

Zonta Renata matricola 817481 Università di Ca' Foscari

Tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte e conservazione dei beni artistici
05/10/2018

Licisco Magagnato e tredici artisti vicentini contemporanei

Relatore: Professor Nico Stringa



LICISCO MAGAGNATO Vita e scritti

1921

Nasce a Vicenza, mercoledì 8 Giugno da Remo Magagnato e Carolina Negrello

1922

Colpito da poliomielite, ai tempi potenzialmente mortale, lotta contro il suo male facendo sì che da impedimento diventi sprone per il suo carattere.

1922 - 1940

Il viso sorridente, in sella alla sua bicicletta: con questa immagine lo ricordano gli amici; neppure le stampelle gli impediscono di raggiungere qualunque posto la sua passione per l'arte lo chiami

ad esplorare.

Fin da giovane si appassiona alla pittura e dipinge. Così lo descrive il compagno di liceo e grande amico Neri Pozza:

“Aveva arrangiato sulla bicicletta l'armamentario per dipingere, cassetta dei colori, cavalletto, cartoni o tele e un comodo seggiolino; così che a vederlo passare da lontano lo avresti scambiato per un ambulante che girava i paesi a vendere cianfrusaglie. Si piazzava nel folto degli alberi, ordinava l'armamentario per lavorare e con cautela cominciava a dipingere.”(Neri Pozza 1987, 'Un lavoro segnato da intelligenza, rettitudine e coerenza' in “Licisco Magagnato 1921/1987”, pag.55)



Il cimitero degli ebrei 1938

Due suoi dipinti vengono esposti nel 1937 alla II Mostra Sindacale di Vicenza.

'Il cimitero degli ebrei', un dipinto del 1938, è citato da Neri Pozza, nello scritto suddetto, “appeso nel mio studio fra Music e De Pisis” (Neri Pozza 1987, pag.56)

e viene in seguito donato al Museo Civico di Palazzo Chiericati, dove è esposto tuttora.

Dalla pittura di Licisco, Pozza pensa di capire quali siano le preferenze dell'amico, paragonando il suo stile a quello di Morandi delle 'vedute di Grizzana'.

Durante i proficui anni di studio al Liceo Pigafetta di Vicenza, Magagnato dimostra già qualità di studioso vivace: legge molto, e Pozza racconta come spesso Licisco ami condividere queste letture colte con gli amici, ai quali raccomanda: letture di Carlo Cattaneo e Fromentin, il 'Cézanne' di Ambroise Vollard, i 'Colloqui' con Eckermann di Goethe:

“non c'era giorno in cui ci incontrassimo che non avesse qualche cosa di nuovo da raccontarmi, da propormi di fare, di studiare. (Pozza 1987, pag 56)

1940

Consegue il diploma di maturità classica al Liceo Ginnasio Governativo “A:Pigafetta” di Vicenza.

Nell'estate di quest'anno, Antonio Giuriolo (che ha rifiutato di iscriversi al P.N.F.) lo coinvolge nella cerchia degli antifascisti vicentini. Ad essi circa un anno più tardi si aggiunge anche Luigi Meneghello.

A settembre, grazie a Neri Pozza, conosce Carlo Ludovico Ragghianti (in casa di Luciano Tomelleri).

1942

Il 4 Giugno viene fondato a Roma il Partito d'Azione (P d'A), omonimo di quello di Mazzini, che era durato dal 1853 al 1867. Il nuovo partito durerà fino al 1947.

In ottobre a Treviso si costituisce la sezione del Veneto, presenti Ugo La Malfa, Bruno Visentini, Norberto Bobbio, Antonio Giuriolo (uno dei protagonisti de *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello, romanzo pubblicato nel 1967. Per un altro personaggio del romanzo, il partigiano Franco, ripreso anche in *Bau-Sète*, Meneghello si ispira proprio a Magagnato).

Poche settimane dopo anche a Vicenza si forma il primo gruppo di "azionisti"; sono presenti: Luciano Tomelleri, C.L. Ragghianti, Antonio Giuriolo, Barolini Antonio e Magagnato.

1943

Incontra l'avvocato Ettore Gallo e comincia la sua attività di militanza politica, a Noventa Vicentina, dove si era rifugiato dopo l'otto Settembre.

Gallo lo loda per il senso di responsabilità durante la carcerazione di alcuni compagni:

“E quando poi, fra l'ottobre e il dicembre del 1944 noi più anziani fummo catturati e incarcerati, tu dovesti assumere anche formalmente la grave responsabilità della direzione della lotta e lo facesti con la stessa semplicità e lo stesso spirito di sacrificio che tante volte c'erano stati d'esempio” (*Impegno morale e lotta per la libertà* in “Licisco Magagnato 1921 – 1987” a cura di Angelo Colla e Neri Pozza, 1987)

1944

Nel Gennaio – Marzo passa anch'egli, prima degli altri, due mesi al carcere Paolotti di Padova. Contemporaneamente Neri Pozza è imprigionato nel carcere di San Biagio a Vicenza. Vengono entrambi prosciolti dalle accuse che erano state loro mosse dal Tribunale Speciale Straordinario della Repubblica Sociale.

1945

Dopo l'elezione in giugno del presidente del Partito d'Azione Ferruccio Parri, Magagnato in Novembre introduce i lavori del 1° Congresso Provinciale del partito.

Con una tesi in Storia dell'Arte sui mosaici di San Marco, si laurea a pieni voti in Lettere e Filosofia a Padova, con il Professor Sergio Bettini.

1946

Avviene la spaccatura del Partito d'Azione, Emilio Lussu propende per l'ala socialista, Ugo La Malfa diventa repubblicano, come farà Magagnato più avanti, nel '48.

In questo periodo, per *circa* cinque anni, assiste il conservatore Antonio M. Dalla Pozza al Museo Civico di Vicenza di Palazzo Chiericati. I dipinti vengono restaurati, dopo la fine della guerra, ed in seguito La Pinacoteca viene riaperta con nuovi criteri museografici.

La mostra dei musei veneti e la critica (Saggio su : "Scritti d'arte"). In questo saggio cita Jacopo Da Ponte: "Per Jacopo Bassano soltanto si è festeggiato il suo insediamento definitivo nel trono che Boschini gli aveva preparato accanto a Veronese e Tintoretto..."

1948

Si iscrive al Partito Repubblicano.

Si sposa con Lidia Sandonà che gli darà il figlio Alberto

Quattro rotonde in Gran Bretagna, ma i palladiani inglesi del '700 sono scamozziani (in *Scritti d'arte*)

1949

Scrivo in "Arte Veneta" III *La mostra del restauro a Vicenza* (in "Scritti d'arte" pag.17-20, su "Emporium", stesso scritto), sui dipinti e soprattutto monumenti restaurati dopo la guerra nelle città di Vicenza, Verona, Trento, Treviso, Padova, ma anche Grado, Pola, Trieste, Aquileia... Sulla stessa rivista *La questione 'dei tre scalini' di Vicenza* (in "Scritti d'arte")

1950

Si reca a Londra ed è ospite per settimane del Warburg Institute per scrivere il saggio sul Teatro Olimpico *The Genesis of the Teatro Olimpico*, pubblicato in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes'. Il suo lavoro sarà lodato dall'esperto di 'palladianismo' (così e non *palladianesimo* lo chiama Magagnato) inglese Rudolf Wittkower in *Architectural Principles in the Age of Humanism* del 1962

Il 12 Giugno è tra i fondatori dell'Associazione Nazionale dei Musei di Enti Locali e Istituzionali (ANMLI) per promuoverne la tutela, e, secondo lo Statuto, "per promuovere l'incremento delle raccolte, la ricerca scientifica e le attività culturali, e per valorizzare le funzioni e le professionalità del personale museale", l'Associazione "sostiene gli orientamenti e le proposte dei Musei e del relativo personale", inoltre "gli associati possono diffondere informazioni, scambiarsi documentazioni, discutere e interagire per costruire una comunità museale aggiornata e consapevole"

Scrivo il saggio "Mostra dei disegni di Palladio a Vicenza" (in *Scritti d'arte*)

1951

Soggiorna per un periodo a Reading invitato da Donald J. Gordon per poter organizzare insieme a Wittkower uno studio organico sul Teatro Olimpico

A febbraio si perfeziona presentando una tesi su Antonio De Pieri all'Istituto Storico Filologico delle Tre Venezie dell'Università di Padova, con relatore Giuseppe Fiocco.

Vince il concorso di direttore del Museo Civico di Bassano del Grappa.

Commenta la mostra dei disegni di Antonio Canova alla Strozzi su "Letteratura e arte contemporanea" 11 (in *Scritti d'arte*)

Viene pubblicato *The genesis of Teatro Olimpico*, sul 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes' 14 (in *Scritti d'arte*)

1952

Cura il catalogo "Mostra dei dipinti dei Bassano recentemente restaurati" (in *Scritti d'arte*). Inizia la riscoperta critica della famiglia Dal Ponte

"... già nel 1952 dava fondo al restauro delle opere d'arte conservate nel Museo, allestendo per la Mostra un prezioso catalogo. Le cure sollecite che prestò allora alle pitture bassanesi erano nel suo carattere, che mescolava un profondo rispetto e una viva responsabilità in relazione al patrimonio che gli era stato consegnato." (Neri Pozza 1987)

Commenta 'Il presepio di Neri Pozza' esposto alla Galleria del Calibano a Vicenza

I "taiapiera" di Vicenza (in *Scritti d'arte*) (contenente anche Palladio e Marinali)

In *Arte Veneta* VI, Venezia, scrive *In margine alla mostra dei Bassano* (in "Scritti d'arte")

1953

Presenta le *Quaranta incisioni di Neri Pozza*, Vicenza, Galleria del Calibano

Scrivo la presentazione in "Franco Meneguzzo" per l'esposizione alla Galleria del Calibano a Vicenza (riedita più volte negli anni successivi, 1966, 1968)

Scrivo per "Arte Veneta" VII *Antonio De Pieri; pittore vicentino del Settecento* (in *Scritti d'arte*)

Insieme a Franco Barbieri e Renato Cevese redige la *Guida di Vicenza: ritratto di una città* (Arti Grafiche delle Venezie Spa)

Articolo *Il Museo attivo* in "Comunità" 17

Intervento su *Emporium* LIX, "Il Museo Civico di Bassano del Grappa"

In *La Ceramica* VIII scrive l'articolo "Le antiche ceramiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza"

1954

Pubblica con Neri Pozza editore *Teatri italiani del Cinquecento* (in *Scritti d'arte*)

1955

Presentazione nel pieghevole della mostra sulla designer bassanese Renata Bonfanti (Vicenza)

Scrive: *Aria nuova nei musei italiani* su "Comunità" 29

Vince il concorso di direttore dei Musei e Gallerie di Verona

1956

Organizza una mostra per i *Disegni del Museo Civico di Bassano. Da Carpaccio a Canova* (collezione Riva, lasciti Stecchini e Sartori-Canova, ed altri, tutti catalogati da Ragghianti nel 1937)

Insieme a Carlo Ludovico Ragghianti organizza a Verona la *Mostra di Pio Semeghini, Arti Grafiche delle Venezie, Vicenza* (su *Comunità* 45)

Commenta Neri Pozza, con *Testimonianza per un artista*, nel catalogo della mostra: "Neri Pozza. Sculture, incisioni, libri" (Arti Grafiche delle Venezie, Vicenza)

Scrive la presentazione in *Prima mostra dell'Associazione incisori veneti* a cura di G.Trentin a Verona

Su 'Critica d'arte' *Jacopo Bassano intorno al 1540* (in *Scritti d'arte*), su *Il martirio di Santa Caterina* acquistato dal Museo Civico di Bassano.

Partecipa alla Commissione Ministeriale di indagine per la tutela del patrimonio storico-archeologico-artistico del **paesaggio**, istituita dal Ministero della Pubblica Istruzione.

E' chiamato a far parte della Deputazione di storia patria delle Venezie (sorta nel 1873)

E' presidente de "La Consulta", circolo veronese dell'Associazione Italiana per la Libertà della Cultura (AILC)

Magagnato chiede all'Amministrazione Civica l'approvazione per restaurare e rinnovare il Museo di Castelvecchio, avvalendosi dell'architetto Carlo Scarpa. **Inizia il sodalizio Magagnato Scarpa** e i lavori prenderanno l'intero periodo 1957-1964, ma ci saranno interventi minori fino al 1972

1957

Cura la mostra *Ceramiche popolari venete dell'Ottocento* a Verona, Comune di Verona

'Terraglie venete dell'Ottocento' su *Ceramiche popolari* (in "Scritti d'arte")

Presenta "Maccari grafico", catalogo della mostra a Verona, Comune di Verona

Su *Comunità* 52 scrive sulla mostra di *Jacopo Bassano a Venezia* (in *Scritti d'arte*)

Scrive : *Per la conoscenza del Bassano intorno al 1560. Un disegno del Codice Resta all'Ambrosiana, in Studi in onore di Matteo Marangoni: Pisa 1957, Firenze, Vallecchi editore* (in *Scritti d'arte*) (su un disegno di San Giovanni Battista erroneamente attribuito a Tiziano da padre Resta)

1958

Dopo due anni di paziente raccolta allestisce assieme a Carlo Scarpa la mostra *Da Altichiero a Pisanello* nell'ala del Museo appena restaurata, il catalogo contiene la prefazione di Giuseppe Fiocco

Viene nominato socio dell'Accademia di Pittura-Scultura e Scuola G.B. Cignaroli-Brenzoni

1959

Cura la mostra : *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX* , catalogo Neri Pozza, Venezia, la sua presentazione titola *Arte popolare e stampe venete* (in "Scritti d'arte")

Con V.Vercelloni scrive su "Casabella" *Inchieste edilizie sulle città italiane*

Su "Comunità" 75 scrive *Il restauro di Castelvecchio a Verona* (in "Arte e civiltà a Verona"), un breve compendio dei lavori eseguiti sul vecchio edificio.

Scriverà sui castelli anche a Vittorio Veneto, per un convegno di studi sui castelli, l'anno successivo, 1960 (in "Scritti d'arte")

1959-60 *In margine alla mostra veronese del Sanmicheli*, in "Arte Veneta" XIII-XIV (in "Arte e civiltà a Verona")

1960

Scrive il saggio *L'interpretazione dell'architettura classica di Michele Sanmicheli* in "Michele Sanmicheli 1484-1559 "per il IV anniversario della sua morte, per l'Accademia di Agricoltura,

Scienze e Lettere di Verona

Scrive *Commento e note alla "Vita"* nel testo 'G. Vasari' "Michele Sanmichele architetto veronese" edito a Verona dall'Ente provinciale per il turismo (in "Arte e civiltà a Verona")

Architettura nei Lessini, in "Architetti Verona" n.9

Il Consiglio (di cui Magagnato fa parte) dell' Associazione Nazionale dei Musei di Enti Locali e Istituzionali si impegna per il varo della legge 22.09.1960 n.1080, norma sui musei non statali. (suddivisione in musei multipli, grandi, medi, minori)

Scrive la presentazione per la mostra a Verona *Vetri di Murano 1860 - 1960*

Scrive su *Ville del Brenta nelle vedute di Vincenzo Coronelli e Gianfranco Costa*, Milano, Edizioni Il Polifilo

In questi ultimi due anni ha partecipato a Convegni di **Urbanistica** a Bologna, Roma e nel 61 sarà a quello di Milano

1961

A proposito delle architetture del Carpaccio in "Comunità" n.14

Cura la mostra ***Disegni di Emilio Vedova 1935 - 1950***

Fa ristrutturare la Galleria d'arte moderna a Palazzo Forti, con progetto degli architetti Luciano Cenna e Luigi Calcagni

Scrive un articolo per una rivista specializzata: *Il patrimonio artistico del Comune di Verona*

1962

Organizza il Convegno per lo sviluppo e la difesa di Verona al Palazzo della Gran Guardia

Pubblica il volume *Arte e civiltà nel medioevo veronese*, Edizioni ERI, Torino

Scrive su "Scuola Veneta" III l'articolo: *Problemi urbanistici ed insegnamento della storia dell'arte*

1963

Cura il volume *La politica economica in Italia: 1946 - 1962, scritti e discorsi di Ugo La Malfa*, Milano, Edizioni di Comunità

Scrive ***Omaggio a Pio Semeghini*** in 'La Spezia XII Mostra Nazionale d'Arte', Comune di

La Spezia

Presentazione della mostra *Pio Semeghini a Mantova*

In 'Arte Veneta' XVII: *Bartolomeo Montagna. Un libro per una mostra* (in *Scritti d'arte*)

Diventa membro dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona

1964

Diviene membro del Comitato Scientifico del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio (C.I.S.A.)

Luigi Meneghello pubblica *I Piccoli Maestri*. Nella prima edizione la copertina mostra il disco di marmo con stemma araldico (tratto dal pavimento della chiesa di S.Anastasia) emblema del nuovo Castelvecchio.

Magagnato scrive: *Castelvecchio restaurato* (in *Arte e civiltà a Verona*)

Pio Semeghini, contenuto nel catalogo generale della "XXXII Biennale Internazionale di Venezia", Comune di Venezia

Per il Bollettino della C.I.S.A. A.Palladio: *Il momento architettonico di tre pittori veneti del tardo Quattrocento*
(Carpaccio, Cima da Conegliano, Bartolomeo Montagna)

1964-65

Il problema urbanistico nei centri storici in "Odeo Olimpico" V

1965

Inizia la sua collaborazione con 'La Voce Repubblicana' scrivendo subito articoli sulla conservazione del patrimonio artistico (malgoverno, centri storici, paesaggio, sprechi e rovine)

1966

Soggiorna di nuovo a Reading grazie ad una borsa di studio di 'Visiting Fellowship'

Introduce la mostra Ruskin a Verona nel catalogo a cura di T .Mullaly , Comune di Verona

Scrivono un saggio sul catalogo della mostra "Il notariato veronese attraverso i secoli". *La cappella intitolata ai Santi Zeno e Daniele del collegio dei notai nel palazzo del Comune di Verona* (in *Arte e civiltà a Verona*)

Per gli atti del convegno "Dante e la cultura veneta" (Atti del Convegno di Studi, a cura di V.Branca e G:Padoan, Firenze) scrive *Le città e le arti a Verona al tempo di Dante* (il volto di

Verona tra il 1304 e il 1320) (in "Arte e civiltà a Verona")

Scrive: *Palazzo Thiene Sede della Banca popolare di Vicenza*, Vicenza, Neri Pozza (su "Scritti d'arte")

Per il "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura andrea Palladio" '*Palladio*' di James S.Ackerman (in "Scritti d'arte")

Sui disegni del Pisanello e della sua cerchia in "Arte Veneta" 20 (in "Arte e civiltà a Verona")

Per "L'Architettura" scrive *Officina G.Stefani a Thiene. Architetto Tullio Panciera*

1967

Cura l'edizione critica di "*Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi* di Bartolomeo dal Pozzo", dove scrive *Saggio bio-bibliografico, indice analitico ragionato e scelta delle tavole*, Banca Mutua Popolare di Verona

Articoli **Picasso 1907** e **Boccioni 1912-1913** rispettivamente su "**Comunità**" 141/142 e "**Notizie Olivetti**"91

1968

Organizza le mostre ***La formazione di Angelo Dall'Oca Bianca e Tancredi***

Per il "Bollettino C.I.S.A." scrive *I collaboratori veronesi di Andrea Palladio* (in *Arte e civiltà a Verona*) e *Antonio M. Dalla Pozza studioso del Palladio per 'Odeo Olimpico'* (in *Scritti d'arte*)

1969

Con R.Chiarelli scrive *Castelvecchio e le Arche Scaligere* (Firenze, Sadea/Sansoni)

Viene chiamato a partecipare alla Commissione consultiva permanente per la difesa del **paesaggio** istituita dal Presidente del Consiglio dei Ministri, Mariano Rumor.

Organizza due mostre, una dell'**opera pittorica e grafica di Filippo De Pisis alla Gran Guardia**, l'altra per il **Comune di vicenza** su **Ubaldo Oppi**

E' eletto membro dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti di Venezia

1970

E' consulente per l'edizione italiana del *Dizionario degli artisti* I-V Mondadori

E' il primo **docente di Storia dell'Arte** nel corso di Lingue e Letterature straniere presso la Facoltà di Economia e Commercio della **nuova Università degli Studi di Verona**, insegna a

titolo gratuito e organizza corsi serali per studenti lavoratori.

I villaggi di pietra della Lessinia occidentale in "Edilizia e paesaggio della Lessinia", a cura di G.Silvestri, Verona

1971

Scrivo l'introduzione per *Cennino Cennini, Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F.Brunello, edito da Neri Pozza

Cura con G.P.Marchi la mostra *Verona Anni Venti*

Scrivo la presentazione in *Omaggio a Semeghini* alla Galleria Novelli di Verona

Letteratura critica e tradizione sanmicheliana nel periodo neoclassico a Verona in Bollettino C.I.S.A. A.Palladio XIII (in "Arte e civiltà")

1972

Nel catalogo *L'atelier di Marzana. Serie e processi grafici* dialoga con Vittorino Andreoli sulle comunicazioni non verbali in psichiatria (Comune di Verona)

Per il "Bollettino C.I.S.A. A.Palladio" XIV scrivo *La concezione del teatro palladiano*

Ancora per il *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, recensisce L.Puppi de *La villa Badoer di Fratta Polesine*

1973

Diviene membro del Comitato Scientifico dell'Associazione dei Centri storici

Il Comune di Vicenza gli affida l'incarico di collaborare alla stesura del P.R.G. per il settore paesaggistico-ambientale

Inaugura il Museo degli affreschi intitolato al legnaghese Giovanni Battista Cavalcaselle. Si allestisce una mostra di disegni di Cavalcaselle, centodue opere provenienti dalla Biblioteca Marciana.

Scrivo *G.B.Cavalcaselle a Verona* (in Arte e civiltà a Verona)

Fonda il Centro Iniziative Educazione Artistica (C.I.E.A.), per promuovere il rapporto tra scuola, museo ed ambiente.

Istituisce nei musei le visite guidate con personale specializzato.

Scrivo un saggio nel catalogo della mostra su *Liberale ritrovato nell'Esopo Veronese del 1479* (68 xilografie scoperte da G.Mardersteig)

Scrivo *Un esperimento didattico* in "Alla Galleria Linea 70 gli alunni di una classe elementare"

Scrivo la **presentazione in Antonio Carta, a Vicenza**, Galleria Tinogheffi

1974

Viene istituito il Ministero dei Beni Culturali, per iniziativa di Giovanni Spadolini. Magagnato gli fa da consulente nelle fasi preliminari.

Organizza la mostra e scrive nel catalogo: *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, Vicenza, Neri Pozza

Cura insieme a P.Fossati la mostra collettiva *Dal progetto all'opera. Spazio e/o geometria a Verona*, con undici artisti italiani

1975

L'architetto Arrigo Rudi, collaboratore di Scarpa, viene incaricato da Magagnato di elaborare un progetto per il riordino del Museo Maffeiano, che verrà inaugurato nel 1982

Fonda l'Associazione Veronese Italo-Israeliana

Partecipa ad un convegno a Firenze e **scrive per gli Atti del Convegno di Studio: *L'educazione artistica in Italia***

Scrivo nel catalogo della mostra ***Pino Castagna sculture del Comune di Verona***

Scrivo un saggio su Scipione Maffei: *Vent'anni di lavoro* in "S.MAFFEI, Verona Illustrata, Indice dei nomi e dei luoghi" a cura di Alfonsa Marzetto Giusti, Verona, 'Cassa di Risparmio, Verona Vicenza e Belluno' (in "Arte e civiltà a Verona")

Stende la presentazione della **mostra *Pompeo Pianezzola a Padova***, La Chiocciola Galleria d'Arte

1976

E' nominato dall'Associazione Nazionale Comuni Italiani (A.N.C.I.) come uno dei dieci rappresentanti dei Comuni al Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e Ambientali

Scrivo *Gli studi per il Teatro Olimpico* per "Vicenza Illustrata" (Neri Pozza)

Ancora per "Vicenza Illustrata" *Le vedute vicentine di Cristoforo Dall'Acqua*

Scrivo le presentazioni di **due mostre veronesi**, una su **Giacomo Balla**, l'altra su **Giorgio Morandi**

1977

Riceve l'incarico di vice-presidente del Comitato di settore per i Beni Artistici e storici del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali

Il sindaco di Mantova lo incarica di curare la scelta delle opere e il catalogo delle opere della mostra di Pio Semeghini a Palazzo Te

Cura insieme a G.Carandente la **mostra "Consagra 1976/77" a Verona** e scrive nel catalogo *I disegni di Consagra*

La piena del 1882, la regolazione dell'Adige in città e le sue implicazioni urbanistiche in "Una città e il suo fiume. Verona e l'Adige" a cura di G.Borelli, Verona

1978

Bronzi moderni delle fonderie veronesi, catalogo della mostra a Castelvecchio con R.Cassini, Verona

Cura con A. Cecchetto, Nadir Stringa: "La ceramica popolare veneta dell'Ottocento" in cui scrive *Per una lettura critica del piatto popolare veneto dell'Ottocento*

Pubblica con Bruno Passamani: *Il Museo Civico di Bassano del Grappa: dipinti dal XIV al XX secolo*, catalogo generale della Pinacoteca Bassanese

Organizza la grande mostra *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*

Scrive una prefazione ed una nota biografica su *Pio Semeghini*, catalogo della mostra di Mantova, Comune di Mantova (che saranno riedite in mostre successive)

1979

***I luoghi di Pio Semeghini* in "Pio Semeghini" Catalogo della mostra a Verona, Galleria dello Scudo**

Cura la mostra *Antologica di Claudio Trevisani* scultore, Comune di Verona

Cura la mostra e il catalogo *Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, Verona

Cura in collaborazione con altri, fra i quali Sergio Marinelli, una collettiva: *Tendenze giovani*. Fra gli artisti anche Beppe Perin

Scrive l'introduzione per il catalogo della mostra *Franco Meneguzzo pitture, disegni, sculture dal 1949 al 1979*, Comune di Verona (introduzione ripresa in mostre a Milano e Viggiù)

1980

E' presidente dell'Associazione Mazziniana

Tiziano e il teatro in "Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi", Venezia 1976, Vicenza

Neri Pozza (in "Scritti d'arte")

Con la collaborazione di Paola Marini pubblica l'edizione critica de *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio* (Edizioni Il Polifilo di Milano)

Saggio *Il teatro italiano del Cinquecento*, guida alla mostra in Palazzo Ducale, Mantova

Cura in collaborazione il catalogo della mostra *I Ponti di Palladio*, Milano, Electa (sul Ponte di Bassano scrive M. Azzi Visentini)

Scrive *Verona e Palladio* nel catalogo a cura di Paola Marini: "Palladio e Verona", Verona, Neri Pozza (in "Arte e civiltà a Verona")

1981

Presentazione a Dall'Oca Bianca in Dall'Oca Bianca. Fotografie catalogo della mostra a cura di S.Marinelli, Verona, Centro Rinascita Editore

Introduzione a "New Chicago Architecture", catalogo della mostra a cura di V.Pavan, M.Casari, Chicago, Rizzoli

La pittura veronese del Settecento e Scipione Maffei in "Atti del Convegno 'Arte e cultura a Verona nel Settecento'", Lions Club Verona Host, Verona

Cura ***Il luogo della forma. Nove scultori moderni a Castelvecchio***

Scrive *Ritratto di città* in "Neri Pozza. Mostra antologica. Incisioni, disegni, sculture" (Milano, Electa)

Scrive la **presentazione del catalogo *Toni Fabris***, Comune di Verona

1982

Da Vincenzo Scotti, Ministro dei Beni e delle Attività Culturali, viene nominato componente di una Commissione scientifica per l'arte contemporanea per il Settore Beni storico-artistici

Scrive ***Storia e genesi dell'intervento in "Carlo Scarpa a Castelvecchio"***, catalogo della mostra di Verona Milano, Edizioni di Comunità

L'architettura del Maffeiano e dintorni in "Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico", Comune di Verona (in "Arte e civiltà a Verona")

Mosaici pavimentali del periodo longobardo a Santa Maria di Gazzo in "Verona in epoca gotica e longobarda", Verona

Presentazione di *Girolamo Dalla Guarda*, Galleria Fra Giocondo, Verona

Presentazione in *Pino Castagna*, catalogo della mostra a Bardolino

Presentazione in *Pompeo Pianezzola 1962-1982*, Nove

Presentazione in *Sette ceramisti contemporanei* mostra, Comune di Brescia

Presentazione in *Vedute di Vicenza di Neri Pozza*, Milano, Fondazione Corrente

1983

Il Comune di Cremona gli offre la consulenza nell'allestimento del Museo della città, a Palazzo Affaitati

Scrive *Andrea Parini e il ricordo dell'immaginario* in "Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970" a cura di Nico Stringa, Vicenza, Neri Pozza

Con S.Zanotto cura il *Catalogo della Galleria d'arte Moderna Mario Rimoldi* (a Cortina d'Ampezzo) Vicenza, Neri Pozza

Jacopo Bassano in "The genius of Venice 1500-1600", catalogo della mostra con schede di alcuni dipinti, J. Martineau e Ch.Hope London, Royal Academy of Arts (in "Scritti d'arte")

Saggio: *Le arti a Verona al tempo di Cangrande*, in "Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul Trecento Veronese" Firenze, Alinari Editore (in "Arte e civiltà a Verona")

Presentazione per *Masi Simonetti*, Verona, Galleria Prisma

***Pittura, disegno, incisione* prefazione a "Incisori del Novecento nelle Venezia tra avanguardia e tradizione", catalogo della mostra a cura di M.Marsan Dan**

Storia del Museo di Castelvecchio in "S.Marinelli, Museo di Castelvecchio. Verona", Venezia, Edizione Storti

1984

Collabora alla stesura della Legge Regionale n.50, *Norme in materia di musei, biblioteche, archivi, enti locali o di interessi locali*, del 5.09.1984.

E' membro della prima Commissione Consultiva prevista dalla legge

E' direttore scientifico dei "Quaderni di Palazzo Te"
Scrive la presentazione del n.1 dei "Quaderni"

Dalla collezione privata al museo pubblico in "Ateneo Veneto", CLXXI (XXII N.S.) 22

Il Museo di Castelvecchio in "Carlo Scarpa 1906-1978" a cura di F.Dal Co e G.Mazzariol,
Milano (in "Arte e civiltà a Verona")

Scrive *Italiani a Parigi tra il 1905 e il 1910* nel catalogo della "Mostra di Modigliani. Dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920" Verona, Galleria dello Scudo (1985 a Torino), Milano, Mazzotta (schede di Medardo Rosso, e scheda di Pio Semeghini *Testa di donna*)

Scrive su *Pio Semeghini, opere scelte*, catalogo della mostra, Milano Edizioni Gian Ferrari

1985

Scrive un saggio:*Archeologia, rinascenze, museologia* per "Nuovi studi Maffeiani", Atti del convegno su Scipione Maffei e il Museo Maffeiano, Verona

Presentazione a "Museo di Castelvecchio. Verona. La collezione di stampe antiche", catalogo della mostra a cura di Gianvittorio Dillon, Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Milano, Mazzotta

Scrive la *Presentazione e Momenti della stagione futurista di Umberto Boccioni* per il catalogo della mostra che organizza in collaborazione con E.Coen e G.Perocco: "Boccioni a Venezia: dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca'Pesaro. Momenti della stagione futurista" Milano, Mazzotta. La mostra parte da Verona poi passa a Venezia e a Milano

Scrive *Ceramiche e piccole sculture* in Pino Castagna. Opere 1964-1985, Milano, Olivetti

Intorno all'area dell'isola in "Vicenza. Concorso di studi sull'area di Piazza Matteotti", Vicenza, Neri Pozza(in *Scritti d'arte*)

Presentazione in *Girolamo Dalla Guarda, Malcesine, Palazzo dei Capitani*

1986

***Carlo Mattioli 36 inediti. Nudi e nature morte 1961-1971*, catalogo della mostra, Mantova, Comune di Mantova**

Il 21 Luglio Magagnato lascia la direzione del Museo di Castelvecchio per raggiunti limiti di età. Il Comune gli conferisce l'incarico biennale di consulenza per i progetti di sviluppo dei programmi culturali dell'amministrazione comunale.

Gli assegnano il Premio triennale Società Letteraria di Verona, dove pronuncia un discorso che verrà pubblicato su *L'Arena* undici anni dopo: *I fili del mio impegno*

A Bassano gli viene conferito il Premio Cultura Città di Bassano del Grappa

Scrive *Casorati, dieci anni a Verona* in "Felice Casorati a Verona" catalogo a cura di Sergio Marinelli, Comune di Verona (in "Arte e civiltà a Verona")

***La mano di Beppe Perin* in "Beppe Perin, lo specchio dell'anima. Ritratti 1973-1986", Verona, Galleria dello Scudo**

La miniatura veronese nelle "Vite" di Vasari in "La Miniatura veronese del Rinascimento", catalogo della mostra a cura di G.Castiglioni e S.Marinelli, Verona (in "Arte e civiltà a Verona")

Saggio omonimo su "Neri Pozza Editore 1946-1986" a cura di A.Colla e R. Zironda, Vicenza, Neri Pozza (in "Scritti d'arte")

1987

E' il primo presidente dell'Istituto Veronese per la storia della Resistenza

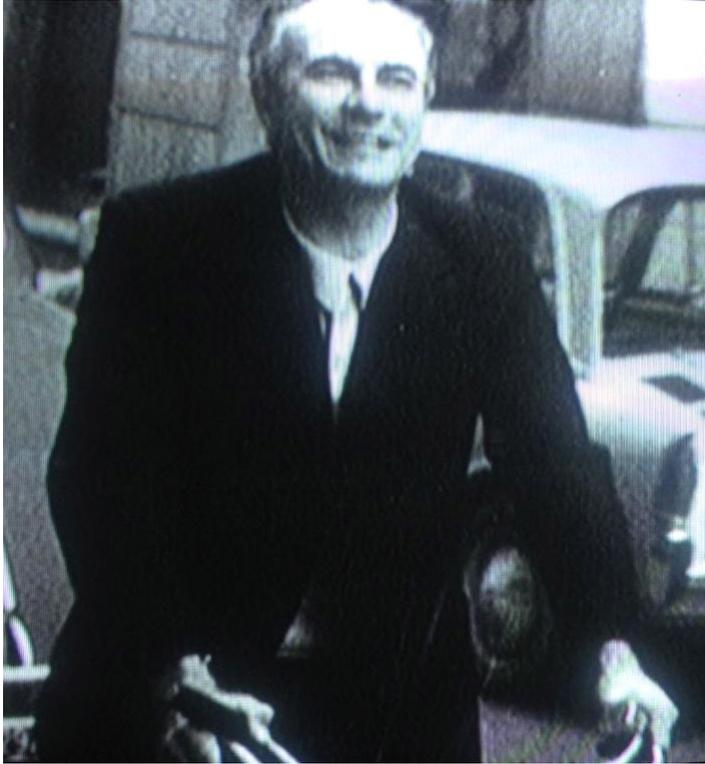
Scrive *Le città di Neri Pozza* in "Incisioni di Neri Pozza, 1935-1985, Vicenza, Neri Pozza

Scrive *Franco Carlassare e Sandra Marconato* in "L'immaginazione costruttiva, Franco Carlassare, Sandra Marconato, Diego Piazza, Renato Vanzelli, Figurazione a Padova n. 6" catalogo della mostra di quattro artisti alla Civica Galleria di Piazza Cavour di Padova

L'undici aprile scompare prematuramente a Venezia, dopo un malore avvenuto qualche giorno prima, mentre andava a presiedere una Commissione di studio della Regione.

I funerali si svolgono al Teatro Romano a Verona, presente il ministro Bruno Visentini.

E' sepolto nel Famedio del Cimitero Maggiore di Vicenza, non lontano dalla tomba in cui riposa anche Andrea Palladio.



BIBLIOGRAFIA: Vedi conclusione tesi.

NB: Nelle schede dei tredici artisti, per maggiore chiarezza, gli scritti di Magagnato sono riportati in **grassetto**.

UBALDO OPPI



Ubaldo Oppi è nato a Bologna il 25 Luglio 1889 da Pompeo Oppi e Guglielma Mantechini.

Si trasferisce da piccolo a Vicenza, dove nel 1893 la famiglia apre un negozio di calzature.

Inizia a disegnare già dal 1900.

Nel biennio 1905-1906 frequenta la Scuola di Disegno e Plastica dell'Accademia Olimpica di Vicenza.

Il padre lo manda in Austria e Germania per la sua formazione di commerciante, ma lui entra all'Accademia Viennese diretta da Klimt; viene ammesso al corso libero di nudo e frequenta anche le lezioni di Anatomia nelle cliniche chirurgiche dipendenti dall'Università.

Nel 1908-1909 viaggia per l'Europa Orientale arrivando fino in Crimea.

Torna a casa e per un periodo opera a Venezia, in campo San Bartolomeo.

Espone a Ca' Pesaro sedici pastelli di intonazione secessionista.

Nel 1910 inizia il servizio di leva con gli alpini ma viene congedato per la morte del padre.

Nel 1911 parte per Parigi, entra nell'ambiente artistico dell'avanguardia, frequenta Severini e Modigliani.

Abita vicino al Bateau Lavoir, ha una relazione con Fernande Olivier, che ritrae in *Due donne* e *Donna col manicotto*.

Trascorre un periodo critico per cui abbandona la pittura per diversi mesi.

Nel 1912 visita per la prima volta il Louvre, che rappresenta per lui una rivelazione, viene preso soprattutto dal Quattrocento italiano e dal Mantegna.

Nel 1913, grazie a Nino Barbantini, si presenta con diversi disegni e dipinti alla Mostra di Ca' Pesaro a Venezia. Per la mostra, nella quale sono presenti anche Casorati, Martini e Gino Rossi, disegna la copertina del catalogo (*Gli amanti*)

Nel 1914 porta sette sue opere monocrome, che ricordano il periodo blu di Picasso, alla II Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione a Roma.

Rimane a Parigi fino al 1915, quando viene chiamato alle armi. Partecipa alle battaglie sul monte Pasubio; dopo essere stato ferito nel 1916 è promosso capitano e torna in convalescenza a Vicenza per un anno.

Organizza una mostra di beneficenza con Carlo Potente al Caffè Moresco.

Torna a combattere nel 1917. Durante la battaglia sul Piave, l'anno seguente, viene imprigionato dagli austriaci e deportato a Mauthausen: nel campo di prigionia realizza disegni ed acquerelli che porta con sé alla sua liberazione.

Nel 1919 è ancora a Parigi.

Partecipa ad un'esposizione a Palazzo Galassi a Trento, dove viene notato da Tullio Garbari al quale sarà legato da una forte amicizia.

Nel 1921 espone le sue opere al "Salon des Indipendants": i suoi lavori vengono inclusi fra i 200 più significativi dei 3500 della mostra.

Si sposa con Adele Leone, detta Dehly.

E' questo il periodo ritenuto dai critici una svolta nella sua arte, quando si conclude il suo periodo primitivista.

Nel 1922 si stabilisce in Italia.

Frequenta la Bottega di Poesia, vi espone alla I Mostra d'Arte e poi espone in una personale trentanove opere, in entrambe le occasioni recensito da Margherita Sarfatti.

Partecipa alla XIII Biennale di Venezia.

Durante una personale a Roma alla Casa d'Arte Bragaglia viene messo in contatto con Ugo Ojetti.

Nello stesso anno viene convocato da Lino Pesaro nella sua galleria di Milano, insieme a Mario Sironi, Pietro Marussig, Emilio Malerba, Achille Funi, Leonardo Dudreville e Anselmo Bucci.

Si forma un movimento contro le avanguardie chiamato "Gruppo di sette artisti italiani", più tardi detto "Novecento".

Il gallerista si accorda con gli artisti: Pesaro avrebbe esposto a turno un loro quadro a settimana, in cambio essi avrebbero dovuto impegnarsi ad esporre in gruppo ed affidare a lui la vendita delle loro opere.

Nel momento in cui Oppi espone, nel febbraio 1923, la sua opera *Conca fiorita* viene ritirata per oltraggio al pudore.

Nel marzo 1923 Mussolini inaugura la mostra del Novecento italiano.

Nel 1924 Oppi tradisce l'accordo, staccandosi dal gruppo, partecipando con una personale alla XIV Biennale di Venezia, grazie ad Ojetti.

Espone ventitré opere fra le quali *Conca fiorita*, *Le amiche*, *Il figliol prodigo*, *Ritratto della moglie*.

Nella sala accanto espongono i suoi colleghi ora denominati Sei pittori del Novecento.

Per questa mostra riceve consensi ma anche critiche, come quella di Nino Barbantini che lo accusa di "neoclassicismo".

Nel 1925 Franz Roh lo nomina nel suo libro "Magischer Realismus" mentre Rom Landau lo inserisce fra gli esponenti del movimento neoclassicista italiano, con Casorati, Ferruzzi e Funi.

Nello stesso anno si presenta alla Mostra di Pittsburg (a cui partecipa anche Casorati con *Cintia*) e vince il secondo premio (1000 dollari) con un "Nudo disteso", mentre il primo premio va a Othon Friesz.

Sempre nel 1925 esegue la pala di San Venanzio per la Pieve di Valdobbiadene.

Nel 1926 espone in una mostra itinerante tra New York, Boston, Washington, Chicago, San Francisco.

E' chiamato alla giuria di accettazione della XV Biennale di Venezia.

Alla I Mostra del Novecento Italiano alla Permanente di Milano si presenta con tre opere: *La figlia di Jefte*, *Sera romagnola*, *Nudo provinciale*.

La 'Famiglia Artistica Milanese' ordisce uno scandalo asserendo che Oppi abbia copiato la seconda e la terza opera da un album francese di fotografie.

Oppi spiega che si tratta proprio di una raccolta di figure ad uso degli artisti, ma la polemica è ormai scoppiata e dilaga anche sulla stampa, tanto che la vendita di *Sera Romagnola* ai Civici Musei di Milano viene annullata.

In questo periodo partecipa a numerose esposizioni: a Parigi, Dresda, Amburgo, Berlino, Lipsia, Zurigo.

Partecipa alla XV Biennale di Venezia.

