verso: sulla tela a inchiostro rosso «Giuseppe Guarino / 1968 / “Les Adieux”»; a inchiostro nero «G. Guarino / 68 / Les Adieux».

Ciò che Giuseppe Guarino mette in posa nel suo quadro non è di immediata decifrazione; potrebbe essere il profilo di una carena, una piccola barca che affonda sotto la linea del mare. Carene che in quegli anni era uso citare a simbolo di ultima spiaggia, pensieri alla deriva, destinati a non essere più rimossi dalla loro fossa di sabbia. Nella pittura fresca l'autore ha inciso il titolo, *les adieux*, ricorda quel perentorio verso dantesco, *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. Dantesco appare l'affabulato e ansioso distribuire tracce di colore, brandelli di luce, frammenti di una vicenda raccolta come al di là della vita, nel cantiere infinito della terra desolata.

Giuseppe Guarino era arrivato tardi alla pittura, o meglio la pittura era arrivata a lui come una fulminazione di poesia: c'era così tanta dolorosa verità nella sua necessità di figurare le proprie emozioni che la parola mescolata alla visione, mescolata alle emozioni faceva groppo nel suo modo di comporre, quadro dietro quadro, la sua storia dolorosamente umana. Profugo da quella parte di Italia malamente strappata alla patria.

In tele come questa in cui c'è scavo di ferite, allusioni metafisiche, sensazione di dramma, non possiamo che vedere qualche riflesso delle opere tarde di Mario Sironi. Aperto il sipario di ogni pudore esistenziale, l'artista raccoglie ciò che rimane dell'essere macerato nel proprio destino; nessuna esibizione né ricerca di uno stile particolare, la persona afferma il proprio stato di incertezza, le proprie vicende che possono essere narrate solo per antifrasi, per allegorie.

Un regesto dell'arte italiana che ignora autori così essenziali come Giuseppe Guarino, a nostro parere, è mutilo e zoppicante, fatto più dalla notorietà che dai valori.



Gian Rodolfo d'Accardi

Palermo 1906 – Varese 1993

29. *Fiori* (1970).

Olio su tela, cm 60x49,8.

In basso a destra: d'Accardi.

Risolto con pennellate larghe e corpose, il colore impastato sulla tela, con colpi decisi, rapidi, quasi per rifare una dinamica un po' troppo disinvolta, diresti. Una condotta d'impeto che non fa apprezzare la scelta meditata della composizione. Il risultato è come un getto o una forma vista di sfuggita da un veicolo in corsa. Pittura decorativa, un poco scontata, ma con qualche brivido nella captazione del soggetto. Dare il fragile umore dei fiori nel vaso è per d'Accardi toccare la realtà come in un soffio che sorride e sorvola nel flusso di sensazioni che si affollano e spariscono d'un lampo.

Luciano Budigna, che presentò d'Accardi alla Galleria Cortina di Milano, nel giugno 1970:

vien fatto di ritenere che l'opera del nostro pittore si ponga come un punto di riferimento, se non indispensabile, certamente assai utile, per una più chiara comprensione generale del giuoco di forze che ha determinato, nel bene e nel male, la prospettiva artistica dell'ultimo mezzo secolo. E

questo non tanto perché nella pittura di d'Accardi si possano rilevare connotazioni ed implicanze particolarmente impegnative, sintomatiche di quel tormentato iter estetico e culturale, sì invece, soprattutto, per la sua sostanziale renitenza a seguirne le innumerevoli indicazioni, a dare ascolto ai suggerimenti, alle suggestioni, ai tentativi sperimentalistici che ne costituiscono la peculiarità: fedele, per contro, e attenta, questa pittura, a un'interiore "idea dell'arte" ed a un modus operandi [...] ai quali, sì, è dato richiamare i momenti meno effimeri, i risultati meno opinabili della stagione che gli è stata e che, con perfetta coerenza, continua a essergli contemporanea [...]. Il fatto è che in d'Accardi l'istinto, l'empito poetico si sovrappongono costantemente a una sua attenzione culturale, pur viva, sensibilissima e, soprattutto, attraverso i filtri delle translitterazioni lessicali, di non trascurabili effetti operativi. [...] si pensi soltanto alla "difficile" affinità del colorismo daccardiano con le prove più alte – e di certo tanto posteriori – di un pittore giustamente oggi alla moda qual è Bruno Cassinari: un incontro non calcolato, del tutto spontaneo, ma non per questo meno significativo.



Emilio Scanavino

Genova 1922 – Milano 1986

30. *Formella con uovo* (1970).

Terracotta smaltata e inserto dell'uovo in gesso, cm 32x38.

In basso a destra: Scanavino.

L'opera fu acquistata nello studio di Calice Ligure, nell'entroterra di Albisola. In quel paese che divenne feconda residenza per pittori, scultori e critici, Scanavino ebbe tra i migliori amici Gianni Dova, Agenore Fabbri, Mario Rossello, e pure Gillo Dorfles, Roberto Sanesi, Franco Russoli. Lavorare con forme in rilievo dava a Scanavino come un piacere fisico; la sua scrittura, che nel quadro segnava il grafico di uno scatenamento nervoso, nelle terrecotte si alzava catturando volumi e ombre; il suo discorso si complicava di definizioni come profondità, ambiguità, simboli che pescavano nel suo bagaglio segnico e nel suo incessante desiderio di dare impronta a un pensiero indefinito. Possiamo accogliere questa sua opera come una natura morta; la forma uovo ha affascinato gli artisti, come sappiamo, da Piero della Francesca in poi, e qui l'uovo è provocazione, un seme non nato o, comunque, un endice per depositare qualcosa che potrà essere vita.

Luisa Somaini (nel catalogo *Emilio Scanavino. La coscienza di esistere*, mostra antologica a cura di G.M. Ac-

came, contributo di L. Somaini, Pietrasanta, Cesena, Reggio Emilia, luglio-ottobre 1994):

nel 1968 Scanavino avvia una serie di formelle di terracotta [...]. Una produzione questa [...] che propone un diverso rapporto anche tecnico con la pittura attraverso gli smalti, i colori impiegati, dal nero all'oro, dal bianco al rosso, a dare risalto alle forme ancora incentrate sul tema della nascita appunto, in pani, uova e gomitoli di materia, e graffi e impronte circolari, elegantemente commentati da signature che ripartiscono variamente lo spazio. Ancora "la ricerca di un mondo interiore espresso con gesti della mano", dunque. "Quasi una forma di preghiera. La pittura come forma di preghiera. Unirsi con qualcosa che non conosco, un tentativo di comunicare", scriveva Scanavino nella stessa annotazione. Ma il pittore ricorreva anche all'utilizzo di materiali diversi nella stessa opera, per esempio nella terracotta, Uova mai schiuse di Hiroshima, del 1969 [...] sulla quale si notano emblematici innesti di gesso: un "alfabeto senza fine" ritrovato anche in pittura l'anno seguente, sul mistero della nascita e della morte, i pensieri cardine del suo operare.



Vieri Vagnetti

Firenze 1935 - 1994

31. *Natura morta*, 1972.

Olio su tela, cm 70x60.

In basso a destra: Vieri Vagnetti 72.

Temperamento di sensibilità esasperata; erano bene in vista le occasioni da cui traeva spunto per il suo dipingere: la musica, la poesia, la nobile architettura di Firenze che sapeva interpretare con le trasparenze e gli spazi aristocratici che solo in questa città hanno misure eccellenti. Vieri fondeva le sue ideali illustrazioni fantastiche con la traccia dei monumenti che si offrono come motivi sentimentali oltre che pittorici.