Tiene anche una personale alla galleria Pesaro, presentata da Tullio Garbari, viene esposta la grande tela *I chirurghi* ora a Palazzo Chiericati

Nel 1926-1928 affresca la cappella di San Francesco al Santo di Padova.

Sono questi gli anni in cui l'artista sperimenta una crisi mistica che lo avvicina alla Chiesa cattolica.

Nel 1928 alla Secessione di Monaco con ventisei opere, e altre mostre a Darmstadt, Berlino e Milano

Nel 1928 e nel 1930 partecipa alle relative Biennali a Venezia.

Nel 1930 si allestisce una sua personale alla Galleria del Milione a Milano, presentata da Edoardo Persico, di lavori del periodo primitivista.

Nel 1932 esegue gli affreschi nella Chiesa di Bolzano Vicentino.
(Sia per quest'ultima chiesa che per il Santo di Padova si avvale della collaborazione di Luigi Brunello)

Si presenta alla Biennale di Venezia con sei opere.
Torna definitivamente a Vicenza, in Piazza Gualdi.

Riceve la commissione del *Ritratto del Vescovo Ridolfi* (conclusa nel '36), per il Seminario Vescovile di Vicenza

Nella seconda guerra mondiale Oppi viene richiamato negli alpini come tenente colonnello ma deve tornare a Vicenza a causa della malattia che lo porterà a spegnersi il 25 Ottobre 1942 a soli cinquantatré anni.

Nel 1977 la sua opera *Adriatico* venne rifiutata dal direttore del Museo Civico, Gino Barioli. Era stata offerta dall'Accademia Olimpica che l'aveva ricevuta in dono da Guido Oppi Torcesi perché fosse destinata al museo (con l'auspicio di Neri Pozza).

Il quadro era considerato "incompleto e mediocre tale da non poter essere conservato", e si aggiungeva che "una sala Oppi, se fosse possibile, abbasserebbe gravemente il tono della quadreria moderna che ha, tuttavia, un livello dignitoso e serio".

LA PRIMA RETROSPETTIVA

Nell'articolo a pag.3 de "**Il Giornale di Vicenza**" del **12 Giugno 1949** intitolato *Artisti di tre generazioni alla mostra in giardino Salvi* (mostra organizzata da Magagnato stesso insieme a Mirko Vucetich, Gino Tossuto ed Ernesto Lomazzi), Magagnato fa su Oppi molte osservazioni interessanti.

Innanzitutto Magagnato fa una suddivisione delle epoche in cui sono vissuti gli artisti trattati nella mostra:

- La prima generazione: quella maturata nel primo dopoguerra
- La seconda generazione : quella dei nati prima della grande guerra a maturarsi alla vigilia della seconda
- La terza generazione : quella degli artisti che nelle mostre del secondo dopoguerra fanno le loro prime esperienze (i coetanei di Magagnato)

I quattro artisti che egli cita sono della prima generazione: Francesco Noro, Ubaldo Oppi, Carlo Potente e Ugo Pozza.

E' stata loro riservata una postuma, perché degni di essere ricordati come nobili figure del mondo dell'arte, e perché animatori del circolo che aveva raccolto l'eredità del "Manipolo" (ma questo nome Magagnato non osa scriverlo per intero, bensì scrive "...anipolo").

Il modo in cui Magagnato parla di Oppi fa capire tutta l'ammirazione per questa figura di 'nuovo uomo' del suo tempo.

Confronta Oppi con Francesco Noro, e pur lodando Noro, lo colloca: **"tra i rappresentanti di quell'onesta provincia pittorica italiana, in cui una grande tradizione si spegneva per mancanza di ricambio con le nuove esperienze europee"**.

Si anima invece parlando di Oppi:

"Il coraggio con cui Ubaldo Oppi, di un quindici anni più giovane, si staccava da questo mondo provinciale, risulta ai nostri occhi veramente eroico; egli è appunto tra quei pochissimi che tra il '10 e il '15 s'accostano direttamente o indirettamente alla Scuola di Parigi; Amedeo Modigliani, Gino Rossi, Arturo Martini, Ardengo Soffici, Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi. I più bei nomi del periodo eroico appunto, del rinnovamento italiano, sono legati al suo; e noi (che apparteniamo alla terza generazione che appena lo conobbe) sentiamo talora la nostalgia di non aver udito dalla sua viva voce i racconti della bohème parigina con Picasso e Modi, De Chirico e Martini."

Quindi Magagnato passa alla descrizione di alcuni suoi dipinti della mostra:

"Il paesaggio del 1914 e le donne al caffè del 1918 (dietro è ancora l'etichetta della mostra della secessione italiana, Roma 19..) sono i suoi lavori più interessanti, da questo punto di vista; il primo poi, pur nella sua schematicità, è di una tale finezza di tonalità aride e trasparenti, che ci sembra fra le sue cose migliori.

Le altre opere sono del '26-'27, tipiche del cosiddetto "Novecento", di cui egli resta forse la più genuina espressione, in quello che il movimento ebbe di buono e di cattivo: il Giuda è la pittura sua più genuina e vigorosa che conosciamo; le "tre figure al bagno" la più fine e pura, ancor vibrante di reminiscenze di Ingres (Ingres in quegli anni aveva preso anche Picasso); poi egli perderà questa rara misura e purezza di stile, e il suo ultimo periodo, di cui qui sono buone prove il disegno di donna e il S.Francesco, sarà troppo invescato del naturalismo e in una specie di preraffaellismo alla Ghirlandaio.

Comunque nel suo periodo parigino e in quello del Novecento egli fu sempre una rilevata e tipica personalità; e per quanto esposto ai pericoli dello stilismo, fu sempre quel che si dice un temperamento. (E, lo notiamo tra parentesi, assai casto e arido come artista, è perfino troppo poco sensuale)

Introduzione del catalogo della mostra **Ubaldo Oppi** a cura di Licisco Magagnato tenuta a Verona nel **1969**

Magagnato comincia il suo scritto riferendosi a due mostre precedenti.

La prima è la mostra del 1930 al "Milione" di Milano. In questa esposizione erano presenti solo opere di Oppi dal '13 al '21, forse dimostrazione di un'implicita preferenza dell'organizzatore Edoardo Persico per un periodo piuttosto che un altro, comunque date che definiscono lo spartiacque fra due fasi artistiche.

Oppi stesso in una lettera indirizzata a Persico, spiega che il periodo iniziato col 1911, quando fugge a Parigi, si conclude con "Gli uomini che si riposano" del 1921: è l'ammissione dell'artista stesso di un cambiamento avvenuto in quell'anno.

Magagnato prende poi in esame lo scritto di Michele Biancale della monografia di Oppi del 1926.

Il critico esalta soprattutto la parte artistica del pittore successiva al 1922 (ponendo come limiti dell'attività anteriore il *Padrone di casa* del '22 e *Donne che cantano*, e iniziando la sua considerazione per l'artista da *Conca fiorita* e dai paesaggi cadorini in poi)

Questo "punto di arrivo classicistico" è ammirato da molti.

E' un'immagine di Oppi che Magagnato ritiene si sia radicata nell'opinione comune, dopo che Ugo Ojetti lo aveva allogato fra i classici.

In quegli anni la reazione all'avanguardia ha avuto diversi esiti in Europa. Ha inizio una restaurazione nella quale molti artisti rimangono coinvolti.

Alcuni, cita Magagnato, soltanto toccati da essa, "non vi soccombono": Carrà, Casorati, Severini, De Chirico e Morandi, Matisse, Semeghini.

Perfino Picasso, che dopo un viaggio a Roma nel '17 ha rischiato di cadere nel neoclassico, ne è fortunatamente uscito.

In Italia un esempio di restaurazione è l'esperienza del gruppo "Novecento", contro le avanguardie, che dura dal '22 al '24 (anche se più avanti Margherita Sarfatti la farà risorgere con molti più artisti dei sette iniziali)

Oppi all'inizio ne fa parte fino alla sua defezione del '24 che causa lo scioglimento del gruppo. Oppi è indipendente, vuole rifiutare l'avanguardia a modo suo.

Dopo la prima guerra mondiale spiega in una lettera a Persico: "feci ritorno a Parigi, ove continuai la mia avventura: vivere e operare in opposizione alle molte correnti".

Magagnato osserva però che, pur non essendo né "futurista", né "cubista", né "astrattista", qualche tratto di Secessione viennese, o del Picasso del periodo bleu, o di un "primitivismo fra Rousseau e Garbari" in Oppi si può riscontrare.

La vicinanza a Garbari, Oppi la esprime chiaramente, ma sull'influenza di Picasso nelle sue opere, è categorico e respinge qualunque insinuazione.

Magagnato ritiene comunque possibile l'esistenza di una qualche suggestione picassiana, anche se non intervenuta in modo diretto.

Anche per Magagnato, comunque, come si è supposto per Persico, gli anni migliori di Oppi sono quelli dell'ottava mostra di Ca' Pesaro (con Casorati, Martini e Gino Rossi), e quelli dei monocromi ai *bals Musettes* e dei lavori di Mauthausen.

Nella seconda fase, quando diventa famoso come "classico", molti lo osannano, altri lo criticano e rimpiangono il suo passato, come Nino Barbantini che lo aveva scoperto a Ca' Pesaro.

Per Magagnato, comunque si voglia considerare l'evolvere dell'arte di Oppi, la sua natura d'artista segue un filo anche nel secondo periodo come nel primo, e lo spiega con le parole di Raghianti : "Contro il dannunzianesimo e il decadentismo Oppi concreta una nostalgia di inquieta spiritualità che si volge spontaneamente a un mondo di lavoro e di consuetudine umana, in forme spogliate e con naturalezza riferite a momenti *primitivi* della pittura italiana".

E di questo primitivismo Magagnato intravede Mantegna in alcune tavole della mostra del '66, ed ancora Vivarini-Antonello, e paesaggi quattrocenteschi, senza trascurare un'impressione di gusto "ingrisme".

Edoardo Persico ordinò a Milano, nel dicembre 1930, una Mostra di Ubaldo Oppi al "Milione" (fu anzi la terza del "Milione", allora agli inizi, e l'ultima preparata da Persico); la mostra presentava opere solo dal 1913 al 1921, e quella data - 1921 - non era segnata a caso.

Persico prometteva che, dopo quella, ne avrebbe fatta un'altra, "per riprendere questo discorso con opere più recenti"; ma poi il progetto cadde, ed è da pensare che, in realtà, le opere dal '21 in poi non piacessero a Persico come le precedenti.

Anche Oppi, a proposito del 1921 (non dimentichiamo che è l'anno della sua lusinghiera affermazione al grande "Salon des Indipendants" di Parigi, il primo del dopoguerra), anche Oppi sottolineava il particolare significato di quella data nella sua carriera: nella lettera a Persico, che apre il prezioso cataloghino di quella mostra, egli avverte: "Questo periodo (iniziato nel 1911, con l'arrivo a Parigi dopo la fuga dall'Italia e da Vicenza: n.d.r.), si conclude con "Gli uomini che si riposano", del 1921". Si guardi un po' quel quadro e i disegni che gli possono essere posti vicini, e si capirà a quale svolta, in quell'anno, Ubaldo Oppi fosse arrivato.

Michele Biancale, nella monografia su Oppi pubblicata da Scheiwiller nel 1926, comincia invece a prenderne in considerazione l'opera solo dal 1921; il resto, considerato quasi una perigliosa preistoria, un errare ostinato fra le correnti d'avanguardia, viene posto in ombra e quasi rinnegato: solo dopo il 1922, infatti, il Biancale trova conferme alla sua interpretazione dell'arte di Oppi, del quale ammira soprattutto il punto di arrivo classicistico, "l'opera placida, legata e ritmata"; proprio quella, cioè, che meno doveva piacere a Persico.

Purtroppo questa immagine di Oppi si era radicata nella critica e nell'opinione comune, da quando egli si era imbarcato nell'avventura del Novecento e da quando la prosa di Ugo Ojetti lo aveva canonizzato fra i classici. "Il suo classicismo non è l'inane vagheggiamento del passato, o la dimostrazione didattica d'una teoria, o l'aspirazione innaturale verso l'infantile ingenuità; ma è il bisogno di consolare se stesso e noi con lo spettacolo d'un'umanità più bella e ordinata, la quale ai nostri stessi sentimenti dia un'espressione più calma e durevole" (Dedalo, 1924, p.792).

Tutti sanno quello che avviene - non in Italia soltanto - nel campo dell'arte alla fine dell'altra guerra. Se da un lato "Dadà" inizia nel 1917 una nuova fase dell'avanguardia (dopo l'esplosione del 1911), dall'altro perfino Picasso, già nel'17, e non a caso dopo un

viaggio a Roma, avvia un certo flirt neoclassico, di cui per fortuna egli saprà liberarsi assai presto, spingendo l'esperienza fino all'assurdo e alla caricatura; ma liberandosene, alla fine.

Per molti altri quella reazione alla prima avanguardia sarà purtroppo definitiva e irreversibile; l'arte europea ne esce in parte frustrata, e sarà uno dei sintomi precoci del maturare della tremenda restaurazione degli anni 1925 - 35. Sono anni oscuri per molti, e se i migliori (Carrà, Casorati, Severini, De Chirico, come Vlaminck, Darain; e per certi aspetti anche Morandi, Matisse, Semeghini) non vi soccombono, pur essendo toccati dall'esperienza "restauratrice", molti altri "tramontano" dopo di allora in un declino mortificante.

Un particolare aspetto nostrano di questo che è stato da più parti chiamato "il ritorno all'ordine", è il "Novecento"; cioè quel movimento che prese le mosse, alla fine del 1922, da un gruppo di sette artisti italiani impegnati a "superare" l'esperienza francese della scuola di Parigi 1910 - 1920, alla quale alcuni avevano partecipato, in nome della tradizione e dei valori plastici (secondo la formula coniata per una nota rivista di quegli anni). Questi artisti erano Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Pietro Marussig, Emilio Malerba, Ubaldo Oppi e Mario Sironi; e restarono uniti per tutto il 1923 intorno alla Galleria Pesaro, fino a quando, nel 1924, se ne staccò proprio Ubaldo Oppi, per partecipare da solo alla XIV Biennale di Venezia; e poi lo stesso Lino Pesaro abbandonò il primitivo gruppo che allora si sciolse, anche se in realtà qualche anno dopo soltanto cominciarono le famose mostre del Novecento (a partire dal 1926, sotto il patronato di Margherita Sarfatti). E furono mostre cui parteciparono troppe personalità e tendenze, per essere ormai rappresentative di una corrente o di un movimento. Ma il primo gruppo dei sette artisti italiani, nel bene e nel male, individuava già nel 1922-23 uno stato d'animo e una direttrice. Anselmo Bucci aveva suggerito di chiamare quello "gruppo del Novecento", per rinverdire anche nel nome la tradizione italiana, che sempre si era definita - secondo il suo giudizio - col nome dei secoli: in realtà il nome restò allora sulla carta perché non trovò il consenso di tutti.

Tutti erano però concordi nel combattere ogni formalismo (cioè ogni avanguardia) e ogni tipo di improvvisazione, e nella volontà di imprimere al movimento un "accentuato e limpido carattere nazionale": la ricerca della maestria tecnica, della forma classica del disegno sapiente, la restaurazione del culto dell'arte dei Musei, venivano banditi come canoni fondamentali, in parallelo con il rifiuto di tutti gli "ismi", e di ogni tipo di internazionalismo e di cosmopolitismo. A rileggere i discorsi di allora, direi che risuonavano persino di qualcosa di sinistro, più che di ingenuo.

Spira intorno a questo movimento un clima tra la controriforma e il nazionalismo, e non v'è da stupirsi che il novello Duce prendesse la palla al balzo in una sua visita a Milano il 26 marzo 1923, alla prima mostra dei sette artisti, alla Galleria Pesaro, per affermare che non v'era "dubbio che il Novecento segnasse un punto decisivo nella storia della moderna Italia"; e per solidarizzare con quegli artisti, anzi con l'arte tutta, perché "non si può governare ignorando l'arte e gli artisti" (A dire il vero, in quegli anni, Mussolini non si sbilanciava per la tradizione o per l'avanguardia, premuto com'era sull'altro fronte dal combattentismo futurista dei Balla e dei Marinetti. La sua visita alla Galleria Pesaro non va considerata una consacrazione ufficiale del Novecento; questo, eventualmente, avverrà più tardi, auspice Margherita Sarfatti).

L'episodio di questa esperienza novecentista di Oppi va ricordato, perché lumeggia assai

bene lo stato d'animo del suo 1921; non si possono capire i cambiamenti intervenuti nella sua arte dopo di allora, se non come la conseguenza di una svolta profonda e totale nella sua esperienza umana, nella quale - secondo la testimonianza contenuta nella citata lettera a Edoardo Persico - non mancavano la componenti psicologiche del reducismo e della conversione al cattolicesimo.

Ma è un'esperienza comune a molti della sua generazione, anche fuori d'Italia; e non credo sia puramente casuale la coincidenza del suo "ritorno all'ordine e alla tradizione", con certi atteggiamenti internazionali - o addirittura con quelli della scuola americana del tempo - che sono senz'altro analogamente motivati. E' un ritorno al regionalismo, alla rappresentazione di scene della vita contemporanea, dei campi e della città; e un parallelo rifiuto delle esperienze d'avanguardia, in nome del disegno e della forma classica; dei "valori plastici", come dicevano altri. Il rifiuto del recente passato è tanto drastico in Ubaldo Oppi, che talora sembra dettato da un'accanita autocensura psicologica. Dopo la guerra, egli scrive a Persico, "feci ritorno a Parigi, ove continuai la mia avventura: vivere e operare in opposizione alle molte correnti, traendo nuova forza e convincimento dall'indifferenza per le formule estetiche, in continuo e reciproco scavalciamento". In realtà, prima della guerra, e anche nei disegni e dipinti del periodo della guerra e della prigionia, e nell'immediato dopoguerra, non sembra a noi che egli fosse proprio in opposizione alle mode correnti.

Non era futurista, non era cubista, non era astrattista; però la cultura viennese della Secessione, lo stesso Picasso del periodo bleu, un certo primitivismo fra Rousseau e Garbari, non erano fenomeni a lui ignoti. Per Garbari, la sua amicizia è esplicita. "Tullio Garbari... ha portato nel nostro tempo la più fresca vena pittorica che possa domani alimentare la pittura nostra"; per Picasso, invece, egli è reticente e un po' evasivo: "Debbo ripeterle - scrive a Persico - per impossibile che sembri, che solo nell'inverno 1914-15, a Vicenza, vidi riprodotte opere di Picasso, dal 1904 al 1905, in un fascicolo de *La Voce*. Il primo guazzo di Picasso del 1905 lo vidi presso il collezionista Sainsère nel 1914, e il secondo nel 1920, nella raccolta Gompels, sempre a Parigi. Al mio arrivo in quella città, alla fine del 1911, tutte le opere di questo periodo picassiano erano in collezioni private, le monografie non si stampavano ancora, e nelle gallerie d'arte si trovavano solo tele cubiste". Non vi è ragione di dubitare di questa testimonianza di Oppi. Il Picasso che egli certamente conobbe, e col quale ebbe uno scontro drammatico nel 1911 - ricordato anche nel Diario di quegli anni di Severini -, non era il Picasso del periodo bleu, ma quello rinnovato degli anni successivi alle "Damoiselles d'Avignon", del 1907. e certo Oppi attinge a quella cultura mitteleuropea che, tra il 1900 e il 1915, a Vienna e a Barcellona, a Torino e a Venezia, a Roma e a Monaco, non si identificava con Parigi, anche se spesso vi approdava e ne ricavava esperienze rinnovatrici. Perciò i contatti e le coincidenze con la cultura di Picasso 1905 non sono impossibili, ma non sono necessariamente diretti.

Riguardando ora i quadri e i disegni dal 1913 al 1921 (i primi tre o quattro anni, con la partenza dal divisionismo di Previati, e dalla Secessione viennese, fanno ancora parte del suo apprendistato giovanile), non si può che concordare col giudizio implicito nella scelta di Persico. Sono quelli gli anni migliori di Oppi, gli anni dell'esordio all'ottava Mostra di Ca' Pesaro, accanto a Casorati, Arturo Martini e Gino Rossi, e poi dei ritratti monocromi nei *bals Musettes*, e nei disegni e acquerelli del periodo della prigionia a Mauthausen, che precorrono certo primitivismo caratteristico degli anni intorno al '20, di Garbari, e dello stesso Carrà del primo dopoguerra. Dopo di allora, con i successi alle Biennali del '22 e del

'24, ma anche all'estero da Zurigo a Pittsburg, la fama e gli onori coronano l'opera di Oppi novecentista: e talora anche dopo, specie in certe composizioni ispirate a Ingres, egli tocca momenti di grande felicità formale. Mentre la critica allineata dei "nouveaux pompiers italiens" salutava con gioia il suo abbandono delle "estetiche, spesso deplorabilmente letterarie che agiscono su tutti i giovani" e delle composizioni "popolate di figure macre, povere" (Cesarino Giardini, Emporium, Febbraio 1925, p.75), qualche voce isolata si alzava pure a rimpiangere il suo passato. Nino Barbantini, che lo aveva "scoperto" e valorizzato alla VIII mostra di Ca' Pesaro del 1913 (la copertina del catalogo della memorabile collettiva era proprio del ventiquattrenne Oppi) scriveva con acuta e amara chiarezza sulla "Gazzetta di Venezia" in occasione della Biennale del 1924: "Vorrei che Oppi, magari, sgrammaticasse, ma che facesse sentire la propria maturità e il proprio cuore. Invece tutto quello che fa per assecondare il proprio paziente estetismo e per provare la facilità che possiede di costruire, di disegnare e di colorire, è astratto, si riallaccia alle sue mani e basta. E' peccato, e temo che sia senza rimedio. Ubaldo Oppi - che conosco e a cui voglio bene da molto tempo - è troppo proclive a rimirarsi con compiacenza nelle forme che realizza. Bisognerebbe invece che l'arte si paragonasse serenamente e con umiltà, non tanto a quella dei maestri antichi o recenti dai quali proviene, ma alla realtà viva, per constatare che - vicino a quel termine di paragone terribile e infallibile - la sua arte manca piuttosto di sostanza che di fatuità. Ma si può sperare che egli si adatti ad un tale controllo, convinto com'è, onestamente e sinceramente delle proprie dottrine e delle proprie pratiche, e dati i tempi che corrono?". I tempi cioè - come diceva contemporaneamente Ugo Ojetti - nei quali si doveva "rimettere l'uomo al centro del mondo" nel senso di fare più ritratti che paesaggi: poiché "oggi i pittori più vivi e progressivi sono quasi tutti pittori di figura, non di paese come erano dieci o venti anni fa i più dei pittori".

Anche a Ca' Pesaro si combattevano, in senso opposto, le ultime battaglie, e di retroguardia; coloro che resistono all'ondata della retorica sono ormai pochissimi, si contano forse sulle dita di una mano. Il compito della critica è ancora quello di chiarire bene la crisi di quegli anni dopo il futurismo e la metafisica; crisi che avviene quasi contemporaneamente in tutta Italia, e anche fuori. Per stare ad un caso vicino, basterebbe confrontare quello che si fa a Verona tra il '10 e il '15 (quando Casorati vi stampava "La Via Lattea" che è appunto del 1914), con quello che Guido Trentini, Angelo Zamboni, Antonio Nardi mandano dieci anni dopo alle mostre di Ca' Pesaro. In Oppi la crisi ha, ovviamente, altri caratteri, e l'approdo è ben diverso; e nell'arco di quel classicismo - adoperiamo pure questa parola in attesa di qualificarla - che va da Casorati a Funi allo stesso Severini, Oppi mantiene vivi i fermenti di una cultura e di una natura d'artista che sono parte intrinseca del suo periodo primo: "Contro il dannunzianesimo e il decadentismo - come dice acutamente C.L. Raghianti in una breve nota del 1967 sul catalogo della mostra di Palazzo Strozzi "Italia 1915-1935" - Oppi concreta una nostalgia di inquieta spiritualità che si volge spontaneamente a un mondo di lavoro e di consuetudine umana, in forme spogliate e con naturalezza riferite a momenti *primitivi* della pittura italiana". Il suo concetto di primitivismo, negli anni dal '20 al '30 si amplia per includere il mondo di Mantegna, alla cui plastica e al cui disegno si rifanno molte sue figure, con escursioni fino alla congiuntura Vivarini-Antonello; e i suoi stessi paesaggi, impostati in chiave chiaramente antimpressionista, si configurano piuttosto come spartiti di predelle quattrocentesche che come riprese del vedutismo ottocentesco. Insomma la scelta, col rifiuto del colorismo veneto della linea Giambellino-Tiziano, si mantiene fermamente entro

i limiti di forme severe e "chiuse", in un gusto "ingrste" di raffinate modulazioni e sfumature cromatiche tendenti al monocromo (foto).

La continuità, quindi, anche al di là dello spartiacque che abbiamo simbolicamente fissato al 1921, si mantiene ferma e netta, frutto di una coerenza spontanea del pittore con il fondo scavato della sua natura e del suo mondo. In tale prospettiva quella che oggi sembra l'involutione di Ubaldo Oppi, non resta più un fenomeno personale e isolato, e la fioritura della sua bella stagione giovanile riacquista il suo peso e il suo valore nel panorama ancora vitalissimo dell'Italia artistica 1910-1920, cioè del periodo aureo della nostra esperienza europea.

Presentazione in Mostra di Ubaldo Oppi, catalogo, a cura di Licisco Magagnato, Vicenza, Comune di Vicenza 1969

Bibliografia

Ubaldo Oppi, monografia di Michele Biancale, Hoepli Milano 1926

Artisti di tre generazioni alla mostra in giardino Salvi, articolo di Licisco Magagnato ne "Il Giornale di Vicenza", 12 Giugno 1949

Mostra di Ubaldo Oppi, catalogo, a cura di Licisco Magagnato, Vicenza, Comune di Vicenza 1969

Momenti d'arte a Vicenza 1900/1930, catalogo Giugno 1984, Galleria Albanese Arte, Tipografia Pavan, Valdagno

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, ne "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing S.p.A, Verona 2009

NOVECENTO VICENTINO opere di pittura dalle collezioni dei Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati, Novembre 2011, Gennaio 2012, a cura di Stefania Portinari, Tipografia Safigraf di Schio (VI), Novembre 2011

Oppi, Ubaldo

di Mattia Patti - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 79 (2013) treccani.it

Testimonianza di Ubaldo Oppi

"Abitavo in place Emile Goudeau 13, Parigi. Un pomeriggio d'autunno del 1913, epoca in cui la miseria era una necessità riconosciuta e accettata.

Ero a letto; stesi, il digiuno è meno duro.

Bussarono. Una speranza improvvisa e impossibile mi riscaldò il sangue. Scesi dal letto e socchiusi la porta: Modigliani.

"Oppi comperami questa valigia."

"Ma non ho bisogno di valigie."

"Mi bastano diciotto soldi:"

"Ma non ho neanche un soldo, vedi, stavo a letto perché non ho da mangiare."

Io sulla soglia, in camicia, gambe nude, lui con le braccia abbandonate, la valigia a terra. Valigia in tela con angoli rinforzati.

Ci guardammo tristemente sorridendo. Modigliani chiuse gli occhi luminosi e grandi, abbassò la bellissima testa, curvò il corpo a raccogliere la merce.

Si rialzò sospirando, e nell'andarsene, accorato e somnesso, fece: "*Alors...*"

("Nous sommes presque français" Modigliani e i suoi amici artisti, Maurizio Fagiolo dell'Arco, in "Modigliani dipinti e disegni, Incontri Italiani 1900 – 1920", Mazzotta Milano 1984)



ANDREA PARINI

Nasce a Caltagirone (Catania) il 13 giugno 1906, da Riccardo e Maria Venezia.

Grazie a una borsa di studio frequenta il liceo artistico di Palermo, si iscrive poi all'Accademia di Belle Arti di Palermo, e si diploma in scultura.

Si esercita nella pratica della ceramica in vari laboratori di Palermo.

Aprire un proprio studio a Caltagirone nel 1928 dove realizza sculture e incide xilografie.

Diventa amico di Luigi Bartolini, che è stato trasferito a Caltagirone come insegnante alla Scuola di Avviamento, per contrasti con le autorità fasciste di Pola.

L'amicizia dei due con il critico letterario Arturo Carbonetto viene definita da Bartolini "una trinità quasi santa".

Esordisce alla Mostra internazionale dell'incisione di Los Angeles del 1930, ed è presente dal '32 al '42 a tutte le esposizioni del Sindacato di Belle Arti di Sicilia.

Nel 1934 partecipa alla Biennale di Venezia nel settore Arti Applicate e negli anni a seguire è alla Quadriennale di Roma e alla Triennale di Milano.

Nel 1938 insegna disegno e storia dell'arte alla scuola d'arte di Caltagirone.

Nel febbraio del 1940 sposa Gina Vitale e a novembre nasce la figlia Onoria.

Nel 1942, in ottobre, si trasferisce a Nove, dopo essere stato nominato direttore, con l'obbligo dell'insegnamento di storia dell'arte, presso la scuola d'arte locale.

Parini instaura un buon rapporto con gli insegnanti dell'istituto d'arte Petuccio, Tolio, Cecchetto, Cuman. Suoi allievi sono Alessio Tasca, Pompeo Pianezzola, Federico Bonaldi e altri artisti.

Trova una modesta sistemazione da lui stesso disegnata su una piastra in maiolica intitolata "La casa triste" (1943).

Chiama dalla Sicilia la moglie e la figlia a raggiungerlo.

Instaura una bella amicizia con Gio Ponti col quale intrattiene una fitta corrispondenza.

Nel '45 nasce la figlia Maria Teresa, ma muore dopo soli dodici giorni.

Nel febbraio del '47 nasce il figlio Jacopo.

Nel '54 si trasferisce con la famiglia in una nuova abitazione a San Vito a Bassano.

Fra le tante esposizioni, e premiazioni ricevute, val la pena ricordare il premio per la ceramica ricevuto alla Biennale di Venezia del 1950 con la serie degli *Scacchi*, e la personale del 1952, alla prima Mostra nazionale della Ceramica di Messina, accanto a Lucio Fontana, Fausto Melotti e Pablo Picasso.

Nel 1953 diventa direttore di ruolo alla Scuola d'Arte di Nove.

Nel 1963 si trasferisce alla Direzione dell'Istituto d'Arte di Padova e nel '64 a quella dell'Istituto d'Arte di Venezia.

Nell'ottobre del '66 passa alla Direzione dell'Istituto d'Arte di Gorizia, dove resterà fino alla morte.

Dal '65 al '74 esegue pannelli murali, due per la sua città natale ("Arti e mestieri" e "Partirono") e, anche il terzo in maiolica policroma, il pannello "Mosè salvato dalle acque", per la diga dell'Ogliastro.

Muore a Gorizia il 18 gennaio 1975.

Nello scritto dello stesso Parini, "Le mie crete" sul catalogo della Mostra del '58 alla *Galleria La Chiocciola* di Padova, l'autore descrive in un tenero racconto i primi anni vissuti nella sua terra.

Lì, sente presente l'eredità spirituale dei suoi "padri vasari", dai quali ha appreso a miscelare gli "impasti".

Parini spiega di non aver avuto dei veri maestri, ma di aver appreso qualche "segretuccio" dagli artigiani che gli hanno schiuso le porte.

E precisa di dovere i primissimi insegnamenti ad una donna che, oltre a disegnare, gli ha insegnato a tenere in mano il libro di preghiere; è *Zia Luppinedda* : "una zitella che vestiva sempre di nero e che, oltre all'abbecedario, mi insegnò a tracciare sui quadratini del quaderno l'oca rotonda e la casa sulla collina dal cipressetto appuntito".

Il paesaggio che vede dalla sua camera è bello e carico di storia : il poggio di *Santa Porta* , maestoso e costituito da falde di schisti di gesso, con "i fori quadrati delle tombe preistoriche", un immenso cielo e prati in fiore, ma anche il triste corteo di pecore, maiali e manzi che vanno al vicino macello e dei quali sente i lamenti finali.

Parla infine del doposcuola passato alla Colonia Agricola, situata sopra delle rocce di arenaria che in seguito fu scoperto contenessero tombe e vasaria del V secolo a. C.: "ignari di ciò che avevamo sotto i piedi e sotto i nostri corpi ruzzolanti per i piccoli declivi, per anni giocammo e sognammo (...) avendo per cuscino le rocce che contenevano le ceneri degli Eroi e i vasi dei padri greci".

E' pittoresca anche la descrizione di Nove del'42, come la racconta in alcune lettere alla moglie, per invogliarla a trasferirsi in Veneto con lui.

11 ottobre 1942

"... Cosa è Nove? E' il Paradiso delle ceramiche e Onoria nostra ci si troverebbe a meraviglia a rompere teste di pupattole e colli di cavallini Ma per romperle tutte non basterebbe la sua vita intera, perché mentre essa distruggesse, ignoti giovinastri e vecchi dalle barbe all'*assiro-egiziana*, in collaborazione con belle ragazze, riedificherebbero quelle vite caduche per virtù misteriose.

Il paese è piccolissimo, si estende su di uno stradale che porta da Bassano e va verso Vicenza, ed è composto di

case per abitazioni in numero assai piccolo, mentre ha dei villini e palazzine adibite a fabbrichette e fabbricone di ceramiche.

Nel complesso è campagna, ma di quella *meravigliosa*; solamente nei sogni trovasi tale incanto di paesaggio e tale aria pura..."

23 ottobre 1942

"...Ti ripeto, il paese è piccolissimo e perciò c'è un solo fornaio, una macelleria, una farmacia, due bar, un pizzicagnolo, un emporio di tessuti e manufatti e poi il resto degli abitanti vive facendo *ceramiche*...

... Ci sono delle giornate meravigliose e aggiungi che vicino c'è il fiume *Brenta* e in mezzo al paese passa un ruscelletto ricco d'acqua (fa camminare mulini e ruote di industrie diverse) che è una vera poesia. Detto ruscelletto, che è un piccolo fiume, passa ai piedi del fabbricato della scuola, dando il carattere di un rio veneziano al paesaggio..." (*Andrea Parini ceramiche 1935-1970*, dalle note della Nota biografica)

L'esordio dell'attività artistica di Andrea Parini a Caltagirone, sua terra natale (era del 1906), si colloca in quell'inizio degli anni trenta, che non brillava certo nell'Italia di periferia per vivacità di slanci e apertura di orizzonti; e su Parini tanto più quell'aria pesante, nella quale era facile restare invischiati nel più retorico accademismo, doveva pesare in modo opprimente, visto lo stato della Sicilia descritto dal giovane Brancati:

Tutto il suo essere rifiutava d'istinto orpelli e pompe, e fin dall'inizio (aiutato a suo dire da un provvidenziale santo protettore capitato a Caltagirone nel 1928 quando stava per compiere ventidue anni: vedremo chi era e come si svolsero i fatti), fin dall'inizio non trovò modo migliore per sottrarsene che farne la caricatura; e lo fece con estrema spontaneità, forse favorito dalla radicale sua allergia all'ordine del profondo Sud.

Il bello è che questi umori ironici e dissacranti li espresse primariamente in certe sue xilografie inviate per la stampa ad una miscellanea artistica alquanto seria, promossa da persone vicine all'"Eroica" di Ettore Cozzani, ispirate ai modi di De Carolis, Cisari e Servolini.

Era il 1932, aveva 26 anni, ed era appena tornato dall'Accademia di Belle Arti di Palermo alla natia Caltagirone, ove non so quale risonanza avessero in lui il genuino spirito popolare e l'insanabile idiosincrasia per la retorica del tempo del nume locale Luigi Sturzo, ormai in esilio ma certo indimenticato.

Ma, secondo un ricordo autobiografico di Parini, l'avvenimento provvidenziale che lo avviò alla carriera artistica e lo salvò dalla palude in cui stava impelagandosi, fu invece il trasferimento da Pola a Caltagirone, come insegnante di educazione artistica, di Luigi Bartolini, che divenne subito suo amico inseparabile per i due anni in cui dovette restare in quella specie di confino dov'era stato mandato per punizione, a causa di un bisticcio con le autorità fasciste polesane. Bartolini incise e stampò a Caltagirone alcune famose acqueforti in quel suo inconfondibile *sermo humilis* che tanto dovette influire su Parini; queste incisioni, spesso decorate con iscrizioni di frasi, versi e frammenti di diario, anche sotto questo aspetto dovettero piacere molto a Parini, che adoperò poi sempre, in chiave mutata, scritte analoghe nei piatti, nelle formelle e nei vasi, secondo l'antico uso delle ceramiche popolari.

Parini annota: "Considero per me provvidenziale questo incontro: senza quel trasferimento non lo avrei avuto laggiù e la mia vita si sarebbe svolta, forse per sempre, tra nebbie e ubbie paesane; magari con medaglietta di cavalierato, con pergamene e discorsi di amici, facendo andare in sollucchero il parentado".

Ma per quanto importanti siano stati questi avvenimenti e questa amicizia, più profondi furono gli stimoli che influirono sulla formazione di Andrea Parini. Infatti il vaccino più efficace che lo immunizzò definitivamente contro ogni tendenza magniloquente, egli lo aveva ricevuto fin da piccolo a contatto con le ceramiche antiche e moderne di Caltagirone, una delle riserve più autentiche del *sermo rusticus*

italico; e per quella via era giunto certamente anche a capire il significato che in quel particolare momento aveva lo "strapaese" di Mino Maccari. Il quale pure come i cultori di xilografia che si adunavano intorno all'"Eroica", amava i legni e i linoleum intagliati, ma con nostalgia dell'artigianale e dimesso lavoro grafico degli anonimi illustratori di giornali del tardo Ottocento, prima dell'avvento della fotolito, e non per il culto dannunziano e "jugendstil" della pagina a tiratura rara e decori arzigogolati.

Vale la pena di guardare attentamente queste xilografie giovanili di Parini, perché in esse si scorgono i temi e gli accenti che torneranno poi sempre nelle sue ceramiche, fino all'ultimo; e giova confrontarle con le coeve sculture in terracotta, che precedono la sua dedizione totale alla produzione da ceramista. Queste sculture, per lo più a mezzo busto, appartengono agli anni intorno al '35 e precedono la sua attività di maiolicaro autentico e consapevole, che troverà espressione soprattutto dopo il suo arrivo a Nove come direttore dell'Istituto d'Arte "Giuseppe De Fabris", nel 1942.

In un suo bel saggio del 1963 Guido Piovene (*Protagonisti della ceramica moderna*, Tamburini editore, Milano) ha giustamente sottolineato il ruolo che la terracotta - e basti ricordare il nome di Arturo Martini, Marino Marini, Lucio Fontana, Leoncillo e Melotti - ha avuto tra noi in quell'opera di demonumentalizzazione della scultura che caratterizza l'ultimo mezzo secolo: "L'argilla" - egli osserva con riferimento speciale all'antica Sicilia e alla fascia italo-ionica - cedevole al tocco, sconsiglia le idealizzazioni, porta al capriccioso fantastico, oppure al realistico, all'impressionistico, al caricaturale; crea di fronte al classico greco una specie di grecità barocca; stabilisce caratteristiche che si riflettono nel tutto, anche dove l'argilla non è più la materia usata". In pochi casi queste parole suonano giuste come per Andrea Parini.

Nel suo caso infatti l'educazione giovanile di tipo "strapaese" si innestava su un'esperienza figurina d'antica data e su un sostrato linguistico locale caltagironese, da lui stesso storicizzato in un articolo ben documentato apparso su uno dei primi fascicoli della rivista "La Ceramica" nel 1939. Giungendo alle Nove di Bassano gli bastava spolverare appena gli scaffali del Museo della scuola, o le credenze delle osterie dei dintorni, o i depositi abbandonati (ma non da Toni Cecchetto) delle antiche fabbriche, per riportare in auge una produzione già florida e feconda. Questo innesto del sostrato culturale caltagironese ridestatosi in Andrea Parini produsse da un lato un risveglio di linfe addormentate nella scuola da lui diretta (e i frutti si vedono ancor oggi); ma soprattutto la sua operosità di maiolicaro prese uno slancio tutto nuovo proprio per l'incrocio delle diverse esperienze di cui era portatore. Intorno al quaranta, dunque ancora a Caltagirone, egli è da lungo tempo impegnato nell'esecuzione di sculture di terracotta che, come nel caso di Martini, non sono la fase preparatoria del modello e della forma per bronzi o statue di marmo, ma sono destinate a restare tali quali si trovano dopo la cottura dell'argilla, o a ricevere una coloritura a tinte e smalti, in seconda o terza cottura. Dal quaranta in poi la fase della coloritura è destinata però ad assumere un ruolo sempre più di rilievo, inserendo così sempre più pigmenti e umori di segno narrativo e di sapore ironico, in quella chiave tra il popolare e il fantastico che appartiene alla sua musa più genuina e caratterizzante.

Un misto sapiente, com'era destino per le origini storiche e culturali cui già abbiamo accennato, di *sermo rusticus* e *sermo humilis*, costituisce il linguaggio caratteristico di tutta la sua carriera d'artista. Da questo punto di vista viene naturale l'avvicinamento della sua arte a quella, purtroppo interrotta sul nascere, di Salvatore Fancello, morto venticinquenne sul fronte greco nel 1941, anch'egli un isolano (di Nuoro, nel suo caso) emigrato in alta Italia. Per l'uno Bassano era il luogo di lavoro, oltre che d'insegnamento; per l'altro lo era la fabbrica Mazzotti di Albisola.

Ma per tutti e due il punto di riferimento culturale è Milano, che Fancello aveva frequentato fin da ragazzo perché era stato a scuola a Monza, allievo di Martini, Semeghini e Pagano; Parini vi si avvicina, appena arrivato nel '42 a Bassano, specie per il tramite delle riviste milanesi "Domus", "Lo Stile", "Casabella"; e più tardi si legherà d'amicizia con Gio Ponti, che fu sempre, com'è noto, molto attento,

da ceramista qual era, ai fatti dell'artigianato artistico.

Milano era allora davvero, almeno dal 1935, la capitale culturale delle arti figurative; e nella sua apparente semplicità Parini se ne rendeva lucidamente conto. La posizione stessa che egli assumeva di fronte al suo mestiere teneva conto del nuovo ruolo che l'invenzione artistica e artigiana aveva ancora da svolgere nella società in trasformazione; la sua capacità di lavorare e pensare in termini così diversi da quelli dell'industrial design e della produzione di serie, indicava in anticipo una via alternativa, l'unica del resto per lui praticabile; non era cieco a quei problemi, ma nel lavoro e nell'insegnamento teneva desti altri interessi ed esigenze. Diciamo pure, il mondo della fantasia e dell'immaginazione; ma anche il rispetto della propria intimità e del corretto uso delle materie e delle tecniche del suo antichissimo mestiere.

Continuamente nelle sue opere si colgono, espressi in modo quasi naif, ma al fondo raffinatamente culto come tutto ciò che nel mondo moderno si richiama al primitivo e all'elementare, due aspetti fondamentali: la trasmissione di una tradizione ridotta alle sue formule più essenziali, e il ricorso ad una vena di fabulazione che si esplica in forme e frasi che fanno appello all'*imagerie* popolare.

Gian Carlo Polidori, che su Parini ha saputo trovare le parole più acute che mi sia capitato di leggere su di lui, ha scritto a questo proposito su "La Ceramica" del gennaio 1955 che "piantato decisamente nel filone più vivo e profondo della tradizione caltagironese, tipicamente vernacola e picaresca, dagli umori estrosi e dalle stupende allusività fantasiose ancora innestate sul vetusto tronco classico, Parini per esprimersi non fa leva sulla preziosità della tecnica"; egli infatti si basa "unicamente sulla modellazione e sulla qualità della foggatura del pezzo, commentate dai verdi-ramina, dai gialli, dai rosa, dai turchini e dagli arancioni e manganese, spessi o diluiti (quelli risultano bruni, questi viola-melanzana), come un qualsiasi vasaio di paese". E aggiunge, a proposito della sua vena fabulatoria, "che in tutti i suoi esemplari, oltre a realizzare autentici valori decorativi, immette motivi e figurazioni che alludono ai suoi tormenti, alle sue delusioni e speranze, il tutto reso con curiose criptografie, tra ermetiche e bizzarre, che, anche quando sono incomprensibili, risultano espressioni decorative sempre valide".

Nella prima fase di passaggio tra il periodo caltagironese e quello bassanese, prevalgono gli altorilievi con storie di famiglia e pagine di diario, in toni scarni, dal modellato minuzioso e veristico, che tratta la creta, quasi incolore e monocromatica, con un'esecuzione che ricorda certe cere di soggetto anatomico, che si vedevano una volta nei luna park: i ritratti e gli oggetti sembrano imbalsamati e impolverati, e ciascuno di essi è un calco che ricorda un evento, di nascita o di morte, un giornale ("Il Meridiano di Roma" e "Il Quadrivio"), una pagina di diario, un proverbio, un augurio, un saluto; all'immagine si accompagna, come nelle stampe o nelle ceramiche popolari, la parola scritta che ha sempre l'arguzia di un *bon mot*.

Via via che passa il tempo la narrazione diviene più ilare, o almeno giocosa; la docile terraglia novese o la maiolica si prestano alle gaie colorazioni quasi all'acquarello, tracciate con segno volutamente imperito, alle composizioni a pezzi combinati insieme, come nei presepi o nei dolci siciliani. Ma, passando gli anni, il gioco si fa sempre più scopertamente intellettualistico, come di semplificata metafisica: scacchi figurati, vasi che somigliano a pupi, paladini che ricordano i tarocchi, i busti bianchi o variopinti delle giostre, torri sventrate, con spazi simili ai luoghi deputati delle sacre rappresentazioni, o ai cassetti aperti di un vecchio armadio. Una specie di ironia su temi dechirichiani, sulle panoplie antiche, sulle reliquie di sacrestia; all'arcaico repertorio caltagironese si mescola l'*imagerie* remondiniana, in un composito miscuglio che finge l'ingenuo e rasenta, senza toccarla, la dissacrazione. Di pari passo la materia si fa sempre più raffinata, mentre le figure diventano più sommarie; è il momento delle porcellane e del grès, degli smalti più sapienti (e meno appariscenti), delle ocarine a figura umana, che combinano belle teste barbute con corpi a barchetta, un cretto raffinato su cristalline monocrome e opalescenti.

Nel periodo ultimo della permanenza a Nove, cioè tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni

sessanta, spicca una serie di opere ove questa raffinatezza materica prende il sopravvento, e in piccoli pannelli, con delicati e rari accostamenti di grigi-violetti e blu intensi, neri opachi, marroni bruciati e bianche pallidi Parini presenta una versione di cromatismo rinnovato che riprende antiche esperienze caltagironesi, in un clima di braquiano rigore, quasi un'austera pittura-scultura informale, dalla quale i suoi migliori allievi trarranno più tardi nuovi insegnamenti.

Questi rapporti con allievi e compagni non si possono trascurare. Non si potrebbe infatti capire interamente la personalità di Parini se non si cogliesse il rapporto e l'influenza reciproca che egli stabilì con i suoi scolari, specie durante il periodo novese. Né si può capirlo bene nella sua umanità, dolce e ombrosa ad un tempo, senza tener conto dei legami che a Nove strinse con compagni d'arte come Toni Cecchetto e Giovanni Petucco, o con amici suoi e dell'arte ceramica come Gino Baroli, tutti prematuramente scomparsi. Per comprendere infine certi risvolti della sua intera vicenda umana varrà la pena di rileggere nelle belle pagine che egli scrisse su Luigi Bartolini, nel 1967, la chiusa commossa e amara: "Dunque, sei stato trattato come il Cristo della "Flagellazione" di Piero della galleria urbinata; ai tuoi flagellatori potresti dare anche tu dei visi! Ma i mandanti stanno sempre in disparte: sono gli impaludati messeri del quadro di Piero: ministri, manipolatori di angherie, capoccioni piccoli e grossi che ti tennero sempre in ambascia, che attualmente tengono me nello stesso stato, e che terranno pure in avvenire chi avrà il sangue buono e vermiglio come il nostro: per la qual ragione si dice pane al pane e vino al vino".

A questo equilibrio di rapporti umani e culturali raggiunto a Nove, che trovava ulteriori elementi di stabilità nella scuola e nell'armonia dei profondi affetti familiari, si deve la fioritura felice della sua attività nel ventennio successivo al suo arrivo nelle terre nuove del Brenta, nel 1942. Di stagione in stagione, attraverso il crescere di sempre rinnovate esperienze sul ceppo iniziale degli anni trenta (sotto certi aspetti il più radicato nell'*humus* della sua vocazione di plastificatore figulino), Andrea Parini sviluppa tutti i temi della sua fantasia di illustratore popolare. E tale pienezza raggiunge soprattutto nel periodo ultimo, nel quale da un lato inventa tutta una serie di vasi torri lavorate dentro e fuori, come teatrini del suo microcosmo e della sua umanissima commedia domestica, e dall'altro approfondisce, nel pieno dominio della maestria tecnica, le virtù più autentiche del suo mestiere che si dimostrano tutt'altro che inconsapevoli delle esigenze nuove dell'arte del suo tempo.

E' il momento nel quale da Vallauris giungono folate d'aria nuova, che in Parini stimolano un diverso modo d'esprimersi in maniera diretta e semplificata; la sempre sorgiva vena popolare del suo estro, abbandonati i modi fabulistici, alimenta la sua talora sopita capacità di ricavare, col minimo di variabili, il massimo di intensità. Penso alle formelle in porcellana e grès, sagomate come piccoli vassoi, modellati in forme quasi infantili, a paste intrise di colore più che dipinte; il punto di partenza è forse dai piccoli oggetti monocromi - acquasantiere, umili scatole, piattini e alzate - ma l'attenzione stilistica è alle gamme scure, opache e cromaticamente intense, senza lucori di superficie, di certa pittura informale; il rimando a Braque, Fautrier e Burri, inteso *cum grano salis*, vale per sottolineare i segreti risvolti della cultura artistica di Andrea Parini. Ora, a oltre dieci anni dalla conclusione della sua parabola artistica, il valore della sua ricerca e del suo insegnamento assume anche un altro spessore: il suo mondo non appare più così *demodé* come poteva sembrare allora, e la sua fedeltà ai temi dell'immaginario finisce per avere il significato di una previsione e di una consapevolezza meno ingenuo di quanto non si pensasse quand'era vivo e operante.

Licisco Magagnato

4 maggio 1983

Introduzione alla Mostra di Nove

Bibliografia

ANDREA PARINI Ceramiche 1935 -1970, a cura di Nadir Stringa, introduzione di Licisco Magagnato, Mostra all'Istituto Statale d'Arte di Nove, 28 maggio - 10 luglio 1983, Neri Pozza Editore 1983
Andrea Parini: maioliche terraglie gres porcellane : dal 17 al 31 maggio 1958 : Galleria La Chiocciola, Libreria Draghi, Padova, Tipografia Vicenzi, Bassano, 1958

Neri Pozza

Ritratto di città

Stile, racconto, sviluppo tematico, si legano in Neri Pozza - in un modo da considerare singolare, nell'arte incisoria italiana contemporanea - intorno ad un argomento centrale e capitale.

Bisogna avere il coraggio di affrontare a fondo questo caratteristico atteggiamento di un artista, sempre all'erta intorno ad un determinato oggetto, per poter cogliere la ricchezza di motivi che egli sa trarre da queste inesauste riprese, più che ricerche e variazioni.

Già si sarà inteso che intendo parlare del continuo interesse di Neri Pozza per gli aspetti della sua Vicenza.

Giunto alla conclusione della sua opera (che posso dire di aver seguita fin dalle prime acerbe puntesecche di 40 anni fa, del resto non dedicate a Vicenza), Neri Pozza ci lascia un *corpus* di immagini della sua città ineguagliato per numero e qualità rispetto a qualsiasi altro esempio contemporaneo.

Una constatazione va fatta preliminarmente, e stupirà sotto certi aspetti. Nella Vicenza di Neri Pozza non compaiono quasi mai i monumenti maggiori della città, specie quelli palladiani, né quelle vedute canoniche logore da passate rappresentazioni; della stessa Basilica di piazza, ciò che domina è la grande carena gotica della copertura, vista dopo la sua distruzione e la ricostruzione postbellica; i campanili, qualche loggetta neoclassica, il solco dei fiumi. Direi, per paradossale, che, come nella anonima *Pianta Angelica* del 1580, anche in quelle di Neri Pozza le fabbriche di Palladio, che pur egli conosce minutamente, sono annegate, quasi sommerse, nel tessuto strutturale della città. Del quale tessuto egli è rispettosissimo anche se ciò non appare

evidente a chi, scarsamente conoscendo la città, non individua gli arditi punti di vista da cui l'incisore sorprende ogni quota e le principali infilate delle sue strade. Eppure egli non giunge a queste vedute vicentine tutto d'un tratto, bensì passo passo, direi per stagioni, spesso, a conclusione di brevi cicli ben individuabili, durante i quali coglie altri temi, ed elabora fino in fondo tecniche che via via abbandona per altre più raffinate.

Un primo ciclo cronologicamente vicentino va dal '35 al '37 ed è legato alla sua giovanile, direi quasi scolastica, attività di scultore; tra queste cinque o sei puntesecche è da isolarne una, quasi senza segno di ombreggiatura, che rappresenta una veduta dall'alto di una contrada montana di Lusiana (esattamente dell'estate '37); il segno nitido, la prospettiva a volo d'uccello di questo esemplare unico torneranno a contrassegnare l'immagine, come un'imbastitura di fondo fissata per anni più maturi, quasi nocciolo visivo elementare di una parte cospicua della sua produzione dal '50 al '60.

Bisogna lasciar passare altri dieci anni per trovare un'altra breve serie, artisticamente e linguisticamente molto importante, eseguita tutta, come garantiscono firme, titoli e date, nell'estate del 1948, nell'Appennino tosco-emiliano: il punto di partenza deriva dai citati paesi visti a volo d'uccello del 1937, ma il segno si è come dipanato, le case sfaccettate da un chiaroscuro molto lineare che già si basa su sequenze di tratteggi perpendicolari articolati tra di loro a linee rette, più o meno distanziate; i piccoli borghi sono quelli disseminati nelle balze rocciose e sui prati scoscesi del paesaggio tra Rigoso e l'Aneta. Queste puntesecche, che Neri Pozza riprenderà in secondo stato nel 1960, contengono già una scelta di elementi stilistici basati su un tratteggio continuamente variato e parcamente incrociato, fino a raggiungere il nero puro, che l'artista non abbandonerà più da questo momento in poi. Questa decina di stampe dell'Appennino si conclude con un piccolo gioiello, quasi astratto: *Paesaggio dell'Aneta* (1948-1956), che segna il momento di definitiva scelta grafica di Neri Pozza! Già tutte le virtù dal segno tagliente della sua prediletta puntasecca si svelano nell'accostare campitura a campitura, facendo scomparire la linea divisoria tra cosa e cosa, graduando i chiari e gli scuri in un impasto di rette più o meno scavate, incrociate fino ai neri profondi.

Dopo il ritorno dall'Appennino, delle produzioni di Neri Pozza del 1949 ci restano pochi fogli di

paesaggi veneziani (interni di giardini), nei quali si manifesta un nuovo segno più articolato e saliente, inteso a interpretare le chiome degli alberi, pieno di torsioni e avvolgimenti barocchi che reincontreremo da questo momento più volte, nuovo stilema del suo linguaggio in formazione. Anche i primi fogli eseguiti nel '49 a Vicenza portano ricordi della serie dell'Appennino, e dei giardini veneziani, ma con una rigidità di soluzioni schematiche, quasi nell'attesa delle prime grandi serie vicentine, di cui parleremo tra poco.

Mi pare che non ci possano essere esitazioni a porre all'inizio delle vere e proprie vedute vicentine di Neri Pozza (e infatti egli le cataloga come *Vedute vicentine, prima seconda terza e quarta, ecc.*) quegli inattesi paesaggi che ricordano a chi ha una certa età il vecchio *skyline* della città, spaziando dalla chiesa dell'Aracoeli al parco Querini Dalle Ore. Ahimè, queste puntesecche resteranno ormai l'unico ricordo vivo di quel bellissimo lembo di città che si spingeva verso la campagna in un lussureggiante susseguirsi di chiese, giardini e tempie neoclassici. L'approccio dell'incisore alla città è come si vede un po' timido e da lontano; e tale dura fino al '54, mantenendosi il suo punto di vista ben fermo ai margini della città. Il taglio lungo, che permette la descrizione di sequenze armoniose di forme e segni, serve a Neri Pozza anche per altre notevoli, anche se in fondo meno originali, puntesecche, non vicentine, ma certo di quello stesso periodo; sono così due paesaggi toscani e due complesse vedute di Orvieto (1954), che legano la cattedrale alla dantesca pietraia su cui si innalza. Ritengo molto importanti, nella storia grafica dell'artista, queste due vedute di Orvieto, quasi un suggerimento a raggruppare in altezza, ad andamento acropolico, l'intera città; inoltre la natura rocciosa, a forre spaccate in profondità della pietraia orvietana, porta l'artista a insistere sui neri e sui bianchi netti, taglienti, entro i quali brevi tratti di sterpaglie rompono appena i profili. Al che benissimo si presta la tecnica della puntasecca.

Ancora al '54 appartiene una lunga serie di fogli, non grandi e lunghi di taglio (*Orti agli Alberoni, Scala Greca, Campagna a Lendinara*), ove si sviluppa in profondità una ricerca di segni, a tratti paralleli e di diversa profondità e percorso, raramente incrociati, che ritroviamo con richiami e, talora, con meno preoccupazioni iconografiche, nelle già citate quattro vedute vicentine dell'Aracoeli. Con le quali, specie con la terza, siamo entrati in pieno nel discorso delle grandi vedute più note e singolari di Neri Pozza.

Il discorso continua qualche anno dopo, a partire dal '57, con una decisa marcia di avvicinamento al cuore della città, partendo dalla campagna vicina, posta spesso a sfondo di qualche isolato monumento. Penso alle vedute dei colli Berici, intorno a Fimon dalle quali sembra, quasi automaticamente, l'artista riporti l'occhio al *Duomo di Vicenza* (1957) contro un indistinto sfondo di campagna; e penso anche alla *Sesta veduta di Vicenza*, dello stesso anno, nella quale comincerà a delinearci in pieno il folto di case, orti, monumenti, fondi di campi lontani, che si preciseranno con sempre maggior volontà definitoria, quasi topografica nella serie (1954-1959) della *Grande veduta di Vicenza*, nella quale l'artista penetra nel tessuto organico della città con sempre maggior precisione. La struttura saliente della città, vista pressappoco da ponte Furo, ma come arroccata seguendo un andamento collinare che culmina nei campanili del Duomo e di Santo Stefano e nella torre di piazza, è un taglio unico tra le stampe di Neri Pozza; a lungo elaborata, con precisione di particolari, e con un'alternata vicenda di chiaroscuri più o meno profondi nelle case, nei vicoli, nelle larghe quinte di verzura, esaurisce in sé la tipologia della città acropolica, su cui Neri Pozza non tornerà più. Da questo momento per lui la città si prospetta a volo d'uccello, o sulla diagonale, o a scacchiera, cogliendo di volta in volta partizioni urbanistiche che indicano una profonda conoscenza del tessuto strutturale della città, e una ricchezza di possibilità di lettura dei vari incastri delle sue direttrici, che suggerisce, a mio parere, analisi organiche da approfondire anche da un punto di vista storico-urbanistico.

Voglio sottolineare, dopo questa lettura della città in saliente e privilegiandone la compattezza, l'analisi a distesa larga e dilatata della gigantesca *Dodicesima veduta* e i suoi derivati, dominata dal

salire del campanile di piazza a strapiombo sulla Basilica (1968) e spartita dal fiume, con le strade ortogonali alle piazze maggiori.

E' in fondo un impianto che privilegia il reticolo romano, come sottolinea la posizione del "foro" e della piazza: ma l'interpretazione è tutt'altro che dotta e archeologica, è tutta di memoria, ridotta ad un ammasso di case semplici, orti ove le fronde stormiscono come voli di colombe, violenta - con impeto e razionalità ad un tempo - di chiari e scuri. Credo contemporanee altre vedute più particolari, ove Neri Pozza è tutto vigilato nel mediare chiari e scuri (*Ottava veduta* di Vicenza) ed intento all'analisi stilistica delle varie soluzioni poi più libere, e direi quasi scatenate, nella grande *Dodicesima veduta* di cui più sopra abbiamo parlato.

Per trovare un filo a questo progredire dell'immagine dell'incisore sulla sua città e sui mezzi stilistici da preferire, metterei in luce la felice improvvisazione della piccola puntasecca del 1961, che gli servì poi per una serie di grandi lastre, nelle quali gli isolati e le case corrono sulle diagonali di fiumi e strade. La città è rovesciata nel punto di vista ancora una volta, come l'artista volesse rinnovarsene nella mente l'immagine spostando di 90° l'asse di veduta.

Siamo giunti così al '60 - '62; e la volontà strutturalistica delle vedute è giunta al limite dell'esaurimento. Un ulteriore "modo" con molte variazioni sarà quello della città congiunta in blocchi longilinei, sovrapposti ad altezze varie sulla linea d'orizzonte; non più i blocchi dei caseggiati, ma le sequenze di profili sovrapposti, come in una predella cinquecentesca: è certo che riaffiora nella memoria dell'incisore il ricordo delle caratteristiche predelle con vedute di Vicenza belliniane e post (per esempio del Fogolino: l'ha già notato Fernando Bandini), nelle quali ad ogni strato di caseggiati corrisponde una banda di luce, chiara o scura volta a volta, sia per distinguere le partiture iconografiche, sia per creare effetti pittorici di tramonti, temporali, o cieli tempestosi. L'effetto è sempre più chiaramente pittorico; e quest'ultima serie vicentina fino al 1965, lo si nota subito, accentua il variare sottile dei toni cromatici e chiaroscurali, di cui restano testimonianza i molti *stati* successivi dopo la prima prova di lastra; toppe chiare o scure di grandi appezzamenti di cieli sopra le case e le chiese si fondono insieme e trascolorano come folgorati dai lampi tempestosi di una crocefissione di Rembrandt. Il dibattito della luce si fa protagonista, sostituendo la preminenza dei blocchi plastici delle serie intorno al '60. In questo senso alle "case" si sostituiscono le "rovine" in una fitta sequenza, nella quale le sagome bianche, nere, grigie, appena profilate o densamente inchiostrate, volta a volta suggeriscono quinte illuminate dal crepuscolo o dalla luna piena; oppure - e questo mi pare lo stato d'animo esatto dell'incisore - muri crollanti e pencolanti sul vuoto, a sottolineare, verso la metà degli anni Sessanta, il venir meno di una speranza o la protesta per una perseverante decadenza.

Finito è il tempo dei candidi blocchi marmorei del Duomo (certo il monumento preferito da Neri Pozza, penso per reminiscenze belliniane); finito anche il netto distacco immotivato tra cieli plumbei e solidi profili di strade. Grado a grado cresce invece la sottigliezza del segno, dei grigi soprattutto, e degli incroci di scavi ora profondi, ora lievissimi, che distruggono ogni parvenza di realtà e accentuano, specie dal '70 in poi, l'impressione di *moiré* trasparenti, di forme scolpite, campite in controluce a smaterializzarle, di forme fluttuanti moventesi come aquiloni senza un disegno, una traccia, una rotta precisa.

Di tutto il grande astratto ripensamento delle forme della città, per tanti anni oggetto della sua ricerca accanita, Neri Pozza è venuto così negli ultimi quindici anni raccogliendo una serie di fogli d'album ove l'esercizio quasi calligrafico dei retini a puntasecca e all'acquaforte si caratterizzano per *l'astratta* volontà di creare e rinnovare di continuo spazi di un linguaggio autosufficiente. E', mi sembra, l'aspetto preferito da Bettini e dalla critica più giovane; ma l'attenzione di quest'ultima fase non deve spezzare l'unità della diuturna opera dell'incisore (che meriterebbe maggior conoscenza di quella di cui finora ha goduto) e nella quale, come abbiamo detto all'inizio, la lunga fatica stilistica e concettuale sul tema della città è la premessa insostituibile e feconda delle successive esperienze.

La riduzione di ogni immagine di vedute e paesaggi ad un esercizio di stile, anche quando nasce come analisi e "presa diretta" dal vero è quasi simboleggiata dalla cartella di cinquanta disegni a penna, qui esposti per la prima volta; l'andamento del segno, le parallele oblique, talora scoperti omaggi ai prediletti Cézanne e Morandi, mostrano tutte la caparbia volontà dell'incisore a trasformare la forma in luce, e a cancellare col tratto del segno discontinuo e legato alla sola regola del parallelismo, il profilo realistico ed anedddotico delle cose. Che è poi, in fondo, la costante stilistica dell'intera opera incisoria, e la ragione profonda del mezzo tecnico prescelto da Neri Pozza in quaranta anni di lavoro quasi segreto.

Licisco Magagnato

Verona, 5 Aprile 1981

Per un confronto con *Ritratto di città*, uno scritto di molti decenni prima: l'articolo de *Il Giornale di Vicenza* del 31 ottobre 1948 intitolato: *50 incisioni di Neri Pozza*

"Neri Pozza si ripresenta dopo un lustro al pubblico vicentino con una personale: sono anni nei quali egli ha fatto con successo l'editore e lo scrittore; ed alcuni avevano cominciato a dubitare avesse trascurato la sua vocazione d'artista. Ora ci si accorge ch'egli ha lavorato anche nel suo studio di scultore, e la mostra al "Nazionale" ne è la prova: molte incisioni sono concepite non dico come studi preparatori, d'una determinata opera, ma come esercizi di scrittura, come studi formali, incidendo i quali aveva evidentemente dinanzi alla mente il problema degli equilibri e dei profili che sono propri dello scultore. Alludiamo naturalmente ai nudi e alle figure in cui è chiara la ricerca di una forma sintetica e sciolta.

Ma ad un certo punto Neri Pozza si è fermato nell'esercizio e nello studio (che era sollecitato, notiamo tra parentesi, dai problemi più vivi della scultura contemporanea: e facciamo due nomi: Viano e Marino, non ad indicare una derivazione, ma una coscienza dei loro mondi). Si è fermato, ed ha voluto provare con più libertà a incidere, narrando col bulino le storie del suo giardino e dei tetti vicini, come ai tempi delle giovanili estati di Lusiana, di cui restano qui i documenti nelle stampe n.1, 2 e 3. Insistiamo su quest'avvio diremmo quasi occasionale della sua attività incisoria (e con le date lo si potrebbe documentare); perché in Neri Pozza la molteplicità degli interessi è un dato costante e talora diciamo pure un limite: è la ragione della sua vitalità e ad un tempo del suo amore per Martini, soprattutto è il timbro delle sue opere più pure.

Il suo interesse di narratore fa appunto capolino in opere di gioioso impeto descrittivo come le sue stampe dell'orto (n.26 e 27): ed è anche un vivo racconto l'incisione di Vicenza che porta il numero 34. Ma qui c'è già un amore più libero da intenti descrittivi, per i piani bilanciati del paesaggio e per i profili e le morsure dell'incisione.

Questa scoperta del linguaggio dell'incisione maturatosi in lui negli esperimenti grafici di cui non abbiamo qui che una piccola quantità, gli ha aperto così una seconda giovinezza: nella felice stagione del '48 di cui sono il frutto la maggior parte di queste punteseccche, ogni intento sperimentale e ogni concezione letteraria è caduta.

Le costruzioni, d'un taglio spesso sapientissimo (n.47, 34 e 42), sono articolate secondo un costante, e diremmo inconfondibile, senso del colore e dello spazio. Il chiaroscuro non definisce piani prospettici, ma superfici cromatiche sottilmente armonizzate (si vedano nelle prove successive d'una stessa lastra l'elaborazione dei rapporti tonali com'è lenta e vigilata): e in questa liberazione dalla visione plastica è certo il segno della sua esperienza critica dell'arte contemporanea.

Per queste modulazioni, Pozza si è creato un linguaggio grafico, veramente suo. In quel tratteggio che si presta assai più del reticolo e del segno libero, al suo bisogno di ricomporre sul piano i toni e le sfumature dei suoi paesi.

Queste incisioni hanno un loro linguaggio e valore veramente autonomo: sono opere compiute: e vogliamo qui citare nell'ordine quelle a noi più care: n.40, n.39, n.34, 29 e 31 e il "volo di colombi" (quest'ultima è al limite di un'abilità che diventa manierata nelle incisioni n.41 e 46); non sono affatto studi ed esperienze, ottimi fin che si vuole, ma pur sempre in preparazione d'altro, come i pulitissimi nudi.

Tuttavia pensiamo che per l'attività scultoria di Neri Pozza questa stagione d'incisioni sarà preziosa per le conquiste nella scomposizione dei piani e nella resa in bianco e nero del colore, cui egli è qui giunto.

Licisco Magagnato

(all'inaugurazione sono convenuti anche il sen. Valmarana, l'on. Cappelletti, l'arch. conte Fausto Franco, l'arch. Roberto Pane, monsignor Mistrorigo)

Per lo stesso quotidiano, il 14 dicembre dello stesso anno, Magagnato cita Neri Pozza per alcune opere: una puntasecca e stavolta anche tre sculture (una testina, un ritratto ed un busto), esposte al Caffè Nazionale a Vicenza, unitamente alle opere di altri sette vicentini (che Magagnato appella: 'giovani artisti mossi da sincerità', fra cui Otello di Maria, Italo Valenti, Nerina Noro, Dino Lanaro, Maurizio Giroto).

IL NUOVO PRESEPIO DI NERI POZZA

Galleria del Calibano, Vicenza

23 dicembre 1952 - 6 gennaio 1953

Il *Presepio* di Neri Pozza è una delle sue opere più scopertamente letterarie; ogni personaggio, ogni gruppo della composizione è un episodio di un originale racconto, e lo scrittore si è ad evidenza compiaciuto nel narrare e nel variare gli elementi fondamentali della vicenda.

La *Madre*, abbandonata in un sonno umano e sereno, è la protagonista del dramma gioioso.

Essa è immaginata dall'artista come un personaggio martiniano, e questo ricordo trasfigurato del "Sogno" - che si ritrova più scopertamente nella figura femminile dei *Dormienti* - è uno dei motivi ispiratori di tutta la storia.

Gli astanti sono tutti legati a un'invenzione coerentemente sviluppata: *San Giuseppe* sulla soglia, i *Pastori dormienti*, le *Donne con gli strumenti musicali* e quelle osannanti, i *Re Magi* ironicamente favolosi, l'*Indovina* (ancora Martini!) compongono la rielaborazione letteraria e moderna del mito.

La tradizione gloriosa del presepio diventa pretesto per un racconto vivo e gustoso; nella tradizione popolare, più che nei modelli classici, l'artista è andato alla ricerca di spunti e suggerimenti; ma ogni cosa egli ha voluto rielaborare e rifare con un gusto moderno.

Più d'uno ricorderà il *Presepio* di Neri Pozza del 1938; e sentirà che proprio nella maggior libertà inventiva - che ha trasformato le immagini di sapiente figurinaio in gruppi statuari minori - è il segno della nuova maturità dell'artista.

Certo a tanta libertà iconografica e inventiva non sempre corrisponde un impegno formale rigoroso; ma i limiti stessi del *Presepio*, a figure staccate, impedivano allo scultore di superare la scultura frammentaria. Ed è del resto tale tono minore e somnesso quello giusto per il racconto che egli s'era proposto di inventare e nel quale il senso largo ed eloquente di qualche figura testimonia la visione plastica che l'artista è venuto assumendo in quest'ultimo decennio. La misura che egli ha saputo tenere è vivamente animata da questo linguaggio formale ormai compiuto e nel quale si esprime il mondo dei sentimenti e l'intima umanità dell'artista.

La *Madonna*, dicevamo, resta l'elemento centrale e dominante della composizione e del racconto; essa non è che la giovane madre finalmente immemore e abbandonata; un sentimento d'intimità e di gentilezza colora questa immagine, fin troppo familiare della maternità, d'un accento nuovo ed umanissimo. Ed è certo questa una bella pagina commossa, stavamo per dire una buona azione, della quale siamo grati all'artista.

Licisco Magagnato

Del *Presepio* presentato alla Galleria del Calibano non fu però pienamente soddisfatto, l'autore...a causa della piccola sala in cui venne esposto; parlando della storia del suo presepio (in *Sculture di Neri Pozza*), ammette di essersi però finalmente emozionato, alla vista delle diciassette figure, finalmente ben disposte in una tavola lunga cinque metri, solo alla mostra del Museo Civico di Vicenza dell'82; era quello l'impianto ideale per cui l'opera era nata.

INCISIONI - SCULTURE- LIBRI DI NERI POZZA

Salone della "Stampa", Torino

25 febbraio - 10 marzo 1956

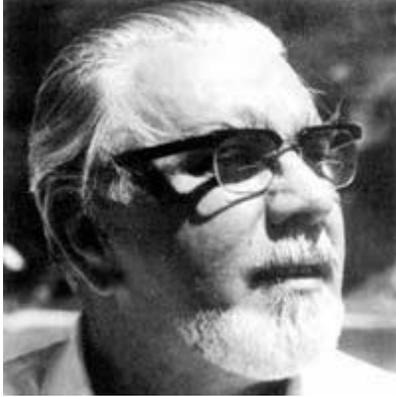
...Di questa misura la sua opera di incisore dà chiara e illuminante nozione. Lo spazio delle sue composizioni è razionalisticamente architettato sul filo di una rigorosa selezione delle forme; e come ogni tono realistico e bandito, così ogni nota cromatica è negata. Le forme restano cristallinamente sfaccettate; e, in questo epurarsi degli oggetti, le cose perdono perfino la loro sostanza di colore. Le modulazioni chiaroscurali sono intese a scalare i piani e questi piani si corrispondono ritmicamente, timbri distinti più che toni spaziali.

Di qui, da questo esasperante purismo, l'accento fermo e aggressivo delle immagini che - a illuminare con un paradosso una realtà precisa - vorremmo definire astratte: nel senso che l'artista le ha scarnificate fino a ricavare dalle lastre un concetto nuovo e rigorosamente inventato.

In questo processo il motivo ispiratore è talora la geometrica ricostruzione dello spazio; talora l'esaltante contrasto tra un oggetto analiticamente indagato e il nudo appena graffito. Nell'un caso e nell'altro l'incisore prende l'avvio dalle visioni più ovvie e consuete, per indagare ripetutamente in esse la presenza di un ritmo rigoroso di forme, d'una eleganza di linee che trovano, nel segno tagliente della puntasecca, la più calzante espressione.

Quest'ordine e questa sbalzata chiarezza sono l'accento tipico della mente di Neri Pozza; e su questo metro si articola la sua opera, vigoroso esempio di appassionata vitalità dello spirito.

Licisco Magagnato



NERI POZZA, vita e opere

E' nato a Vicenza il 5 agosto 1912 dall'unione fra lo scultore Ugo Pozza (1882 - 1945) e Redenta Volpe. Studia al Liceo classico Pigafetta (lo stesso di Magagnato), ma non completa gli studi, frequenta invece la Scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza, dove insegna alle scuole serali anche il padre. Il suo apprendistato avviene proprio nel laboratorio del genitore.

Nel 1931 espone alla Bottega d'Arte a Vicenza acquerelli e una *Madonnina* in gesso. Espone sculture all'Opera Bevilacqua negli anni '34, '36, '37. Espone nel '39 alla Galleria del Manipolo, ed è recensore d'arte su la "Vedetta Fascista" (anche Magagnato vi scrive un articolo su A. Barioli, nel '42, pochi mesi prima della fondazione del Partito d'Azione). Ma collabora anche con la rivista "Corrente", antifascista, intorno a cui si riuniscono altri intellettuali vicentini, fra cui Antonio Giuriolo, Licisco Magagnato, Luigi Meneghello, e il poeta Antonio Barioli. Per pubblicare la raccolta di poesie "Gaia gioventù e altri versi agli amici" di quest'ultimo, Pozza si improvvisa editore con il marchio "All'insegna dell'Asino Volante" (insegna disegnata da Renato Barolini); nel '41 la prima impresa si trasformerà ne "Il Pellicano", per pubblicare subito un altro libro di poesie di Barioli, *Il meraviglioso giardino*. Ma Pozza deve chiudere l'attività di editore, e il Tribunale speciale della Repubblica di Salò lo fa imprigionare due volte, con l'accusa di aver in qualche modo promulgato il pensiero antifascista di Barolini.

Dopo la guerra, conosce la scrittrice Lea Quaretti che diventa la sua compagna, e grazie a lei entra nel mondo intellettuale della Venezia di quegli anni, e proprio lì nel 1946 fonda la casa editrice "Neri Pozza".

Come ben spiega Licisco Magagnato nel suo saggio: *Neri Pozza Editore 1946 - 1986*, contenuto in "Scritti d'arte", l'attività quarantennale di Pozza che già nel 1986 aveva prodotto più di seicentotrenta volumi, è stata la più varia.

Collane, libri d'arte, saggi su architettura, urbanistica, letteratura americana, monografie, manuali, ma anche poesia (fra i tanti anche Eugenio Montale) e narrativa (Dino Buzzati), ed anche edizioni particolari, come il primo libro delle favole di Gadda con le illustrazioni, dal segno xilografico, di Mirko Vucetich (1952).

Le amicizie di Venezia, a cui si sono aggiunti sempre nuovi nomi, Scarpa, Marchiori, Pallucchini, Sergio Bettini, Alessandro Bettagno, non gli fanno però scordare la sua Vicenza, nella quale scoprirà Goffredo

Parise, al quale pubblica le due prime opere all'inizio degli anni '50. Verso gli anni Sessanta la casa editrice si concentra nella produzione d'arte e cultura veneta, specializzandosi in cataloghi per musei e istituti culturali, ma sempre con Vicenza in corsia preferenziale.

Quanto alla scultura, da Pozza viene messa un po' da parte verso la fine degli anni quaranta, mentre dedica più tempo all'incisione, di cui parla ampiamente Licisco Magagnato nel saggio, qui riportato, *Ritratto di città*.

Neri Pozza partecipa alle Biennali di Venezia del '52 e '58, alla IV Quadriennale di Roma nel 1952, alle Biennali di Venezia di Grafica del 1955 e 1965, e dà numerose personali a Venezia, Firenze, Padova, Torino, Londra, Vicenza, Bari.

Altre critiche (dalla rassegna dei cataloghi)

Nelle incisioni di Pozza, oltre a paesaggi vari (bellissimi quelli dell'Appennino e di Orvieto), nudi, ritratti, e altri soggetti, ricorrenti sono le "Vedute di Vicenza", di stile morandiano, in più *stati*, e circa quaranta versioni, in cui il segno si trasforma nel tempo e diventa sempre più astratto, come nei "Colli Berici" e nelle "Rovine" di Vicenza (foto).

Durante le numerose esposizioni in mostre di queste opere, tanti sono gli apprezzamenti, entusiastiche sono le critiche, e non solo dell'amico Licisco.

Fra le tante ho scelto di riportare qualche stralcio di quella di Pier Carlo Santini per la mostra a "La Strozzi" di Firenze, del giugno-luglio 1954.

"...Nitore e limpidezza sembrano essere due tra le costanti della sua opera. E che del resto egli ami una grafia anche materialmente caratterizzata da purissima genuinità di condotta, è provato dall'uso che egli fa della *puntasecca* ad incidere direttamente la lastra scoperta, maturando un segno dopo l'altro, senza pentimenti, col guadagno graduale e sicuro delle superfici; e quasi cercando e trovando nella necessaria lentezza della scrittura sulla materia che resiste, riposo respiro e rinnovamento... (...) ... con mezzi in fondo semplici ma appropriati e rigorosi Neri Pozza ha scoperto e trovato un suo autentico mondo espressivo"

Interessante anche qualche frase, sempre sulle incisioni di Pozza, di Giuseppe Fiocco, dalla critica per l'esposizione al Circolo Artistico di Cortina d'Ampezzo dell'agosto '68.

"Un gruppo ritrae vedute dei Colli Berici, e vi dominano le pezzature dei campi e dei boschi, resi con piccoli scarti di lumi, e sempre con un inseguirsi di tratteggi ora lievi, ora radi, ora fittissimi, che bastano a darci l'aspetto e la poesia della cose abbacinate dal panico poetico di un silenzio pieno. E' incredibile quanto possano dire queste vedute tranquille, dove non vi è traccia di vita umana: paesaggi da anacoreti, amici del silenzio; egloghe cantate col segno.

Quando la veduta si sottrae a questo fascino agreste, e l'occhio indugia sul panorama della sua Vicenza, come bagnato da un albore lunare (ma dove possiamo tuttavia riconoscere il profilo del Duomo o della Basilica, entro un'intelaiatura accennata con rapida nettezza di volumi), ci pare quasi che la sua visione si riduca a una di quelle tarsie pierfrancescane dei Canozzi... (...)... parallele, stringate, limpide incisioni, condotte con l'acutezza tecnica di un Morandi allucinato..."

E qui vorrei inserire, ancora di Magagnato, l'ennesima esaltazione dell'amico Pozza incisore, che ha ritratto meravigliosamente l'amatissima città natale di entrambi.

Licisco Magagnato, Introduzione a "Incisioni di Neri Pozza 1935 -1985", *La città di Neri Pozza*, (1987)
La Vicenza di Neri Pozza, ci sembra certo, resterà una classica interpretazione del carattere della città. Come ogni genuina interpretazione, anche questa è animata da una rigorosa selezione stilistica: i tagli netti e precisi, il digradare geometricamente ritmato dei piani, la puristica scansione dei bianchi e dei neri, costituiscono gli elementi essenziali di questa selezione formale. E' una maniera incisoria, un modo espressivo estremamente coerente e impone all'immagine una sigla personale inequivoca, quasi un astratto nitore.

Da Vincenzo Scamozzi e Cristoforo Dall'Acqua, altri artisti hanno dato di Vicenza analoghe interpretazioni. Chi guardi le vie scamozziane del Teatro Olimpico nell'ora che più netto il sole meridiano ne scava ombre e profili, chi approfondisca il carattere arcaistico e visionario della serie di 13 incisioni della città del Dall'Acqua, capirà agevolmente il significato del nostro riferimento critico. Neri Pozza è uomo del nostro tempo e questa sua affinità stilistica con artisti di tradizione culturale vicentina neoclassica non è dovuta ad accademico spirito d'imitazione, ma ad un naturale incontro determinato dall'approfondita comprensione del volto storico della sua città e dal nutrimento puro e razionalistico della sua cultura figurativa. Sono queste le ragioni per le quali il suo linguaggio non è mai freddo per quanto sia talora rigido e serrato. Un flusso di ampia e avvertita esperienza storiografica, un appassionato dibattito con le esperienze poetiche contemporanee anima sempre il suo discorso sulla Città.

Queste Vedute di Vicenza sono, a mio parere, l'opera artistica più alta di Neri Pozza, e della città, uno dei ritratti più originali.

Dal 1972 Pozza è Accademico Olimpico e segretario del comitato spettacoli del Teatro Olimpico.

Pozza è anche scrittore e poeta: *Nove poesie d'amore*, Vicenza 1941, *Maschera in grigio*, Venezia 1946, *Barricata nel carcere*, Venezia 1946, *La prigioniera ed altri versi*, Vicenza 1969, *Processo per eresia*, 1970, *La putina greca*, Milano 1972, *Commedia familiare*, 1975, *Tiziano*, 1976, *Le storie veneziane*, 1977, *Una città per la vita*, 1979, *Vita di Antonio, il santo di Padova*, *Le luci della peste* (Nuove storie veneziane), 1982, *L'ultimo della classe*, Venezia 1986.

Particolare lo 'stile' che l'autore usa per illustrare episodi della vita di artisti veneti e veneziani del Rinascimento, in una specie di "biografia di artisti", con una lingua piena di arcaismi ed espressioni dialettali venete, che usa anche in *Processo per eresia*.

Una breve divagazione artistica, che ci riporta al suo spirito partigiano: nel 1963 recita nel film di Gianfranco De Bosio "Il terrorista", dove interpreta il ruolo dell'avvocato antifascista Pucci.

Nel 1982 viene insignito della laurea in lettere honoris causa a Venezia.