Sui cardini di un approccio squisitamente personale, fatto di colori tenui, di risonanze leggere in cui si stemperava una naturale propensione all'immagine cubista, Vieri cercava un incantamento per gli oggetti, le nature morte nelle quali risolveva con gusto difficili accordi formali. La sua educazione internazionale – illustri parenti scultori e il padre, Gianni Vagnetti – gli offrì un passaggio per conoscenze di alto livello, i rapporti con Parigi furono essenziali per la sua crescita culturale. Il poeta Carlo Bertocchi (presentazione alla Galleria Levi, Milano, febbraio 1964) dava alcuni tratti fondamentali del carattere di Vieri Vagnetti:

sa moderare con grandissima discrezione nei suoi quadri la letizia, che gli sarebbe così naturale [...], col sentimento che ha del colore, delle tonalità, degli accordi, nonché delle forme nello spazio che le accoglie, toccando in tal modo una misura che non è soltanto di mera e spontanea eleganza, ma un risultato cosciente [...]. V'è la confessione nelle sue tele, di una certa sapiente malinconia.

Da una nostra presentazione per una personale del 1972 alla Galleria Levi, Milano:

Le terre e gli azzurri, i gialli opachi come i rosa di sapore antico, aderiscono alla concentrazione soppesata degli elementi strutturali; fra la stagione aperta del sole e quella della nebbia, il pittore si direbbe che non ha saputo sceglie-

re, così ha conservato ogni termine della sua elegia, per proporlo come trama discreta del suo diario deciso a dimenticare il mondo esterno per una ricreazione tutta intima e sottaciuta delle emozioni. Cercando un altro piano per realizzarsi, un altro luogo per condurre la propria storia, Vieri Vagnetti sembra si sia rifugiato in una noia mistica, nella cancellazione delle ferite, ed è invece stato un gioco di interessi puramente pittorici che lo ha tolto dal pericolo comune di conciliare gli opposti: il suo portato naturalmente elegante con il deposito brutale dell'esistenza. Vieri ha preferito coinvolgere in una descrizione logica, la lettura ritmata delle cose per lui vitali, più vicine ai dati della sua intuizione, illuminandole di frasi che sono piene della sensibilità, del corpo vibrante che coincide anche con le sue manie di perfezionare, di tornare sul luogo delle forme, di centrare con inesausto lavoro di pittura, perché il rapporto con chi guarda non sia enfatico o malinteso, e si possano via via scoprire nuovi risultati di sensibilità, e ricevere nuove dimensioni di valore dalle presenze e dalle memorie che ci circondano.

Anche Alfonso Gatto ha interpretato a fondo il lavoro di Vagnetti:

Vieri è figlio di quella nostalgia del mondo che è viaggio, avventura, musica degli anni e della memoria, un figlio prodigo che torna a casa con le mani perdute e lasciate altrove a segno del suo addio, ma con la mente piena di presagi, di fervida meraviglia per il mondo scoperto e per se stesso in quel mondo, in quell'ordine di contemplazione. Siamo già alla soglia della pittura di Vieri, e questa è la sua casa, reale e irreale insieme, ove meglio possiamo scoprirlo per quanto s'appartiene ed è. Vieri pittore ha per suo registro il silenzio, un silenzio che nella misura della propria voce gli parla da valichi leggeri, da echi che la distanza, non che affievolire, conferma in una pronuncia timbrica precisa, concisa, che mai esorbita dal suo costruito.



Luciano Bianchi

Cerro Maggiore (Milano) 1935 – Legnano (Milano) 2019

32. *Piccola istruttoria nell'armadio (Le giacche), 1973.*

Acrilico su tavola di panforte, cm 60x49,8.

In basso a destra: Luciano Bianchi 73.

Al verso: timbro Incontro d'arte, Roma.

I colori freddi, acidi, suggeriscono una scenografia di oggetti in posa svuotati di tepore umano; è come se l'artista assistesse a uno spettacolo immoto e drammatico il cui solo personaggio vivo è l'uccello con il becco rapace che si affaccia come da un altro mondo, un mondo spopolato di cui sono rimaste solo impronte, quelle giacche vuote che pendono come condannati.

Il doppio senso che Luciano Bianchi mette in quadro ha come campitura, come sfondo emotivo, mutismo e desolazione, rappresenta un non luogo in parallelo con una non esistenza. Al pittore appare così desolato il mondo che l'assenza è l'unico commento figurativo che egli possa concedere; nessun appuntamento prossimo e quindi nessuna salvezza per la "civiltà" che Bianchi intravede slontanata dalle possibilità vitali, negata al progresso.

Un atteggiamento figurativo in linea con il pensiero

che Bianchi si era coltivato frequentando un ristretto gruppo di amici pittori, Marcello Simonetta, Nando Luraschi, Giancarlo Pozzi, Sergio Morello, con i quali nel 1971 aveva firmato il manifesto *Ri-flessione*, un invito a frenare la rovina dei tempi con un momento di pausa feconda. Militante uomo di sinistra non si faceva sedurre dalla società dei consumi. Per vivere esercitava la professione di restauratore presso un importante laboratorio milanese e il suo talento fu richiesto per interventi su antiche opere pubbliche come le decorazioni della piazza di Vigevano.

L'accuratezza della sua preparazione possiamo vedere in questo quadro ineccepibile per disegno e per sottile realizzazione: interessa la cura esecutiva che ben suscita quel senso di surrealismo magico o di magica surrealtà dove la riflessione del pittore proietta nel fantastico il disagio esistenziale.



Piero Leddi

San Sebastiano Curone (Alessandria) 1930 – Milano 2016

33. *Bottega del falegname, 1976.*

Olio su tela, cm 99,6x79,7.

In basso a sinistra: P. Leddi 76.

Al verso: a pennello «28 / Piero Leddi / Milano / Bottega del falegname / 1976».

Il tono è basso, altero. La “machina” di Piero Leddi è complessa e affascinante. Gli oggetti sono come asopiti in una luce macerata, fosca, nella quale campeggia il rosso bordeaux del grande triangolo acuto. I dati della composizione sono espliciti, citati nei loro volumi e impugnature, ma l’insieme, ogni particolare ha valori simbolici, è stato scelto con cura nei ricordi giovanili... Siamo nel laboratorio artigiano del padre a San Sebastiano Curone, il paese in cui è nato e cresciuto, dove ha preso forma la vocazione di Piero Leddi. Non è quindi un’attrezzeria occasionale, sono oggetti d’uso, serviti a lungo e poi abbandonati, diventati sculture o meglio reperti di un’epoca in cui le braccia dell’uomo avevano posto in prima fila nei valori civili.

Leddi guardava a quel mondo preindustriale, superato, ma non scomparso dalla sua fantasia di artista. Il nostro tempo è seminato di parole oscene – sradicamento, alienazione, angoscia esistenziale – che segnano il fallimento del raccordo sentimentale fra l’uomo e il suo ambiente. Il pittore in questa pagina che non manca di enfasi narrativa, sembra suggerirci che quanto compare nella sua tela non sono strumenti morti, serviranno a qualcuno, magari solo nel ricordo. Quanta malinconia nella resa di un’epoca... Però l’artista riesce a recuperare la dimensione sotterranea e a salvare dall’annullamento temporale quanto ha conosciuto, affidandolo a un clima del tutto interiore: il colore dosato nei semitoni, gli incastri geometrici essenziali come nei moduli antichi (proporzione ed equilibrio), i richiami al passato che si armonizzano come suoni di archi. E la partecipazione al luogo (poetico) risolve, al di là di ogni riconoscibilità contingente, una linea espressiva come un’unica scelta di stile: ed è forte l’unità del linguaggio di Leddi, la

sua identità, che non è ripetizione di formule, ma resa personale del segno, della sua “norma” di pronunzia, decisa, insistita, piena di ansia e di illuminazioni – è vigoroso il segno di carbone che lascia per definire e innestare le forme.

Per il suo impegno nella consultazione e nel rispetto del grande passato, della storia, Leddi ha potuto risolvere un nodo centrale, una carenza, dell’arte contemporanea, con i cicli dedicati alla Rivoluzione francese, alla società contadina in trasformazione, il travaso dal mondo contadino a quello industriale: Leddi ha tracciato un’epopea, ha mostrato ancora possibile che la pittura presenti una narrativa epica, interpretazione di fatti capitali come avveniva nei secoli scorsi. Ora che le immagini si consultano sugli schermi, la pittura può competere con i mezzi telematici e può costituire un ben più ponderato pensiero figurativo che, in definitiva, è un’offerta concreta per l’uomo moderno. Fermarsi sulla composizione, sulla dimensione creativa che rende la storia più incisiva, più memorabile e meglio filtrata nelle sue forme simboliche. A dare consistenza sostanziale ai valori che Leddi ha messo in campo è la scelta di tenere esposta la figurazione e la leggibilità dei soggetti e dare complessità alla costruzione, e mostrare quante ipotesi costruttive vi siano nella messa a punto della forma; ma Leddi si pone, all’interno della sua materia espressiva, nella posizione dell’opera aperta, aperta ma non cancellata, aperta ma plasticamente edificata con qualità di articolazioni architettoniche. È un incrocio che conferisce a Leddi una posizione cruciale e costituisce un capitolo che arricchisce il nostro dopoguerra schematizzato fra realismo e informale.

In alto a questo quadro c’è un campo di luce col sole al centro, difficile dire se sia l’albeggiare o il tramonto.



Leslie Meyer

Roma 1927 – Milano 2019

34. *Natura morta con fiori*, 1977.

Olio su tela, cm 50x60.

In basso a sinistra: Leslie Meyer 1977.

Al verso: sulla tela a inchiostro «Leslie Meyer / 1977».

Osservare da vicino il dipinto di Meyer è scoprire un complesso sinfonico, la fioritura di forme ricavate in negativo che evaporano in un clima di raccolta penetrazione espressiva. I vuoti sussurrano apparenze, il rosa che scompare e a fiocchi più consistenti riappare qua e là insieme con il bianco crea un'idea di stagione lì lì per sbocciare. Una primavera acerba che l'autore ci fa sentire ordinandola nel suo studio con la serenità di chi ha compreso il meccanismo, gli incastri fecondi di contemplazione e rivelazione.

Per Leslie Meyer la natura morta con fiori ha costituito una vera catarsi, concentrazione su un ideale modello attraverso cui appropriarsi dell'intero mondo lirico nel quale intendeva proporre la propria personalità. Una sorta di passerella per arrivare al cuore dell'esprimibile dando libertà a un cosmo di idee racchiuse in quel solo pretesto. La natura morta come colloquio con l'universo artistico che animava la sua sensibilissima adesione alla pittura pura.

I collegamenti che conosciamo fra Meyer e alcuni artisti della sua generazione – Vincenzo Radino, Augusto – furono mediati da Aldo Salvadori, loro maestro a Brera. Si comprende così come fosse maturata la sua ricerca che portò il pittore, milanese di adozione, a lavorare sempre con proprietà di composizione, leggerezza e sintesi di forma. Diluita e trasparente la sua pennellata disegna il vuoto, capta le luci imprevedibili di ore indefinite. Un complesso espressivo che lo

pone tra gli autori più meritevoli – e ignorati – dell'ultimo quarto del Novecento.

Massimo Carrà (*Leslie Meyer*, Edizioni Piùlibri, Milano, 1974) scrisse un testo approfondito su *La realtà rinfatta di Leslie Meyer*, confermando nell'opera dell'artista il connubio fra qualità delle scelte narrative e schiettezza di vocazione:

Per Meyer la pittura è certo un valore visuale, necessario riflesso di condizioni esterne e non psicologiche: per lui la natura visibile, la figura umana, gli oggetti impregnati della loro quotidianità più dimessa sono gli strumenti insostituibili di una riscoperta che si rinnova di giorno in giorno come ipotesi di invenzione poetica proprio per la carica di energie e di ritmi interni di cui essi sono naturalmente forniti. Ogni dato oggettivo può allora divenire il protagonista di un mondo d'immagini scrupolosamente predisposte a specchio di una visione interiore. La realtà, dunque, viene assunta alla trasfigurazione pittorica nella sua forza evocatrice di emblemi: razionalità e fantasia contribuiscono entrambe a elaborare i dati materiali in vista di questa condizione emblematica, fuori dall'aneddoto o dalla opportunità descrittiva.

Razionalità e fantasia che si saldano in maniera appena avvertibile al momento dell'impatto fra osservazione ed emozione, col risultato di consentire al pittore un largo margine d'intervento nel trasformare quell'impatto in occasione poetica.



Giuseppe Martinelli

Viareggio 1930 – Milano 2016

35. Fiori e vaschetta di cemento, 1978.

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

In basso a destra: Martinelli.

Al verso: sulla tela a pittura nera «Giuseppe Martinelli / Fiori e vaschetta/ di cemento / olio 1978 / cm 50x60».

Per Giuseppe Martinelli la pittura era una sorta di corpo a corpo con l'immagine; l'abbiamo visto modificare e rifare a fondo tele già finite, ribaltare i piani, correggere i colori, aggiungere e tagliare particolari. Il risultato, provvisorio, aveva spesso il senso di una messa a punto ideale dopo un combattimento con se stesso, una percezione si sovrapponeva all'altra con andamento ansioso. Inseguiva i grumi, le sbavature, cercava di dare rilievo con le impronte delle dita a certi superlucidi. Si appropriava di quanto realizzava sul quadro respirando, quasi, ogni segno del pennello, la matrice del concepimento, portare in luce quanto gli era maturato dentro come timbro espressivo, come ricerca di nascoste apparenze; per Martinelli dipingere era un impegno totale, il luogo poetico sul quale ogni giorno scommetteva la propria esistenza.

Se il quadro rimaneva in studio la sua tentazione era di intervenire e ancora tormentare ogni angolo, spegnere e accendere qua e là le luci, quasi per dare continuità al corpo di immagini che gli aveva suggerito la forma/colore. Non voleva staccarsi dal suo racconto. Nelle esposizioni talvolta ciò che arrivava in mostra era diverso da quanto riprodotto in catalogo. Voleva che la materia fosse resa viva da quel rovello di azioni che davano distinzione al suo quadro; la forma era per lui conquista di emozioni cromatiche, mescolanze di spazi, evoluzioni quasi fisiche nelle quali l'autore

trovava l'azzardo del gioco, una disputa con il prima e il dopo della realtà. Il pittore cercava di captare quell'onda che mescolava le idee astratte e i soggetti reali. Nei suoi risultati migliori restavano in vista le doti del suo stile visionario, mobile e sospeso, le sovrapposizioni e il carattere complesso della sua personalità. Sospinto dall'insoddisfazione feconda della sua generazione che stentava a prendere un posto definito nella storia del dopoguerra, Martinelli arrivò all'offuscamento delle proprie facoltà intellettuali cedendo alla depressione. Rimangono opere di valore che tracciano la presenza di un'esistenza spesa nel fuoco della ricerca, ricerca di bellezza non edonistica, scavata negli spazi difficili della natura: le sue stagioni estive al mare della Sardegna dettero certo un sigillo di mistero azzurro, come chiamarlo altrimenti, per quell'insieme di vita e morte, di luce e buio, che si manifesta nelle acque mediterranee, pulsazioni dell'universo che restano anche per l'artista imperscrutabili.

Questi fiori di Martinelli sono molto più che corolle aggraziate, sono fiori con ampi petali scossi dal vento, come individui senza appigli; potrebbero essere segnali o sintomi che riguardano l'umore dell'artista, un richiamo nell'esistenza che fugge, quel poco di profumo che si perde nel vento, e questo non suoni romantico o sentimentale, suoni come profondo vero.



Giovanni Colacicchi

Anagni (Frosinone) 1900 – Firenze 1992

36. *Natura morta sulla spiaggia* (1980).

Olio su masonite, cm 28,5x47,5.

In basso a destra: Colacicchi.

L'ottica di Giovanni Colacicchi resa con colori vivi- di è talmente perentoria nella sua definizione reale da costituire per l'intera sua opera una riconoscibi- lità ben conformata nella storia del Novecento. Il suo rapporto con la figurazione è di definire i caratteri plastici esaltando i riflessi come in un lucido sogno in cui prevale il piacere di ritrovarsi in quella tale im-agine, di isolare in uno spazio mirifico anche le cose quotidiane.