Pozza ha donato al Museo Civico di Palazzo Chiericati la sua raccolta di incisioni e molte delle sue sculture, più una collezione di arte contemporanea creata con la moglie Lea Quaretti. Un'altra donazione di libri, disegni, incisioni ed acquerelli è stata destinata alla Fondazione Cini.

Pochi mesi prima di andarsene fa stampare in memoria del padre *Sculture di Ugo Pozza 1882 - 1945*. E' un piccolo scritto molto poetico; il titolo dell'introduzione, in cui ricorda il suo apprendistato nel laboratorio del padre, è: "le vere scuole".

Neri Pozza è sempre stato molto fiero della sua pratica di bottega che egli riteneva fosse simile a quelle dell'antichità.

Ricorda lo studio del padre chiamato dei "pozoleti" in un edificio che durante la prima guerra mondiale era stato un casino.

Ricorda come i blocchi di pietra che venivano scaricati nel cortile arrivassero su carri tirati da buoi.

Ricorda che lui, imitando qualche pittore, aveva iniziato a fare qualche veduta ed acquerello; ma in questo luogo, dice : ... "vinsi, o bene o male, ogni soggezione per i marmi e le pietre, lo stucco e la terracotta; ma suppongo di averla superata guardando mio padre lavorare i marmi più difficili e le pietre più compatte. Quanto alle terracotte rammento di avere modellato un paio di trofei, poi dipinti, di notevole grandezza e in pezzo unico.

Credo che si impari a scolpire (comechessia non conta) provando, sbagliando, rompendo, rifacendo con ostinazione; per questi sondaggi la pietra o il marmo non mi erano congeniali. Così la prima volta che accompagnai mio padre in fonderia e palpai la cera e vidi come la lavorava, capii che quella era la mia materia".

Ricorda che il padre, per le sue sculture, elaborava non bozzetti ma: "soltanto disegni grandi il vero; e i disegni li trasferiva sui lastroni col carbone, come un pittore disegna un cartone per un affresco; e subito incidere con lo scalpello le figure rinforzandole ancora col carbone. Così spartiva gli spazi e i movimenti degli attori, li assestava inventando per loro uno spessore. In quattro grandi lastroni tagliò le figure per l'*altorilievo* di Castello d'Arzignano. Scalpellava la pietra senza pentimenti, ma procedeva con cautela ed energia".

Ricorda che il padre oltre all'impegno di insegnante alla Scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza serale, aveva anche la Scuola festiva di Chiampo la domenica mattina, un impegno che sostenne dal '23 al '44 , per 3000 lire all'anno, per lui però molto gravoso.

Allora nel '39 qualche volta Neri lo aveva sostituito con grande fatica, perché si doveva alzarsi alle sei del mattino e tornare alle tredici.

Ricorda poi una sua collaborazione col padre per uno studio sugli stucchi della scenografia scamozziana del Teatro Olimpico, formando insieme a lui per due mesi dei pupazzetti con fil di ferro, stoppa e gesso.

Ricorda che il padre non smetteva di disegnare, e poi distruggere fogli.

Pur non condividendo le idee fasciste, suo padre fu costretto una volta dal podestà di Chiampo a fare sei ritratti, da tradurre in marmi, fra i quali anche il ritratto del re e quello del duce.

Fu molto criticato dagli amici, ma lui non avrebbe potuto rifiutarsi pena la perdita del posto da insegnante.

Ricorda poi come avesse portato a termine molti lavori, in seguito da lui stesso distrutti, ma per fortuna furono salvati i bronzi.

Nel file con le foto le tre finali appartengono alle opere del padre: alto rilievo di Castello d'Arzignano, *Visitazione della Vergine a Santa Elisabetta*, 1930 -- *Crocifisso*, 1928, Cappella centrale Cimitero di Recoaro -- fontana di Asiago (*l'aquila e gli urogalli*)

Le sculture più tarde

In argomento 'scultura di Neri Pozza', è opportuno fare qualche osservazione riguardo il catalogo da lui preparato nell'88 , subito dopo quello delle incisioni, e la cui preparazione ha mosso in lui diverse

emozioni.

Nella presentazione Renzo Zorzi parla della sorpresa di questa sua non 'nuova' vena artistica, che ad un certo punto aveva costretto Pozza ad un abbandono sofferto, per dedicarsi all'editoria.

Il critico loda lo scultore e scorge in alcune volti e corpi, modellati da Pozza, la malinconia di Casorati, in altre figure un'impressione di Manzù.

Ma cita come il suo "più significativo maestro" Arturo Martini, e l'altro suo ispiratore Marino Marini.

Angelo Colla, nella *nota del curatore*, invece riferisce che Pozza, nel passare in rassegna le sculture per la preparazione del catalogo appunto, è stato preso da un profondo scoramento, in primo luogo supponendo che molti avrebbero considerato questa sua prima abilità come una velleità giovanile e non come un'espressione artistica vera.

Ma più di tutto si è fatto prendere dal rimpianto di quello che avrebbe potuto realizzare, se avesse scelto quella strada, anziché l'incisione, per affiancarla all'attività di editore. Come se non scolpendo avesse mancato quasi ad un dovere sociale.

Ma davvero accantonata, la scultura, non lo è stata mai. Dice Pozza stesso:

"Ogni tanto andavo in fonderia per fondervi una figura o una testa che avevo modellato in terracotta molti anni prima: era irresistibile, un *vizio*".

Molti bronzi li ha fusi anche nei primi anni '80, dopo la morte della moglie.

Dopo la prima affermazione ai Littoriali di Venezia del '36, le mostre di cui si vuol trattare sono quelle della Galleria del Manipolo ('39) e alla Galleria Bordin di Vicenza ('44).

Nella prima erano esposte sue incisioni e sculture, ma lo studioso Evel Gasparini rimane colpito soprattutto dalle seconde e le descrive entusiasticamente: i nudi in cera, la testina d'argento, le piccole figure di creta, le medaglie, trova tutto esaltante. Arriva a definire Pozza "continuatore dei grandi decoratori rinascimentali".

Nella seconda esposizione del '44, di sole sculture, è Renato Giani a parlare di Neri Pozza, dandogli del tu, e mettendolo a confronto con Marinali: "...fra lui e te penso oggi c'è rapporto di simpatia profonda..." Spiega poi come Pozza non si perdesse in lunghe descrizioni parlando delle sue opere: "...Ecco qua ecco là. E tiravi via. Guarda questo e quest'altro e basta. Tiravi via ed io pensavo agli artigiani di una volta, ai *magistri* che lavoravano senza fare troppe chiacchiere..."

"...I tuoi precedenti sono lì a Vicenza, o mio provinciale, in quel che c'è di più intimo come case alberi prati e tutto. Sono nei giardini e nelle ville su per i palazzi con quel tanto di Martini vivo che ci interessa e il bagaglio della tua cultura di uomo moderno e di poeta che scrive".

"Neri Pozza", *Autobiografica* nel catalogo del 1981

"Sono nato in una bellissima città (Vicenza, 5 agosto 1912), ci sto ancora e spero - prima di andarmene di qui - di averla conosciuta come io desidero conoscere le cose che mi premono. Questa è tra le maggiori della mia vita.

In un'epoca in cui la gente altro non fa che montare sulle automobili, i treni, gli aerei e i piroscafi per girare il mondo; e corre per i continenti come morsa dalla tarantola a vedere città, opere d'arte e spettacoli di natura che in effetti non vede; a conoscere gente e costumi per entrare nei quali sarebbero necessarie lunghe consuetudini e intimità delicate, io me ne sto a Vicenza nella mia casa sul fiume, col ponte di pietra che lo scavalca, a guardare il giardinetto dei Serafini, le case e l'acqua. Poco prima di

notte mi sembra che il mondo non possa avere bellezze più alte e misteri più intimi; né che girare regioni sconosciute possa eccitare la fantasia in modo più segreto e profondo.

L'uomo dovrebbe vivere nella città che gli somiglia, non somigliare a una città abitata per ragioni di sussistenza e di lucro, facendo violenza a se stesso; starci costretto dal bisogno, inquieto ed estraneo a tutto ciò che lo circonda."

Muore a Vicenza il 6 novembre 1988

Bibliografia

50 incisioni di Neri Pozza, articolo de "Il Giornale di Vicenza" 31 ottobre 1948

Otto artisti vicentini, articolo de "Il Giornale di Vicenza" 14 dicembre 1948

Neri Pozza Incisioni Disegni Sculture, Electa Milano 1981

Incisioni di Neri Pozza 1935 - 1985, Neri Pozza Editore 1987

Sculture di Ugo Pozza 1882 -1945, Neri Pozza Editore 1988

Sculture di Neri Pozza, a cura di Angelo Colla, Neri Pozza Editore La Grafica & Stampa Editrice s.r.l. Vicenza 1990

Neri Pozza Editore 1946 -1986, di Licisco Magagnato, su "Scritti d'arte" (1946 -1987), Neri Pozza Editore, 1997

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, ne "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing S.p.A., Verona 2009

Neri Pozza Vita da editore, a cura di Angelo Colla, Neri Pozza Editore, 2016

IMDb, Full Cast & Crew, 1963 "Il terrorista", 2016

Sabrina Minuzzi, POZZA, Neri, in Dizionario biografico degli italiani, Treccani.it, vol. 85, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016



Toni Fabris

Nasce a Bassano del Grappa il 10 Maggio 1915, e qui verrà a mancare il 29 agosto 1989.

E' figlio dell'illustre ceramista e scultore Luigi Fabris (allievo di Antonio Dal Zotto), che aveva lavorato sia bronzo, che ceramica, che biscuit, che porcellana nei suoi laboratori.

Nel 1916 lui e la sua famiglia si trasferiscono a Milano, dove il padre ha aperto una stamperia e uno studio d'arte.

Toni studia all'Accademia di Brera con Francesco Messina.

Dopo la guerra e la prigionia, (intanto il padre era tornato a Bassano con la sua azienda) torna a sperimentare la "scultura animata, alla quale aveva cominciato a lavorare nel '37 (nel file 'foto fabris' l'immagine dell'esperimento "gli amanti impossibili").

Usa una tecnica cinematografica detta 'ripresa a passo uno' per creare il movimento di pupazzi in un film; e dopo vari tentativi in piccole animazioni (*Gli amanti impossibili*, *Mutazioni I e II*, *Apollo e Dafne*), nel '49 realizza *Gli uomini sono stanchi*, un filmato di circa 10 minuti di ispirazione surreale-apocalittica.

Protagonisti sono dei piccoli uomini in plastilina, con facce da alieno, che si muovono come larve in una città fatta di grattacieli deformati e rovine, in una situazione di totale umiliazione e disperazione.

Il film viene illustrato con una iniziale scritta:

Ispirandosi ad alcuni passi profetici l'autore di questo film ha voluto rappresentare il travaglio

dell'umanità moderna oppressa dall'impero della tecnica. Ma anche l'invocato ritorno alla natura non potrà redimere l'umanità se l'uomo, fattosi saggio, non guarderà verso confini più elevanti ed eccelsi

C'è poi la voce narrante del grande Giorgio Albertazzi (accompagnata dalla musica composta da Luciano Chailly) a declamare alcuni versetti biblici adattati di Isaia:

"Egli errerà sulla terra oppresso e affamato, e affamato diventerà furioso, e imprecherà contro i capi e contro Dio; levando gli occhi al cielo e poi abbassandoli alla terra, non vi troverà che tristezza e tenebre, oscurità dell'angoscia, e null'altro vedrà se non la notte..."

In questa animazione gli uomini immersi in una grande desolazione ... si trasformano, diventano 'mutanti', alcuni si tramutano in albero, altri si fondono col terreno, scompaiono.

E' un lavoro unico nel suo genere, che lo storico Agnoldomenico Pica (nel suo saggio su Toni Fabris del "Milione", 1968) chiama "cineplastica", una vera scultura in movimento. Ma l'impresa cinematografica per l'artista si conclude qui (in verità farà un altro filmato di animazione nel '56 per promuovere il risparmio energetico petrolifero, intitolato "Il forziere della natura"), Fabris ora si dedica a sondare la materia attraverso le sue sculture, e sempre più si allontana da un antropomorfismo fisico, esprimendo dell'uomo altre forme, quelle del suo pensiero e delle sue intuizioni...

La trasfigurazione umana aveva raggiunto un limite, oltre al quale Fabris, secondo Pica, trova una scultura alternativa a quella antropomorfa; superato il surrealismo e l'informale, Fabris cerca una scultura che ponga di nuovo l'uomo al centro dell'universo, scrutandone però "l'interno", le sue passioni e i sentimenti.

Sculture simili a piante esotiche: *Gotico A e B*, *Barocco*, *Crescita*, *Formazione*, *Metropoli*, *Struttura inflessa* ed altre, sono tutte opere in cui si intravede lo stesso impulso espressivo che porta ad esiti diversi, ma collegati tra loro. Sembrano forme esplose dall'interno, masse di lamine lacerate, che mostrano volumi cavi interni, che l'osservatore si sente invitato ad esplorare. La scultura, dice Pica, se precedentemente richiedeva di essere scrutata da più punti di vista, ora con Fabris moltiplica queste possibilità aggiungendovi anche le visioni interne. La definizione che usa Pica è: "scultura interna" o "scultura rovescia", e continua: "... molte delle sculture di Fabris potrebbero assimilarsi a quelle strutture naturali, meravigliosamente inafferrabili, che sono talune grotte, certi antichissimi tronchi d'ulivo svuotati, le grandi conchiglie che conservano nell'interno il fiato del mare."

La prima personale di Fabris si tiene nel Salone dell'Illustrazione Italiana a Milano, nel 1952. Un'altra segue poi alla Galleria minima Toninelli nel '62, nel '63 espone ad Amsterdam e poi a Losanna, nel'65, insieme ad altri quattro artisti italiani, a Winterthur, nel '66 espone con altri cinque artisti italiani nel Palazzo della Gran Guardia a Verona, e partecipa alla trentatreesima Biennale di Venezia; altre mostre si tengono a Milano nel '69, e nell'80 a Milano, e nell'82 la mostra al Chiostro del Museo Civico di Bassano del Grappa, nonché altre sue postume a Milano.

Per la mostra dell'81 a l Museo di Castelvechio, vengono esposte nuove sculture di Fabris fatte a libro, che saranno presentate anche in quella di Bassano del Grappa (foto).

“Le sculture di Toni Fabris seguono delle costanti, sia nello stile che nei temi: e sono legate, più che non sembri al primo sguardo, alla biologia delle forme naturali. Ma quello che colpisce di più in lui è la ricerca del "dentro" e del "fuori" dei corpi o delle strutture da cui prende le mosse il suo discorso. Il tronco d'albero schiantato dal fulmine lascia vedere le sue fibre interiori; e, per analogia, certe forme geometrizzanti segate a mezzo svelano strutture essenziali; i baccelli, le silique, i gusci sembrano modelli di multiformi rappresentazioni di forme cave – non vuote – nelle quali sopravvive lo scheletro di una forma ormai priva di vita, più simili alle conchiglie che ai fossili; e da queste forme tonde e vuote, con un breve passo, nascono piccoli grappoli di teste anonime, incastrate tra i muri e le calli della metropoli, ove perdono identità e libertà.

Il bisturi di Toni Fabris affonda il proprio taglio con decisione, per vedere oltre la superficie, e per distinguere positivo e negativo.

Nell'ultima serie delle sue sculture, articolate a cerniera a somiglianza di un libro, a questo contrasto di positivo e negativo, sembra sostituirsi il compenetrarsi di pieno e vuoto, come di frutto. In questi bronzi appena usciti dalla fonderia veronese, ancor freschi delle ultime finiture, mi pare di vedere l'inizio di una nuova stagione dell'artista in cui geometria e organicismo si incontrano in un dialogo che, pur riprendendo tutti i vecchi temi, esprime una sorprendente originalità”.

Licisco Magagnato, Museo di Castelvecchio, Verona 1981

Per la mostra dell'82 al Chiostro del Museo di Bassano del Grappa, dove ad esporre sono tre artisti, Natalino Andolfatto, Danilo Andreose ed appunto Toni Fabris, la presentazione è a cura di Bruno Passamani.

Lo studioso si compiace che la mostra avvenga in concomitanza con la mostra di "Disegni di Canova del Museo di Bassano" e cita le opere di Canova contenutevi; accenna inoltre alla Gipsoteca Canoviana di Possagno.

Trova senz'altro stimolante che sculture moderne simili vengano esposte nel chiostro secentesco, accanto ad antichi frammenti lapidei, lastre tombali e stemmi.

L'analisi delle opere di Fabris inizia con un commento sulla scuola di Messina e l'influenza esercitata dal maestro sul lavoro dell'allievo.

Fabris (come anche Andreose) ha ricevuto la formazione con maestri i cui punti di riferimento erano la tradizione plastica classica, romanica e rinascimentale, e nelle cui opere figuratività e materia erano sempre riconoscibili.

Dopo il '45 per gli allievi delle accademie italiane si presenta il problema di dover rivedere la cultura artistica, trasmessa loro dai maestri, per cercare prospettive diverse e non cadere in un'arte ripetitiva ed inerte.

Fabris mostra già dai suoi inizi di tendere verso un certo surrealismo metafisico, con i suoi esperimenti di scultura animata, fatta di piccoli modelli in plastilina, in cui è evidente l'approccio di prim'ordine avuto con la ceramica e la scultura, grazie al padre Luigi.

Quando l'artista ha poi scelto le sculture in bronzo, anche in questo è mantenuta la tradizione di coniugare terra e fuoco, come nella ceramica.

Della scultura di Fabris, Passamani fa una valutazione rispetto all'ambiente in cui l'artista è

vissuto, cioè Milano. Il luogo dove c'è stata la presenza di Fontana e Milani, la città di Milano, dove la cultura figurativa ha messo in atto una riesplorazione della dimensione esistenziale, è sicuramente questo il clima dove si è potuta maturare la sua arte.

Dice poi che dal vitalismo naturalistico, Fabris è passato ad una nuova fase di forme più rigorose, con nuove modificazioni spaziali, con direzioni e angolazioni che creano punti di vista obbligati, la fase delle sculture "a libro", un nuovo progetto che ha mostrato la vitalità creativa di Fabris.

Bibliografia

Gli uomini sono stanchi, scultura animata, regia di Toni Fabris produzione "Slogan Film", 1949

Toni Fabris ,sculture dal 1959 al 1967, di Agnoldomenico Pica, Edizioni del Milione, Milano 1968

Toni Fabris, catalogo della mostra al Museo di Castelvecchio, Verona 1981

Natalino Andolfatto, Danilo Andreose, Toni Fabris, mostra nel Chiostro del Museo Civico, Stampe

Grafiche Tassotti, Bassano del Grappa, 28 agosto, 26 settembre 1982

Luigi Fabris, biografia, da "Luigi Fabris 1883 -1952" a cura di Mario Guderzo e Nadir Stringa, Bassano del Grappa, Laboratorio Grafico BST, 2006

Franco Meneguzzo

Magagnato 1953

Che questa mostra con la quale il "Calibano" presenta un giovane pittore stia a ruota di quella che la precedette, degli "spaziali" di Lucio Fontana, non v'è dubbio. Soltanto ci sembra - e può essere una opinione discutibile - che il "Calibano" tiri un po' troppo il filo del consenso (occorrerebbe scrivere del dissenso...) pubblico; ci sembra che voglia mettere a dura prova le capacità di intuizione del visitatore medio e la buona volontà - quando c'è - di avvicinarsi a certe forme dell'arte moderna che, se non la rappresentano tutta, talora sono la cagione della disistima con cui essa viene considerata. Abbiamo altrove accennato al pericolo cui vanno incontro manifestazioni del genere in provincia per voler accedere in originalità di facile marca. Il pericolo di far scivolare nello snobismo le loro pur serie e oneste intenzioni, le buone prove, le lezioni di cultura impartite.

Partito con fini precisi di divulgazione dell'arte moderna, per quanto riguarda l'attività della sua "Galleria", il Calibano ha sempre un po' risicato questo pericolo per il difettare, crediamo, di organizzazione interna e un tantino anche di preparazione, o forse d'accordo, nei giovani di disparate posizioni spirituali che un giorno del 1950 lo presentarono all'anarchica ai propri concittadini. E all'anarchica esso ha continuato a vivere e a progredire e ad arrestarsi, forse per prender fiato, e poi riprendere il cammino. Una esistenza a sbalzi con responsabilità assolute, altre meno. E un secondo pericolo: di ingenerare confusione nel pubblico non preparato il quale si accosta diffidente o prevenuto a quelle che si definiscono espressioni cardine delle arti figurative del Novecento. Mostre come quella degli artisti spaziali e la presente del giovane Meneguzzo, se collocate in un organico programma che avesse voluto tracciare la via o le varie vie dell'arte contemporanea in un progresso storico e convenientemente illustrate in quelle che possono essere le loro ragioni e giustificazioni estetiche, sarebbero state meglio accettabili e di certo oggetto da parte del visitatore di un interessamento approfondito, non di curiosità spicciola o derisoria.

Franco Meneguzzo si presenta alla Galleria del Calibano con una "personale", la prima della sua attività di pittore.

Fra le finalità iniziali del circolo vicentino era contemplato in particolare l'appoggio a quei giovani della città e provincia che avessero dimostrato spiccate qualità artistiche, sia nel campo delle arti plastiche figurative, che in quello letterario. La recente mostra delle ceramiche di Otello De Maria, con i vasti consensi ottenuti fuori dalle mura beriche, fu una testimonianza egregia della bontà dell'idea. Tuttavia oggi non siamo della idea che la "personale" di Meneguzzo nuocia più che giovare al giovane pittore valdagnese. Alla "Triveneta del paesaggio vicentino", da poco chiusasi, egli si era presentato con una tela dal titolo "La valle" di carattere "non figurativo" e perciò spaesatissima in quell'ambiente dove il vero era talvolta anche troppo ossequiato. Ma i titoli, in queste opere di derivazione astrattistica, lasciano il tempo che trovano e, in ogni caso, partecipano della medesima natura ermetica del soggetto dipinto, chiari spesso unicamente nel cervello dell'autore il quale li riferisce a una contingenza di tempo o di ambiente che sta alla base del motivo generatore.

La posizione di Meneguzzo non è affatto polemica; appunto perciò, osservando materia e forma delle sue elementari geometrie delimitanti campiture levigate, sorge il dubbio che egli si esaurisca lì, in un vicolo cieco; per giunta convinto e soddisfatto del proprio mezzo espressivo che è la regola e il limite esiguo dei suoi risultati nell'uso del colore.

Il discorso davanti alle tele di Meneguzzo è alquanto solito: esse, sotto il segno della ripetizione,

rivelano un sapiente gusto compositivo, una piacevole orchestrazione tonale - che non arriva più in là di un abile gioco di effetti, di accostamenti e di intesa luminosità. C'è senza dubbio un raro mestiere sorretto da una solida preparazione culturale e tecnica, ma una sensibilità raggelata (confrontando i primi lavori) che non riesce a partecipare le sue doti di decantazione poetica, presa come è da schemi di decoro, da tempi piuttosto obbligati le cui Variazioni rientrano nella regola geometrica delle superfici, dei loro rapporti spaziali. L'uso del colore è piano, accurata la campitura ma di rado si avvertono quelle vibrazioni tonali che di solito denunciano l'amoroso intervento dell'artista nell'opera concepita in equilibrio di intelletto e di sensi.

Licisco Magagnato

(da Tema e variazioni nelle geometrie di Meneguzzo, presentazione in catalogo della mostra alla Galleria del Calibano, Vicenza 1953)

"...La pittura di Franco Meneguzzo, è un'esperienza irripetibile, e come tale anzi ha un suo valore particolare; non astrae dalla realtà, ma ne ricerca i ritmi e le forme essenziali. In realtà queste immagini sono ovviamente non figurative; e in questo senso appartengono alle molte esperienze astrattiste del nostro tempo; a quel vasto movimento cosmopolita che porta alle ultime conseguenze le teorie estetiche della pura visibilità, e le poetiche post-impressionistiche..."

(Estratto, Vicenza, 4 - 14 luglio 1953 Galleria del Calibano)

Magagnato 1966

Franco Meneguzzo ci sembra abbia raggiunto con questa serie di opere un traguardo importante della sua carriera di artista. Chi lo ha seguito fin dagli esordi, cioè dal '50 circa può testimoniare dell'accanito e spregiudicato spirito di ricerca che lo ha sempre dominato; ma anche della costante presenza nelle sue opere di una vibratilità commossa, che è poi il sentimento, il sottofondo della sua arte.

I grandi disegni qui esposti danno con pienezza l'idea di questi aspetti della sua personalità; vi si ritrovano l'impegno di aprire senza mezzi termini un discorso che rischia la tabula rasa (o ne muove) per esigenze di chiarezza razionale, e un vigilato abbandono all'intima sensibilità, espressa con singolare maestria grafica.

Queste grandi tavole bianche recano impressa sempre una sola immagine, apparentemente astratta, ma che trova origine dal mondo organico, o vi approda; spaccati - o epidermidi ingigantite - di corpi; indagini intese a scoprire le linee di forza, affondando il bisturi tra le fibre. La lente d'ingrandimento, però, non annulla mai la presenza dell'umano e dell'organico; il primo piano spietato ricorda perfino le estatiche contemplazioni di oggetti di Morandi giovane.

Queste pitture e questi disegni costituiscono infatti un chiaro programma di "ritorno all'ordine", non già nel senso retorico del Novecento, ma per un'esigenza profonda di razionalità, che ha guidato Meneguzzo anche ai tempi dell'informale; è un'esigenza che in lui ha trovato alimento in certo clima rigoroso dell'avanguardia milanese, l'unico ambiente italiano che abbia capito la lezione della Bauhaus (non a caso, penso, certi incastri e certe sagome mi hanno fatto ripensare a Schlemmer). In tempi di espressionismo, di automatismo, di irrazionalità, il rigore di queste immagini meritano attenta considerazione; chi vi guardi dentro, troverà al fondo l'ansiosa emotività di un artista perennemente inquieto, esposto agli urti, ma vigile contro i "cordiali" abbandoni. Sensività e ragione non sono, evidentemente, termini discordi, ma certo non sono sempre facilmente conciliabili: in Meneguzzo trovano equilibrata espressione; e proprio nelle lucide indagini che egli compie di oggetti e di forme, acutamente esplorate, egli mostra come per una via apparentemente arida abbia saputo raggiungere accenti di schietta emotività.

Presentazione della mostra ad *Artecentro*, Milano 1966

Magagnato 1979

"Trent'anni di attività sono una vita; e l'artista vi ha seminato dentro, anno per anno, la storia dei suoi pensieri e delle sue emozioni, senza controllare - per fortuna - quello che va messo da parte, scartato o ripreso. Un'antologia come questa, che spazia per un periodo così lungo, scopre impietosamente la partenza e i ritorni, le soste e le sbandate, ma permette anche di scoprire, se c'è, un filo conduttore nel lungo viaggio.

Franco Meneguzzo non ha mai avuto paura, da quando dipinge o scolpisce, di prendere strade nuove e abbandonate, non senza averle prima battute con accanita pazienza.

Comincia drasticamente, nel 1949, abbandonando subito il seminato, i paesaggi e i volti della sua valle, e non metaforicamente soltanto: quando arriva da Valdagno a Milano, nel '53, ha infatti già troncato ogni rapporto con l'immagine reale, post-novecentesca, dei suoi esordi. Come nel '49, appena venticinquenne, senza muoversi molto da Valdagno e Vicenza, gli sia riuscito di approfondire subito, e poi sviluppare la tematica astratta, non è difficile da capire. Le amicizie con artisti conosciuti tramite la casa ospitale di Antonio Pellizzari, nella cui collezione arrivano i primi astratti del Fronte Nuovo delle Arti, e gli echi diretti delle prime Biennali del dopoguerra; le letture delle riviste del tempo che accumulavano anche in provincia informazioni e scoperte; soprattutto l'entusiasmo di questo mondo nuovo post-liberazione, ascoltato avidamente in un modo che l'artista ben descrive: "Da bambino non mi piaceva ascoltare la radio, mi piaceva invece suonarla girando la manopola per ottenere, in relazione alla velocità che decidevo, la mia prima esperienza di musica concreta. Quella musica infatti mi interpretava di più.

In pittura è stata la stessa cosa; usavo quella che nel mondo si faceva, ma non per dipingerla; io non sono mai stato cubista o surrealista, o informale, ecc.; giravo semplicemente, ma quanta ossessione e quanta paura, la manopola della radio estetica contemporanea per ottenere la pittura che volevo (decidevo) più radicale, più elementare, più continua. La mia ricerca tendeva insomma ad una lunghezza d'onda che diventasse, attraverso lo svolgimento delle opere, la curva del senso estetico attuale". Mi pare che quello che per Meneguzzo era allora attuale (1949 - 1951) era in pittura un astrattismo alla Magnelli, e in scultura gli inglesi da Moore a Barbara Hepworth.

E' un momento molto bello dell'artista; il colore trasparente ed intenso, pulito come un intarsio; le forme plastiche in tensione, come se l'opera delle avanguardie avesse preso nuovamente corpo.

All'arrivo a Milano nel '53, Meneguzzo sembra abbandonare definitivamente questa sua prima, e precoce per quei tempi, fase astrattista; la furia con cui si immerge nell'esperienza dell'informale è testimonianza dell'importanza, specie nell'ambiente milanese, di quel momento per i giovani (Vasco Bendini Scanavino, Chighine e Brunori spinsero del resto quel momento anche oltre il 1960). Pollock, Fautrier, Wols, Alechinskij, De Kooning, "Cobra", e tra gli italiani Afro, Santomaso, Vedova e Birolli rappresentano allora una ripresa espressionista di grande forza dirompente. Ed è interessante vedere come questo incontro si manifesta in un caso particolare come questo: in Meneguzzo questa stagione di grandi graffiti, di violenza materica, di irruenza gestuale si incunea in una vicenda personale ove predominano generalmente gli atteggiamenti razionali e costruttivi, dal '53 al '59; ed è per contrasto, una rivincita neo-romantica, che deve aver avuto nello svolgimento della sua attività un significato liberatorio indubbio.

Una prosecuzione di questa stagione dura dal '59 al '63, prendendo le mosse da un'esperienza nel campo della ceramica, o meglio della scultura in terracotta e in materia refrattaria dura e scabra, proprio nel '59. Questi torsi compatti e inarticolati, diventano motivi ricorrenti della pittura di quegli anni, nella quale riemergono ombre o impronte della memoria, quasi ostaggi dolorosi del passato.

Direi che proprio qui, però, si chiude il periodo più impetuoso e dirompente della pittura del Meneguzzo: queste impronte del '61, diventano subito dopo strappi, solchi e lacerazioni, controllate con appassionato spirito di ricerca. E' il lungo momento dei "verdi", cioè di quella serie consequenziale di tele, che danno l'impressione di essere state ottenute con la tecnica del monotipo, in un colore povero e scabro, come appunto certe superfici di terra refrattaria; sembra di assistere al rapprendersi della crosta di un terreno o di un'epidermide. Ma si tratta di un'ambigua serie di immagini: perché a questo suggerimento di superficie che si rapprendono o si corrompono o si corrodono, altre suggestioni si alternano o si sovrappongono: venature d'albero, trasparenze di foglie e di membrane. E' proprio in questa loro virtuale possibilità di contrastanti significati, che risiede l'interesse dei "verdi" di Meneguzzo. In queste tele comincia a delinearci una elementarietà di strutture; una salda connessione delle parti, quasi una tessitura di superficie, ora di carattere geometrico, ora di venature organiche, regge tutta la composizione. Disegni di raffinata stesura analizzano i motivi ricorrenti di queste tele, ed anzi da queste analisi scaturisce tutta una serie di grandi fogli del tutto autonomi, nei quali come un'anatomia tra il vegetale e l'architettonico viene a costituire un'ampia selva di personaggi e di forme rotanti, emergenti, pregnanti. Meneguzzo è portato a queste articolazioni di forme semplici, che aspirano ad una loro vitale corporeità, personaggi appunto della sua officina artistica.

Pur continuando a produrre la serie dei "verdi" e di questi disegni, prevalentemente a china nera, in una proliferazione sempre più ricca, Meneguzzo dal 1970 ha cominciato, o meglio ripreso, a fare delle sculture nelle quali tornano le forme elementari della sua scultura. Sembra quasi che i personaggi di cui parlavo abbiano finito per imporsi all'autore, aspirando ad una loro struttura a tutto tondo, implicita già, del resto, nella precedente realizzazione pittorica.

Dal '70 al '73 le sculture sono sempre in lamiera di ferro sagomata e saldata, in strutture minori e maggiori, di grande slancio dinamico: ed è da notare che anche in questo caso l'artista parte da forme semplici - a questo punto anzi tutte uguali - che per agglomerazioni e stratificazioni successive si compongono in grandi complessi entro i quali gli elementi costitutivi perdono la loro fisionomia originaria. Triangoli derivati sempre da un originario ovale, dove le protuberanze testimoniano resti della curva da cui prendono vita, si incastrano lungo assi diagonali di sviluppo e di sovrapposizione, che danno a queste grandi macchine immobili una spinta dinamica di lontana ascendenza futurista. A questo punto di massima semplicità strutturale segue l'ultima serie di scultura in granito, bronzo, marmo, pietra: sono forme che si collegano sia alle sagome triangolari dei "ferri", sia a più lontani archetipi astratti degli anni intorno al '50. In queste sculture sembra quasi che le sezioni in superficie delle pitture o delle sculture dei periodi precedenti prendano a ruotare su se stesse, generando corpi semplici e compatti; o a proiettarsi dal piano nei volumi di una articolazione che si snoda nello spazio: E' il metodo di sviluppo che determina la genesi sempre rinnovantesi dei grandi disegni a china; la mente di Meneguzzo controlla anche in questo caso il processo di crescita dei moduli elementari, col rigore e la sensibilità che stanno alla base del suo modo di esprimersi artistico.

In tempi di espressionismo incontrollato (come molti anni fa abbiamo notato in margine ad una mostra a Lugano di disegni di Meneguzzo) in tempi di automatismo, di irrazionalità, di pop-art e di new-dada, il rigore di queste forme meritano a parer nostro attenta considerazione; chi vi guardi dentro troverà al fondo l'ansiosa emotività di un artista perennemente inquieto, esposto agli scontri, ma vigile di fronte ai "cordiali" abbandoni. Sensività e ragione non sono termini discordi, ma certo non sempre facilmente conciliabili; in Meneguzzo trovano equilibrata espressione. Una riprova di questa unità di atteggiamenti espressivi è data, in questa mostra, dal ricongiungersi di forme distanti nel tempo in opere eseguite spesso con tecniche diverse. E da un esame comparato dei capitoli, di questo lungo discorso risulta chiaro, mi pare, che proprio il momento, pur dialetticamente necessario, di maggior partecipazione di Franco Meneguzzo all'esperienza in corso, parlo dell'informale, è anche quello meno originale e personale.

La strada dell'artista, alla fine, è un percorso faticoso alla ricerca di sé, delle costanti che operano dal profondo; tutte le esperienze - anche questa dell'informale - sono state necessarie, e si compongono in un quadro organico di sviluppo e, ci pare, di crescita.

Licisco Magagnato, *Introduzione* in Franco Meneguzzo, dal '49 al '79, Verona, 1979



Franco Meneguzzo

Nasce a Valdagno nel dicembre del 1924 da Marino e da Ines Bevilacqua.

Nonno e bisnonno sono stati guide geologiche, ed hanno collaborato ad importanti scoperte fossili. Studia pianoforte e composizione al Conservatorio di Vicenza.

Richiamato alle armi, il 9 settembre 1943, dopo l'armistizio, fugge dalla caserma di Udine poche ore prima dell'occupazione tedesca.

Partecipa alla resistenza partigiana nelle file di Giustizia e Libertà, viene imprigionato tre volte. In questo periodo conosce Sergio Perin, Antonio Pellizzari, Licisco Magagnato.

Nel 1945 il padre Marino viene catturato dai tedeschi e trovato ucciso.

Nel '46 comincia a disegnare e dipingere.

Lavora nel lanificio Marzotto fino al 1951, dove viene eletto rappresentante sindacale operaio.

Nel 1947 si sposa con Bruna Mistè.

Nel 1949 lavora anche con la ceramica nel laboratorio Tosin di Vicenza.

Si presenta lo stesso anno alla I Mostra Annuale dell'Associazione degli Artisti delle Arti Figurative-Vicenza; grazie alla frequentazione del collezionista Antonio Pellizzari, che è vicino a Giuseppe Marchiori e al Fronte Nuovo delle Arti, si accosta all'astrattismo.

Nel 1951 partecipa al Premio Borletti a Milano, presentato da Giuseppe Santomaso.

Nel 1953 c'è la sua prima personale alla Galleria del Calibano a Vicenza, con la presentazione di Magagnato, dopo aver partecipato alla Triveneta del paesaggio vicentino con la tela intitolata *La valle*. Si trasferisce a Milano.

Nel 1954 lavora come scenografo alla nascente televisione italiana per un anno.

Nasce il figlio Marco.

Nel 1955 fonda con Bruno Danese la DEM (Danese e Meneguzzo), per la produzione e diffusione di oggetti di design, con la quale realizza ceramiche in piccola serie, e partecipa al Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza dal '51 al '58.

Nel 1956 tiene la sua prima personale milanese alla Galleria dell'Ariete, presentato da Gillo Dorfles. Aderisce al M.A.C., Movimento Arte Concreta.

Da un astrattismo geometrico Meneguzzo si sposta verso l'informale.

Nel 1957 si scioglie la DEM, ma continua con Danese l'attività di ceramista fino al '63, poi la interrompe.

Nel 1959 nasce la figlia Arianna.

Termina nei primi anni '60 la fase "informale" e inizia la "sottrazione di colore".

Nel 1964 inizia la fase "verde" che continuerà fino al '73.

Nel 1970 inizia la fase dei "ferri", sculture di lamiera di ferro saldate intorno ad un ovale.

Dal '73 si dedica esclusivamente alla scultura, anche in granito, bronzo, marmo, pietra.

Fra le numerose mostre ricordiamo la sua antologica al Museo di Castelvecchio, curata da Magagnato, nel 1979, quella di Padova del 1998 (sulla sua pittura tra il '61 e il '63), poi la personale (sulla ceramica di piccola serie 1949-1963) presso l'Associazione Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, nel 1999, e la grande antologica alla Basilica Palladiana di Vicenza nel 2003.

Nel 2004 muore la moglie Bruna.

Nel 2006 torna a vivere a Valdagno.

Il 1 ottobre del 2008 muore a Valdagno.

Da: "Un segno a tutti i costi" di Giorgio Verzotti, 2009, nell' *Antologica 1924 - 2008*

Secondo Verzotti, se per la prima pittura di Meneguzzo si può pensare a Paul Klee e per la ceramica agli scultori Henry Moore e Barbara Hepworth, le composizioni degli anni '50 ricordano Magnelli (sembra qui di risentire le parole di Magagnato), ma poi in Meneguzzo i piani si sciolgono, il segno è vischioso.

Nel '53, '54, il colore è vivo e ci sono più spazialità, i segni formano altri piani sopra lo sfondo.

A metà anni 50 realizza le ceramiche astratte, o di gusto informale, vassoi, ciotole, vasi ed anche due "quadri" di ceramica (*Miniera* e *Marcinelle*, 1956) esposti alla Galleria dell'Ariete di Milano.

Nella pittura, dopo la metà degli anni '50, è il periodo dell'informale, costituito da grandi graffiti di violenza materica che presenta però qualche apparizione antropomorfa, come in *Eva Prima* (foto).

Dopo il '61, a cui risale il dipinto *Mio padre* (una grande chiazza nera inserita in una chiazza rossa, simbolo del sangue disperso), inizia una fase di nuovo linguaggio che Meneguzzo porterà fino agli anni '70: esegue bande cromatiche, strisce di diversi colori, orizzontali o verticali, e vi aggiunge la tecnica dello

strappo, fatto attraverso una tela, anche pieghettata, che dovrà assorbire ed asportare parte del colore, con effetto finale di "corrosione", di "marezzatura", di aloni imprecisi. Questo atto del levare è una vera "decostruzione".

Dalla seconda metà degli anni '60 le tinte si riducono fino ad arrivare ai soli toni di "verde", la griglia dei lavori precedenti si trasforma in forme geometriche più complesse, forme triangolari o linee curve, e l'atmosfera si fa più opprimente.

Dopo la fase verde, Meneguzzo abbandona la pittura e si dedica alla scultura, i Torsi che risalgono al '59 e che aveva elaborato come ceramista, cedono il passo ai "ferri", lamiere di ferro sagomate e saldate tra loro di slancio dinamico, ma continua anche la scultura di bronzo, marmo, legno e pietra. (foto)

Sui disegni di Meneguzzo, il figlio Marco

I suoi ricordi di bambino sono quelli dei grandi fogli in bianco e nero del periodo informale (circa dal '54 al '60) ma è un periodo estensibile anche prima e dopo perché il padre ne ha fatti alla fine della guerra ed ha continuato a tenerli in studio fino al tempo più recente. Erano solo segno, puro segno.

Marco definisce il pensiero che ha condizionato il padre, il concetto di astrazione delle avanguardie, un influsso da Kandinsky, Mondrian, Klee, ma anche da Constantin Brancusi.

Dopo gli anni '50, a partire dalla metà del decennio successivo suo padre avvia la serie definitiva di disegni, a china, che segue per quasi tutti gli anni '70.

C'è un riscontro fra questi e i suoi quadri "verdi", ma i disegni a china, dice Marco, costituiscono per lo più un ciclo a parte.

Sulle curve sinusoidali racconta sia stato eseguito un esperimento con uno dei primi elaboratori elettronici per calcolare matematicamente la concrezione delle curve: il risultato dato è stato quello di una crescita successiva, a partire da un nucleo, come quella che hanno molti organismi vegetali.

Ma al rigore di questa costruzione Meneguzzo ama praticare delle "varianti" (termine a lui caro, che può ricordare le variazioni del linguaggio musicale), e a seconda dell'intensità del tratto, la crescita può affastellarsi o rarefarsi, a comando della mente ideatrice.