Colacicchi è stato esplicito nel rivelare i motivi essen- ziali della sua poetica (autopresentazione nel catalo- go della personale alla Galleria Piemonte Artistico Culturale, Torino, 8-25 aprile 1967, pp. 10, 18):

bisognerà pure che io parli delle mie convinzioni di artista. E forse spieghi per quali ragioni [...] io mi presenti ancora, come sempre ho fatto, per quel "figurativo di stretta osser- vanza", che ho sempre cercato di dimostrarmi. [...] io sono "figurativo di stretta osservanza" perché nella pittura figu- rativa vedo ancora uno strumento ricco di ogni possibilità espressiva.

Per una mostra antologica di Colacicchi (Palazzo Co- munale, Anagni, 5 settembre-5 ottobre 1974) il poeta e critico Libero de Libero affrontò l'argomento che qui ci interessa:

Arrivato alla lunga e varia sequenza delle nature mor-

te, che possono sfogliarsi come pagine di rimembranze, mi sembra tutt'altro che silente il creato di Colacicchi per dove gli oggetti s'irradiano acutissimi, e durante quella rinfusa pullulante di chiarori fanno eco tenerissima i richiami ai momenti più amabili o più corruciosi della vita. Non gli oggetti in disuso né frammenti assunti a motivi d'un bel dipingere, per lo più essi mai declinano nella miserevole sorte dei rifiuti recuperabili, e restano durevolmente a ri- evocare aspetti circostanze e questioni d'una autobiografia: non altro che emblemi d'un tempo ritrovato nel mucchio delle interpretazioni freudiane o nella sabbia d'un deserto che brucia fino alle estreme conseguenze rimpianto e no- stalgia. Dopotutto in quei minuscoli universi di Colacicchi si potrebbero anche leggere i silenzi d'una elegia scritta a inchiostro simpatico e dedicata a qualcosa o a qualcuno che lui solo conosce.

Intensa anche la lettura che dà Raffaele de Grada (ca- talogo *Giovanni Colacicchi*, Pinacoteca Comunale, Lati- na, 25 ottobre-23 novembre 1975):

Trovarsi di fronte a un dipinto di Colacicchi vuol dire guar- dare una cosa pura, alla quale ci induce un nesso con la natura, ma che nella natura non avevano ritrovato prima. [...] è per forza contro corrente in un'epoca in cui sono pre- valsi i concetti di ambiguità, di generico pittoricismo, di po- pulismo consumistico, di gestuale casualità, di anarchismo intellettualistico e infine di volgare verismo.



Luciano Gatti

Quinzano d'Oglio (Brescia) 1942

37. *Vaso di foglie*, 1981.

Olio su tela, cm 29,9x40.

In basso a destra: L. Gatti.

Al verso: con pittura rossa «Luciano Gatti / 1981 / Vaso di foglie».

Nel percorso di Luciano Gatti c'è stata studiosa attenzione per le epoche che nel nostro Paese hanno avuto rilevanza nella costruzione, nel concepimento architettonico della forma - il Quattrocento - o nel considerare il colore come essenza della figurazione, elemento che modella e definisce - il Seicento caravaggesco. In queste misure fondamentali si può per sommi capi leggere il suo itinerario espressivo che ha certo tenuto conto di altre componenti o nuclei di riferimento, a esempio la scultura di Jacopo della Quercia, la libertà interpretativa di Matisse, la coerenza di colore-luce di Licini. Il carattere di Luciano Gatti si è manifestato con ricerche progressive; partendo talvolta dalla sua competenza nell'incisione all'acquaforte - ha insegnato per anni questa disciplina nelle accademie - ha sviluppato con cicli di disegni anche di grande formato i soggetti che via via analizzava come sul tavolo di anatomia si esaminano i corpi, per sezioni, per dettagli. Voleva entrare a fondo nei significati di ogni forma scelta - erano insetti, meduse - e diventavano simboli di una vita vibrante che nella pittura mantenevano poi una loro esistenza autonoma, con il fascino della scoperta e talvolta dell'incanto. Pittura sempre filtrata, ben condotta

nella tecnica e con una sostanziale pulizia di stesura. Il piccolo *Vaso di foglie* che ora si presenta, eseguito oltre quarant'anni fa, indica quale sia stato il pensiero reggente dell'artista in quel tempo di forti turbolenze popartistiche: sovrana indifferenza verso le pasticciate improvvisazioni apprezzate in campo internazionale, una sicurezza di visione che appare anche quale atto critico verso tanti colleghi. Ci troviamo a considerare con quanta misurata grazia di toni, trasparenze bianco verdi, rialzi di nascosti cambi di vibrazioni cromatiche Gatti abbia saputo isolare il suo tema e creare lo spazio giusto per il silenzio che esalta il significato dell'insieme, una cura nella pennellata sottile, che risparmia le foglioline e fa lievitare il colore di consistenza ceramica, vigilato come in una miniatura. Bisognerebbe guardare con la lente per assaporare la bellezza della materia, il composto scorrere delle tracce di pennello come suoni ben pronunciati da uno strumento a fiato. Sentiamo lo scorrere acqueo, argentino del flauto traverso. Non si può fare a meno di avvicinare quest'opera a certi antichi lombardi che seppero dare alla luce una solennità cerimoniale, e rendere alle cose di natura una atmosfera di verità sognata.



Augusto Barboso

Valle San Bartolomeo (Alessandria) 1923 – Sestri Levante (Genova) 1987

38. *Fiori*, 1981.

Olio su tela, cm 40x50.

In basso a destra: Augusto 81.

Al verso: sulla tela a inchiostro «Augusto 81»

Appassionato di botanica e di entomologia, Augusto aveva un vero culto per la Grecia classica, ne studiava la lingua, la filosofia, la civiltà. Questo complesso di interessi intellettuali alimentava la sua cultura figurativa; alla pittura si dedicava con dedizione esclusiva, era la realizzazione dei suoi programmi di vita. Tutto convergeva in quella direzione creativa, senza indecisioni, senz'altro scopo che offrirsi interamente alla vocazione di tradurre in immagini i suoi pensieri.

Viveva di poco poiché poco aveva, povertà dignitosa, austera. Era spesso ospite di amici come Vincenzo Radino, i collezionisti Gaetano Azzolina e l'architetto Azeglio Maumari. Nella frequentazione del maestro Aldo Salvadori, dei pittori Raimondo Sirotti, Leslie Meyer, e di qualche critico, aveva il commercio umano che gli bastava.

Carlo Ludovico Ragghianti (presentazione in catalogo per la personale *Augusto*, Sala Medievale di Sant'Iacopo, Prato, 12 aprile-10 maggio 1980) dette una precisa lettura critica di Augusto:

La sua originalità di stile, che colpisce subito, riflette l'originalità di vita. Il contenuto di questa pittura palesemente autonoma non è una riflessione sedentaria che oscilla più o meno pigramente tra libri d'attualità [...]. Non si sente più legato all'informazione, conserva alcuni miti aurorali, coltiva consuetudini consolanti per certezza d'illuminazione e di trasporto, dalle consultazioni torinesi all'amicizia con Friesz e con Salvadori. Emigra, cerca altri orizzonti, fa esperienze inabituali anche di cultura e d'insegnamento. [...] il percorso di Augusto è solo apparentemente erratico [...] ha un'unità sotterranea e coerente, è prodotta da una ricerca d'identità tra interiore poesia ed esterne immagini, che ha poco bisogno d'essere sottolineata, tanto mi pare evidente e continua, nel suo contenere la voce come in una confessione pacatamente emotiva.

Dal disegno dei fiori che compaiono in mostra, dal garbo della precisione con cui sono toccati di colore s'intende la sua studiosa fedeltà al vero e la frequenza di natura che vuol raggiungere.

Augusto crede alla "prima vista" dell'insieme – anche de Pisis, compilatore di un erbario sulla flora ruderale di Ferrara, restava fedele alle conformazioni vegetali – ma corregge in corso d'opera con aggettivi cromatici, con l'aggiunta di sensazioni che attengono più al profumo che alla forma, isolando le giunture, le foglie, gli steli, con contorni bianchi – il biancore della luce che definisce. L'impaginato rispetta piani e spazi...

L'artista misura i colori complementari ed esclude quelli troppo seduttivi, o troppo alti, accesi. La sua preferenza per la semplicità modellata nell'intimo è degna di Bonnard, di Vuillard. I lilla, i tenerissimi verdi, la terra rosata di campitura sono richiami inequivocabili. Il fiore è un fiore è un fiore, tutto intorno l'atmosfera fiorisce. Una immagine ideale che deve nella superficie dipinta mantenersi nelle proporzioni congiunte a quelle di una offerta romantica di perdurante significato, dedicata a qualcun altro poiché all'autore basterebbe il mazzetto che in poco tempo appassisce.

Una elargizione di poesia, se vogliamo, è il flusso che l'artista coglie a scopo del suo lavoro, e questo nella tela di Augusto si avverte come prima efficienza; sostanza di un carattere fragile e sensibile come un timpano, che cerca di accompagnare la sua spontanea adesione al mondo naturale senza voler imporre una poetica né far prevalere uno stile; lavora con lo stesso ritmo del respiro, non può fare a meno con la pittura di sentirsi parte di ciò che vive, magari con la malinconia, l'ombra, di un grande amore venuto a mancare.



Gianni Dova

Roma 1925 - Pisa 1991

39. *Uccello sui rami*, 1981.

Olio su tela, cm 40x30.

In basso a sinistra: Dova G.

Al verso: sulla tela a inchiostro nero «9-5-81 / Gianni Dova / "Uccello sui rami"».

Per chi ha fatto parte negli anni cinquanta del Movimento spaziale con Lucio Fontana e Roberto Crippa, un dipinto come questo di goduto andamento figurativo è indice della libertà ampia e della fecondità di linguaggio nelle quali respirava l'opera di Gianni Dova.

Aveva il carattere irrequieto del migratore: dipingeva nello studio di Milano e anche in uno studio a Calice Ligure, in Liguria, e in Bretagna, a Carantec, passava lunghi periodi di lavoro e poi si spostava in una sua bella villa di Rigoli, presso Marina di Pisa, dove faceva coltivare spalliere di rose antiche.

Aveva necessità di cambiare ambiente per nutrire la fantasia e il colore, attingere agli stimoli delle diverse stagioni, dei climi che mutavano luci e suoni. Dova è stato uno degli artisti italiani di più alta caratura internazionale, generoso nelle invenzioni e capace di rendere in preziose stesure l'impalpabile sensazione del vento, le trasparenze d'acqua così come i giochi di lumi al tramonto...

Appoggiava gli occhi all'incanto del creato, ne sapeva interpretare la bellezza sfuggente e profonda, con l'eleganza di viluppi formali e una rara musicalità piena di richiami seducenti. Anche come persona egli rappresentava un campione di distinzione, di raffinata signorilità nel vestire e nel modo di esprimersi. Piace ricordare l'amico che continua a porgerci attraverso le opere - ne risentiamo l'ironia e l'inquietudine - lo spirito aperto e pure concentrato nelle sue ricerche: dare al quadro il palpito delle cose vive, in formazione, esprimere sempre più passione nel gioco magico delle forme.

Diceva che non era lui a finire il quadro, ma a un certo punto della maturazione, quando era pressoché completata la stesura, era il quadro divenuto attore che gli suggeriva dove intervenire per il tocco conclusivo, magari la posizione di un punto lucente che diventava l'occhio/anima della composizione, il fuoco da cui continuava a sprigionarsi l'inesco sonoro.



Aldo Salvadori

Milano 1905 – Bergamo 2002

40. *Natura morta*, 1983.

Olio su tela, cm 45x60.

In alto a destra: Salvadori 83.

Al verso: sulla tela a inchiostro verde «Aldo Salvadori / 1983 / Bergamo / Italy».

Il dipinto di Aldo Salvadori è concepito con una percezione armonica, squisitamente musicale, degli equilibri di masse e valori cromatici. Artista di alta cultura figurativa ha studiato i meccanismi formativi dei maestri di impressionismo e postimpressionismo; sono esemplari i suoi disegni ricavati da Renoir, Degas, Manet, Matisse.

Un patrimonio di osservazioni che Salvadori ha potuto mettere a partito con un'altra grande area di sue preferenze, l'arte giapponese, le stampe che già avevano affascinato i pittori francesi. In cerca di quelle desinenze di partecipazione allo svolgimento naturale della materia creativa – guardare alle figure, al paesaggio, alla natura in posa con riflessioni pacate – governava l'andamento del pennello con mano leggera, senza contrasti e forzature espressioniste. Salvadori non può essere incluso in una linea culturale specifica, come non può esserlo il suo amico Manzù, eppure il carattere della sua pittura è preciso e organico al tempo in cui si è evoluto: è stata scelta una linea di lirica aderenza alla concezione del contemporaneo,

quindi una visione in cui la vita può intendersi ancora nelle sue componenti di eleganza e di nobiltà, senza che ciò suoni come adagio borghese. La bellezza seguita come ricerca di salvazione e, perché no, di pace intellettuale oltre che di ristoro per i sensi. Osservato nell'insieme magmatico dell'arte odierna, il quadro pausato e calmo di Salvadori è certo fuori legge; opera di un pittore controcorrente che ha avuto il coraggio di ricavare uno sguardo amoroso per un'epoca difficile e per più lati orribile. Basti l'indizio di una natura morta come questa esposta a valutare i pregi di una rara capacità di composizione, di valutazione ordinata degli spazi, dei piani che assorbono e che riflettono la luce, i colori che generano la vita semplice e persistente delle emozioni...

Una tela che quietamente conquista significati come una poesia di Montale, rapsodica e profonda. Salvadori ha insegnato a lungo nelle accademie italiane, ha insegnato la sobrietà di forme e colori, come si governa il talento artistico senza troppo allontanarsi dal naturale, dagli impareggiabili modelli che offre la natura.



Cesare Peverelli

Milano 1922 – Parigi 2000

41. Giardino fiorito, 1986.

Acrilici su tela cartonata, cm 33x41.

In basso a destra: Peverelli.

Al verso: a inchiostro «Cesare Peverelli / 86 / a
Grazia / a Gianni / l'amico / Cesare».

In un giardino fiorito, la pittura si fa fiori e pullulare di boccioli luminosi. Nel giardino che risplende due figurette si aprono come libellule; i colori danzano in uno spettacolo che mischia tanti suoni, una gioiosa musicalità alla Stravinsky di *Petruška*, sorprese che salgono dal brulicare delle erbe e scendono in fiocchi di luce candida.

Peverelli riesce a far vibrare di vita il suo dipinto affollando la superficie con un caos improvvisato, le pennellate colpiscono per ogni verso corsive e dritte e forti. L'impressionismo va facendosi informale; il momento dell'entusiasmo espressivo si accampa come prevalente nell'immagine. Ciò che era il dinamismo futurista, il raggismo, Peverelli lo assimila in qualità di fusione fra segno e spazio, allegoria, invasione fantastica e levità di accenti, di rappresentazione.

Insieme con Dova, Crippa, Rossello, Bergolli, i fratelli Somarè, Peverelli fu partecipe di una stagione feconda fra gli anni sessanta e settanta che ebbe per centro culturale la Galleria Milano diretta da Carla Pellegrini, intelligente, sensibile ispiratrice di iniziative editoriali oltre che organizzatrice di mostre apprezzate in campo internazionale.

Peverelli espose più volte in quella galleria con l'attenzione della critica che ebbe stima per le sue capacità di creatore inquieto; sapeva concepire figurazioni nuove con una pittura di rara qualità.



Franco Rognoni

Milano 1913 – 1999

42. *Natura morta*, 1989.

Olio su tela, cm 33,3x41,2.

In basso a destra: Rognoni F.

Al verso: sulla tela in verde «Rognoni F.»; a pastello nero «89 / *Natura morta*».