Bibliografia

Franco Meneguzzo, catalogo della mostra alla Galleria del Calibano, Vicenza, 4 -14 luglio 1953

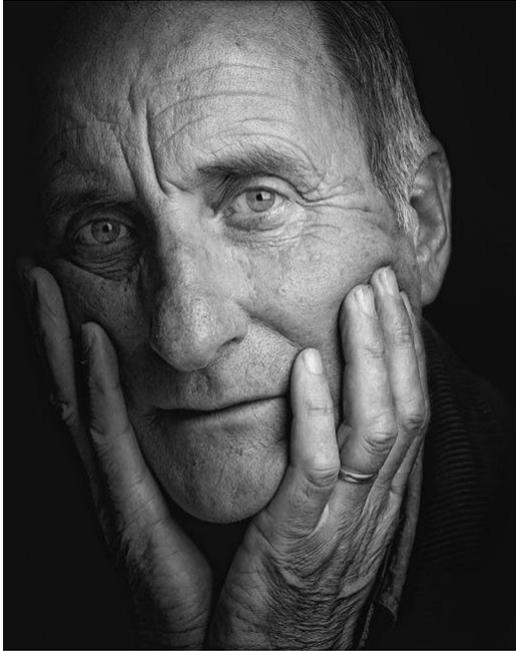
Franco Meneguzzo, pieghevole della mostra ad *Artecentro*, Milano 1966

Franco Meneguzzo, *pittura disegni sculture dal 1949 al 1979*, Catalogo, Edizioni Cortella, Verona 1979

Franco Meneguzzo, *Disegni e tempere valdagnesi 1945 - 1953*, Galleria Civica d'Arte Moderna, 28 quaderno, 29 aprile - 21 maggio 1995

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, ne "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing S.p.A, Verona 2009

Franco Meneguzzo 1924 - 2008, Un'Antologica, marzo 2009, Edizioni Mediafactory, Cornedo, Vicenza



Pompeo Pianezzola - pittore, grafico, scultore e designer

Nasce a Nove (Vicenza) il 15 gennaio 1925, da Giuseppe e da Maria Bonotto

Comincia come pittore - decoratore a 14 anni presso la fabbrica Barettoni (che porta avanti la tradizione Antonibon) e frequenta la scuola d'arte ceramica di Nove, allievo di Dazzi, Rosati e Calò, ma fra i docenti ci sono Silvio Righetto, e Giovanni Petucco, per il quale spesso posa da modello. Petucco ha frequentato l'ambiente veneziano dell'Accademia di Belle Arti (ha quindi visto le Biennali) e porta a Nove il soffio delle nuove tendenze contemporanee.

Nel 1942 giunge anche Andrea Parini da Caltagirone, chiamato alla direzione della scuola (la esercita fino al 1963, anno in cui viene sostituito da Pianezzola stesso), portando le sue "contaminazioni" artistiche siciliane.

Fin dalla fine del '600 la ceramica a Nove è stata protagonista assoluta della produzione artigianale e la scuola che Pianezzola frequenta (fondata nel 1875 grazie al lascito dell'artista Giuseppe De Fabris) dà particolare importanza al disegno e alla scultura, quindi cresce nell'ambiente pratico e culturale più proficuo per le sue attitudini artistiche, che vengono subito notate da Petucco e da Parini che lo incoraggiano nel suo percorso.

Pianezzola ama riportare in alcuni decori per piatti dipinti di Tiepolo e Guardi, ma non ignora mai le espressioni contemporanee con cui viene a contatto. Segue perciò con molto interesse anche l'opera di Bortolo Sacchi e Carlo Sbisà, nelle loro rare presenze a Nove.

Negli anni '40 conosce personalmente Arturo Martini, Carlo Scarpa, Gio Ponti, Ruffo Giuntini.

Da "Ricordo di Arturo Martini" scritto da Pianezzola nell'89 sull'incontro con lo scultore nell'anno '42 (da *L'anima delle forme*)

"...ebbi la fortuna di conoscere il Maestro.

Un caldo pomeriggio d'estate arrivò a Nove, alla fabbrica Barettoni, dove allora diciassettenne lavoravo. Veniva a piedi da Rosà, dove era sfollato, assieme a Carlo Scarpa, alla Signora Nini e ad un'altra Signora dai capelli rossi. Cercava olio di lino: in quegli anni infatti dipingeva i primi quadri ad olio cogliendo spunti dalla campagna in cui viveva. Io "copiavo" Francesco Guardi, i suoi magici quadri, i suoi fantastici disegni. Componevo servizi a decoro "guardesco" su piatti in maiolica e terraglia giallina "uso argento"... L'ingegnere Barettoni, ignorando chi fossero i suoi ospiti, viene da me che stavo decorando e mi chiede: "Conosci un certo Martini?" Io lo guardo sorpreso, incredulo e gli dico: "Arturo Martini... ma è il più grande scultore italiano!" Salgo di corsa le scale, verso la "sala - mostra": il cuore mi batte, mi presento. Sono commosso! E' alto, la pelle chiara, la fronte vasta, lo sguardo luminoso. Guarda attento ogni cosa, ceramiche mobili, quadri. Guarda molto i miei "Guardi". Si interessa al mio lavoro, mi fa domande, mi dà consigli con un linguaggio franco, senza mezzi termini. Parla con la franchezza e l'esaltazione dei poeti.

(Mi dice: "La ceramica deve nascere con facilità, esprimersi così, libera, come diarrea... in queste copie, tu sei troppo stitico... I disegni vanno bene!") Mi incarica di portargli l'olio a Rosà. Pochi giorni dopo sono da lui, nella villa che aveva preso in affitto a pochi metri dalla chiesa di Rosà, sulla strada per Rossano. Lo trovo nel giardino con Juti Ravenna, che sta esaltando il colore rosa di una scrofa..., più bello di quello di una venere cinquecentesca. Mi invita a seguirlo al piano superiore dove, con grande disponibilità mi mostra uno per uno i suoi quadri, chiedendomi spesso il mio parere. Improvvisamente, come preso da un'urgenza interiore, si gira, mi dà la mano e mi dice: "Adesso salutami e vai a casa...". Carlo Scarpa mi accompagna al cancello e mi lascia con parole di incoraggiamento. Vidi ancora Martini a Bassano con Carlo Scarpa. Venivano da via Roma e andavano verso il centro. Avevano grandi cappelli di paglia e camminavano uno accanto all'altro facendo grandi gesti e parlando ad alta voce. Bassano era deserta. Non si accorsero di me che li stavo osservando. Passarono e si allontanarono..."

Dal '43 al '45 l'artista svolge il servizio militare tra gli alpini a Novara, in Germania e a Santa Margherita Ligure, ma non cessa di dipingere, poi è di ritorno a Nove.

Nel 1945 Pianezzola su invito di Petucco comincia ad insegnare nella Scuola d'Arte (di cui diverrà poi direttore dal '63 al '68).

Nel contempo frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dal '46 al '50, per il settore "decorazione", con l'insegnamento di Bruno Saetti. Incide alcune acqueforti che verranno ristampate nel '79 dalla tipografia Tassotti.

Nei primi tempi la vena pittorica di Pianezzola trova applicazione in autoritratti e ritratti di persone conosciute, sullo stile del "realismo magico" ; esegue poi altri ritratti che rimandano a Modigliani fino ad arrivare a Cassinari, ma anche nudi e nature morte , persone con biciclette ,ritratti della madre, nudi neocubisti. Sono lavori pittorici che rispecchiano ciò che assimila dalla frequentazione dell'ambiente veneziano e delle Biennali a Venezia di quegli anni (diventerà anche amico dello "spazialista" Mario De Luigi).

Pianezzola cerca di organizzare intorno a sè un gruppo di artisti per esprimere le sue idee nella produzione di una ceramica più moderna e nell'estate del '47 organizza con Antonio Cecchetto la prima esposizione di ceramica moderna nella Scuola d'Arte e nei giardini della fabbrica Barettoni, in cui, accanto ai maestri Petucco e Parini, esordiscono Cesare Sartori, Nicolò Sebellin, Alessio Tasca.

Negli anni '50 partecipa a mostre di pittura, ceramica e grafica in Italia e all'estero. E' solo l'inizio di una numerosissima serie di mostre, esposizioni e simposi a cui interviene l'artista.

Nel '57 apre una sua manifattura ceramica a Nove, con il giovane Antonio Lucietti come collaboratore, dove esegue oggetti di piccola serie ma anche singoli di grandi dimensioni.

Contemporaneamente collabora in veste di designer, prima con la ditta "Zanollo & Sebellin" di Nove, ed in seguito con l'"Appiani" di Treviso (disegna piccoli oggetti e piastrelle decorate a righe, o a motivi geometrici)

In questo periodo lavora alle prime *lastre*, in refrattario, ai piatti a rilievo, e alle famose *finestre*, o *transenne* (così chiamate da Andrea Parini) o *ghirlande volanti* (così definite da Gio Ponti).

Queste gabbie con volatili, in maiolica, sembrano seguire l'andamento della scultura del tempo, che prevedeva un alleggerimento della struttura e della massa, ma nello stesso tempo il lavoro dell'artista sembra una rielaborazione del neocubismo, con l'intersecarsi degli spazi; questo giocare coi vuoti e coi pieni si può notare anche nell'opera *Boschi e Castelli*.

A fine decennio avviene nell'artista il passaggio dal figurativo all'astratto. Questo cambio è chiaro negli ultimi due dipinti informali da lui eseguiti nel 1960, *Sogno 1* e *Sogno 2*. Da questo momento in poi Pianezzola cessa di dipingere.

Con la fase degli *Scudi* (anche di un metro di diametro) per lui la terra refrattaria diventa opera e non più superficie da decorare.

Nel '63 vince alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte di Faenza, proprio presentando cinque scudi neri.

Nello stesso anno, a causa dell'assunzione dell'incarico di direttore all'istituto d'arte di Nove, deve cedere la produzione in serie e le piastrelle alla "Zanollo e Sebellin", abbandonando la ceramica (partecipa però dal '74 al '78 ad esposizioni e simposi).

Nel '68 si dimette dalla direzione della scuola continuando però l'insegnamento fino al '77. Da quest'anno entra in collaborazione con la ditta "Appiani", come designer, e ciò gli porta riconoscimenti a livello internazionale.

Pianezzola però si è dedicato anche ad altri materiali, come metalli, vetro e plexiglas, fin dal 1970.

È il tempo delle *Fluttuazioni* (di cui qui parla con particolare minuzia Magagnato nel suo scritto), a cui segue il tempo delle "pagine", dei "tondi", degli "involucri", dei "libri" in ceramica; per un trentennio a seguire, Pianezzola torna quindi alla creta (con aggiunta di inserti di metalli ed altri materiali), con lavori di forma grezza o dall'aspetto "bruciato", ma decorati con scritte asemantiche, a ricordare antichi papiri o antichissime scritture. Impressioni, suggestioni che si rinforzano dopo i suoi viaggi in Giappone e Cina, nei quali viene a contatto con le millenarie culture e le loro scritture a ideogramma.

Propone ed esegue, anche, negli anni seguenti, grandi opere a parete per istituti di credito, per il Liceo Classico di Bolzano, oltre alla fontana *Alveo* (1992) per il Comune di Montecchio Precalcino.

L'ultima mostra a Bassano nel 2007 lo ha visto confrontarsi, con la sua candida ceramica, coi bianchi marmi di Antonio Canova.

Muore ad Angarano (Bassano) in agosto del 2012

Lasciando Nove per la strada verso Schiavon, buttai l'occhio in direzione del Grappa e vidi per la prima volta la Villa Cappello di Cartigliano in una maniera diversa; non mi appariva più come una selva di grandi colonne a reggere il tetto enorme, ma come una doppia sequenza di rettangoli scuri sfumati in chiaro verso il basso, ritmata dai pettini bianchi del colonnato. Il capovolgimento dell'immagine era il frutto della suggestione profonda che esercitava su di me - direi sulla retina del mio occhio - la serie di opere di Pianezzola, nate come variazioni sul tema di quel vibrare ritmico di lamelle, serie che si isola agevolmente nella sua produzione come uno dei motivi centrali della sua attività pittorica.

E' sempre difficile individuare il nascere dei motivi profondi - più che ricorrenti - in un artista; in questo caso l'idea delle lamelle sembra essere nata da quei quadrati a rilievo alterno che tornano in varie piastre di ceramica degli anni 62/63. I piccoli quadrati emergono appena in una campitura monocroma simili a tessere musive e la luce sfiorandoli mette in rilievo il diverso graduarsi dei piani sulle scacchiere di cotto; proprio come nei mosaici paleocristiani e bizantini, le tessere non sono mai rigorosamente sullo stesso piano, ma oscillano tutte con lievi sfalsature e inclinazioni delle superfici: il vibrare della luce e ritmiche scaglie d'ombra animano la tessitura cromatica. In prove successive Pianezzola fissa questi effetti luminosi in varie e diverse realizzazioni tecniche, quali le serigrafie in carte metallizzate appena sfumate e sfalsate sulle quali si accumulano in brevi spazi, profondi e insondabili strati di vibrazioni chiaroscurali. Nella serie più recente di questi plexiglas le scacchiere non sono più monocrome ma a variazioni cromatiche delicate e sottili che, per l'effetto dell'ispessirsi e sprofondare delle trasparenze sui diversi fogli del supporto translucido, assumono iridescenze madreperlacee su impalpabili gradazioni di grigi. Il gioco alterno di positivo negativo e di chiari e scuri, ripropone il tema dello sfaldarsi dell'incidenza su diversi piani, di un flusso luminoso ambiguo e intermittente.

Un altro motivo del discorso rigoroso di Pianezzola è quello del dilagare di macchie cromatiche che si compenetrano su una superficie con la naturalezza di un processo organico o di una efflorescenza della materia; qualcosa che deve ricordare l'ossidazione di una superficie, l'arrugginarsi di un metallo, il muschiato di una lastra invasa da minuscoli funghi e incrostazioni.

E' questo l'altro aspetto della ricerca di Pianezzola alternativo a quello della luce: come il primo si basava prevalentemente su processi formali di origine razionalistica e geometrizzante, così questo secondo continua l'esperienza dell'informale nei modi suggeriti dalla tecnica ceramica.

Pianezzola è un pittore che rifiuta l'uso del pennello per raggiungere il risultato finale di far nascere forme e colori come dal nulla e per generazione egli non rappresenta un oggetto, ma lo crea con un procedimento lungo e mediato; un oggetto che scaturisce da un lavoro tecnologico, ma che deve mantenere in sé il segreto di una genesi spontanea, dall'interno; che non deve servire a nulla, ma affermarsi come esistenza, e aggiunta all'esistere.

Bene ha detto Umbrò Apollonio che Pianezzola "non ha mai abdicato alla condizione d'artista" e che "proprio in virtù di tale comportamento le sue opere rivelano tutte un medesimo carattere e non sono ripartibili in maggiori o minori, pure e applicate". Infatti Pianezzola è sempre artigiano ma nel senso in cui lo è ogni artista, cioè nel significato che ha la parola artefice; ed è designer, nell'accezione che ha questa parola quando viene usata per significare un'attività creativa sorretta da una ricerca progettuale integralmente e originalmente condotta.

La personalità di Pompeo Pianezzola è giunta ad un momento di piena e dispiegata espressione; nei plexiglas e nelle grandi piastre bifronti di terracotta (veri tours de force anche dal punto di vista tecnico) egli dà una misura di sé completa. Ed è proprio in questo momento di raggiunta maturità che egli dimostra come si saldi in maniera perfetta una sottile sensibilità di artista e la sapienza tecnologica dell'artigiano.

Licisco Magagnato 1975 Galleria La Chiocciola di Padova

La pelle, le superfici del recto e del verso delle lastre sottilissime di Pompeo Pianezzola - in terracotta - racchiudono tutti i significati e i segreti della sua opera. Le "pagine" di questa sua più recente produzione sono il prodotto di due fattori fondamentali: l'amorosa cura a stirare fino al limite di rottura la lastra, sempre più sottile e sempre più ampia; l'instancabile sovrapporsi di ossidi in numerosi strati impalpabili attraverso cotture sempre diverse. Pianezzola è giunto a questi risultati spesso tecnicamente miracolosi, dopo aver sperimentato, negli anni tra il 1970 e il 1975, una ricca produzione di plexiglas trasparenti e sovrapposti in più strati, traslucidi, delicatamente sfumati, geometricamente e ripetitivamente spartiti in reticoli a bande ordinate. Ma prima c'era stato il ventennale tirocinio di terracotte maiolicate; e poi sempre, fino agli ultimi mesi di quest'anno egli prosegue in un esercizio quotidiano grafico e pittorico, di segni bianchi e neri, acquarellati e acrilici, su carte, cartoncini e materiali i più diversi, con una tendenza a sottigliezze sempre più evanescenti e sfumate. Esercizi di mano e alchimie di acidature, accostamenti di materiali semplici e industrialmente raffinati, incorporazioni di metalli nell'argilla, di smalti e colori usati nel forno a temperature diverse da quelle ortodosse; e, fuori dallo studio, ma con grande perizia e successo professionale, produzione di oggetti seriali per l'industria. Credo sia difficile trovare nel cantiere di un artista tanti materiali, basilari elementi della sua esperienza creativa: perché è pur vero, come è stato da tutti i suoi esecutori sottolineato, che il segno linguistico ridotto a limiti minimali ricorre continuamente su queste "pagine" ceramiche, e che l'artista per suo conto ne è stato tanto cosciente d'aver creato di recente certi suggestivi rotoli, in sottilissima creta, che fanno pensare ai più misteriosi papiri, pergamene, documenti di scritture del passato; ma al fondo i suoi segni sulla ceramica hanno pur sempre un valore cromatico e ritmico. La sua opera di ceramista insomma, va letta come pittura pura, eseguita su supporti e materiali inusuali per i pittori, ma espressivi cromaticamente al massimo, come lo furono un tempo quelli propri dei mosaici e delle vetrate.

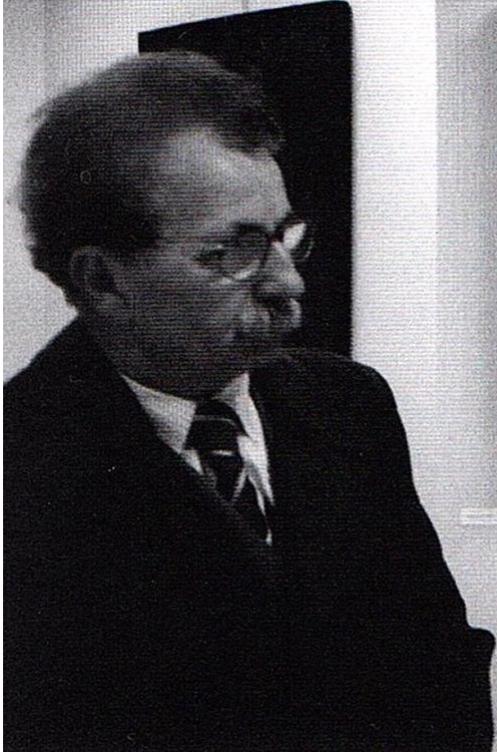
Licisco Magagnato, *Il materiale delle arti*, Milano 1981

Bibliografia

POMPEO PIANEZZOLA L'anima delle forme, Ceramiche e dipinti per il xx secolo, presentazione di Nico Stringa, novembre 2005, Grafiche Antiga, Cornuda (TV)

Pompeo Pianezzola, 1962-1982 Monografia
Pubblicazione 1982 (Cittadella : Bertoncetto)

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing SpA, Verona 2009



Antonio Carta

Nasce a Vicenza nel 1928 da una famiglia di contadini.

E' autodidatta. Nella prima parte della sua vita, infatti, lavora come artigiano ed operaio nelle fabbriche per quasi trent'anni, ma frequenta scuole serali di pittura ed anche *La soffitta* di Otello di Maria.

Per ventisei anni poi, insegna Materie Artistiche e Storia dell'Arte nelle scuole.

Le sue opere ripropongono momenti della sua vita vissuta.

Nelle parole stesse dell'artista, nella piccola autobiografia del catalogo *Antonio Carta, opere 1958-2008* (quasi ottanta opere fra tele, incisioni e terracotte, esposte a Vicenza per festeggiare l'ottantesimo compleanno dell'artista), troviamo a grandi linee il senso della sua arte:

"Non vi è Arte del nostro tempo (...) che non sia intrisa di partecipazione ai dolori e alle gioie degli uomini."

E più avanti: "La terra delle mie origini, la Resistenza, le officine artigiane e le fabbriche, le lotte operaie del dopoguerra e quelle civili, il tramonto della civiltà contadina sono tutti momenti direttamente partecipati e, con tutta l'umiltà che mi è possibile, puntualmente rivissuti. Mezzo

secolo di Storia; una coinvolgente sinfonia di eventi che hanno animato le mie scelte e dato forza alla forma e ai contenuti del mio discorso."

Rivivere le sue esperienze attraverso la sua arte è una sua esigenza, forse un modo per esorcizzare la sofferenza vissuta, portandola ad essere solo un ricordo di eventi accaduti.

Carta li ha vissuti insieme alla sua gente, ed anche nell'esperienza artistica vuol riportare ad altri, oggi, quei momenti e quelle emozioni.

Come dice Giuliano Menato, nella presentazione del suddetto catalogo del 2009, le opere di Carta, pur esprimendo sofferenza e malinconia, non esprimono mai una ribellione all'ingiustizia o alla cattiveria degli uomini, ma una "amara accettazione", una "cristiana rassegnazione" agli avvenimenti.

Le sue figure spesso non hanno volto e sono molto essenziali; sono spesso raggomitolate o chine, mostrano una società che si è ripiegata su se stessa, sotto le prove dell'esistenza che è stata costretta ad affrontare.

Anche i soldati tedeschi a cavallo, sono figure assurdamente schiacciate ancor più degli "sconfitti". I maschi con la testa china sembrano nascondere la loro umiliazione, soltanto quelli che abbracciano una donna sembrano diversi e dietro il capo chino si immagina un altro 'sentire'.

I toni del colore aumentano nell'osservatore lo sgomento per l'umanità dolente: gli azzurri e i verdi scuri, specie quelli del '58, più avanti affiancati da arancioni cupi e i viola, racchiusi da spessi contorni, ricordano il *cloisonnisme*, e il pittore Rouault.

La pennellata è impastata di colore, ripassata più volte, a significare un lavoro faticoso, e fatica esprimono anche le sagome dei suoi personaggi, soprattutto gente semplice, che Menato paragona alle figure di Millet e del giovane Van Gogh.

Le figure di Carta però ... si abbracciano, per aiutarsi a superare le afflizioni.

Anche Magagnato avverte in loro l'espressione di una 'pietas cristiana'; ecco lo scritto su Carta per la Mostra di Vicenza del '73:

"Il filone espressionista è dominante nell'arte del nostro secolo, in una varietà di modi che va dal "figurativo" all'astratto, dall'ironico al truculento, dal verista al surrealista. La pittura di Carta si iscrive in questo sconfinato territorio e la sincerità della sua adesione a quest'ispirazione ha profonde motivazioni, perfino caratteriologiche. L'umore nero è anzi una più precisa specificazione del suo espressionismo: Carta macera addirittura ogni sua immagine, la pesta e la mortifica, per timore che un guizzo di felicità, di ironia distragga dalla severa mestizia del suo discorso, anzi dei suoi ricordi. La memoria di Carta è infatti angosciosamente occupata dai fantasmi dei lager, della fame, della terrificata via crucis di tutti quei poveri cristi che non sono tornati; lo ossessiona il ricordo della lenta agonia del concentrazionismo, più che della violenza del combattimento; un po' come la Siberia che è, nella letteratura russa, la grande musa dei romanzieri da Dostojewski a Solgenitsin. Direi anzi che l'espressionismo pittorico cui risale la cultura figurativa di Carta è proprio quello, così fitto di nomi russi, che ebbe il suo centro a Monaco nel primo anteguerra, e che in letteratura continuò il discorso, nel primo dopoguerra russo dei Block, degli Essenin e un po' anche di Babel.

Ma in Carta è commovente il candore con cui rivive quel mondo, e, ripeto, la spontaneità della sua totale immedesimazione in esso. Anche ciò che non ha per specifico oggetto il lager

(le scene sacre, i ritratti di omini solitari, i paesaggi suburbani) è da lui visto nella stessa chiave; e non a caso, perché al fondo ogni racconto di Carta è intimamente intriso di pietas cristiana: E anche di un populismo la cui origine fonda è più Rosai che Rouault, con ricordi che forse sono motivati più dall'istinto che dalla cultura di Scipione e di certa vena popolare e naif degli anni trenta fra la "scuola romana" e "Corrente". Basterebbe la coerenza di questo sottofondo culturale dell'autodidatta Carta, per indicare l'impegno del suo lavoro e il coraggio del suo isolato discorso; che non risulterebbe però così isolato se un giorno si rifacesse la storia degli ultimi cinquant'anni di pittura a Vicenza; una lunga stagione che per molti aspetti è parallela a quella ormai nota dei romanzieri e poeti, da Barolini in poi."

Presentazione, su pieghevole, per la personale alla Galleria Tino Ghelfi, Vicenza 1973

Menato paragona poi la pittura dell'artista a quella di Munch, altro pittore amato da Carta, ma nelle persone che egli rappresenta "l'urlo" non c'è.

In Carta, dice Menato, si possono anche scorgere le tracce di un primitivismo alla Giotto e Masaccio. Ma dopo di loro e dopo l'insegnamento di Otello di Maria, Carta guarda oltre: da una parte osserva gli artisti italiani formatisi con la cultura figurativa francese, come Gino Rossi, Arturo Martini, Felice Casorati degli anni di Ca' Pesaro; dall'altra chi è stato a contatto con la Secessione come Ubaldo Oppi, che Carta non ha conosciuto, ma di cui ha sentito parlare da Otello De Maria e da Magagnato. Si suppone abbia visto il primo Oppi e i suoi volti scarnificati dalla sofferenza, esposti alla retrospettiva curata da Magagnato nel 1969, a Palazzo Chiericati.

Per meglio conoscere questo artista è interessante riportare il contenuto di due interviste fatte allo stesso Carta, nell'85 e nell'89.

Nella prima, condotta da Maria Teresa Dirani Mistrorigo, dopo aver considerato i vari ruoli sostenuti nella sua vita da Carta: chierichetto, partigiano, artigiano ed operaio all'arsenale ferroviario, fino alla scelta di insegnare alla scuola media ai ragazzi portatori di handicap, si inizia con la domanda del perché un uomo combattivo come lui dipinga figure così meste.

L'autore risponde che sono impulsi e sentimenti di esperienze che riguardano il suo passato e che lo hanno segnato: sente di essere stato toccato dal tramonto della società contadina prima e dal tramonto delle lotte operaie poi (appena più avanti cita anche la guerra)

Spiega di agire con le sue opere come Penelope, facendo e rifacendo, fino a che l'espressione voluta sia completa, a volte impiegando anni, perché per lui non conta "la fama".

Spiega come le divise naziste, gli spazi geometrici circoscritti opprimenti che dipinge, siano i riflessi di attimi di terrore vissuti.

Spiega come le figure bibliche ed evangeliche siano un ritorno spontaneo alla religione, e come le cupole delle chiese, che appaiono spesso negli sfondi dei suoi dipinti, siano state viste da lui, all'inizio, come simboli di un potere soffocante, mentre più tardi si siano pian piano trasformate in un "simbolo di sicurezza interiore".

C'è infine la domanda fatidica di cosa sia per lui l'arte, e lui: "L'arte è esplorare i misteri della vita e della morte e tutto quello che sta dentro a questi spazi estremi".

E Carta spiega come per l'artista sia fondamentale l'intuizione, ma anche l'assoluta umiltà (cosa che lui richiede anche al pubblico che si avvicini all'arte).

Esprimersi nelle sue opere, inoltre, è per l'artista come rispondere ad una vocazione, è anche un 'dovere', l'arte per lui ... "è anche assolvere tutto quello che l'uomo deve fare per rispondere al proprio impegnativo di scoperta e di conquista". (*Antonio Carta, un pittore col complesso di Penelope*; su "Il Giornale di Vicenza", 11/09/85)

Della seconda intervista, condotta da Maurizia Veladiano, desidero porre l'attenzione sul ricordo della madre, che l'artista ha anche ritratto in alcune sue opere.

Racconta di essere nato fuori Vicenza, sulle colline di Sant'Agostino, in una famiglia religiosissima e che quando da piccolo inizia a dipingere, è proprio la madre a incoraggiarlo.

"Mia madre mi presentava l'arte come un fatto mitico, un qualcosa di misterioso e di grande. Assieme al suo cattolicesimo fervido e naif mi trasmetteva anche questa passione..."

E' interessante poi la spiegazione sui due momenti che ritiene importanti per l'evoluzione della sua pittura: il primo, quando dopo un travaglio personale, arriva finalmente a prendere coscienza della sua libertà (o anarchia) nei confronti di qualsiasi gerarchia.

Il secondo, quando intraprende un'altra strada nel rapporto col mondo femminile, non più un rapporto "... da padrone buono, ma un rapporto vero, profondo, fatto di sensibilità, intelligenza, scambi paritari e reciproci."

Questi due fattori hanno avuto effetti sulla sua arte.

Alla domanda se dipinga meglio da sereno o accompagnato dalla sofferenza, Carta risponde che la serenità non è mancanza di sofferenza, che la serenità è compiere il proprio dovere, nel tempo che Dio ci concede; e porta ad esempio proprio la gente semplice che lui ha conosciuto, i vecchi, i patriarchi della terra: "Credo che questa gente semplice morisse serena, non per incoscienza, ma perché aveva vissuto secondo le regole dettate dall'imperativo di completamento: avevano trasformato la terra, avevano filiato, avevano risposto a tutte le condizioni per cui erano stati creati". Quindi anche l'artista ha un compito, e deve svolgerlo, affrontando le sofferenze che gli toccano.

E al quesito di come definisca il suo modo di dipingere: "Un espressionismo mistico. Ma un misticismo inteso non come religiosità ben definita, ma come fede nell'uomo, nelle cose, anche nei suoi momenti più contraddittori e dolorosi. Non è vero che da tristezza nasce tristezza. No. La tristezza va coltivata perché contiene in sé un seme che nessun altro stato d'animo può darci, perché anche nella tristezza c'è felicità, c'è vita, c'è colore, c'è poesia."

(*Antonio Carta pittore di frontiera che lotta per esprimere arte*; su "Il Giornale di Vicenza", 15/10/89)

Bibliografia

Antonio Carta Opere 1958 – 2008, Catalogo. Gennaio 2009, Cooperativa Tipografica degli Operai, Vicenza

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing SpA, Verona 2009



RENATA BONFANTI

Nasce a Bassano del Grappa il 23 Gennaio 1929 (verrà a mancare a Bassano il 14 Marzo 2018). E' figlia di Francesco, architetto.

La sua è una figura particolare di artista, tessitrice, designer e artigiana: manifattrice cioè, con telaio e filato, di arazzi e tappeti di pregiata lavorazione, ma anche produttrice di opere d'arte in stoffa per il design e l'architettura.

L'architettura è importante per questa artista, i suoi lavori sono pensati fin dall'inizio per lo spazio che dovranno occupare, nonostante gran parte delle sue creazioni abbiano a che fare più con la pittura (i suoi sembrano "quadri eseguiti a telaio", così li definisce Lara Vinca Masini, in un articolo sul *Giornale del mattino* di Firenze del 9/7/61)

Bonfanti afferma: "Ho sempre pensato alla tessitura come elemento architettonico e non riesco a disegnare un tappeto, un arazzo o un tessuto senza prefigurarmi la loro collocazione" (*Renata Bonfanti le mani e il design*, 2004)

E' infatti proprio il lavoro col padre architetto, dopo le scuole d'arte, a completare il suo imprinting artistico. E' un rapporto professionale-affettivo che l'artista ritiene fondamentale nella sua formazione:

"Dopo gli studi, le prime esperienze di lavoro erano state per un periodo breve, anzi purtroppo brevissimo in collaborazione con mio padre, architetto. Fu un'esperienza per me determinante, perché mi portò a progettare in un modo molto diverso da quello scolastico e cioè tenendo conto della funzione dell'oggetto tessile e del suo rapporto con l'architettura. Anche in base a questa esperienza mi avvicinai in seguito al design." (ibidem 2004)

L'istruzione artistica di Renata ha avuto inizio all'Istituto Statale d'arte di Venezia negli anni dal '49 al '51, il cui direttore Giorgio Wenter Marini (architetto, quasi coetaneo e concittadino di Fortunato Depero), ha in grande opinione l'arte applicata e il rapporto tra arte e industria, ma predilige i contenuti artistici di un'opera, anziché la sua funzionalità.

Come insegnante di tessitura Renata ha Anna Ackerdahl Balsamo Stella. La designer e pittrice svedese le insegna l'uso del telaio a mano, è una donna colta ed è stata in contatto con persone che avevano frequentato il Bauhaus; è lei a trasmetterle l'idea che tessitura e pittura possano essere messe sullo stesso piano, anche se sostanzialmente diverse.

Nei primi anni '50 segue un corso di aggiornamento alla 'Kwinnelige Industriskole' di Oslo.

Viene poi il periodo di lavoro col padre Francesco. "Si trattava di tende, tappeti o tessuti decorativi che eseguivo su telaio a mano e tra questi ricordo particolarmente alcune tele a doppia trama che venivano poi plastificate e usate per formare ante di armadi, piani di tavoli o altro. Questa operazione veniva realizzata dalla RIV, una società del gruppo FIAT." (ibidem 2004)

Il collegamento con Licisco Magagnato risale agli anni cinquanta (nel periodo in cui era Direttore del Museo Civico di Bassano), quando Renata era appena agli inizi della sua affermazione artistica.

Dopo l'esposizione alla Triennale di Milano nel '54, e la la Mostra d'Arte Decorativa a Venezia lo stesso anno, presso la Galleria del Calibano a Vicenza viene organizzata la sua prima personale, nel '55, con la presentazione appunto di Magagnato.

Magagnato scrive:

"Questi tessuti di Renata Bonfanti sono episodi di quella presa di contatto tra l'arte e l'artigianato che è un tipico aspetto della cultura moderna italiana.

La vitalità, anche economica del nostro artigianato, è affidata a queste ricerche, a questo spirito rinnovatore che deve animare ceramisti e orafi, vetrai e tessitori, affinché la loro produzione non decada nella *routine* manuale o accademica.

Non dev'essere il pittore o lo scultore che prestano i propri modelli al tessitore o al ceramista; ma l'artista deve tessere e modellare vasi e incidere cristalli, o - il che è lo stesso - l'artigianato deve operare con la coscienza di essere un creatore di forme.

Ciò che nuoce alla produzione artigiana è invece il distacco tra l'inventore e l'esecutore, quell'insidioso lavoro standardizzato che non minaccia l'industria ma proprio l'artigianato.

I tessuti di Renata Bonfanti hanno questo dono; sono nati sul telaio e per il telaio; la lane e i fili, le trame e gli orditi non sono il mezzo per riprodurre un'immagine, ma essi stessi determinano i modi espressivi e i ritmi lineari. Così questi oggetti di arredamento sono vivi, recano l'impronta della mano che li ha creati, sono elementi del nostro linguaggio figurativo moderno.

L'educazione colta e aggiornata di Renata Bonfanti traspare da ogni sua creazione: soprattutto il suo viaggio in Scandinavia, la sua lunga permanenza nelle scuole di tessitura svedesi e norvegesi hanno lasciato una traccia profonda nel suo gusto, e perciò gli oggetti

d'uso quotidiano o di raffinati artigiani che ella ha riportati da quel viaggio, stanno a testimoniare d'una esperienza e ricreano con pochi tratti un clima."

In questa sua prima personale, Bonfanti espone quattordici creazioni: sei tappeti annodati, di vari colori nel fondo e nei disegni, tre tappeti stuoiati, una tenda da interno, due pannelli ad arazzo in doppia trama (del secondo il disegno è di Giorgio Wenter Marini), una creazione chiamata "testa di Erode" (copia da un arazzo norvegese del '600, 'La danza di Salomè') e un terzo pannello ad arazzo per il banco del bar "Fontana" con disegno di Danilo Andreose. Accanto alle sue opere sono esposti un vaso di Picasso, una foglia in legno di Tapio Virkkala e nelle vetrine oggetti di produzione industriale dei paesi scandinavi.

Dai suoi inizi in poi, non si contano le mostre personali e collettive (quattro volte alla Triennale di Milano, due Biennali di Venezia, prestigiose esposizioni all'estero, Houston, Amsterdam, Parigi e tutto il mondo, anche una mostra nell'84 con Lee Babel a Marostica). Numerosi i premi (più volte segnalata al Compasso d'oro dell'Associazione Disegno Industriale, e poi vincitrice nel '62), fra i quali è da segnalare, nella sua città natale, il Premio Cultura Città di Bassano del 1995 (assegnato anche a Magagnato nell'86).

Innumerevoli durante la sua carriera sono i contatti con personalità artistiche come Bruno Munari, Gio Ponti, Dino Gavina, Carlo Scarpa, Bruno Danese, Alessio Tasca e Licisco Magagnato, appunto, e tanti altri personaggi di spicco, artisti e designers.

Molte sue creazioni sono sparse per il mondo, in musei, banche e prestigiosi hotels.

Nell'autobiografia sopra citata, Bonfanti procede parlando proprio di Licisco Magagnato, che negli anni '50 le fa conoscere i due valdagnesi Bruno Danese e Franco Meneguzzo, dei quali diventerà amica; del primo sarà ospite per anni alla prestigiosa galleria di piazza S.Fedele a Milano, della collaborazione di Meneguzzo si avvarrà per l'allestimento della seconda personale nella stessa galleria, nel'61.

Le prime esposizioni sono soprattutto di lavori "annodati a lunghi fili fluttuanti" di tipo norvegese, poi passa agli arazzi.

In questi ultimi Renata comincia ad applicare il suo sapiente uso di mani per variare liberamente l'intreccio tra ordito e trama formando dei motivi decorativi (arabeggianti e gotici) personalissimi, ora lasciati ora ripresi a formare una creazione simile a un dipinto.

Collabora in quel periodo con lo stimatissimo Bruno Munari per il tessuto di lampade da lui disegnate, ed anni più tardi scrive un piccolo libro didattico per una collana che Munari pubblica con Zanichelli.

E' da considerare anche questo lato di Bonfanti: il suo desiderio di insegnare e trasmettere alle giovani generazioni (come l'insegnante Balsamo Stella aveva trasmesso a lei) e alle collaboratrici nel suo laboratorio, i segreti della sua arte.

Nel catalogo della Mostra tenuta nel 1982 a Bassano a Palazzo Agostinelli si trovano dei piccoli brevi saggi sull'origine dei tappeti e sulla loro storia (con alcuni disegni esplicativi dei nodi "Ghiordes" e "Senneh"), sull'uso domestico del tappeto al suo nascere, come giaciglio o

rivestimento o divisorio per ambienti, sulla tessitura che risulta poi come una pelliccia di animale.

Spiega poi la tecnica dell'antico arazzo, il suo uso nei ricchi ambienti, non solo decorativo ma per difesa termica; spiegazioni semplici nell'intento di rendere partecipe, di 'coinvolgere' il pubblico nel suo mondo, nel cuore della sua arte, nel cuore del suo *lavoro*.

Tornando al suo percorso artistico, Bonfanti racconta come negli anni '60 cominci ad interessarsi all'*industrial design* e a disegnare per diverse industrie (fra cui "La Rinascente").

Sono anni in cui l'innovazione tecnologica invade tutti i campi e Renata non si sottrae a questa 'onda' ma non trascura mai la ricerca; usa i nuovi materiali tessili, quelli artificiali, ma in modo innovativo, per esaltare il loro contrasto con lana, lino canapa e cotone, per un effetto luccicante o lucido voluto. Dà insomma al filato artificiale un ruolo da protagonista, non da 'imitatore' del filato naturale.

Negli anni '60 chiama al suo fianco la sorella Maria Luisa, che ha fatto un percorso simile studiando a Oslo e lavorando col padre.

E' del '62 il Premio Compasso d'Oro, per il tessuto per tende cosiddetto "JL", ma anche per l'insieme della sua produzione.

Nel 1970 si trasferisce da Bassano nel più ampio studio-laboratorio di Mussolente; all'inaugurazione con gli altri sono anche presenti Carlo Scarpa, Sergio Los, Pompeo Pianezzola ed Alessio Tasca (foto).

In questo ampio capannone Bonfanti continua col perfezionamento dei suoi pezzi con una continua ricerca nella resa dell'uso dei filati e del gioco di colori.

Le sue stoffe pregiate sono richieste nei più svariati campi, fino a portarla alla produzione di arazzi trasparenti usati nel vetro (Henry Glass)

Nel nuovo laboratorio, dice, "convivono telai di vario tipo, a mano e meccanici e la produzione comprende arazzi, tappeti, ma anche tessuti a metratura."(ibidem 2004)

Nella produzione entrano anche "arazzi formati da più strati di tessuti sovrapposti che simulano l'apertura di porte o finestre (foto), e poi tappeti sempre più fantasiosi e "arazzi da usare indifferentemente a parete come a pavimento"

Nella presentazione del catalogo già citato, *Renata Bonfanti le mani e il design*, Giuliano Menato si pone la domanda se i lavori di Renata siano da considerarsi opera di artigianato o prodotto del design industriale, ed è forse una domanda che si sarebbe fatta anche Licisco Magagnato, il cui timore era che il lavoro venisse "standardizzato", e che si creasse un "distacco fra l'inventore e l'esecutore".

Quelli di Renata non possono definirsi lavori in serie, conclude Menato (questo almeno fino al 2004, anno dell'uscita del catalogo). Ecco le parole di Bonfanti, richiamate da Menato:

"Raramente le mie opere sono pezzi unici, anche se ogni esemplare, quando viene ripetuto, è sempre un po' diverso dal precedente."

Quindi vengono eseguiti pochi esemplari a mano delle sue serie; per esempio la serie *Algeria* (foto) ha circa 30 esemplari tutti diversi.

Ma, spiega Menato, anche quando venga usato il telaio meccanico, nel laboratorio di Renata

quest'ultimo è strumento di progettazione, e le collaboratrici di Renata vengono da lei seguite ed istruite: tutto avviene nello stesso spazio operativo, dove il tocco manuale è sempre possibile, diversamente da quello che avviene nella reale produzione industriale *in serie*.