La pittura di Franco Rognoni degli anni ottanta ha consistenza liquida, piena di trasparenze, di intermitenze, e il segno nero che suggerisce il tema, in questo caso uno strumento musicale a corde, galleggia nello spazio così che il riferimento reale si alimenta di una tenera surrealtà, si trasfigura in un racconto che divaga e vola in altre ipotesi visive. Diresti che l'artista dipinga con serenità, con leggerezza, tenendo in bella vista le qualità romantiche della favola. È come se il quadro di Rognoni vivesse in un acquario illuminato. Matteo Bianchi in un testo compreso nel catalogo che riassume vita e lavoro del pittore (*Franco Rognoni. Opere 1931-1998. Interni/esterni*, a cura di L. Cavallo, Rotonda di via Besana, Milano, 15 maggio-31 agosto 2003, p. 15):

La sua mano, che ora esprime una vena triste e ora allegra, sempre si dispone alla leggera e sapiente deformazione del soggetto; mostra i termini della sua ricerca, ci offre confronti con esempi di cultura internazionale – da Klee a Licini – ma i suoi interessi paiono sempre in fuga, lasciano tracce, intuizioni, qualcosa che somiglia al vero e poi si frange nell'invenzione. Chiarire e nascondere è uno dei suoi caratteri. La poetica dell'artista e il suo stile, infatti, mescolano come in una formula magica ingredienti fortemente espressivi e lievemente surreali.



Gabriele Mucchi

Torino 1899 - Milano 2002

43. *Natura morta con foglia verde*, 1989.

Olio su tela, cm 30x40.

In basso al centro: Mucchi 1989.

Al verso: a inchiostro «Gabriele Mucchi/ Natura morta con foglia verde/ 40x30 / 1989».

Affidarsi alla realtà per ciò che riguarda l'eloquenza e la verità della pittura. Gabriele Mucchi ebbe tale riferimento zenitale in tutta la sua opera, fidando nello spettacolo inesauribile che offre il mondo, l'esistenza e, in un certo periodo, cercando anche di figurare i sogni. Per l'artista che fu anche un appassionato traduttore di Baudelaire e sapeva seguire le profondità, gli abissi dell'anima oltre che i caratteri espliciti degli individui - la sua ritrattistica è una galleria di interpretazioni originali - bastava intendere quanto ci circonda, lo spettacolo quotidiano per leggere l'universo. L'universo delle sensazioni, per addentrarci con pienezza nei significati (umani) che del resto travalicano l'apparenza, creano sipari e illusioni che il pittore riesce a superare. È quindi la realtà, denudata da ogni sofisma, che aiuta, secondo Mucchi, a decifrare ogni configurazione morale e fisica in cui si trova l'uomo.

Un momento di contemplazione serena questa natura morta disposta su un tavolino registrato con geometria ineccepibile, in pieno sole, goduta e descritta quasi per riassaporare il vino bianco nel bicchiere, la dolcezza dell'uva... la polpa della pittura è il linguaggio consueto di Mucchi che fa sentire il percorso del pennello quasi per sottolineare l'accento delle parole, con-figurando con esattezza il suo pensiero. Si rivolge senza doppi sensi al consumo visivo che propone una sosta di poetica accoglienza.



Ercole Pignatelli

Lecce 1935

44. *Basamento nel recinto (1990).*

Acrilici su tela, cm 62,4x54.

In basso a destra: Ercole Pignatelli.

Pittore oceanico. L'istinto di Ercole Pignatelli è di ridipingere la terra, il mare, di salire su una collina e dipingere il cielo... non gli basta la dimensione di una tela, lo spazio dello studio. Si sente di competere sulle superfici vaste dei muri – basti vedere a Milano il suo lavoro all'ingresso del Palazzo di Regione Lombardia. La sua invasione figurativa la troviamo nelle case di amici, negli stabilimenti enologici di Puglia. Le *performances* alla Triennale di Milano, nel Salone delle Carriatidi in Palazzo Reale, sono esempi della sua energia creativa. Poteva essere chiamato a Bangkok per decorare il palazzo del re e avrebbe potuto illustrare il palazzo di Minosse a Cnosso. Se lo invitati a cena è capace di dipingerti la testiera del letto o la cappa del camino con la disinvoltura di chi cucina una *omelette*. Disegnatore instancabile, i suoi più affezionati collezionisti di lui hanno inteso pinacoteche. Pignatelli ha la vocazione dei maestri antichi che riempivano di cicli storici castelli e palazzi, ma si è trovato in questi tempi in cui è apprezzata la misura limitata, il pensiero ridotto, la scena ristretta e il risparmio delle parole. Si guarda con sospetto a chi smargina dal piccolo cabotaggio quotidiano.

Pignatelli non ha mai viaggiato con marcia bassa, non vuole rinunciare a nessuno dei doni che ha ricevuto: fantasia e forza, capacità di far diventare immagine figurativa ogni pretesto visivo. Quando dalla nativa

Puglia, negli anni Cinquanta, Pignatelli si trasferì a Milano, qui il poeta conterraneo Raffaele Carrieri lo definì "ragazzo rondine": dava il senso della migrazione e della costanza del volo, la capacità di visione dall'alto, la curiosità di librarsi oltre i confini del mondo...

La sua partecipazione a grandi rassegne, in Europa, negli Stati Uniti, in Giappone, e le tante personali seguite favorevolmente dai critici, Luigi Carluccio, Giancarlo Vigorelli, Pierre Restany, André Verdet, sono capitoli significativi per la considerazione della nostra arte contemporanea. I mercanti che hanno trattato i suoi lavori (Antonio Sapone, la Galleria Tega), come i direttori dei musei, gli organizzatori di mostre si sono trovati a governare un fiume in piena. Dovessimo pensare a una sua degna antologica dovremmo collocarla nella Reggia di Venaria, al Palazzo Reale di Caserta, sale sconfinata e spazi ciclopici... È l'abbondanza senza freni che ha condizionato la reputazione dell'artista. Non ci può essere riparo e pausa per i suoni scatenati dal suo concerto di immagini. È un incendio alimentato dalla fantastica passione per figurare. Pignatelli è capace di far germogliare in un'ora una composizione di tre metri per cinque e ricominciare ogni giorno, senza interruzione, altre simili poderose tele. La giornata per lui è una miniera da scavare finché c'è sole e vita.



Nando Luraschi

Legnano (Milano) 1928 - Pavarolo (Torino) 2019

45. *Mimose*, 1992.

Acrilico su tela, cm 79,5x60.

In basso a destra: Luraschi.

Al verso: sulla tela «N. Luraschi 92 / Mimose / Liguria»; etichetta XXXII Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea "Santhià", aprile-maggio 1995; etichetta «Mostra Naz. di Pitt. Contemp. "Santhià", con indicato Premio "Presidente Provincia di Vercelli / a Nando Luraschi di Pavarolo / "Mimose"».

Un'onda di vibrazioni in cui il colore verde-giallo diventa un abito di piume mosse dal vento, sospensione di aromi che della mimosa - l'infiorescenza da cui Luraschi ha preso ispirazione - ha il pulviscolo diffuso che genera sensazioni aeree, una cascata di luci più che di forme. Il pittore ha cercato di cogliere qualcosa che non si può fermare, la leggerezza dei profumi e la sfuggente consistenza dei capolini sferici che offrono grazia e generano piacere puro.



Paolo Del Giudice

Treviso 1952

46. *Scaffale*, 1993.

Olio su compensato, cm 70x50.

Al verso: a matita grassa «1993 / “Scaffale” / era quello che avevo / in mente!!! / Paolo Del Giudice / 1993».

I libri raccontati come memorie d'oltretomba; oggetti in disuso che si offrono in una ragnatela di bave colorate. Non sono i volumi gloriosi delle biblioteche, ma i libri rimasti negli scaffali, dimenticati... Magari i libri di scuola, relegati dalle tecnologie digitali a ingombri polverosi. C'è una fase della memoria in cui il ricordo diventa traslucido, le immagini appaiono sfocate, come riflessi nell'acqua e dileguano senza farsi reali... lo spettacolo si allontana e sfumano le luci, i profili diventano sempre più esili, evanescenti, apparizioni di apparizioni. È qui che la pittura può salvare qualche lacerto del vero, fermare la dissoluzione, l'essenziale per far sorgere nuovamente quel mondo che sembrava destinato alla sparizione. Sembra che l'arte abbia oggi più bisogno di illusioni letterarie, ora che il regno delle tastiere annulla persino la fantasia poiché questa è preconfezionata nei programmi video, e annulla le facoltà dell'invenzione o della sorpresa, poiché nuovi miliardi di pixel portano a infinite meraviglie artificiali.