Sulle creazioni di Renata Bonfanti insomma è sempre chiara la sua impronta, il suo gusto raffinato e l'impegno perché nel pezzo risulti il suo tocco personale.

Ad un certo punto forse però il telaio meccanico, per esigenze produttive, prende il sopravvento. Quando entra nel laboratorio il nipote Alessandro e collabora con lei per disegnare tappeti di serie, appunto, tessuti a telaio meccanico, è chiaro che la parte artistica del lavoro, essendo condivisa, non è più definita, ma per Renata non è altro che un nuovo 'sperimentare', un uscire dalla consuetudine.

Da tempo, del resto, l'uso dei due diversi tipi di telaio veniva alternato nella produzione, anche se l'artista prediligeva la lavorazione dei tappeti a mano.

Auspichiamo che, dopo la sua scomparsa, Alessandro proseguirà, almeno in parte, la tradizione del lavoro artigianale iniziata da Renata.

Due esempi di quanto varie siano state, nel lungo periodo della sua carriera, le richieste per le sue creazioni.

Nel 1987 nel film diretto da Ermanno Olmi "Lunga vita alla signora" vengono utilizzati per le scene suoi arazzi e tappeti.

Un'opera di design 'artistico' molto particolare è quella eseguita per la cappella di S.Rita nella Chiesa di S.Maria Assunta di Marostica (curiosamente scrisse proprio di questa chiesa, parlando di San Lorenzino, anche Magagnato in un articolo del'50).

La cappella è stata progettata dagli architetti Sergio e Sophia Los nel 1993 e contiene un'immagine della Santa, inserita nel muro, in ceramica policroma, eseguita da G.Petucco, A.Tolio e G.Cuman.

Appoggiato sull'altare posto anteriormente, c'è un arazzo azzurro e terra di Siena, opera di Renata, pendente verso l'osservatore fino a terra; l'intera disposizione della cappella lo fa sembrare uno dei tappeti d'altare dei dipinti quattrocenteschi (foto).

Ma quella che si vede oggi non è la stola originale perché, secondo il racconto del parroco, in epoca imprecisata è stata rubata, come un quadro prezioso, e Renata ha dovuto ritesserne una copia.

Bibliografia

Renata Bonfanti, Galleria del Calibano, 3 – 18 Aprile, pieghevole con presentazione di Licisco Magagnato, **1955**

"La tessitura" Arazzi, tappeti e tessuti di Renata Bonfanti, Palazzo Agostinelli 3 Settembre - 10 Ottobre **1982**, Bassano del Grappa, Grafiche Tassotti

Renata Bonfanti tessitura come mestiere, Bassano del Grappa, Tassotti editore srl, Aprile **1998**

Renata Bonfanti le mani e il design a cura di Giuliano Menato, comuni di Valdagno (VI) e Cittadella (PD), Grafiche Antiga, Cornuda Treviso, 2004



Alessio Tasca

Nasce a Nove il 13 Agosto 1929, decimo di dodici fratelli, da Lidia Broglio e da Edoardo. La madre è figlia del segretario comunale il padre è pittore d'interni e ceramista, ed è anche musicista. Suona violino e pianoforte a feste o per accompagnamento a film muti. Il padre parte per l'Eritrea dopo essere rimasto disoccupato a causa delle sue idee antifasciste e lì resta alcuni anni. Si imbarca per il ritorno, ma, ammalatosi, appena sceso a Napoli muore.

Alessio termina la scuola elementare e poi frequenta la scuola d'arte per la ceramica di Nove istruito da Giovanni Petucco e Andrea Parini.

Il ceramista Romano Carotti convince la famiglia a fargli continuare gli studi e gli regala il libro "Saper vedere" di Matteo Marangoni.

Si iscrive all'Istituto d'Arte di Venezia ai Carmini e fa da aiutante allo scultore veneziano Giuseppe Romanelli, nel suo studio a Ca' Pesaro.

Per la ceramica il suo insegnante è Gazar Gazigian, che in seguito instruirà anche Federico Bonaldi e Cesare Sartori. La Scuola (che qualche anno più tardi accoglierà anche Renata Bonfanti) ha come direttore Giorgio Wenter Marini, che dedica molta attenzione alle arti applicate.

Nel 1947 a Nove si iniziano ad organizzare Le Mostre della Ceramica alla Scuola d'Arte; Tasca esegue i primi lavori in maiolica a smalti.

Una volta diplomato, nel '48, l'artista torna a Nove e viene impiegato come modellatore nella manifattura di Giambattista Zen, ma insegna anche alla Scuola serale per la ceramica, appoggiato

da Gino Cuman.

Nell'ottobre apre insieme ai fratelli il laboratorio *Tasca artigiani ceramisti*, in via Mulini 6, producendo modelli legati alla tradizione di Nove. Ma i suoi manufatti non hanno successo, così decide di produrre ceramiche più moderne: piatti di fondo verde o bruno decorati a graffito con scene del presente quotidiano, o soggetti classici copiati da Rembrandt, Veronese, Michelangelo.

La sua prima esposizione avviene all'Angelicum di Milano, per la V mostra italiana di Arte Sacra, con una *Annunciazione* in terracotta, di stile martiniano, nel 1949. (immagine)
Partecipa alle Triennali di Milano nel '51 e '54.

Nel '52 si presenta per la prima volta alla Biennale di Venezia nel settore Arti decorative; con lui sono presenti anche Bonaldi, Sartori, Parini, Petucco, Pianezzola.
L'artista parteciperà alle Biennali fino al 1964.

Nel '53 il gallerista milanese Totti organizza una mostra itinerante in Germania sulla ceramica italiana contemporanea, nel cui catalogo, accanto a Tasca e Pianezzola, figurano Melotti, Fontana e Guido Gambone.

Nel '54 partecipa a Nove alla prima collettiva del "Gruppo 9" formatosi con intenti innovativi.

Nel '55 viene organizzata la mostra alla Galleria del Calibano a Vicenza. Tasca è presente insieme a Parini, Petucco, Pianezzola e Sartori. Li presenta Licisco Magagnato.

Nove è uno dei più illustri centri della ceramica italiana, se ne è rifatta amorosamente, in questi anni ancora, la storia di due secoli, pieni e ricchi: ma ci si è fermati giudiziosamente alle soglie del nostro secolo, non già per sfiducia delle novità noveci, quanto perché anche in questo caso si è accertato che la chiusura tra l'Ottocento e il Novecento è tanto profonda da richiedere un discorso del tutto nuovo.

Il salto, a Nove, non avvenne nei primi anni del secolo, ma anzi assai tardi, verso il 1940: e i ceramisti che qui si presentano ne sono i responsabili. Essi hanno rotto molti piatti: quelli del Passarin e di Viero, degli ultimi Antonibon e del Troyer, stanchi di quei fiori che non parevano più nati nel giardino europeo del Settecento, ma coltivati nei vasetti domestici della Klein. Ma non per questo essi possono dirsi degli immemori cosmopoliti, anzi il loro merito è proprio quello di avere da un lato ritrovato sui muri di casa i bei piatti popolari dell'Ottocento noveci (e non di averli soltanto amorosamente raccolti nel Museo della loro Scuola), dall'altro di aver fatto quello che fecero ai loro tempi gli Antonibon, i Baccin, i Baroni, di aver cioè aperto la via alla nuova cultura europea. Senza bisogno di chiamare i maestri veneziani o francesi della maiolica o della porcellana come fu fatto nel Settecento e nell'Ottocento, oggi le fabbriche di Nove possono rinnovare la loro produzione, aggiornando forme e decoro secondo gli insegnamenti dei maestri di casa.

Certo il problema di Nove è ora questo: accanto ad una produzione che imita con umiltà artigiana le forme illustri del Settecento, e ad un quotidiano stampaggio di oggetti senza fisionomia locale richiesti dai mercanti nostrani e d'oltre oceano di peggior gusto, riuscire a rinnovare i tipi e dare ad essi un timbro e un carattere.

Non è semplicemente un problema commerciale, economico; è un vero e proprio problema di cultura e di civiltà che determina una catena di conseguenze economiche rilevanti di fronte ad uno scadimento della qualità artistica della nostra ceramica, all'anonimia di una

produzione che non si affida che alla pura concorrenza sui costi ed i prezzi alla lunga si vedrà che solo i prodotti nuovi, vivi, caratteristici resisteranno. I prodotti scandinavi o di altre zone italiane che non possono vantare una tradizione altrettanto illustre della novese a che cosa devono il loro successo se non all'essere in realtà delle vere espressioni della civiltà, della cultura del nostro tempo.

La via di queste esperienze rinnovatrici dei cinque maestri novesi che qui si presentano al pubblico vicentino (Parini, Petucco, Pianezzola, Sartori, Tasca) è la via preliminare e buona per quel rinnovamento della ceramica nostrana che tutti auspicano. I problemi che essi sollevano di cultura (e anche di tecnica: si noti la ripresa della maiolica e delle porcellane dopo l'abbandono quasi totale di queste nobili materie per la più facile terraglia), il gusto che esse rinnovano e ritrovano tra le giovani maestranze novesi non tarderanno a dare il loro rutto nel campo della produzione artigianale di serie e di larga diffusione.

Licisco Magagnato, 5 ceramisti novesi, Galleria del Calibano, Vicenza 1953

Nel '56 esegue la decorazione a intonaco policromo dell'ex manifattura Antonibon, divenuta Barettoni, con la "Storia della ceramica".

Nel '57 sposa Elva Pianezzola dalla quale ha tre figli, Marina e Vittore, che diventeranno ceramisti, e Saverio, che sarà musicista.

Nel 1960 esegue grandi lavori per la Chiesa di Mussolente (un altorilievo per il timpano di 9 metri), e per le scuole di Schio e Noventa.

Nel '61 si stacca dai "Fratelli Tasca" ed apre un suo laboratorio in via Roberti a Nove (esegue qui *Pegaso, Manichino a cavallo*), dove ospita anche Candido Fior per alcuni anni.

In questo periodo, venendo a mancare Giovanni Petucco, Tasca gli succede nell'insegnamento (proseguirà fino al '78).

Coi colleghi decide di rinnovare contenuti e didattica sul modello Bauhaus.

Vince più volte il Premio Palladio a Vicenza.

Nel '64 vince ex aequo con Pianezzola il primo premio per la ceramica alla Biennale di Venezia.

Insieme ad altri artisti vince un viaggio premio nel '63 in Danimarca e Svezia, nel '64 in Inghilterra, per visitare le più importanti manifatture e i migliori istituti d'arte di questi paesi.

Le sperimentazioni con i suoi studenti e gli incontri con Licisco Magagnato lo spingono a trovare nuove strade per la sua arte, e grazie alla sua fantasia escogita un piccolo macchinario, la "trafila", col quale, grazie all'estrusione "orizzontale" può creare nuove forme da tagliare e modellare poi con le sue mani.

Nel '68 espone le sue nuove opere a Treviso, nella Galleria Arturo Martini di Romano Abate.

Nel '72 il Victoria & Albert Museum acquista un "Cornovaso" ora conservato fra le collezioni delle arti decorative (ma nel 1980 John Mallet per conto dello stesso museo acquista anche il "Servizio da caffè").

In Tasca matura poi l'idea di altre forme: sempre estruse, ma da una trafila stavolta verticale molto più grande, e comincia con l'esecuzione di grandi sfere in terracotta.

Nel '78, al Simposium Internazionale della Ceramica di Bassano, conosce Lee Babel, l'artista tedesca con la quale stringe un legame artistico e affettivo, per cui effettueranno numerose mostre insieme.

Lascia il laboratorio ai figli e si trasferisce nell'edificio seicentesco di Rivarotta a Nove, che restaurerà personalmente con pazienza e dedizione per dieci anni insieme a Lee Babel.

Lei in quel fabbricato assumerà il ruolo di archeologa, con l'incarico di selezionare e catalogare i reperti trovati durante gli scavi, in cui viene rinvenuto un cocciaio (anzi ne saranno trovati più di uno) di una manifattura di "cristalline".

Nadir Stringa, dopo accurate ricerche, identifica il luogo come quello dove era situata la fornace Moretto-Marinoni attiva dal 1683.

I cocci restaurati mostrano decori fino a quel momento sconosciuti.

Il restauro eseguito da Tasca dell'edificio, insieme a figli e ad amici, ha qualcosa di straordinario; soltanto lui che aveva visto la fabbrica ancora in funzione nel '47, quando vi passò un mese da lavoratore apprendista, poteva compiere il miracolo di una ricostruzione il più possibile conservativa; in questo caso si comporta quale esperto di archeologia industriale, riportando in vita l'attività ceramica, perché li trasferisce il suo lavoro, e tutti i suoi strumenti, compresa la trafila.

La fabbrica che ha ripreso vita, nel maggio 1989, Tasca la apre al pubblico con una mostra di inaugurazione dedicata a Licisco Magagnato.

Luigi Meneghello è invitato e interviene con un discorso, contenuto nel testo stampato *Rivarotta*. Oltre alle descrizioni delle sue visite a questo posto in via di ristrutturazione, Meneghello racconta il suo primo incontro con Tasca: fu proprio Licisco Magagnato a condurlo a casa sua per presentarglielo, e Alessio gli aveva regalato una ceramica della sua nuova trafila. Come gli piace ricordare anche "la stele di Malo", simbolo dell'incontro coi suoi compaesani nell'86 alla Casabianca di Malo, e la placca "da pòmo a pèro" sempre di Tasca. Ma più di tutto vuole parlare della scultura che

Alessio ha dedicato a Magagnato il giorno della sua morte: " Ho saputo da Alessio che il giorno che morì Licisco lui stava lavorando a una delle sue sculture, un pezzo che inaugura credo una nuova serie con spacchi e fratture; e mi ha detto Alessio che sentì in quel momento l'impulso di dedicarla idealmente alla memoria dell'amico morto, di cui incise nell'argilla il nome con la data".

Ad Heilbronn, l'anno seguente, viene ripetuta la stessa mostra assieme a due personali di Tasca e Babel.

Moltissime mostre seguiranno ancora per l'artista in Europa, ma anche in Cina e Giappone.

Nel 1991 costruisce una nuova trafila per eseguire dei nuovi pannelli da posizionare al posto della sua antecedente decorazione delle "mura Antonibon" del '56 ormai consunta. Nei 74 grandi tavelloni in gres, incide la storia del paese.

Il racconto di queste mura sarà tradotto in nove xilografie ed esposto alla Villa Morosini Cappello di Cartigliano, accompagnato da poesie in dialetto veneto scritte da Nico Stringa e riprodotte in xilografia.

Nel '93 costruisce un piccolo anfiteatro di mattoni sulla collina di Fara.

Nel 1995 esegue una delle sue opere più interessanti. E' il ciclo dei mesi, ispirato dagli affreschi

del Maestro Venceslao situati nella Torre dell'Aquila del Castello del Buonconsiglio di Trento. Una prima interpretazione è eseguita per casa Bertoli a Trento e nel 1997 il tema verrà ripreso in undici grandi pannelli composti da 266 formelle di cinquanta centimetri di lato.

Altre due grandi forme estruse su temi vicentini sono la pianta quattrocentesca della città, del disegno di Peronio, e le quinte di una via di Tebe del Teatro Olimpico.

Esegue inoltre la triade Scrovegni che viene esposta nei Giardini dell'Arena di Giotto a Padova e tiene poi una personale alla Fortezza da Basso di Firenze.

Nel 1996 cura per il Museo di Pordenone una mostra su Ruffo Giuntini ed Angelo Simonetto.

Da ricordare è anche l'antologica alla Basilica Palladiana a Vicenza nel 1997, con catalogo a cura di Nico Stringa.

Le mostre proseguono a ritmo intenso.

Nel dicembre del 2000 viene eletto membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza.

Quella della ceramica è un'arte antichissima: l'argilla accompagna l'Uomo fin dalla preistoria; ci mostra il progredire del suo ingegno, dai primi esempi di vasellame per l'uso domestico, a supporto delle primissime espressioni artistiche della storia.

Con questo materiale meraviglioso, la terra (su cui camminiamo e viviamo e di cui è costituito prevalentemente il nostro pianeta) Alessio Tasca ha avuto a che fare da sempre.

L'artista proviene da un ambiente imbevuto di una tradizione secolare, il paese di Nove.

Sente di dover fare da tramite fra il glorioso passato ed un presente-futuro in cui si muove il suo indomabile estro.

Con una mano nel passato ed una protesa in avanti: il legame col tempo trascorso, Tasca lo dimostra con la raccolta paziente di vecchie terraglie della sua zona e col fascino da lui subito ogni qualvolta viene a contatto con l'arte del mondo antico; il presente sta nel lavoro quotidiano e nel ricco confronto di idee coi compagni ceramisti (e con gli studenti) e con le correnti artistiche contemporanee; il futuro è nel progetto mentale sempre attivo dell'artista, che si proietta nel domani, per cui vuole dare forma a sempre nuove opere, secondo il progredire irrefrenabile del suo spirito.

Nel saggio *Di "terra" in "terra": sentieri di Alessio*, del 1997, di Nico Stringa, nipote di Alessio, la valutazione del percorso artistico di Tasca comincia con la considerazione di quali siano state le influenze scultoree sull'artista.

L'ambiente veneziano e l'aria di rinnovamento dell'ultimo Martini, come anche i bozzetti di terracotta canoviani trattati con molto interesse negli anni '40, possono aver colpito Tasca.

All'Istituto d'Arte dei Carmini, negli anni in cui egli frequenta, sono presenti Sibellato, Dalla Zorza, Disertori, ma la lezione più importante Tasca la riceve da Giuseppe Romanelli, lo scultore veneziano che "stilizza e deforma" le sue figure. Come altre ispirazioni ha sicuramente ricevuto da Giovanni Petucco e Andrea Parini a Nove.

Nelle sue sculture "a lustro" come *Idillio*, Stringa dice come si possa rinvenire una impronta alla Lucio Fontana e Luigi Brogгинi, con quella informità dove la figura si dissolve.

Il rinnovamento a Nove aveva cominciato a prender piede, dice Stringa, non solo nei "Fratelli Tasca", ma anche nella manifattura Zarpellon, ed in quella di Barettoni dove lavorava Pompeo Pianezzola.

Anche nell'Industria Ceramica Vicentina, con Otello Di Maria consulente, si avvertiva questa aria nuova.

Queste manifatture si presentano ai Saloni della Ceramica della Fiera di Vicenza e si confrontano con le nuove tendenze europee.

Tasca opta per il "graffito", che offre la possibilità di abbandonare l'uso del pennello, per disegnare con una punta rigida, semplificando il segno.

Dopo la Biennale di Venezia del '48 con il rinnovamento del dopoguerra e la famosa esposizione di Picasso del '51 al Salone Napoleonico, dove vengono esposti sculture ma anche piatti e vasi decorati a graffiti, Tasca espone le sue rivisitazioni popolari-moderne, per la prima volta, nel '52, alla Biennale di Venezia.

Le opere successive, come *Il forno*, mostrano l'influenza dell'espressionismo di Leoncillo, nel cui studio Tasca si è recato durante una visita a Roma, ma mostrano anche rimandi ad Andrea Parini. Marino Marini sembra a Stringa l'ispiratore di forme come "Cavallo e cavaliere" ed il monumentale "Pegaso".

Dagli anni '60 Tasca riprende ad insegnare, ed è preso dal dilemma di come fissare nuovi schemi interpretativi.

Scalzare sì la tradizione, ma ciò che conta per Tasca è che l'artista non debba mai perdere il contatto manuale tipico dell'artigiano, ma non solo; l'artista deve essere coinvolto in tutto il procedimento, dal primo pensiero dell'oggetto da realizzare, fino all'esecuzione di esso.

Per il periodo dal '62 al '67 Stringa cita le maioliche "rosso aragosta", e l'abbandono delle decorazioni figurative. Su fondi verdi e rossi, Tasca esegue graffiti di motivi arcaici, o semplici linee geometriche; la forma è povera: rotonda, ovale o rettangolare.

Questa produzione di piccola serie è premiata nel '62-'63-'64 con il Premio Palladio.

Tasca vince il Premio di Gubbio 1966 con uno "Scudo" gigante.

La famosa "trafila", lo strumento che accompagna Tasca per tutta la sua produzione futura da qui in poi, spiega Stringa, viene dall'osservazione dell'artista della tecnica della produzione dei laterizi.

Questo spunto si trasforma nella realizzazione di un macchinario molto semplice per l'estrusione della creta in orizzontale, per le "estrusioni arcuate", per l'*Arcovaso* e il *Cornovaso*.

In un processo contrario a quello usato finora dalla ceramica, in cui non avviene più nessuna azione sulla creta quando esce dallo stampo, qui invece la materia argillosa quando esce dalla matrice comincia ad essere manipolata e trasformata dalle mani dell'artista.

Le prime forme eseguite da Tasca sono curvilinee, in seguito forma vasi quadrati e rettangolari, incollando tra loro più elementi di estrusione.

All'inizio degli anni '80 l'artista predispone una trafilata di grandi dimensioni che estrude in verticale dall'alto verso il basso. E con essa giunge a formare i grandi "cesti" e le "sfere".

La materia qui viene sottoposta dall'artista all'azione del "togliere". Anche qui c'è un'azione diversa da quello che avviene solitamente con la ceramica, per esempio al tornio: L'operatore normalmente eleva la materia, occupando lo spazio verso l'alto. Qui invece la materia "cade"

dall'alto, e l'azione di caduta causata dall'operatore, decide fatalmente, dal modo in cui è avvenuta, il tipo di lavorazione conseguente da parte dell'artista.

La forma dei lavori degli anni successivi è quadrangolare, una forma che dovrebbe sembrare stabile e sicura, ma che l'artista porta ad una sensazione invece di "rovina", di instabilità, aprendo, sventrando le sue opere per mostrarne l'interno. Allo stesso modo ne *Il forno* ci faceva scrutare l'interno di un corpo.

Alessio Tasca esce da un ambiente, Le Nove, e da una famiglia di ceramisti, è stato un artigiano abilissimo fin da ragazzo, ha la mano svelta e quella capacità inesausta di inventare immagini e ritmi decorativi, che è propria di chi è stato morso in fasce dalla tarantola della pittura. Sono intervenuti però, degli altri fatti a dargli personalità: prima lo spirito ribelle e irrequieto, poi il contatto con la scuola e la cultura; scuola e cultura, che non sono state per lui, come per la maggioranza di noi, i momenti pratici dell'educarsi e dell'educare, ma quelli intimi del formarsi e del divenire. Ha, soprattutto, imparato insegnando.

In quel modello di scuola, che è l'Istituto d'Arte delle Nove, con Pianezzola, Chemello, Sartori e Zarpellon, ha fatto sul serio l'esperienza della visione, delle forme, del vero che è oltre il vero, guidando alla ricerca i suoi ragazzi, egli ha trovato (ricordare l'aurea frase di Wright nel Testament: "I bambini non devono disegnare dal vero finché non padroneggiano le forme elementari nascoste dalle apparenze").

E ha contemporaneamente imparato a cercare qual'è, di ogni utensile dell'artigiano, il prodotto più genuino, e quali sono i suggerimenti che ogni utensile può dare a chi lo padroneggia con l'intelletto (ancora Wright: "Usare la macchina come un utensile, e unicamente come un utensile").

Studiare bene quest' aspetto della creatività e della produzione: al punto che, se un utensile non c'è bisogna inventarlo.

In fondo, per l'artigiano, gli utensili ci sono già tutti; si tratta solo di usarli sempre meglio, o di prenderli a prestito da un altro genere di artigianato o dall'industria. In questo campo l'*industrial design* dovrebbe avere addestrato gli artisti moderni e gli artigiani a ricerche del tutto nuove e sicuramente feconde.

Alessio Tasca ha fatto in questa direzione una vera e propria scoperta. Tutti conosciamo gli strumenti, gli utensili base del ceramista; il tornio e lo stampo; egli vi ha aggiunto la trafilatura.

Un giorno ha visto in una fabbrica di mattoni come uscivano dalla macchina le tegole, e come agivano da un lato la matrice e dall'altro gli strumenti da taglio che danno una successiva forma al prodotto in gestazione. Ne è uscita l'idea di adoperare questo utensile dell'industria nella sua officina di artigiano; si è costruita con quattro soldi la macchina che qui vediamo e ne è nata una lunga serie di oggetti nuovi. Questa non è una trovata, ma una scoperta, perché apre un campo nuovo di lavorazione sia per Tasca sia per chi vorrà porsi di fronte a questo nuovo modo di produrre ceramiche con mente sgombra e fantasia. Tasca, per ora, ha operato in tre modi fondamentali sul "maccherone" gigante d'argilla che esce dalla trafilatura; lo ha *affettato*, lo ha *manipolato* all'uscita dalla matrice, curvandolo o piegandolo in molti modi, ha sezionato i concavi, ricavandone ulteriori strutture geometriche spesso imprevedute, ha *combinato* variamente i singoli processi.

Per esempio: *sezionando* su un dato piano un tubo curvo alle due estremità ha ricavato un piatto, come mostra il disegno in basso a sinistra.

***Manipolando* lo stesso tubo ha ottenuto la serie di oggetti riprodotti nelle figure a lato *affettando* trafilati ottenuti con sagome e matrici varie ha ottenuto un'altra serie di oggetti; *combinandoli* in vari modi ha realizzato i vasi a chiocciola (fotografia in basso a pag. 77).**

Niente di più semplice, in fondo; ma senza un lungo esercizio di analisi della forma, e senza l'esperienza cosciente dei problemi della produzione in serie, Tasca non sarebbe giunto all'invenzione

di questo processo produttivo nuovo: è da chiedersi infatti come mai si sia atteso lui per fare la scoperta di questo uovo di Colombo di questo genere.

In queste ceramiche di Alessio Tasca (per la precisione: terracotte comuni ingobbiate e maiolicate, ma sta già mettendo in produzione del materiale ad alta cottura, come il gres) l'aspetto più interessante è nel problema e nel processo creativo; perciò non parliamo dei singoli oggetti. Basterà sottolineare che in questo caso si realizza in un atto creativo unico il difficile punto di contatto tra il metodo di lavoro dell'*industrial designer* che tiene conto soprattutto della produzione seriale, e il metodo di lavoro dell'*artigiano* che vigila con il gesto e la mano sulla nascita di ogni pezzo.

E' un punto d'analisi su cui varrà la pena di tornare, e non semplicemente per capire bene la posizione e l'opera di Alessio Tasca.

Licisco Magagnato, "Notizie e novità di design" su 'Ottagono' 1969

Bibliografia

"Notizie e novità di design" Licisco Magagnato, su 'Ottagono' n.12, gennaio 1969

PROGETTO KERAMIK RIVAROTTA, Bassano 27 maggio, 27 luglio 1989, Ghedina & Tassotti Editori 1990

Rivarotta, Luigi Meneghello, Moretti & Vitali Editori 1992

ALESSIO TASCA, Terre rare a cura di Nico Stringa, Neri Pozza Editore 1997

Alessio Tasca, Dare forma alla terra, Quaderno n.36 Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda (TV) 2001

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, ne "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing S.p.A, Verona 2009

Carla Caccia in "Sette ceramisti contemporanei" racconta un episodio della vita di Alessio Tasca

'La prima volta che vidi Tasca di persona fu nel '68 alla 14ma Triennale. Fuori c'era la contestazione, inattesa, violenta, eccitante, che poche ore dopo doveva trasformare la Triennale in un grandioso "happening". Dentro gli invitati, produttori, giornalisti, designers, il "grande numero" dei designers: quelli in adorazione dei propri "monumenti", quelli lividi per la "non presenza" operativa.

In tutti, almeno apparentemente, la più assoluta indifferenza per quello che succedeva fuori, l'aria di non considerarla una cosa seria. La stessa aria era sulla faccia di Tasca, solo riferita al padiglione italiano in cui ci trovavamo. Effettivamente l'atmosfera e l'ambiente erano tipici di kermesse paesana, con in più quella spruzzata generale di monotonia propria delle fiere merceologiche. Il dissenso di Tasca si materializzò quasi subito nella rottura violenta e implacabile delle sue ceramiche, dei suoi nuovi grandi pezzi trafilati. Le ruppe proprio tutte, nonostante fosse trattenuto per un braccio da un comune amico designer, impeccabile nel completo blu scuro e nella disapprovante aria di circostanza. Sono cose passate. Tasca però è rimasto lo stesso, per fortuna, anche se alcune delle cose che produce ora sono di difficile rottura, perché il materiale è meno fragile.'

(*Sette ceramisti contemporanei*, mostra 1982, Brescia, Licisco Magagnato, Fernando Rigon)



Pino Castagna

Giuseppe Castagna nasce a Castelgomberto in provincia di Vicenza nel 1932. E' scomparso nel febbraio del 2017 a Costermano.

Ad undici anni viene mandato in collegio a Desenzano, dove frequenta le scuole medie e il ginnasio, e dove conosce il pittore mantovano Franco Ferlenga con cui comincia a collaborare, lavorando al restauro di affreschi e vetrate.

Nel '49 torna a Verona e prosegue con gli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia e all'Accademia Cignaroli di Verona. Contemporaneamente insegna disegno nelle scuole di avviamento professionale a falegnami, meccanici, tipografi, sarti e collabora come designer con ditte di mobili.

Tra il '50 e il '52 decora con Ferlenga il Vecchio Collegio dei Buoni Fanciulli che era stato rovinato dai bombardamenti, ma l'affresco da lui eseguito verrà distrutto durante una successiva trasformazione dell'edificio.

Un suo dipinto del '49-'50, raffigurante un contadino al lavoro nei campi, si è conservato ed è tenuto dall'artista nel suo studio.

Nel '67 esegue un'altra opera che poi verrà purtroppo distrutta: un altorilievo in terracotta smaltata per il Padiglione Olandese alla Fiera Campionaria di Verona.

Nell'anno '59 comincia a collaborare con lo scultore inglese Michael Noble e insieme a lui apre un laboratorio di ceramiche artistiche.

Insieme intraprendono anche un particolare esperimento, nel tentativo di recuperare pazienti dell'ospedale psichiatrico di Verona: forniscono loro materiale per poter lavorare con la pittura, la scultura e la ceramica, oltre a dar loro qualche rudimento di queste arti. (In seguito in questa attività subentrerà loro Vittorino Andreoli)

Dal '59 comincia le sue esposizioni, e nel '63 quando Noble chiude il laboratorio di ceramica, Castagna continua l'attività nel suo atelier di Garda: disegna tappeti e tessuti e lavora nella progettazione industriale ma, dal '64, anche dipinge e scolpisce.

Le prime sculture sono in ceramica, poi si rivolge a nuovi materiali: il legno, il marmo, la pietra, il bronzo, il cemento, l'acciaio

Una delle sue opere più note, e di grandezza inusuale per una scultura, è *Il Muro* del 1983, un'opera monumentale che per le sue caratteristiche può definirsi una scultura architettonica.(foto)

Le mostre collettive e personali a cui ha partecipato Castagna sono numerosissime in tutto il mondo, sia con sculture e disegni, sia con opere in ceramica.

In questa scheda attingeremo a due cataloghi con recensioni di Licisco Magagnato, quello del '75 a Verona, quello a cura di pier Carlo Santini, "Olivetti" 1985, e aggiungeremo riferimenti di altri tre cataloghi delle mostre: a Trento nel 1985, della mostra di Roma del 1990, e di quella di Pergine del 2001. Queste ultime due avvengono dopo la morte di Magagnato, servono per conoscere meglio l'artista Castagna e le opere importanti eseguite in tempi relativamente recenti. Queste ultime opere sarebbero sicuramente piaciute a Magagnato; le due recensioni del '75 e dell'85, che seguono, dimostrano la passione e la viva partecipazione del critico al lavoro dello scultore.

***Pino Castagna scultore* su "Pino Castagna sculture", Mostra a Verona, Museo di Castelvecchio,**

Luglio, Agosto 1975

Può sembrare paradossale, ma l'esperienza moderna ha, per la prima volta nella storia dell'arte occidentale, ampliato l'iconologia della scultura al di là dei limiti rigorosamente antropocentrici entro i quali era rimasta chiusa. Dai greci in poi, fino agli stessi Medardo Rosso e Degas, solo gli uomini e i loro animali entrano nella sfera delle figurazioni scultoree, un campo più delimitato insomma rispetto a quello della pittura, perché paesaggi e nature morte, prendono solo assai marginalmente forma plastica, e solo nei bassorilievi. L'esperienza contemporanea invece, specie dopo l'astrattismo, ha portato nei popolosi giardini della statuaria, accanto a vasi e colonne, rappresentazioni del mondo vegetale, forme geometriche rigorose, ricalchi fantasiosi del mondo minerale e cosmico.

Le sculture di Pino Castagna sono spesso personaggi di questo mondo, nati da idee germinanti sulla sua esperienza di ceramista, entro un paesaggio che ne determina assai spesso forme e dimensioni.

In un primo momento rievocavano chiaramente cadenze e volumi delle statue da giardino; la stessa materia prescelta, il tufo che all'aperto e col tempo si patina di toni e di muffe, era un chiaro richiamo a quel mondo, ma guardato con ironia, con la volontà di accentuarne, attraverso la stilizzazione, l'intima e spesso assurda retorica. A Castagna non interessano i personaggi che rappresenta, ma i loro gesti aulici, l'annodarsi delle loro membrature e dei panneggi, sagome corpose, tra il non finito e il rudere mutilato dal tempo.

Soprattutto gli interessa la materia di cui sono fatte queste statue da giardino; quella pietra tenera che suggerisce allo scultore un certo modo di lavorare e di trattarla, con strumenti più da falegname e da plasticatore, che da statuario. Così, dal viluppo di queste forme ancora sostanzialmente antropomorfe, emerge prepotentemente il peso e il colore dei blocchi, che tendono a reinserirsi organicamente nel terreno e nella vegetazione.

Questo dell'ambiente è un altro elemento determinante delle opere di Pino Castagna, che si collocano tutte, idealmente, nello scosceso pendio con olivi e cipressi che circonda il suo

luogo di lavoro, sui colli sopra Garda.

Questo topos ideale della sua opera spiega anzi, mi pare, il costante verticalismo delle sue sculture più recenti, che salgono su dritte per segnare un "a piombo" di orientamento tra le balze del terreno,

nelle brevi radure tra i cespugli, gli olivi e i verricelli del laboratorio. Abbandonata la pietra tenera, il marmo rosso di Asiago e Verona, il grigio carnico, il bianco di Carrara sono diventati ora i materiali prediletti di Castagna; che li lavora furiosamente col martello pneumatico, li incide col filo elicoidale, per sfruttarne ogni latente possibilità, indagarli in profondità e creare quei contrasti di lavorazione che meglio esprimono la forza della loro materia durissima. Se cambia materia, cambia anche il processo di elaborazione delle forme e delle immagini; il legno africano, la ceramica, il bronzo o l'alluminio gli suggeriscono idee diverse. Ma torniamo al marmo; nelle più recenti invenzioni Castagna ha sperimentato un modo nuovo di sondarlo nell'interno, tagliandolo come si è detto col filo elicoidale, che lo incide da una parte all'altra del blocco, aprendo fessure che servono ad un tempo a far sentire cosa c'è dentro la buccia scabra del masso, e ad aprire spiragli di luce lungo tutto il fusto della scultura. Sono tagli nati dall'esperienza di ricavare ceramiche con estrusioni di cilindri di creta, e poi sezionarle con colpi netti, che le spaccano verticalmente; nei piccoli e grandi tronchi, una lama traccia tagli che svellono quasi completamente una fetta interna, e questo semplice gesto che articola il volume geometrico, dà una vitale animazione alla scultura, trasforma un cilindro in un organismo vitale e germinante. Un ultimo rilievo da fare riguarda la dimensione di queste sculture, che salgono sempre più alte, più come alberi che come colonne; l'altezza dà slancio alla materia, immerge le forme elementari nello spazio, anzi nel cielo. Ed è questo un ulteriore modo di definizione del concetto che Castagna ha di scultura all'aperto; dev'essere veramente un oggetto che penetra totalmente e profondamente nell'ambiente, animandolo di una presenza non decorativa, ma partecipe dello slancio vitale della natura.

Nella presentazione dell'82 della mostra a Bardolino il testo è lo stesso di quello di Castelvecchio '75, ma è stata aggiunta la parte che qui segue.

In questi ultimi anni, Castagna ha arricchito la popolazione di sculture che si addensano nel suo studio all'aperto tra Garda e Costermano; vi ha aggiunto altre rievocazioni, in scala gigantesca, del mondo cui egli guarda con commossa attenzione. Perché Castagna rievoca sempre angoli di natura, strumenti elementari del lavoro e dell'ambiente in cui vive l'uomo, *tranches de vie* ingigantite; e in questo stesso cambiar di misura e di materia le sue sculture diventano mitologiche apparizioni. Un canneto alto come un albero diventa una colonna a molte canne, una specie di organo silvestre; una "bricola", quadruplicata di altezza rispetto a quelle che punteggiano la laguna ed emergono improvvisamente tra le brume invernali a guidare il navigante, diventa una specie di grande struttura primordiale; un tronco alto quasi dieci metri spaccato da una fenditura che lo taglia a metà come fosse stato fulminato da un immane colpo d'accetta di Polifemo, ritorna ad essere un mitico dolmen della foresta africana.

Queste ciclopiche creature della scultura di Castagna, si collocano nello spazio ideale cui egli aspira, e che è quello di una natura fondamentalmente selvaggia, come la brughiera, o il piazzale di una cava di marmo, o un prato precipite riarso di sterpie ed erbe bruciate dalla calura; ma per magia egli carica queste sue strutture elementari di tutto ciò che ha aggiunto nel sogno all'oggetto di riferimento; e così nei luoghi in cui finiscono per venir

collocate – una piazza, un parco, il bordo di una vasca – si tirano dietro un forte potere evocativo, una monumentalità primigenia che porta il segno del carattere solitario, dell'aspra e poeticamente lunatica fantasia di Pino Castagna, sempre legata e condizionata dalla sua intima partecipazione alla vitalità prorompente della natura.

Da: *Pino Castagna*, catalogo mostra di Bardolino, parco di Villa Carraro-Bottagisio, luglio – agosto 1982

Ceramiche e piccole sculture in "Pino Castagna, Opere 1964 – 1985", a cura di Pier Carlo Santini,

"Olivetti" - Milano

Un dato fondamentale dell'arte di Castagna è che egli non copia la natura, ma la imita nel suo processo; in questo sta la ragione per cui, nella sua opera, c'è talora la dimensione molto grande, e talora la cura del piccolo oggetto. Abbiamo detto un po' tutti che egli opera come una forza della natura, ed è sembrato forse un'allusione al suo amore per certe archisculture di misure eccezionali, o per la violenza dei suoi interventi sul cemento, sui grandi tronchi africani, sulle pietre da lui stesso aggredite con ogni mezzo. In realtà in questa definizione "forza della natura" c'è il pericolo di confonderlo con uno scultore espressionista e irrazionale: mentre le sue intuizioni hanno quasi sempre una matrice formale elementare, direi quasi minimale.

Per questo molto spesso le sue piccole sculture, in ceramica o in metalli, sono – accanto ai disegni – momenti di prova, esperimenti gestuali sulla materia più duttile, piuttosto che abbozzi o modelli nel senso usuale del termine. Castagna saggia la sua idea (come articolare un volume semplicissimo, sovente cilindrico; come sezionare un fascio di fibre o di elementi primari) in un semilavorato nel quale la penetrazione sia facile ed esposta a mille variazioni spesso suggerite dal caso, o dall'inerzia del mezzo aggredito.

Così con esatti fendenti calati verticalmente su cilindri di creta ancora molle, ottenuti per estrusione, o con deformazioni, tagli e ammaccature su calchi di oggetti trattati alla maniera pop, o con trinciature in diagonale di mazze di tondini di ferro, egli inventa piccole sculture che produce nelle più diverse varianti e misure; archetipi, poi, per successive grandi sculture, in marmo o in legno, le cui forme non sono però segnate con semplici gesti e impronte ricalcanti quelli del piccolo oggetto, ma sviluppate con lunghe e complesse elaborazioni, che conferiscono ai volumi primari di supporto una vitale animazione, trasformandoli in organismi vivi e germinanti.

In queste sculture minori, sempre preziosamente rifinite, spesso di ceramica (semplicemente cotta e grezza, oppure maiolicata di bianco), l'impronta dell'idea primaria e dell'intervento gestuale, è schietta e trasparente: vi si legge il pensiero fugace dell'invenzione, il raffinato modo di rivivere originalmente l'esperienza pop, l'impressione di un momento fugace come lo stormire di un canneto, l'evidenza di una metafora che poi,

nella scultura monumentale, non sarà più così semplice ed immediata.

Ho accennato al tema del "Canneto", che è stato realizzato molte volte da Castagna con variazioni e modifiche; in questa ormai famosa immagine, che è stata puntualmente descritta nella sua genesi da Pier Carlo Santini, si può cogliere un aspetto caratteristico del processo mentale che lega in Castagna il momento dell'invenzione suggerita da un'emozione dal vero, a quello della soluzione tecnica di tipo schiettamente artigianale, alla realizzazione del grande "artificio" finale prima in ceramica maiolicata, poi in porcellana e in vetro soffiato. Dunque: una rievocazione in chiave pop del fatto naturale, e la sua metamorfosi in una colonna a molte antenne, che è anche, per metafora, un organo silvestre, come suggerisce il vederlo, nel verde, oscillare e frusciare nel vento con le lunghe canne bianche o trasparenti: tanto è semplice l'apparire dell'idea immagine iniziale, altrettanto è ricco il suo processo di crescita nell'elaborazione dell'artefice, in cui non si può scindere il momento dell'artigiano da quello dell'artista.

Perciò gli archetipi ceramici, di metallo, i bronzetti, dai quali molto spesso prende le mosse in Castagna una fase di ulteriore creatività, vanno sempre presi in attenta considerazione, come cellule genetiche in fase di gestazione: sono idee già formalmente autosufficienti e di compiuta bellezza, ma nello stesso tempo racchiudono in sé un'embrionale forza di successiva crescita monumentale.