I sogni sono beffati dagli strumentari tecnologici tanto raffinati da insinuarsi anche come figuranti di illogicità e quindi da competere con le incongruenze umane. Ma i legami che la pittura riesce a inventare come nei quadri di Del Giudice, fra le alterne correnti della realtà e le nascoste energie delle immagini - le sensazioni che sempre accompagnano le visioni - non sono ripetibili nelle sequenze per quanto scaltre della virtualità informatica. È questo aspetto tutto intimo e ineffabile del tracciare a mano la storia delle proprie emozioni con pennello e colori che ancora lascia campo di buona prospettiva all'ingegno artistico.



Francesco Casorati

Torino 1934-2013

47. *Macchina da disegno per l'ingegnere, 1995.*

Olio su tela, cm 100x70.

In basso a destra: Francesco Casorati.

Al verso: sul bordo della tela ripiegata sul telaio: a inchiostro «Francesco Casorati / "La macchina da disegno / per l'ingegnere" 1995 / olio / su tela / 100x70».

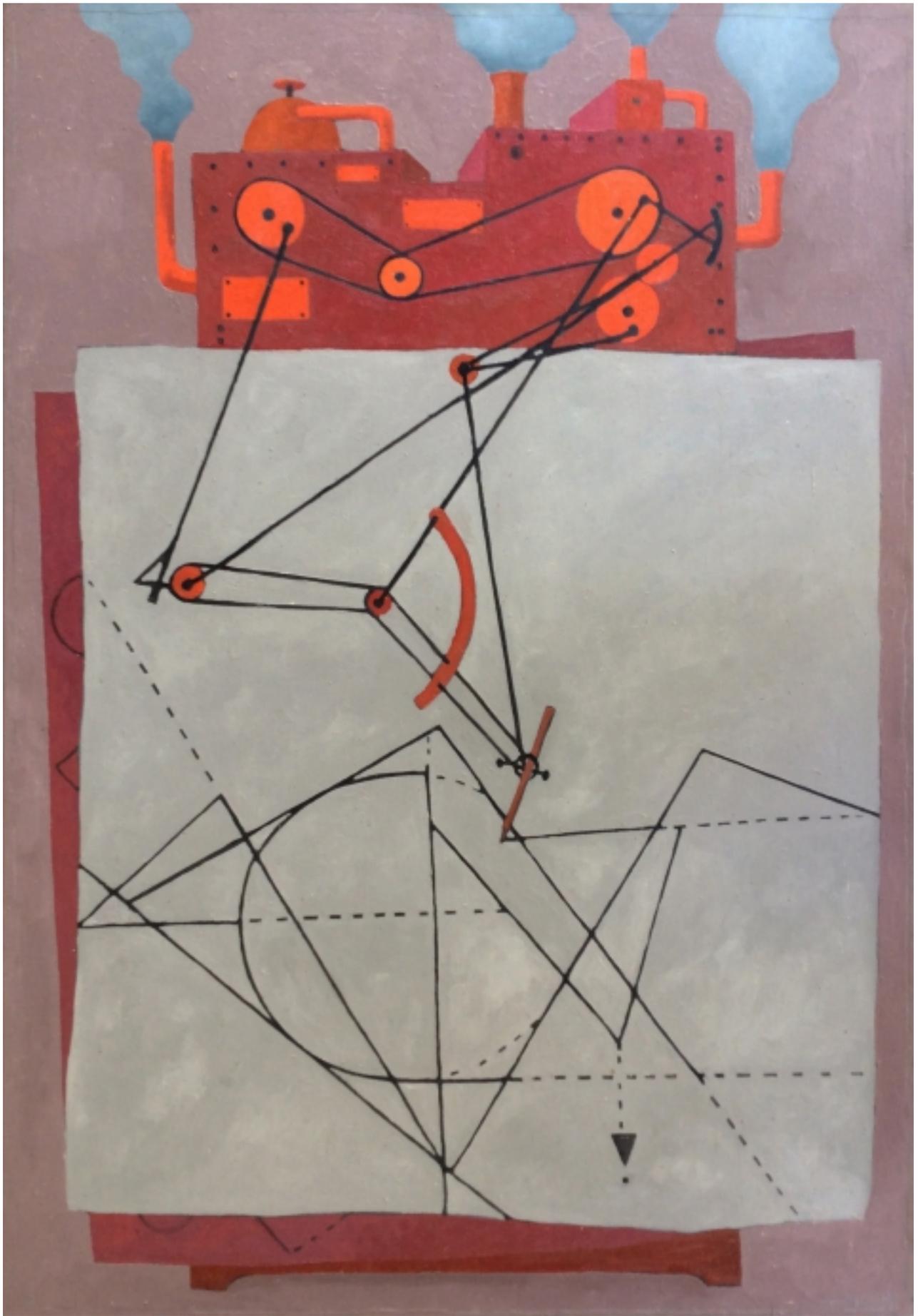
Esposizioni

- *Arte & industria*, testo di L. Cavallo, Città di Castellanza, Assessorato alla Cultura, Associazioni Amici del L.I.U.C., Univa, Villa Pomini, Castellanza, 25 maggio-16 giugno 1996, riprodotto in cat. s.n.

Questo dipinto degli anni maturi di Francesco Casorati espone alcune doti fondamentali dell'artista torinese: la cura per la qualità della stesura pittorica vigilata e condotta in ogni particolare (possiamo notare che le linee nere non sono tracciate sopra la campitura di grigio, ma risparmiate, come in un lavoro ceramico lo spessore delle linee è ottenuto per sottrazione, non per sovrapposizione); l'alto equilibrio grafico che sempre distingue la sua composizione; la capacità di dare rilievo al colore distribuendo gli spazi secondo logiche di luminosità.

Esplicito il tono ironico di quel meccanismo che fiammeggia in alto al quadro sbuffando ampie volute di fumo, una meccanica che rende la narrativa in

qualche modo apparentata con il cinema degli anni trenta, gli ingranaggi in cui Charlie Chaplin tritava la sue illusioni. L'allegoria di Casorati ci suggerisce che l'inganno moderno, "l'inciviltà delle macchine" ha radici antiche. Il procedere ineluttabile dello sviluppo tecnologico è in qualche modo divenuto materia di riflessione e anche presa di posizione, scelta di poetica. Macchina per disegnare, o macchina per cancellare. Sappiamo che l'ingegnere ora usa le attrezzature telematiche per i suoi progetti che un tempo tracciava con riga e squadra; ma il mezzo per dare vita creativa alle immagini per un artista ostinatamente pittore come Casorati rimane il pennello, e qui, di fondo, c'è una polemica con la nostra contraddittoria evoluzione.



Marcello Simonetta

Legnano (Milano) 1930 - Lodi 2017

48. *Crogiuolo (pretesto), 1996.*

Olio su tela, cm 90x90.

Al verso: sulla tela a pennello «“Crogiuolo (pretesto)” / 1996 / M. Simonetta»; a inchiostro «Esposto / “Arte e Industria / 25 maggio-16 giugno 1996 / Villa Pomini / Castellanza” / “Il colore delle ciminiere” / Palazzo Leone da Perego / 12 maggio-17 giugno 2001 / Legnano / “Pretesti per riconfigurare” / Cascina Roma / San Donato Milanese - 2006».

L'oggetto che propone Marcello Simonetta è un crogiolo sospeso nelle tenebre della fonderia, un peso di splendore, allucinazione poetica e insieme massa emozionante. La materia bruta, tellurica, da una parte, e dall'altra la pittura come sintesi di manualità umana, efficienza depurata di una visione/immaginazione magmatica e allarmante. La trasformazione sembra sempre in atto, lo stupore reso visibile.

Marcello Simonetta alla fonte del suo talento, che coltivò nell'ambito dell'Associazione Artisti Legnanesi, fondata dal padre Maurizio, aveva solidi riferimenti culturali in artisti che aveva frequentato fin da giovinetto: Lucio Fontana gli aprì il modo disinvolto e sicuro di scoprire lo spazio nelle forme e le forme nello spazio, la costruzione che può essere aggressione di raggi luminosi che tagliano la superficie o agglomerati dissonanti dove il cosmo sembra esplodere.

L'affascinante sostanza informale di Chighine, i suoi viluppi di spatolate corpose che davano il senso di un'invasione, di una straripante evoluzione tra luoghi veri e luoghi intuiti, poterono essere assimilati da Simonetta in qualità di suggestioni, suggerimenti per tracciare la propria strada nel gioco di visioni personali.

Il crogiuolo nel quale Simonetta mette in fusione il suo spirito creativo non è solo un'allegoria, è la prova di come un artista maturo sappia aggiungere del suo alla storia dell'arte contemporanea. Fremente nel caos della trasformazione liquida del metallo la pittura si fa travolgere da quell'impeto di fuoco, l'energia assume un valore estetico, il corpo creativo dell'artista ferma e muove insieme un linguaggio coraggioso, schiude le capacità moderne nate, sembra, negli abissi baudelairiani.



Giancarlo Pozzi

Castellanza (Varese) 1938

49. *Una sera al vecchio tram*, 2016.

Acrilico su cartone, cm 27x22.

In basso a destra: Giancarlo Pozzi 2016.

Al verso: in nero «Gian Carlo Pozzi / 2016»; etichetta a stampa «Giancarlo Pozzi / Castellanza / titolo [a inchiostro] Una sera al vecchio tram / 15.10.2016».

La reputazione internazionale di Giancarlo Pozzi è dovuta alla sua opera di incisore e di illustratore di testi letterari (esposta anche al Museum of Modern Art di New York). La sua accademia, in pratica, è stata la collaborazione per diversi anni con la Grafica Uno di Giorgio Upiglio, editore che a Milano svolgeva un'attività prestigiosa per la realizzazione di acqueforti, litografie e libri originali. L'avvio del lavoro fu promosso da un artista noto, di eccellente valore, Renato Volpini, che proveniva dalla Scuola del Libro di Urbino.

Pozzi si trovò, nello studio di Upiglio, ad aiutare nella realizzazione delle loro lastre autori che convenivano da tutto il mondo: Giacometti, Duchamp, Sugai, Fontana, Tilson, Vedova, Dova, Baj, de Chirico e, di particolare impegno, l'ingente lavoro con Wifredo Lam artista cubano di cui Pozzi divenne amico.

Una lunga e proficua esperienza che affinò le qualità espressive e formali del pittore di Castellanza che fin da giovanissimo aveva avuto contatti con l'Associazione Artisti Legnanesi, fondata da Maurizio Simonetta; qui espose nel 1958, insieme con Marcello Simonetta, Nando Luraschi e Luciano Bianchi. Con questi ultimi Pozzi firmò manifesti d'arte e partecipò alla vita culturale nazionale.

Quanto Pozzi aveva sperimentato nella grafica, dando al segno ricchezza di valori e sonorità eccellenti,

aprendo spazi inediti all'acquatinta, alla ceramolle, alla maniera nera, riuscì a tradurre nella sua pittura dove certo il tratto lineare rimane uno dei caratteri portanti, e, con la pittura, si aggiunge la ricchezza del tono, l'atmosfera, il senso del vuoto e dell'infinito in cui i suoi meccanismi formali diventano allegorie di stagioni e di mondi da esplorare. Stelle che scoppiano in ghirlande di luci, nel gusto per varietà di composizioni, per la vita che sboccia come un albeggiare di astri colorati. La bellezza è una componente emozionante nelle pagine dipinte di Pozzi, è desinenza e spettacolo, lezione di moralità per chi offre il proprio talento creativo cercando di dare alla vita risposte di poesia, di incanto, di limpida sorpresa. Anche nel nostro tempo è così possibile dare un messaggio di chiarezza e ottimismo. Diresti che Pozzi ha conservato l'occhio del fanciullo completandolo con la perizia del finissimo interprete.

Nel dipinto che viene presentato gli oggetti in posa sono invenzioni mentali: qualcosa che finge pagine di giornali, parole illeggibili incise nella materia fresca e la caduta di un piumaggio leggero da un cielo scuro... Il titolo è altrettanto improprio: *Una sera al vecchio tram*. Un tramvai visto e intuito nel traslucido della nebbia lombarda; Pozzi dipinge l'imprendibile di una scrittura e il languore di un giorno qualsiasi diventato uno spicchio memorabile di tempo...



Maria Luisa Simone

Pavia 1938

50. *Stelle di Natale*, 2024.

Olio su tela, cm 70x90.

In basso a destra: Simone 24.

Tanto colore, quasi straripante, certo sovrabbondante di umori – i verdi, i bianchi, i rossi squillano come in uno spettacolo mattinale – e altrettanta energia elargisce Maria Luisa Simone in un quadro tutto rivelato ed esplicito – realtà, verità si aprono come semi che vanno a fecondare il terreno.

Presi sul fatto, diresti, le stelle di Natale e qualche consueto oggetto di casa, i barattoli di detersivo, uno buffo a pupazzetto, e la ciotola (per il cibo dei carlini?). «I colori freschi, talvolta esaltati della Simone esprimono una gran voglia di vivere, di esistere» ha scritto Raffaele de Grada (presentazione per la mostra *Città e campagna*, Galleria Il Vicolo, Voghera, 9-29 novembre 1985).

La Simone, che ha esposto in tutta Europa, è stata in contatto con poeti, letterati, artisti di fama internazionale, è rimasta a perseverare in quelle immagini *fauves* di semplici, quasi elementari doti narrative. Ha sempre cercato di coinvolgere anche chi poco ne sa di arte e di critica, e questa è una schietta posizione che dobbiamo definire “politica”. La sua pittura chiede partecipazione, cordialità d’intesa che diventa provocazione, cercare il cuore più che il cervello del pubblico, in questo panorama di acculturati snob che usano le formule concettuali per *épater le bourgeois*.

L’artista mette sotto gli occhi del riguardante il mondo tale quale lo vede, corretto da quel vitalismo esistenziale che aveva ben individuato de Grada. Bisogna comunque accettare, se non affidarsi a una lettura faziosa: non è così sgargiante l’insieme delle foglie, non sono così preziosi i riflessi della plastica, né l’insieme di queste cose si sveglia ogni volta nel fiammeggiare del sole. Maria Luisa dona speranze di ottimismo: si diverte come a comporre una ballata per chi vuole ritrovare allegria nelle forme e illudersi che la vita sia un viaggio fra bei colori, fra il dispiegarsi di una natura che, in fondo, immagina accogliente.



Questo libro pubblicato
in occasione della mostra
FIORI, FRUTTI, OGGETTI IN POSA
è stato stampato da
Industria Grafica Pavese s.a.s.
luglio 2024

- 2023 LA DIGNITÀ DELLA FIGURA antologica a cura di Luigi Cavallo
- 2023 QUASI PER GIOCO collettiva con Bonomi, Brevi, Colla, Pizzi, Spoldi a cura di Pino Jelo
- 2022 LA NATURA DIPINTA antologica a cura di Luigi Cavallo
- 2022 UNO SGUARDO SULL'OLTREPÒ personale con fotografie di Valentina Angeloni
- 2021 L'EREDITÀ DI DANTE antologica 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 personale 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
- 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 a cura di Pino Jelo
- 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 Settanta a cura di Pino Jelo
- 1999 NOTE DI VIAGGIO personale di Ambrogio Casati
- 1998 GENIUS LOCI collettiva di artisti pavese a cura di Pino Jelo
- 1998 LA BOTTEGA DI MILES FIORI omaggio al maestro litografo vogherese a cura di Pino Jelo
- 1997 DIPINTI personale di Paolo Del Giudice
- 1997 I RITRATTI personale di Giovanni Novaresio
- 1996 OPERE SU CARTA personale di Emilio Scanavino