Il fatto è che ogni volta che tocca la materia Castagna sa a che cosa vuole arrivare e sa condurre il discorso, guidare le sue sensazioni e il suo pensiero verso una soluzione formale, materica, di mestiere ben precisa e proporzionale al lavoro in fieri; niente meglio che un esame comparato tra le sue piccole e grandi sculture lo può dimostrare.

Enrico Crispolti, nella presentazione della Mostra di Trento, esprime lo stesso concetto rispetto alla monumentalità della opere di Castagna, che non sono un semplice ingrandimento dei piccoli abbozzi che egli esegue per prova.

O meglio, non sono i piccoli lavori ad ispirargli di ingrandire l'opera, ma al contrario, nell'eseguire i piccoli modelli c'è già in Castagna la visione del monumentale.

Dunque anche per Crispolti il grande è immaginato da Castagna fin dall'inizio come tale, e il lavoro sulle piccole sculture non può semplicemente venire esteso, perché la lavorazione sulle grandi sculture è tutt'altra cosa, richiede un cambio di strumenti e tecniche, diventa lavoro architettonico.

Crispolti ritiene che l'origine di questa sua immaginazione del gigantesco, in Castagna, nasca dalla sua origine contadina di uomo legato alla terra, dal suo spirito arcaico, che l'arte porta ad una sfida cosmica, come fosse un nuovo costruttore di "dolmen" simili a quelli di Stonehenge. E' una sfida con la natura, è con lei che dialoga, attraverso le sue opere: e il confronto è spiegato dalle parole stesse dell'artista, che per prova della tenuta di una scultura, dice, basta vedere come "resiste ai monti".

Ma in questa espressione artistica si intravedono motivazioni personali, riflessi di memorie infantili, lo stesso Castagna ha parlato a Crispolti di una colonna appoggiato alla quale doveva stare in punizione, da ragazzo, negli anni del collegio.

Come nell'intervista contenuta nel catalogo del 1990 ricorda le esperienze che gli hanno ispirato le *Bricole* e *I Canneti*.

"Per esempio le *Bricole* sono nate a Venezia. Ero in vaporetto, stavo attraversando il Canale della

Giudecca per andare all'Accademia, c'era una nebbia tremenda e le bricole, anche se non sono molto più alte del vaporetto, in mezzo a quella nebbia, illuminate a giallo, mi fecero una paura tremenda, mi diedero un senso di angoscia. E così dopo tanti anni le ho realizzate.

Anche *I Canneti* nascono da una situazione analoga: ero con mia figlia Sveva sul lago e lei giocava lanciando i sassi nell'acqua; in quel momento la visione delle canne e dei loro riflessi nell'acqua mi colpirono e da questa suggestione ebbe poi origine l'opera."

Ma cos'è fare scultura per Castagna?

Nel catalogo del 1990 l'artista dice:

"Presumo che ci siano tre o quattro modi di fare scultura. Il primo è quello che fai con le mani, quando crei un oggetto – forse perché io faccio anche oggetti – e questo è un modo di fare. C'è poi la scultura grande, in uno spazio pensato e progettato da un architetto, che può essere una stanza, una piazza, una chiesa o un palazzo pubblico, per la stanza la misura normale è un uomo o una donna, gli spazi sono pensati per un uomo o una donna, allora tu pensi secondo quella misura. Invece, se devi fare una scultura per un palazzo pubblico, per una chiesa, ti devi confrontare con uno spazio pensato per una folla; in questo caso la scultura non è fatta più per essere toccata con le mani, resta sollevata, messa su un piedistallo perché resista allo spazio che è stato pensato in grande. Infine c'è la scultura all'aperto, l'archiscultura: Perché preferisco questa scultura? Perché forse dallo spazio nasce un suggerimento, un'idea – o la cerco o nasce – quando invece entro in una stanza, presumi istintivamente che sia già piena, già risolta"

I cicli (breve o lunghi) dei soggetti di Castagna partono dal '64, "le figure" sono in ceramica e metallo, poi in pietra e marmo, c'è poi il periodo dei "sassi d'oro" nel '73, poi "le canne" in ceramica, le "colonne", in ceramica e in cemento, e poi in marmi nel '75; poi i "nudi" distesi e le "teste" accoppiate, poi altre "colonne" divaricate, di legni africani; nel '77 "colonne" in marmo secate diagonalmente, nel '78 colonne in ceramica ("alberi") e canne che diventano "tubi", nel '78 le "tensioni", il "fiore" aperto, di ghisa, nel '79 "le piazze", nei primi anni 80 altri nudi in legno e in bronzo, "vele" e i "legni" di iroko, poi "Stalattite", in bronzo, e "Muro", 1983 – 84, in cemento e ferro.

Ci sono altre opere della fine anni '90 interessanti, come le *Maquette muro* (in acciaio cor-ten e cemento, e in bronzo e cemento), per la loro grandezza adatte anche ad un'esposizione interna, 60 – 100 -180, e 70 – 120 -75) e vasi e disegni, esposti alla mostra di Pergine del 2001, ma l'opera da esterno di cui desidero dar nota è un'opera grandiosa del 1990, in acciaio, cemento e ferro, *La foresta di Birnam* (titolo anche della mostra di Roma del 1990), nome che rimanda al *Macbeth*.

Nella tragedia di Shakespeare, quasi alla fine, la foresta di Birnam muove contro l'usurpatore, Macbeth appunto, ma non sono gli alberi a muoversi, sono i soldati nemici che per avanzare non visti, si sono coperti di rami e fronde; Macbeth si vede perduto perché questo momento (e la seguente sconfitta) gli era stato vaticinato dalle streghe.

Un'immagine spaventosa quindi, ma solo una metafora.

Castagna la sua foresta la spiega così: "Anche nelle fiabe nordiche (...) ricorre l'immagine della foresta che si anima di streghe... (...) ma io non ho voluto mettermi su questo piano di rappresentazione, ho voluto invece creare una forma metafisica, una foresta che, o è comandata

da una voce e spinta, o si comanda da sola e si gira e parte, oppure è il vento che l'aiuta e che l'attraversa.

E' proprio la ricerca di questo senso di cattiveria, di **qualcosa che ti viene addosso.**"(in catalogo 1990)

E' una scultura enorme, oltre otto metri per sei è il perimetro, e l'altezza raggiunge i tre metri e sessantacinque.

"Ho impiegato due anni per realizzarla, prima a sei mani e ultimamente a dieci mani"(catalogo 1990)

Sono servite per la costruzione di quest'opera novantasei elementi in ferro e cemento e cinquecentododici barre piegate e sagomate a freddo. (foto)

Nel catalogo, or ora citato, si parla anche del lavoro urbanistico fatto a Recoaro da Castagna, insieme all'architetto Mancuso, e della sua opera posta a Piazza Roma, *Montagna Spaccata*.

Viene citata anche l'opera *La Guardata* per Lavarone, e due opere allora in progettazione :*La Tettonica* per Pordenone e un *Muro* immerso nell'acqua per collegare due isole in Giappone.

La scultura *Lo spino del filo spinato* in bronzo è stata posta in piazza Isolo a Verona su un basamento di pietre nere , l'installazione è stata curata dall'architetto Giovanni Cenna, nel 2009.La scultura è stata realizzata per volere di un comitato di cittadini veronesi, promosso dal medico Dario Basevi e presieduto da Renzo Zorzi, per ricordare le vittime dell'Olocausto durante la seconda guerra mondiale. Nel 1998 la stessa scultura è stata donata dall'artista al Museo del Comune di Treviso.

Ancora nel 2009 ha approntato una grande scultura in marmo bianco di Carrara sul lungomare di Marina di Massa (foto).

Esiste un video di Castagna nel DVD "mi ricordo di Licisco", ed è l'unico artista, fra le altre personalità, chiamato a parlare di lui.

Lo scultore ricorda come, fin dal momento in cui l'ha conosciuto, alla fine degli anni 50, Magagnato si sia preso cura di lui, e di altri artisti, facendo conoscere loro i più bei nomi della cultura di allora.

Dice Castagna:" Era uno che , come si dice, "tirava fuori" chi sei tu. E mi ha seguito anche da lontano, e qualche volta mi ha anche suggerito quali opere mandare in grandi collettive".

Parla poi della grande sintonia che c'era tra loro, specie riguardo al pensiero sull'arte contemporanea.

"Non ci son tanti arti...(stava per dire artisti, ma riferendosi a Licisco non è sbagliato) critici d'arte e storici dell'arte, che sappiano leggere la continuità dell'artista contemporaneo sul passato: non c'è rottura, è tutta una balla".

E poi ricorda come insieme abbiano sfiorato l'idea di costruire a Verona la "Cittadella dell'arte" approntando un nuovo edificio nell'Arsenale, a prolungamento del Museo di Castelvecchio, dove adibire studi, atelier, per poter poi invitarci i grandi maestri, che i giovani artisti potessero conoscere, e parla di un'altra idea "magica": alle Fonderie Veronesi, fare un Museo dei Gessi, una gipsoteca di tutti gli artisti che ci erano passati...

Bibliografia

Pino Castagna sculture, catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, Luglio – Agosto 1975

Pino Castagna, catalogo mostra di Bardolino, parco di Villa Carraro-Bottagisio, luglio – agosto 1982

Pino Castagna , catalogo mostra Trento 1985, Mazzotta Milano

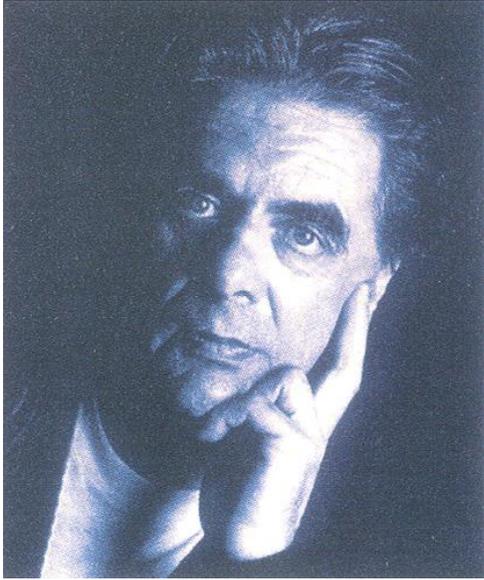
Pino Castagna opere 1964 – 1985, a cura di Pier Carlo Santini, "Olivetti", Milano 1985

Pino Castagna La foresta di Birnam, Galleria De' Serpenti, Roma, Maggio 1990, Stilgraf, Roma

Castagna Concrete utopie, opere 1965 – 2001, stagione estiva Castel Pergine, Publistampa Arti Grafiche, Pergine Valsugana, Trentino

...Mi ricordo di Licisco... DVD 2007, Associazione culturale Licisco Magagnato

Articolo "Le vele fanno volare Marina", La Nazione, 17 Luglio 2009



Girolamo Dalla Guarda

Nasce a Isola Vicentina il 28 Agosto 1943.

E' autodidatta ed inizia a disegnare e dipingere molto giovane.

La sua prima personale si tiene alla Casa del Palladio, nel 1970, con la presentazione di Giuliano Menato.

Partecipa a numerose collettive a partire dal 1978, quando espone a Lisbona, poi a Duisburg, Matera, in Svizzera, a Malo e a Bassano del Grappa, poi a Verona, a Bologna e a Lione, oltre a diverse collettive e personali con D'ARS di Milano.

Le personali, a partire dal 1980, sono a Vicenza allo Studio Pozzan, poi a Verona (1982 Galleria Fra' Giocondo, col la presentazione di Magagnato), Padova, Trento, Bologna, Como, Milano, Malcesine (1985, Palazzo dei Capitani, con commento di Magagnato), nel 1988 una personale a Vicenza nella Chiesa di San Giacomo, un'altra, curata da Edmond Galasso, alla Biblioteca di San Luigi dei Francesi a Roma; una presso palazzo Cesi ad Acquasparta (Terni), nel 1995, curata da Enrico Mascelloni, ripetuta poi a Malo, e ancora personali a Mantova (2003) e nello storico "Café de Nadie" a Città del Messico (2004).

Nei primi anni '90 ha soggiornato nell'isola anglo-normanna di Jersey nel Canale della Manica per alcuni mesi, lavorando a numerosi acquerelli.

Dalla Guarda è anche poeta, negli anni 80 ha fatto arrivare a Magagnato una sua poesia dedicata alla figlia, intitolata *Vuol prendere il volo*.

I suoi versi sono raccolti in *Qualcuno come Alice* pubblicato nel 2000 da "Laboratorio delle Arti" di Milano.

Nell'estate 2003 e 2004 è stato selezionato per far parte del "Bosco dei Poeti", la manifestazione degli artisti e poeti tenuta a Peri in provincia di Verona.

Nel 2005 ha subito un trauma cranico a causa di un incidente nel quale è stato investito da un'auto.

Nel Museo di Grafica Casabianca di Malo si trovano tre sue opere in mostra permanente: una puntasecca, un'acquaforte ed un disegno ad inchiostro nero, intitolato *L'incontro sfortunato* (immagine)

Di seguito si riportano per intero tre scritti di: Giuliano Menato (1980), Massimo Antonello (1984), Enrico Mascelloni (1995)

Giuliano Menato, presentazione della mostra allo Studio Pozzan di Vicenza, 1980

Per Girolamo Dalla Guarda la pittura non è solo un'arte ma una ragione di vita, uno stimolo che lo spinge alla ricerca di una personale identità.

Quanti sono gli artisti del nostro tempo e della sua età che concepiscono e praticano l'arte in modo tanto aderente alla vita e come condizione del vivere? Pochissimi. E non solo per gli orientamenti dell'arte più recente, cui vogliono attenersi molti pittori, credendo così di farsi notare o pensando di apparire originali, ma per una sostanziale inettitudine dei più a sentire profondamente e ad alimentare il lavoro artistico di autentici stimoli interiori.

Dalla Guarda, della sua generazione, è un episodio singolare nel vicentino e ci dispiace che, attento lettore dei fenomeni artistici anche più recenti, egli si senta talvolta isolato in un ambiente di artisti che hanno sposato troppo a freddo certe operazioni pittoriche, rinnegando la loro natura o una linea operativa entro la quale soltanto risultano credibili.

No è nostra intenzione sottovalutare indirizzi e mode d'oggi, perché, dando ad ogni cosa il suo valore, di questi riconosciamo il senso, il diritto di esistere e, conseguentemente, anche di esaurirsi.

Nessuno scandalo, quindi, e nessun disagio di fronte a qualunque forma artistica contemporanea. Solo che bisogna saper portare l'abito, e il corpo che ne dà forma deve essere all'altezza per valorizzarlo, sia pure sul piano esteriore del gusto.

Dalla Guarda non indossa abiti confezionati da altri, la sua pittura è la sua pelle, anzi, la sua carne, il suo essere. Conoscendone la personalità e la storia, ma anche l'impegno tenace, è difficile pensare ad un lavoro artistico più coerente e persuasivamente emblematico.

Per cui, riconosciuta la necessità di tale pittura, non ci soffermeremo a discuterne in termini di attualità o di aggiornamento, ma verificheremo in che modo il mondo dell'artista, così personale e sofferto, si traduca in linguaggio pittorico.

Un'indomita passionalità, resa più vibrante da improvvise accensioni, percorre la sua opera: sia ch'egli si abbandoni all'istinto, per trarre immagini più complesse, sia che s'affidi alla ragione, per rivelare gli aspetti più noti della sua inquieta personalità.

Le composizioni di genere informale si susseguono, nei diversi momenti del suo lavoro, a quelle caratterizzate da un espressionismo turbinoso, in cui la figura umana s'impone con grande evidenza.

E' l'uomo, comunque, ad interessarlo davvero, perfino quando, nei momenti di abbandono, il tono della rappresentazione diventa favolistico o, per un attimo, l'artista indulge ad una piacevolezza illustrativa.

La realtà viene in genere deformata rispetto all'obiettiva, fredda percezione, e la figura umana è fruttoli una visione dedotta da personaggi misteriosi, anche se poi è collegata a persone che popolano la vita che lo circonda.

Talvolta il punto di partenza è una figura precisa, volutamente scelta - allora ci s'imbatte in quella muliebre o in altra dell'ambiente quotidiano - ma anche questa inconsciamente subisce una deformazione grottesca ed è ricondotta, senza intenzione caricaturale, alle più libere figure della fantasia.

In un continuo oscillare tra realtà e sogno, dolore e gioia, delusione e speranza, smarrimento e certezza, si svolge la parabola artistica di Dalla Guarda, la quale abbraccia alternativamente tutte queste cose nel

cammino tortuoso di un difficile recupero di identità. E questa parabola artistica è costituita da una pittura che, nella seducente bellezza di una materia pittorica ricca di forti contrasti e di sottili riverberi, non è giusto guardare con estatico abbandono, ma possedere, certo, per la gioia dei sensi, scoperte però prima le ragioni più intime, le aspirazioni più inconfessate.

A tutto ciò ci porta l'attenta lettura d'immagini simboliche che frequentemente ricorrono nelle sue composizioni: animali dallo strano profilo umano, figure mostruose con la testa di lupo, elementi siderali e simboli fallici, oggetti e situazioni che ci richiamano il mondo innocente e al tempo stesso terribile dell'infanzia indifesa.

La componente onirica è un elemento chiave per capire la natura fondamentalmente espressionistica della pittura di Dalla Guarda e per cogliere appieno il messaggio che l'accompagna.

La libertà espressiva di forme e di colori, dove i precedenti storici poco contano nel contesto di una siffatta personalità, corrisponde ad un'assoluta libertà interiore, che sola può permettere in termini tanto persuasivi ed artisticamente originali la confessione di un'anima e la protesta contro una società che, tirannica e soffocatrice, non riconosce più l'uomo.

Dalla Guarda ovvero l'anarchia emotiva, di Massimo Antonello, "Excursus dell'immagine", Artecultura 1984

I personaggi di Girolamo Dalla Guarda (sopra nella foto) spesso deformi e tessuti di "dissacrante" ironia, sono un dramma di figure satiresche, immerse in un dionisismo di reminiscenza e sogni; il loro giocare al "carpe diem" è forse un intrinseco anelito a ritornare alle forze primordiali, all'Ur-Mensch, uomo primitivo, e all'Ur-Trieb, istinto primitivo (così si esprimevano gli Espressionisti tedeschi del primo periodo). La creatività di questo artista, messa in atto al di fuori di qualsiasi precettistica, si manifesta in un figuratismo irruente, qua e là sommario, indicativo d'uno stato d'animo gravido d'eccitabili umori, che s'abbandonano, con lieve frangersi, sulla battaglia di una "vis" emotiva turgida di marosi. L'immaginazione - tale facoltà, si sa, è appassionatamente anarchica - va a nutrire una forma intrisa non di elaborazione o meditazione, ma della meno filtrata concitazione. Nel pensiero di Dalla Guarda, qualsiasi indugio non può che corrompere la necessità intima di "tradurre d'istinto, senza metodo, una verità non artistica, ma umana" come proclamava Maurice Vlaminck. Da ciò deriva una disinibizione estetica elusiva di convenzionalismi e piacevolezze, di riflessioni e soste liriche, per impedire che si dissolva la graffiante veduta delle urgenze esistenziali e per dare intatta l'istanza fantastica e tumultuante. La potenza istintuale è manifesta nell'accensione cromatica, nella figurazione talora convulsa ed esacerbata da dissonanze, nei ritratti semplici, che richiamano alla mente certa elementare linearità di Munch, ma avviluppati di segni, in qualche dipinto. La grafia, tòrta e riagitata, fa dell'impulso umano la presenza costante e impetuosa. "Il mondo - affermava il poeta espressionista Franz Werfel - comincia nell'uomo".

"Del segno e sul dubbio (a proposito di Girolamo Dalla Guarda)" , di Enrico Mascelloni, su

Girolamo Dalla

Guarda, antologica

1970-1995

Museo Casabianca

Malo, dicembre

1995, gennaio 1996

Dalla Guarda è artista che ha dalla sua un segno potente e persino feroce. In alcuni casi si fa secco e elementare. In altri lo avvinghia su se stesso costringendolo a lunghe ed articolate peripezie (*La parabola dei ciechi* del 1984), sciogliendolo quindi da intenzionalità più semplificate. In tal modo costruisce un groviglio barocco, carico però della tesa configurazione del segno, finendo quindi per immergerlo in una

tradizione lunga e sontuosa: quella che muovendo da Tintoretto e giungendo sino a Vedova contiene per lui, vicentino, i caratteri di una sorta di *genius loci*. E' questa, infatti, una tradizione che ha varcato con sufficienti ambizioni ed indubbia freschezza le "Colonne d'Ercole" della modernità, forte di qualcosa di simile ad una "rendita di posizione", cioè della dimostrata capacità di saper far vibrare le immagini immettendovi elementi di precarietà e di dubbio, cosiccome già Tintoretto aveva reso nervosa ed impacificata la serica sensualità di un "tizianismo" già calcificatosi, prima della rivoluzionaria vecchiaia del maestro stesso, in maniera. E' ben noto quanto peserà, da Goya al primo Cézanne sino ad alcuni "espressionismi" del nostro secolo, tale accelerazione del segno e del gesto.

Lungi dal voler inscatolare in quattro righe un pezzo importante della storia di cui sopra ha il semplice scopo di tratteggiare l'alveo dove scorre il suo linguaggio, giacchè l'arte, prima di ogni altra cosa, prende le mosse dall'arte stessa. Ed il suo segno così "invadente" ha certamente l'esemplarità di una radice profonda e carica di succhi multipli.

Ed il colore, vien da chiedersi? Non si vorrà mica marginalizzare, nel caso di Dalla Guarda, quanto appartiene alla pittura veneta, eppoi all'espressionismo, come sua sostanza persino naturale e centrale come nessun'altra?

Non sia mai detto!, giacchè per quanto Dalla Guarda tenda spesso a trasformare il segno in colore, in massa cromatica, in elemento che si dilata sino ad invadere la superficie, il colore stesso ha una sua autonomia che merita qualche precisazione. Ed in primo luogo va avvertita una sua natura libera e scarsamente programmatica anche rispetto alla tesa centralità del segno. Nel senso che il colore da un lato sembra pedinare quest'ultimo, facendosi tenero e diafano dove questi si scioglie e contorna le figure in maniera più tenue (Alexa nel giardino dei cavalli di pietra del '91, ricamo cromatico di grande calligrafia, che da Chagall a Pascin par ripercorrere alcuni nodi linguistici del secolo), oppure si staglia brutale quando il segno marca con decisione il campo pittorico; dall'altro sembra contraddire l'impulsività del segno, laddove il colore tende a sparire, a farsi da parte, per lasciare libero campo alla volitiva immanenza di questo, oppure cerca le tonalità più cremose o le velature più liquide, come per indispettire il virtuosismo più plateale del segno stesso.

Se è quindi lecito definire "espressionista" la poetica di Girolamo Dalla Guarda, è bene tralasciare, però, subito dopo, tale termine-contenitore ormai superfrequentato, giacchè l'arte sua si radica certamente nella linea che abbiamo sopra sommariamente tratteggiato, ma lo fa senza programmare il proprio linguaggio, senza cioè una particolare elaborazione teorica, che egli sembra ritenere superflua e persino suscettibile di distogliere lo sguardo dall'autosignificazione del gesto pittorico. Pertanto nel contesto delle transavanguardie e dei neoespressionismi montanti negli anni '80, a cui l'iter di Dalla Guarda è in qualche modo parallelo, egli può tranquillamente esser definito un "fuori strada". E lungi dal celebrare in tale epiteto l'ultima epopea dell'"ingenuo", del pittore tutto istinto ed ossessione, si vuol piuttosto qui evidenziare un percorso solitario - come peraltro quello di altri artisti contemporanei -, un sentiero isolato ma non residuale, un libero percorrere le fitte trame dell'arte che sembra disinteressato ad ogni logica omologante o programmatica.

Credo peraltro che ben sappia, Dalla Guarda, quanto i sentieri solitari riserbino il piacere e la sorpresa di incontri straordinari, seppur rari. Quella sua ironia già colta da Magagnato sarà un efficace compagno di strada. Potrà essere la bussola decisiva per non perdersi tra le inutili decoratività di questo nostro curioso presente.

Spoletto, luglio 1995

Critiche di Licisco Magagnato

La violenza spontanea di Girolamo Dalla Guarda è venata, bisogna dirlo subito, di una intima carica di

ironia. Non è da dimenticare del resto che fin dalle sue origini, e specialmente negli esiti italiani di questa fondamentale esperienza del nostro secolo, l'espressionismo ha continuamente oscillato dalla protesta disperata al verso satirico; parallelamente il gesto dissacrante è sempre, nell'espressionismo, solo apparentemente osceno, mentre è sempre segretamente, e talora scopertamente, giocoso. Un esemplare punto di riferimento per questo aspetto dell'espressionismo, nei suoi risvolti italiani, resta l'opera pittorica di Maccari.

Anche per Dalla Guarda l'opera grafica è di molta importanza per capire il valore del segno nella sua pittura; la pennellata ha in lui una consistenza formale ed espressiva che è caratteristica di un artista per il quale l'esercizio grafico è di valore impegnativo e primario: il cromatismo, nelle sue stampe colorate, ha appunto una rilevanza evidente anche per il profano, e corrisponde al valore del colore dei suoi dipinti, distruttivo di ogni tracciato disegnativo e di ogni equilibrio geometrico e compositivo. Non insisterei molto sull'aspetto mostruoso dei suoi personaggi; più che da una volontà di deformazione egli è mosso da un impeto di carattere gestuale e di aggressività materia di fronte al fatto pittorico. I suoi personaggi, infatti, più che essere deformi hanno "perduto la forma", affogando nel magma pittorico in cui restano travolti; ed è trasparente nella furia cromatica di Dalla Guarda, un piacere istintuale e per lui gratificante, che nasce dall'amore per una materia viva, brillante splendente negli accostamenti, che ricorda i felici momenti dei fauves piuttosto che le mortificanti e le laceranti tonalità espressioniste in senso stretto.

Mi sembra che l'arte di questo nuovo e fecondo pittore, che ha cominciato tardi ad esporre, ma è letteralmente travolto dalla attività artistica, dimostri una sua candida e genuina partecipazione ai segni dei tempi. E' da notare che il suo linguaggio si è costituito nei termini attuali fin dal 1970-75, e che pur essendo ben cosciente di quanto ora avviene nei fatti dell'arte – egli non è a rimorchio di modi o esperienze altrui; nel suo carattere estroverso e irrazionale, egli ha bisogno di un dialogo e di un ascolto che spesso gli mancano; ma non c'è da temere, quello che ha dentro di sé, Dalla Guarda non lo manipola ascoltando il soffiare del vento; e proprio in questa sua spontaneità, che le sue opere chiaramente tradiscono, vi è da fare affidamento per il suo avvenire.

(Verona, 1982, Galleria Frà Giocondo)

...Dalla Guarda

nelle ultime opere del 1984-85, del resto, quello che avevamo intuito quattr'anni fa da una sua piccola mostra veronese con cui aprì un bel giro di mostre fuori casa, si è confermato nelle forme e nei contenuti. Le sue pitture più recenti, specialmente i guazzi e gli acquerelli mostrano che il suo stile si personalizza con sempre maggiore precisione e libertà; la pennellata si identifica con il segno, il colore si intona in gamme piene di una verve spontanea, accesa e gioiosa. Ritratti pungenti come "La parrucca", acquerelli come "La parabola dei ciechi", "I tuffatori", "I due personaggi", "Angelo bianco", o "Boule de suif", grandi tempere come "I fischiati" o "Baccanale campestre", piccole tele o cartoni come "Frate nero" e "Grande volto di giovane donna" danno la misura delle sue doti di vivace narratore di un moderno satyricon senza falsi pudori e manierati stilismi: torna in mente, per questo coraggioso pittore solitario, la rivolta tardo fauve di "corrente", il suo lavoro multiforme e spregiudicato non è più una promessa in attesa di future e lontane conferme.

(Malcesine –VR-, 1985, Palazzo dei Capitani)

G. Dalla Guarda si definisce un pittore un po' anarchico a cui non dispiace esser considerato dissacrante, ma dice di amare follemente... la natura e il bosco.

Per lui quel posto magico è un rifugio per la sua anima di artista, dove trova un po' di oblio e di pace. Come un poeta romantico, frequenta questo luogo idillico di giorno ed anche di notte, e lì trova allo stesso tempo consolazione e stimolo ai suoi sentimenti, respirando i profumi del bosco ed osservando il vivere quieto degli animali che ci abitano.

Così le sue emozioni istintive e i fantasmi del subconscio prendono forma dalle sue mani e finiscono nei suoi fogli, e le immagini si manifestano, in una esplosione di colori.

E' una pittura d'istinto e forse quando dipinge le bestie mostruose, dipinge anche se stesso, nella sua parte istintiva "primordiale"; forse l'uomo-lupo è lui stesso, il capo degli animali della foresta.

Il bosco è un luogo incantato in tutta la storia della letteratura.

Allora, se si pensa alle sue figure "trasfigurate" come uscite da un sogno, e i suoi quadri come quasi racconti di fiaba, quale posto più idoneo, per la sua ispirazione, di una misteriosa foresta, di un bosco?

Solo nel cuore della natura l'artista si sente libero.

E "libertà" per Dalla Guarda è la parola d'ordine: nella scelta della tecnica senza regole (il contorno del disegno con più colori, pennellate irregolari, tutto il disegno a tratti di colori differenti), nella scelta dei materiali per dipingere (anche caffè, tè, vino, materiali per trucco) che sono i più diversi, e nell'accostamento dei colori, davvero originale, tutto per rendere l'immagine efficace, e stupirci, e stupire anche se stesso.

L'autore non nasconde di essere stato da giovane scaricatore di cassette di frutta e venditore di latte, ed in seguito esecutore di cartelloni pubblicitari per vivere, non esigendo mai che la sua ispirazione artistica fosse legata alla remunerazione.

E non teme di venir giudicato se spiega di non aver studiato in Accademia, non avendo avuto i mezzi per farlo; questo tipo di inquadramento teme avrebbe potuto essergli deleterio, e forse avrebbe potuto spegnere il suo sacro fuoco...

Racconta serenamente di essere davvero un autodidatta, e di aver fatto fin da piccolo le sue prime esperienze "disegnando con i colori", lui e un compagno di scuola elementare, nel banco degli asini, da vero ribelle.

Ma come ogni bambino che "cresce", anche l'artista ad un certo punto ha avvertito il bisogno di essere compreso dal mondo della critica, ha avuto desiderio di un "riconoscimento", di essere valutato secondo il merito.

Questo è avvenuto solo in parte con Gino Barioli, che l'ha bocciato come disegnatore, ma l'ha ammirato per i suoi "colori" (ma bisogna pensare che Barioli ha rifiutato la pittura di Ubaldo Oppi...).

Invece il rapporto con Licisco Magagnato è stato affettuoso, e Dalla Guarda lo ha sempre sentito suo estimatore; sembra che prima di mancare Magagnato abbia anche pensato di pubblicare un libro sulla sua arte.

Ecco un ricordo, che fa luce sulla qualità del loro rapporto, con le parole del pittore stesso, tratte dall'intervista di Adriano Toniolo del 1989.

"Ricordo che l'ultima volta che sono stato con lui a Verona e l'ho aiutato ad attraversare la strada (era afflitto da tanti acciacchi) mi ha detto: vedi, ho sempre paura che le macchine non abbiano i freni. Può sembrare uno scherzo ma lui lo diceva sul serio, non riusciva a pensare che ci fosse qualcuno capace, magari per distrazione, di tirare sotto il prossimo. (...) Un anno prima di morire, Licisco

mi ha telefonato per dirmi: guarda che sarò assente per una settimana, non cercarmi perché sono a Napoli per un convegno sul Caravaggio. Tu sei come lui, il Caravaggio. Mi farò vivo io. Ti voglio bene". E qui Dalla Guarda chiarisce, su Caravaggio.

"Lui ne ha combinate di tutti i colori, io invece combino cose belle con i colori di cui sono innamorato. Sì, sono strambo ma profondamente serio. Nella mia stravaganza c'è ordine.

Sono un anarchico che vive nelle istituzioni e le vuole umane e sane. Vede, io parlo volentieri con i giovani che mi fermano anche per strada per scambiare un'opinione. Io odio la droga e li esorto a starsene lontani. Predico i valori".

E alla domanda diretta di cosa pensasse Magagnato della sua arte risponde:

"Mi considerava un espressionista ma non di tipo nordico, bensì mediterraneo. Io li butto giù di getto, è una cascata di colori, una sinfonia".

Parlando dei colori, una delle caratteristiche più particolari di questo artista, è sempre all'ambiente bosco-natura che bisogna tornare... L'artista stesso spiega che in quei suoi momenti di solitudine in mezzo alla natura, i colori nella sua mente si acquiscono, perché è lì nel bosco che fin da bambino ha riconosciuto le gamme dei colori, e parla della natura sempre con rispetto e amore, come la vera culla della sua arte :... "la natura è venuta prima di noi e ci sopravviverà"

Bibliografia

DALLA GUARDA GIROLAMO, Catalogo, Studio Pozzan, Vicenza, 19 gennaio - 1 febbraio 1980, presentazione di Giuliano Menato

Dalla Guarda ovvero l'anarchia emotiva, di Massimo Antonello, su 'Excursus dell'immagine', "Artecultura", febbraio 1984

Dal sito www.girolamodallaguarda.it:

Articolo 10-10-85 "Il Giornale di Vicenza" di M.T.Dirani Mistrorigo

Articolo 28-11-85 "Adige" di Mario Cossali

Articolo 27-06-87 "Vicenza Oggi" di Marica Rossi

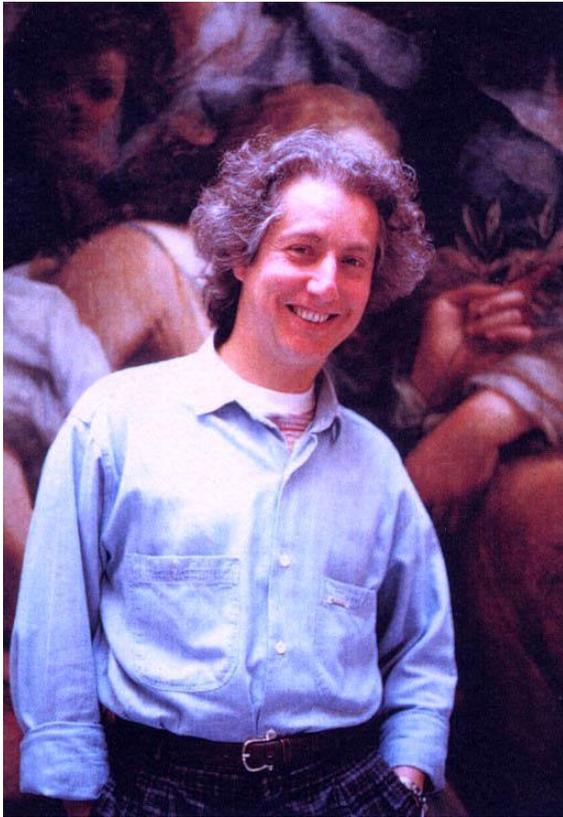
Articolo 05-03-88 "L'Arena" di Giorgio Trevisan

Articolo anno 1989 "Il Giornale di Vicenza" di Adriano Toniolo

Articolo 27-01-2004 "Corriere del Veneto" di Giovanna Dal Bon

Girolamo Dalla Guarda, Antologica 1970 - 1995, Museo Casabianca dicembre 1995 - gennaio 1996, a cura di Enrico Mascelloni

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, ne "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing S.p.A, Verona 2009



LA MANO DI BEPPE PERIN (dal catalogo *Lo specchio dell'anima. Ritratti 1973 - 1986*, Verona, Galleria dello Scudo 1986)

La felicità di mano, che non è da confondere con la abilità mimetica, è una dote innata che troviamo in ogni tempo non equamente distribuita tra gli artisti. In certe epoche è *conditio sine qua non* per la riuscita di un pittore: penso al periodo manierista o rococò; in certe altre epoche, nelle quali predominano tendenze razionaliste sia nella versione verista, sia in quella astratizzante, emergono ostacoli seri e devianti per l'esercizio incontrollato di questa virtù istintiva. Se si guarda alla spia infallibile del disegno - o della sinopia - si può addirittura controllare sperimentalmente la presenza, nella medesima personalità artistica, di segni e gesti svelti e prestigiosi rispetto a contrastanti atteggiamenti, placati e fermi, dell'opera finita. D'altra parte la stessa predilezione per la pittura di macchia fa diventare scarabocchio o calligramma la pennellata travolgente, veloce, espressiva dei pittori particolarmente dotati sotto questo aspetto ("sfregazzi" il Boschini chiamava certi tocchi di colore caratteristici di pittori veneti del tardo Cinquecento, come Jacopo Bassano). Beppe Perin dice che gli piacciono particolarmente pittori come Frans Hals, Giambattista Tiepolo, lo stesso Giovanni Boldini; e mi pare d'altra parte giustificato aggiungere alla serie Doufy e Boucher, nonché, nei paesaggi, il ricordo di certa pittura cinese o pompeiana.

Credo sia utile, anche nel suo caso, un duplice piano di lettura dell'intera opera; la storia della sua formazione, il manifestarsi della sue personali qualità di scrittura.

Egli ha avuto una fase giovanile assai feconda gli "specchi", in parte ripuliti dall'argentatura in maniera da lasciar libere le superfici su cui dipingere sul rovescio liberato, ove si stendono campiture o si inseriscono fotoriproduzioni colorate, in una contiguità di immagini spesso tra loro in contrasto e

spiazzate rispetto a ciò che si rifrange dalla realtà entro i superstiti margini speculari; i "collages" di pezze stese su tavole o fondi di cassetti, entro il disegno di figure drappeggiate o contestuali a stoffe di antichi tessuti, con una combinazione di tappezzerie e contorni secondo le esperienze ben note del suo maestro Enrico Baj; gli "autoritratti in costume", che concludono il ciclo pieno di ricerche e di avventure culturali che perseguivano in fondo un unico filone, quello della contaminazione fra il reale e l'artificio, volta a volta incline al surreale o al metafisico, all'arte pop o alla patafisica, continuamente alimentate da un'inesausta fantasia, oscillante tra ironia e provocazione.

Contemporaneamente Perin esercitava il suo apprendistato e poi l'esercizio del mestiere del restauratore, alla scuola di una rigorosa tecnica e sapienza esecutiva, a contatto con l'Istituto Centrale del restauro e di altri insegnanti ben noti, tra cui Gianluigi Colalucci.

Tutta questa giovanile inquietudine culturale e artistica di Perin, dagli anni 82-83 in poi, fino alla vigilia di questa mostra, ha trovato un periodo di sfogo e di assestamento in una serie di ritratti ad olio, e paesaggi (*et similia*) all'acquerello particolarmente significativi.

I ritratti sono di persone note e poco note, riprese in posa, come si trattasse di un'istantanea; ma il procedimento non è fotografico, la resa non è meccanicamente veristica; istantaneo, cioè fulmineo, è il gesto dell'esecuzione, che scompone i corpi, le vesti, i colori in un tessuto incrociato di pennellate e segni spesso di matrice scopertamente grafica, che sovente si tagliano tra loro in diagonale. Da questo punto di vista di grande interesse ci sembrano in Perin gli acquerelli dei canneti, che ricordano spesso il legno lanceolato delle scritte ad inchiostri o a china tracciati con il bambù o il pennello dai cinesi; al ricorso di questi mezzi tornano talora anche Monet e Van Gogh che tanto ammirarono i disegni al tratto cinesi e le stampe colorate giapponesi nel secolo scorso. In molti casi, specie negli acquarelli, il segno di Perin diventa cifra abbreviata, scritta senza esitazioni e pentimenti. Ed è proprio il ritmo, ci sembra, ciò che indica i momenti di grazia e non effimeri della felicità di mano dell'artista.

Licisco Magagnato

Beppe Perin

Nasce a Montebello Vicentino il 24 luglio 1950, si sposta poi a Zermenghedo, un altro comune in provincia di Vicenza, dove vive fino al 1979, quando si trasferisce in Valpolicella.

Frequenta l'Istituto d'Arte 'Napoleone Nani' di Verona.

Nel 1969 inizia la sua collaborazione a Milano con il pittore e scultore Enrico Baj, seguace della patafisica e del surrealismo, dal quale apprende la tecnica del collage e l'uso delle tempere.

In seguito il suo interesse per i ritratti lo porta a una ricerca sull'uso della pittura ad olio.

Vince nel 1972 il Primo Premio Pitture Valpolicella a San Pietro in Cariano.

Insieme ad altri otto artisti espone nella mostra "Tendenze giovani" al Museo di Castelvecchio a Verona, con la presentazione di Sergio Marinelli.

Negli anni '80 fonda una società per il restauro di affreschi e tele col fratello Roberto.

A Verona eseguirà molti restauri: gli affreschi della "Sala dei Consoli" e della scalinata in pietra dell'Accademia dell'Agricoltura, poi gli affreschi attribuiti a Liberale da Verona e a Caroto o a Giolfino in Piazza delle Erbe, e poi le opere di Antonio Cavaggioni *San Zeno* e *Madonna col Bambino e i Santi Giacomo e Lazzaro*.

Fra le numerose esposizioni, è da ricordare nel 1986 la personale alla Galleria dello Scudo di Verona intitolata "Lo specchio dell'anima, ritratti 1973 - 1986", di cui qui è stata riportata la presentazione di Magagnato.

Dal 1987 ha iniziato ad esibirsi insieme all'amico violoncellista olandese Anner Bijlsma, con cui fa l'ultima performance a Basilea nel maggio del 1994.

Muore per una grave malattia nell'agosto 1994.

Nel 1998 il comune di Zermenghedo organizza l' "Antologica di Beppe Perin".

Nel 1999 si tiene la mostra "Fantaritratti" alla Società Belle Arti di Verona.

Nel 2010 la moglie Margherita Rossetti ha donato uno strumento all' Accademia d'Arte Circense di Verona a nome di Beppe Perin.

Nella mostra tenuta nel 2016 alla Galleria "La Meridiana" è stata esposta un'importante donazione, fatta al Museo degli Affreschi "G.B.Cavalcaselle", da parte di Margherita Rossetti e Roberto Perin, di alcuni autoritratti dell'artista.

Un pittore che si esibisce su un palcoscenico nel corso della sua azione pittorica, unendo la sua arte a quella di un violoncellista che, contemporaneamente, suona il suo strumento. Solitamente noi vediamo il dipinto di un pittore "finito", ma a quanti di noi (e certo anche a Perin) sarebbe piaciuto, facendo un balzo all'indietro nel tempo, vedere un maestro del Cinquecento all'opera coi suoi pennelli, per scoprirne i segreti...

Perin ce li ha svelati, i suoi, quasi danzando davanti alla tela dipingendo rapidamente con l'accompagnamento di una musica, mostrando al pubblico la sua "felicità di mano", come l'ha definita Magagnato.

L'artista ha inventato un modo molto originale di catturare lo spettatore, con stile eccentrico come era nel suo spirito.

Dopo l'apprendimento del maestro Baj, aveva pensato di lavorare sul retro di specchi a cui aveva tolta l'argenteratura ed applicato foto ed altri materiali, e aveva fatto con pittura e collage degli autoritratti particolari, ma nel contempo essendo restauratore rigorosissimo e specializzato, ha lavorato coi colori ad olio, eseguendo prevalentemente dei ritratti, che sembrano istantanee. Ma ha eseguito anche acquerelli di canneti che sembrano i disegni cinesi che hanno affascinato anche gli impressionisti dell'Ottocento.

C'è sempre stato in Perin un legame coi maestri antichi, specialmente con quelli che ha restaurato, al cui segno, per il lavoro eseguito, si è molto avvicinato.

In quello che faceva, dice chi lo ha conosciuto, era sempre presente una grande vitalità e curiosità.

Dopo la sua scomparsa, nelle parole degli amici, contenute negli scritti del catalogo "Antologica 1969 - 1994", si nota un grande affetto, ma anche il rimpianto per l'interruzione improvvisa della sua arte.

L'artista Giorgio Fabbris lo definisce "diverso" dagli altri "pittori-pittori", a volte dalla mente chiusa, perché anzi preso da una sete inestinguibile verso la conoscenza di nuove tecniche e nuove culture,

senza potersi staccare, però, dai suoi Maestri antichi; un artista sempre in bilico, dice, fra "Tintoretto e Bacon".

Gianluigi Colalucci lo definisce "uno degli artisti più dotati del nostro tempo".

Ricorda il suo primo incontro con Perin, che gli era apparso di aspetto simile a un "nobile umanista rinascimentale", quando si era presentato da lui, una mattina, chiedendogli di poter salire sui ponteggi della Cappella Sistina, ad osservare la sua opera di restauro.

Il suo racconto esprime un'intensa ammirazione ; si dice dispiaciuto di non aver potuto posare per uno dei suoi ritratti che "centravano l'animo del soggetto", e dice di ritenere Perin "l'ultimo dei pittori veneti che d'istinto, anche se con stili diversi, discendono dai Tiziano, dai Veronese, dai Tiepolo".

Colalucci ha assistito anche ad un'esibizione che Perin ha fatto a Roma all'Istituto di Cultura Olandese, insieme ad Anner Bijlsma, e lo ha definito uno spettacolo straordinario.

Federico Dal Forno ricorda come fu fermato per strada da Perin, che gli chiese uno studio approfondito su Farinati e sul Palazzo Fregoso, che l'artista si apprestava a restaurare, e come nacque un'amicizia con lui il fratello, che sfociò in altre collaborazioni su Farinati e sull'Anselmi.

Sergio Piccoli (che l'amico Beppe ha ritratto), il pittore che partecipò insieme a Perin alla mostra "Tendenze giovani", ricorda quando si fermò davanti al suo *Autoritratto in veste da vescovo*, ammirato, e chiese ad una persona vicina chi fosse l'autore del quadro, e da questi si sentì rispondere : "sono io". L'amicizia che nacque fra lui e Perin fece sì che si sentissero spesso al telefono, e si incontrassero per parlare dei loro lavori.

Infine le parole di Sergio Marinelli che ricorda l'eccentricità di Perin: pittore, restauratore, fotografo, attore di performances; un uomo pieno di passione artistica, che era vissuto fuori dal mercato tradizionale, più legato ai rapporti privati ed affettivi che a quelli commerciali.

Bibliografia

Beppe Perin, Lo specchio dell'anima. Ritratti 1973 - 1986, catalogo, Verona, Galleria dello Scudo, 1986

Beppe Perin Antologica 1969 - 1994, CETED sas, Cornedo Vicentino

www.beppe-perin-pittore.it, 2012

www.arte.it, 2016



FRANCO CARLASSARE - tratto quasi interamente da *L'immaginazione costruttiva*, Franco Carlassare, Sandra Marconato, Diego Piazza, Renato Vanzelli, *Figurazione a Padova n°6*
catalogo della
mostra nella Galleria Civica di Piazza Cavour (30 Aprile, 31 Maggio 1987)
presentazione di Licisco Magagnato

Francesco (Franco) Carlassare nasce a Vicenza nel 1935.
Frequenta il liceo classico ed ha come insegnanti Giuseppe Faggin e Renato Cevese.
Si laurea in farmacia all'Università di Padova e per un periodo lavora nella farmacia del padre.
Negli anni '60 entra come docente all'Università di Padova e nella città di Padova si trasferisce dal 1967.

La sua prima istruzione artistica gli viene impartita dal nonno materno Giulio Francesco Ghirotti, professore di disegno, che lo prepara facendogli copiare soggetti dal vero.
A Vicenza segue anche la scuola di Otello De Maria.
Visita molti musei, italiani ed europei.

Dei disegni e modelli in creta precedenti al 1957, in cui è rimasto nell'ambito figurativo, l'autore ha conservato poco, spiega appunto nel catalogo sopracitato; la sua raccolta conta invece migliaia di opere astratte: olii, acquarelli, opere grafiche colorate e monocromatiche, chine colorate e fogli lavorati con altre tecniche.

Verso la fine degli anni cinquanta, dice l'autore, inizia a "fare pittura", inizia a lavorare nell'informale.

Le sue chine vengono paragonate da Neri Pozza, in una mostra a Vicenza del '63 (Galleria Due Ruote), ai lavori di Franz Kline.

Ma accanto all'informale, inizia una ricerca dell'ordine geometrico e dell'equilibrio cromatico in acquerelli che ricordano Klee (a Klee, oltre ad Afro, lo paragonerà anche Magagnato)

Negli anni Settanta conosce Giuseppe Marchiori con il quale collabora nella pubblicazione di alcune cartelle di stampa.

Da lastre di gomma usate per le incisioni, passa a quelle di zinco facendosi guidare dallo scultore ed incisore padovano Emilio Baracco.

Il supporto di molte sue stesure ad olio sono sacchi di iuta con cuciture ed iscrizioni, adatti al riciclo, che ci riportano alle suggestioni materiche di Burri.

L'indole riservata dell'artista lo ha fatto rimanere piuttosto nel suo studio per portare avanti i vari progetti, anziché presentarsi al pubblico ed esibirsi, e l'artista spiega questa sua ritrosia, nella biografia del catalogo, con i molti dubbi sulla validità di certa critica e degli agenti, mediatori tra autore e pubblico.

Ma comunque ha esposto in molte collettive ed anche in personali, a cominciare dal 1963, con la Mostra tenuta a Vicenza presentata da Gino Barioli, dove presenta 20 chine colorate.

E' interessante il breve scritto del catalogo di Padova dell'87, dove egli parla di se stesso, del suo bisogno di produrre arte e della città di Padova:

"Mille volte mi son detto di smettere. Al contrario con ostinazione scavo nella memoria per ritrovare sensazioni nuove ed antiche da trasformare in pochi segni e molti colori; continuo a dipanare i ricordi mescolandoli con i sogni e le illusioni, e ad elaborare lentamente immagini sui supporti più vari. Lo faccio perché è il mio modo più naturale per raccontare, per parlare a tutti con la libertà guadagnata a spese del mio lavoro; perché voglio che la ragione raccolga gli infiniti elementi irrazionali e li trasformi in immagini chiare. (...) ... per me, vicentino, questa Padova è sempre terra lontana, anche se qui ogni tanto ritrovo qualche amico e qualche testimonianza di fortune artistiche di cui il grigiore di oggi sembra aver perduto memoria (penso a Giotto, a Donatello, ...) (...) Fuori città è diverso perché siamo nel Veneto. Ecco, queste terre, fatte di colline e di monti, di prati e di vigne, questo mutar di stagioni e questo passare di ore: questo Veneto è il primo riferimento per il mio lavoro."

Padova però, anche se "terra lontana", oltre a questa mostra di cui tratto, gli organizzerà a Palazzo del Monte di Pietà, nel 2004, una bella antologica dal titolo *Geometrie del Colore*.

Carlassare ha goduto della stima e dell'apprezzamento dei colleghi e di molti critici, fra i quali appunto Licisco Magagnato.

Ecco la recensione da lui scritta per il catalogo della mostra di Padova dell'87 qui trattata.

"Talora la via per entrare nel processo mentale di un pittore la si scopre in opere che sembrerebbero meno espressive e centrali di altre sue, più clamorosamente accese nel colore, nella luce, nel segno, nella struttura compositiva.

E' il caso delle acquetinte in nero (eseguite tra il 1977 ed il 1986) di Franco Carlassare,

meno appariscenti (come spesso accade per la grafica, anche nei casi dei maestri più illustri sia del passato, sia del presente), anzi di più difficile lettura che non i quadri ad olio, gli acquerelli, le tempere, che richiamano subito l'attenzione dell'amatore.

Per venire al concreto: chi prende in esame in questa mostra le acquetinte esposte, e ne analizza le varietà cromatiche, l'intensità e la grana dei neri, s'accorgerà, leggendo la spiegazione della tecnica descritta dall'artista con semplici ed esatte parole, come, per così dire, egli parte dal fondo bianco della carta, sulla quale la lastra è stampata, per graduare una serie numerosa e cadenzata di toni più o meno scuri, più o meno chiari, secondo l'intensità della morsura adottata: "Queste acquetinte sono ottenute col metodo classico, cioè con nebulizzazione di bitume giudaico su lastra di zinco e morsura con acido nitrico; l'intensità della colorazione è determinata dai vari tempi di morsura. La stampa è ottenuta con una sola battuta e con una sola lastra". Come si evince dalla breve descrizione i "valori" dei toni neri risultano determinati dalla differente quantità di secondi cui è sottoposta la lastra durante l'immersione nel bagno di acido nitrico: non dalla pressione maggiore o minore della carta sulla matrice durante l'operazione di stampa, né dalla quantità e profondità dei segni incisi col bulino o la puntasecca, né da successive e distinte inchiostature. E' la diversa quantità dei punti incisi e la loro dimensione, determinata dal variare della durata dei tempi di azione della morsura, che stabilisce la qualità del chiaroscuro; la scelta di questa tecnica la dice già lunga sul valore che Carlassare attribuisce alle quantità di corpuscoli luminosi nei fenomeni della luce e del colore. Varie campiture si accostano tra loro, e si schermano reciprocamente; Spesso le nere più intense in primo piano tagliano le grigie, e improvvisi varchi aprono finestre o buchi armonicamente legati al contesto. L'armonia viene più dall'andamento curvilineo dei ritagli e delle schermature; ma il legante è costituito soprattutto dall'omogeneità del tono complessivo, risultante per così dire dall'intarsio di un'unitaria essenza materica, ottenuta mediante il dosaggio rigoroso dei tempi della morsura che morbidamente intacca la lastra. Ci sembra che queste acquetinte in nero rappresentino un punto d'arrivo molto importante nel complesso dell'attività artistica di Franco Carlassare, perché vi si assommano e valorizzano molte precedenti esperienze; e perciò servono anche come chiave di lettura.

Ogni tecnica che Carlassare affronta è applicata con grande scrupolo e finezza esecutiva per raggiungere valori espressivi non affidati al caso o all'estro del momento. La matrice del suo linguaggio è l'informale; non però, come è stato affermato qualche volta, *l'action painting*; perciò il dominio della tecnica è in lui un passaggio obbligato, e il gesto risulta sempre controllato; la materia è ottenuta per stratificazioni e successive crescite - come dimostrano i grandi acquerelli sviluppatisi come serie ritmiche di elementi primari - e non per improvvise scelte di gusto o di sensibilità.

Il mondo artistico di Carlassare è dominato da due grandi numi tutelari: Klee ed Afro. Così apparentemente lontani tra loro, i due artisti hanno parlato a Carlassare stimolando diversi aspetti della sua fantasia pittorica. Cronologicamente prima, penso, Afro, che gli dovette entrare nel sangue (non uso a caso l'immagine) proprio nel momento, intorno al sessanta, in cui fioriva l'informale e Carlassare si iniziava alla pittura; ma non escluderei che in parallelo si verificasse in lui l'innesto della stupenda lezione degli acquerelli tunisini del '14-'15 di Paul Klee; mentre il filone più favoloso, simbolico, surrealista, ironico di Klee mi pare meno influente e affine. Nel resto dell'opera di Carlassare non mancano altri contatti con le opere di Klee più caratteristiche degli anni '29-'30; e sono anzi contatti

costitutivi per la formazione del suo linguaggio. Penso ad opere tra le più note di Klee del periodo di Dessau nelle quali le superfici dei suoi acquerelli di media dimensione, ma anche di grandi olii, sono scandite in bande di vario spessore, ora in prospettiva, ora in fascie di diverse misure e composizioni, variamente combinate entro geometrici riquadri. Non vi è dubbio che questo momento di Klee ha avuto un'influenza risolutiva nello sganciare Carlassare, circa dieci anni fa, dal suo momento informale più violento ed acceso.

Da quel momento una ricca sequenza di acquerelli e di stampe colorate testimonia del chiarificarsi della sua pittura; ultimamente tele di grandi dimensioni (qui esposte) mostrano lo svolgimento di un discorso che prende lo spunto da un intarsio di sacchi scuciti e ricuciti, poi coperti di un sottile strato di mestica, che non occulta completamente lo scabro supporto; ed anche la definitiva stesura ad olio a più strati e velature arricchisce le cesure e la grezza tessitura del supporto, sicché l'immagine finale è in definitiva quasi un palinsesto sul quale emergono segni e raffinate impronte di un "informale" di nuova ricchezza e respiro. Il colore, nelle sue chiarezze e sommesse profondità, pulsa su questi grandi standardi, o si rapprende in preziose gocce che fregiano come sigilli o ricami i teloni di sacchi sbiancati. Come nelle stampe all'acquatinta di cui parlavamo all'inizio, la materia stessa è diventata, nel corso dell'elaborato processo creativo, immagine espressiva in sé. E lo stesso era avvenuto per i preziosi acquerelli che sembravano contesti di tessere bizantine.

Non a caso Carlassare confessa nel suo breve contributo alla conoscenza di se stesso il suo debito alla terra ove vive: "Questo Veneto è il primo riferimento per il mio lavoro"

(Aprile 1987)

Nella stessa mostra è stata presentata da Magagnato anche Sandra Marconato insieme a Carlassare, è stata l'ultima occasione che lo storico ha avuto di scrivere di artisti contemporanei, prima della sua scomparsa.

La bella mostra di Padova intitolata "Geometria del colore" del 2004, vede poi l'uscita del relativo catalogo contenente una raccolta di molte immagini delle opere di Carlassare, e cinque interventi critici di diversi autori, sul lavoro svolto dall'artista anche successivamente all'ultima recensione di Magagnato. Si può quindi dedurre che la critica dello storico dell'arte del 1987 riguardi solo una fase del percorso artistico del pittore.

Carlassare è difficilmente classificabile: i critici lo paragonano di volta in volta a Klee, Afro, Rauschenberg, Depero, Rothko.

Ma in realtà, il paziente studio dei materiali, la scelta delle forme e dei colori, l'instancabile ricerca che possa portare alla scoperta di qualcosa di nuovo, fanno giungere l'artista ad un risultato di stile del tutto personale.

Il fatto di non dare nessun titolo alle sue opere, è indicativo di quanto l'autore non voglia condizionamenti di sorta per il suo pubblico; egli desidera lasciare libera l'immaginazione dell'osservatore, farlo arrivare alla pura emozione, non condizionata da altri fattori.

E quanto alla meticolosità e all'eterna insoddisfazione che lo animano, Carlassare, in uno scritto del '73 a Giuseppe Marchiori (che gli ha curato la mostra data in quell'anno a Vicenza) rivela: "... mi porta ad essere scontento di ciò che produco. A me non riesce facile proprio niente e devo sempre esercitare severamente il giudizio su ciò che faccio." (Caterina Limentani Viridis, "Geometrie del colore", pag. 5)

Uno dei personaggi a scrivere di lui nel catalogo del 2004 è Mario Rigoni Stern.

Il famoso scrittore descrive una sua emozione vissuta durante un loro incontro nell'abitazione di Carlassare ad Asiago.

Il pittore mostra a Rigoni Stern diversi fogli, tanto numerosi e colorati che lo scrittore esce da quella casa quasi stordito. La sensazione che lo scrittore porta nella sua mente è quella di un caleidoscopio, e riflette sull'altra passione di Carlassare: "Lui è un chimico, osserva le cose con il microscopio, esperimenta gli elementi e le loro combinazioni, vede e pensa cose che noi normalmente non vediamo mai". (*Un gioiello di costruzione* "Geometrie del colore" pag.35) Questa impressione "colorata" cattura nuovamente lo scrittore quando sopra la sua scrivania rivede l'uovo a colori che Carlassare gli aveva regalato precedentemente durante una Grande Rogazione (camminata-rito che si svolge annualmente ad Asiago): per lui quest'uovo dipinto è un'opera d'arte "unica".

Franco Carlassare si è spento a Padova il 23 Febbraio 2013

Bibliografia

L'immaginazione costruttiva, Franco Carlassare, Sandra Marconato, Diego Piazza, Renato Vanzelli, Figurazione a Padova n. 6, catalogo della mostra nella Galleria Civica di Piazza Cavour (30 Aprile, 31 Maggio 1987)

Franco Carlassare, Geometrie del colore, giugno 2004, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, a cura di Caterina Limentani Viridis

La pittura nel Veneto, Stefania Portinari, "Il Novecento, Dizionario degli artisti" a cura di Nico Stringa, Mondadori Electa Printing SpA, Verona 2009

Padova Oggi, www.padovaoggi.it, 26/02/2013

Licisco Magagnato

Perché uno storico dell'arte si prende cura delle cosiddette arti minori, come per esempio la ceramica, promuovendone mostre e studi, alla stregua di altre mostre e studi su grandi opere e grandi nomi del passato, o su importanti artisti contemporanei?

La spiegazione ce la fornisce Magagnato stesso nel saggio "Terraglie venete dell'Ottocento" (in *Scritti d'arte*, pag. 185)

Sia nella stampa popolare veneta (quella bassanese dei Remondini), sia nella ceramica popolare di Nove, Bassano e Vicenza è rappresentato un fenomeno genuino, vero, dal quale si possono cogliere aspetti del sentire del popolo italiano dell'Ottocento, al tempo che precede, e segue, l'unità d'Italia.

A questo scopo è molto più interessante e chiarificante quest'arte legata alla vita paesana, che non l'arte degli artisti ufficiali della provincia italiana del tempo.

Inoltre è la ceramica, insieme alla tessitura e all'oreficeria, la manifattura tipica della provincia di Vicenza, dove il nostro storico dell'arte è nato.

L'artigiano come un vero artista. O il vero artista come un artigiano.

E' un punto di vista personale, condiviso anche da altri studiosi, ma che non poteva essere che tale per Magagnato, che non trascura nessun "segno" artistico, che ama studiare accuratamente il contesto dove vive l'artista, il perché delle sue scelte, il modo in cui usa i materiali e perché li usa.

E' profondo l'interesse di Magagnato per l'operare di ogni artista, quasi volesse mettersi al suo posto, per godere non solo del risultato finale, ma anche del lavoro in corso d'opera.

Un approfondimento che si estende anche a ritroso nel passato. Come dice Paola Marini nel dvd "Mi ricordo di Licisco": "...la conoscenza e la vicinanza di cui egli sentiva grandissima necessità, una necessità quasi fisica, con gli artisti contemporanei, era un modo per avvicinarsi, per entrare nella mente, nel processo creativo degli artisti del passato, che egli studiava..."

Magagnato e Bassano del Grappa

Il rapporto con la città di Bassano e gli artisti della ceramica è stato una costante nella vita dello storico dell'arte.

La dimostrazione di quanto Magagnato considerasse importante la **didattica** è chiaro anche nel suo interesse per la scuola d'arte di Nove.

Proprio nel periodo di Bassano, egli scrive nell'articolo su "La Ceramica" VIII, del 1953:

"...Chi segue il problema della cultura professionale in Italia deve sapere che questa è la scuola più importante della provincia di Vicenza e forse della Terraferma Veneta; radicata in un ambiente economico propizio rispondente alle esigenze produttive e sociali locali, questa è una Scuola che forma più ancora che degli artisti, dei cittadini e dei lavoratori; non crea degli spostati con un titolo di studio inutile, ma dei lavoratori specializzati, attrezzati per diventare capotecnici, e, se Dio vuole, lavoratori in proprio. Prende su i ragazzi delle scuole elementari e in cinque-sei anni li trasforma in ceramisti finiti. Una piccola Bauhaus che dovrebbe essere di esempio alle varie scuole artigianali professionali – specie ad orario serale – della provincia.

Da una decina d'anni poi la scuola ha la fortuna di essere diretta da un corpo di insegnanti

preparati, appassionati, artisti nell'anima. Chi visita la mostra vede subito che cosa gli insegnanti dal prof. Parini, al Maestro pittore prof. Petucco, dai giovani insegnanti Pianezzola e Tasca, agli istruttori tutti - Tolio Cecchetto e Cuman – sono riusciti a far capire ai loro allievi novesi.

[...] ..merito dell'insegnamento di Andrea Parini, un siciliano di Caltagirone che ha portato con sè dall'Isola il gusto autentico per un'arte popolaresca e favolosa, e che ha ridestato così alle Nove una vena segreta della ceramica locale, ricollegandosi all'antica tradizione di Giovan Maria Baccin – il capofabbrica di Pasquale Antonibon che tenne alto il nome delle Nove nell'ultimo trentennio del Settecento – e di numerosi altri maestri anonimi novesi dei piatti da cucina dell'Ottocento".

Cos'altro ha fatto Magagnato nei quattro anni a Bassano?

Si è occupato alacremente della risistemazione del Museo Civico.

Parte un'azione di restauro e studio dei dipinti, sul seguito della sua esperienza di restauro a Vicenza; non solo i dipinti dei Bassano, ma anche pale e affreschi nei dintorni della città: le pale delle chiese di Primolano, Casoni e Pianezze, oltre a due tavole dell'orfanotrofio di Bassano, altri lavori su dipinti, del Bassano e famiglia, a Enego, Campese, Rosà, Poggiana, S.Luca di Crosara, Cassola, e gli affreschi giovanili di Jacopo nella parrocchiale di Cartigliano, dove il restauratore Pedrocco mette mano anche alla pala del Montagna.

Numerose in quegli anni le richieste di finanziamento inoltrate da Magagnato al Ministero della pubblica istruzione e alla Sovrintendenza delle Gallerie e Opere d'Arte di Venezia, attraverso anche l'interessamento del senatore Giustino Valmarana.

Nel 1953 collabora con Cevese e Barbieri per la *Guida di Vicenza*.

Fra il '53 e il '54 viene organizzato il prestito del quadro del Bassano di proprietà del Civico di Vicenza allo scopo di farlo restaurare con gli altri dipinti.

La scoperta per cui i bassanesi gli sono grati e il relativo acquisto da parte del Museo.

Nel 1954 Magagnato scopre in casa della Contessa Compostella di Sanguinetto la tela col "Martirio di Santa Caterina" di Jacopo Bassano. Il quadro sarà acquistato per un milione dal Museo di Bassano; la spesa verrà coperta per il cinquanta per cento dal Ministero della Pubblica Istruzione, per il cinquanta per cento dal Comune di Bassano.

Negli anni passati a Bassano del Grappa, quelli del dopoguerra, è maturata in Magagnato una nuova idea di Museo, che troverà applicazione a Verona negli anni successivi.

Ne abbiamo una dimostrazione negli articoli che seguono.

Su "**Emporium**" LIX del 1953, Magagnato spiega il lavoro di ricostruzione dopo la guerra iniziato dal prof. Tua al Museo di Bassano, e concluso nel '53.

Selezionate le opere da esporre fra le quattrocento, precedentemente tutte esposte, si è provveduto ad ampliare gli spazi aggiungendo altre sale adiacenti, a dividere la galleria maggiore, con le opere di primaria importanza, da una galleria minore; le collezioni di archeologia, stampe e disegni, sono state poste in vetrine.

"Le raccolte infine di storia patria e delle ceramiche antiche locali del '700 e '800 trovano collocazione a piano terra dell'edificio ove sono anche predisposti dei locali per mostre didattiche ed esposizioni speciali. L'arredamento è stato semplificato al massimo, onde lasciare tutto il rilievo alle opere esposte ; le tinteggiature chiare e la luminosità ampiamente diffusa permettono la piena leggibilità delle opere; un locale è stato ricostruito in maniera da permettere l'illuminazione dall'alto per mezzo di un lucernario. E' allo studio un impianto di illuminazione e fasci di luce guidata sulle singole opere per l'apertura serale del Museo. Nella esposizione delle opere è stato seguito il criterio della sequenza cronologica e per scuole, raggruppando insieme in due bracci della galleria maggiore le pitture di Jacopo da Ponte e della sua scuola che costituiscono il patrimonio massimo del Museo"

E descrive poi sommariamente le altre opere d'arte possedute dal Museo. (Nel '78 darà un resoconto completo dei dipinti, insieme alla storia del Museo, ne *Il museo civico di Bassano del Grappa dipinti dal XIV al XX secolo* con la collaborazione di B.Passamani)

Ma quello che era intenzione di Magagnato fare in questo museo è esposto ancor più chiaramente nell'articolo su **"Comunità"** 17 del 1953, intitolato *Il museo attivo*, dove cita ad esempio i musei americani, vitali come egli vorrebbe quelli italiani.

"Un museo moderno organizza mostre; spettacoli cinematografici; conferenze e gite didattiche; pubblica libri, documentari, diapositive e fotografie; cura restauri e promuove l'attività artistica; ha una vasta rete di associati e di sostenitori privati, e svolge un'attiva propaganda con la mentalità di una vera e propria impresa economica e turistica."
(...)... "è da numerare anche il notevole disinteresse per le manifestazioni artistiche da parte del popolo, e una certa scarsità di iniziative didattiche volte ad animare gli adulti alla comprensione delle arti figurative. [...] ...molte persone hanno fatto il primo incontro con la pittura antica nelle sale di una mostra [...] ...Il problema sarà poi quello di tener legato con nuove manifestazioni questo pubblico al nascente interesse: ed è un'opera nella quale l'azione dei quotidiani, delle riviste, dei documentari cinematografici, del turismo e della scuola avrà importanza preminente. [...] ...mostre anche di minor impegno scientifico, e di minore spesa, risulterebbero più efficaci. Mostre di architettura e di urbanistica mediante fotografie e plastici; illustrazioni ampie e minuziose di una sola opera chiarita in tutti i suoi particolari aspetti con fotografie di particolari, di disegni preparatori, testi critici puntuali; rassegne dell'artigianato antico locale; esposizioni dei risultati di una campagna di restauro o di scavo".

Magagnato è sempre fisso sull'impegno di rinnovare il museo con attrezzature scientifiche moderne, e di rimpolpare il patrimonio di musei e biblioteche con nuove opere e nuovi pezzi, ad uso e consumo degli utenti che devono frequentare piacevolmente e rendere "vivi" questi luoghi.

Affronta nell'articolo *Aria nuova nei musei italiani* (in **"Comunità"** 29, 1955) anche il discorso burocratico della regolamentazione giuridica dei Musei degli Enti Locali, auspicata da diverse Associazioni, specie per ciò che riguarda le voci di spesa e, fra queste, quelle del personale, addetto alla conservazione e manutenzione dei patrimoni artistici locali.

"Le Associazioni non chiedono soltanto un equo trattamento dei dipendenti, ma anche una chiara definizione dei doveri che hanno le amministrazioni civiche e provinciali per assicurare il minimo di dotazione economica indispensabile per la manutenzione e

l'incremento delle collezioni".

Un interesse totale per il buon funzionamento di un Museo, dunque, è già presente in Magagnato già prima di approdare a Verona, dove poi si troverà spesso a battersi con le amministrazioni, senza mai tirarsi indietro.

Ma numerosi sono stati gli incarichi da lui avuti per la tutela dell'arte, date le sue riconosciute capacità in questo ambito: primo fra tutti, nel momento in cui è stato istituito il Ministero dei Beni Culturali nel '74, la consulenza data a Giovanni Spadolini.

Ma tornando a ciò che lo storico ha compiuto nel periodo bassanese, troviamo nel '53 la presentazione di Franco Meneguzzo alla Galleria del Calibano a Vicenza, che lo porterà poi spesso ad interessarsi di questo amico artista negli anni seguenti.

Sempre nel '53 lo scritto in *Arte Veneta* su Antonio De Pieri, l'artista scelto per la sua tesi, con relatore Fiocco, nel '51 a Padova.

Nel '54 l'amico Neri Pozza riesce (e quasi lo costringe) a pubblicare *Teatri italiani del Cinquecento*.

Nel '55 presenta anche la mostra di Renata Bonfanti, un'altra artista inclusa nei tredici vicentini da lui sostenuti.

Nel '55 termina la sua collaborazione con il Museo Civico di Bassano, perché deve spostarsi a Castelvechio su nuovo incarico, ma pur nei considerevoli impegni veronesi, Magagnato non si distaccherà mai completamente dal Museo di Bassano e dal gruppo di persone che gravitano intorno ad esso.

Nel '56 appronta il catalogo della "Mostra di disegni del Museo Civico di Bassano. Da Carpaccio a Canova" per la *Fondazione Giorgio Cini* in onore dei visitatori della biennale veneziana. Si tratta del lascito Stecchini del 1849, insieme alla collezione Riva (il conte esperto di Tiepolo e Guardi) del 1871, e il lascito Sartori-Canova.

I disegni del museo di Bassano erano stati catalogati da C. L. Ragghianti nel 1937, insieme ai dipinti, per il Ministero della Pubblica Istruzione.

Magagnato e la ceramica

Nel '57, a Verona, Magagnato organizza una mostra di ceramica intitolata "Ceramiche popolari venete dell'Ottocento". Fra i pezzi esposti numerosi piatti, frutto della ricerca nelle campagne di Alessio Tasca, che si era procurato pezzi antichi di ceramica.

Nel '59 scrive la presentazione della mostra "Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX", dove specifica che le immagini offerte, in gran parte, non sono opere d'arte, ma esempi di "arte popolare", riferendosi ai committenti di queste stampe, che nell'Ottocento erano cambiati dai ceti nobili a quelli più modesti dei contadini e dei piccoli borghesi. Esemplifica i due filoni di campionari remondiniani: le stampe *fini* che cambiano soggetto e stili nel tempo, destinate alle classi sociali più altolocate, e le stampe *ordinarie* che non cambiano soggetto, sono coloratissime e stampate a mascherina, e in gran parte di carattere religioso. Questi prodotti venivano

distribuiti in tutta Europa, dalla Spagna alla Russia, da centinaia di venditori ambulanti della Valle di Tesino (Trento)

A queste immagini popolari si ispireranno i disegni delle ceramiche di metà Ottocento.

La ceramica è sempre presente nella mente di Magagnato; parteciperà anche alla mostra di Nove dell'83 su Parini, organizzata da Alessio Tasca, in occasione della quale scriverà il saggio introduttivo di cui è reso conto appunto nella scheda di Andrea Parini.

Questo tema viene affrontato ancora nel testo del 1978, **“La ceramica popolare veneta dell'Ottocento”** che egli ha curato insieme a Cecchetto e Nadir Stringa.

In questo testo si analizza la crisi della ceramica avvenuta alla fine del Settecento col crollo della Repubblica di Venezia e all'emergere della borghesia.

Il crearsi di una nuova committenza aveva costretto le fabbriche di ceramica a un cambiamento. Dopo l'inizio con i Manardi ad Angarano a metà del Seicento e, subito dopo a Nove con gli Antonibon, l'attività ceramica era continuata per 150 anni affiancando alle maioliche anche le porcellane, ma alla fine del Settecento, Baccin, direttore della fabbrica Antonibon, aveva dovuto introdurre la “terraglia tipo inglese” per far fronte alla concorrenza delle ceramiche di Wedgwood a basso prezzo. E cambiano anche i soggetti dipinti, che diventano popolari e popolane, soldatini, “mestieri per via”.

La maiolica nel 1800 cessa di essere prodotta, ma anche la porcellana entra in crisi e la terraglia gradualmente diventa la materia prima di tutte le fabbriche: degli Antonibon, dei Cecchetto, dei Bernardi e dei Viero. Più tardi anche i Todescan di Monticello Conte Otto e i Sebellin e i Del Giglio di Vicenza la adottano.

Il piatto popolare in ceramica che ha avuto successo fino al primo Novecento, ha potuto influenzare anche la pittura.

I dissidenti di Ca'Pesaro Maggioli, Gino Rossi, Scopinich e Pio Semeghini, negli anni fra il 1912 e il 1915, si trovano a Burano per dipingere. Si innamorano delle ceramiche popolari di uso quotidiano che arrivano anche in quell'isoletta dal Bassanese, e amano soprattutto le immagini dipinte dei galletti, ibis e uccelli vari (Magagnato cita il dipinto di Rossi “Uomo col canarino”). Questi pezzi considerati poco importanti, Maggioli e Semeghini li collezionano, perché da quegli sprazzi di genuinità sono rimasti colpiti. Il primitivismo e il naif francesi erano ben conosciuti da alcuni di loro, che erano stati a Parigi nel 1910, e avevano visto anche le stampe di Epinal e le avanguardie caricaturali.

Più tardi, nel '30 giungono ad apprezzare questi oggetti altri artisti e giornalisti fra cui Leonardo Borgese; i piatti sono diventati ormai una forma estetica, non più oggetti d'uso.

Dopo la seconda guerra mondiale qualcun altro risolve le sorti della ceramica popolare: c'è la figura straordinaria di Parini, a Nove, che propone un naif contaminato di sicilianità, e non solo ai suoi studenti, ma anche ai critici d'arte che lo frequentano.

Questo tipo di collezionismo e rivalutazione dell'arte popolare ha potuto in qualche modo cambiare il suo destino; da oggetto disprezzato, a pezzo ricercato.

L'ulteriore considerazione che fa Magagnato, riguarda proprio i pittori-decoratori di ceramica. Nonostante verso la fine la produzione sia generalmente scaduta in bassa qualità, (si usano anche mascherine per la pittura), essi possiedono comunque, secondo lo storico, più possibilità di rivelare le proprie qualità artistiche, rispetto agli artisti coloritori delle stamperie. Questi ultimi pur essendo specialisti erano soggetti ad azioni ripetitive che non potevano lasciar trapelare un eventuale estro; mentre il pittore ceramista, tra l'altro uomo del popolo (e che facilmente ne interpreta l'immaginifico), pur con tematiche elementari, nel suo gesto spontaneo aveva più libertà creativa, e la possibilità di mostrare la sua inventiva.

Fra di essi si può cominciare a distinguere la mano di alcuni Maestri: chi ha iniziato la serie dei "Mesi" all'inizio dell'Ottocento, i Maestri dei "Profeti", quelli delle dame, delle nature morte di frutta, quelli dei galletti e degli ibis.

Queste immagini popolari comunque, pur ritenendo che l'ispirazione delle stampe popolari sia quella più presente, hanno avuto anche influenze da tutte le altre espressioni culturali popolari dell'Ottocento, dalla letteratura, alla musica, all'arte figurativa.

Questa delle ceramiche popolari è una forma d'arte ormai scomparsa, come del resto è stato così per le stampe popolari.

Achille Bertarelli (il collezionista che rilevò il *fondo Remondini* nel 1893), nel suo *Imagerie populaire italienne*, del 1929, dice che le stampe popolari sono scomparse, perché è scomparso il popolo semplice che le amava, e che le aveva volute sempre uguali nel corso degli anni.

Ma entrambe le forme d'arte rappresentano un tesoro del nostro passato, e vale la pena, per quello che ci raccontano, di averne cura e preservarle.

Qualche anno più tardi Magagnato celebra anche la ceramica contemporanea.

Nel 1982 esce un catalogo, *Sette ceramisti contemporanei*, di una mostra a Brescia, i cui partecipanti sono Alessio Tasca, Antonio Bernardi, Candido Fior, Cesare Sartori, Federico Bonaldi, Giuseppe Lucietti, Pompeo Pianezzola

La presentazione di Magagnato è molto interessante.

Inizia con la considerazione che, nel dopoguerra, sembrava che la creatività per gli oggetti d'uso fosse passata definitivamente nelle mani dell'*industrial designer*...

“L'artigianato scontava un duplice svantaggio; da un lato un inquadramento a senso unico nel settore della produzione ripetitiva di vecchi, tradizionali modelli, dall'altro un esodo delle personalità più creative e moderne verso l'*industrial design* appunto, cui conferiva un prezioso bagaglio di esperienza e di fantasia. Ma un ritorno al lavoro all'interno della bottega artigiana, rinnovata nei metodi e nelle attrezzature di lavoro, si è verificato appunto in forma abbastanza rilevante negli ultimi dieci anni da parte di un'avanguardia di artigiani vecchi e giovani, che fruivano di un nuovo rapporto con la cultura artistica contemporanea, disancorandosi dai tradizionali legami con la produzione artigiana di più largo consumo e di indirizzo ripetitivo delle forme del passato antico e recente.

La creatività, spesso di carattere scopertamente sperimentale nel campo del vetro, della ceramica, della tessitura, dell'oreficeria, ha trasferito in questi ultimi tre lustri nel settore artigiano esperienze ritenute fino ad allora proprie dell'attività della cosiddetta arte pura,

della pittura e della scultura soprattutto, a loro volta in crisi nei processi ideativi ed espressivi. Così l'artigiano, ha fornito nuove tecniche all'inventività dell'artista, anzi i limiti tra i due campi di lavoro si sono venuti sfumando se non annullando: e un arricchimento dei materiali e dei processi inventivi tra i due settori convenzionali distinti, si è venuto manifestando in ogni campo. E' un fenomeno che non esitiamo a definire d'importanza storica”.

Fra il 1981 ed il 1982 Magagnato porta Pompeo Pianezzola alla mostra nel Castello Sforzesco di Milano *Il materiale delle arti, processi tecnici e formativi dell'immagine*. Nella presentazione di questo artista è spiegato il desiderio dello storico di penetrare in tutto e per tutto nell'azione creativa, perché diversamente il ruolo dello storico dell'arte sarebbe incompleto.

“Quale fosse l'importanza dei materiali dell'arte nei momenti più alti delle civiltà del passato, sta a dimostrarlo il rilievo che negli antichi trattati è riservato alla descrizione delle tecniche.

C'è da chiedersi se la critica moderna, pur così nutrita di dottrine estetiche e di strumenti tecnologici, abbia finora avuto altrettanta pazienza e acume nell'indagare sulla genesi dell'opera da questo particolare punto di vista”

Cita poi specificatamente il *libro dell'arte di Cienino da Colle*, e le *Vite* del Vasari. Per quest'ultimo porre i “trattati”, o “teoriche”, all'inizio ha una grande importanza.

“Queste teoriche del resto non sono a caso poste a 'introduzione', come nota il Vasari stesso, alle 'Vite' singole: hanno la funzione specifica di avviare il lettore a quello che noi chiameremmo il 'saper vedere'.

[...] **La individuazione nell'opera dei modi formativi dai quali nasce, e del loro intrecciarsi, si svolge infatti a vari livelli, tutti ugualmente importanti per il risultato finale.**

[...] **...ripercorrere con il massimo di chiarezza questi processi ci consente il primo e fondamentale approccio all'opera; la storia della sua genesi essendo il metodo critico per eccellenza di chi crede nel vichiano *verum ipsum factum*.**

Ebbene, se noi non prendiamo in mano i materiali che si amalgamano in questa elaborazione, e se non teniamo presente che il concetto di 'materiale dell'arte' va esteso a tutto ciò di cui l'artista si serve per esprimersi (dalla prospettiva o dalla frontalità, fino all'utensile e al pigmento o all'impasto, nonché al ritmo del gesto), l'analisi sintattica qui auspicata sarà monca e fuorviante.

Il tempo veronese

Quello che Magagnato compie a Verona ha dell'incredibile; per trent'anni si occupa di tutto ciò che riguarda questa città, dai monumenti (Museo compreso) all'urbanistica al paesaggio. Tutto ciò che è stato fatto in questo lungo periodo si può facilmente capire scorrendo la vita e le opere di Magagnato. In questo elaborato ho enumerato soltanto parte di questo suo immenso lavoro, ho indicato ciò che potesse far capire la sua straordinaria ecletticità, come studioso di molteplici discipline.

In questo elenco mancano gli scritti riguardanti molti artisti (architetti, fotografi, designers) veronesi, e di altre regioni italiane o stranieri, e diverse mostre e cataloghi (la completezza degli scritti è contenuta nell'Archivio Magagnato di Verona).

All'inesauribile racconto storico della città di Verona, Magagnato ha sempre alternato l'organizzazione di mostre d' arte contemporanea, trattando entrambi i campi, l'antico e il moderno, con lo stesso interesse e passione.

Oltre ai tredici vicentini qui citati, ci sono altri illustri vicentini, che Magagnato ha preso in esame, come Bartolomeo Montagna, Antonio De' Pieri, Jacopo Da Ponte e altri, ma, il personaggio di cui ha scritto di più e di cui è stato profondo conoscitore è il più famoso vicentino d'adozione, Palladio.

Mi piace ricordare il libro sulla mostra delle stoffe di Cangrande (trovate avvolte attorno alla sua salma negli anni venti) in cui Magagnato celebra la corte degli Scaligeri e gli esotici commerci coi veneziani; poi gli studi su Scipione Maffei, di cui certamente Magagnato si è sentito moderno interprete; e il restauro di Castelvechio insieme all'architetto Scarpa, che ha allestito un nuovo apparato architettonico dentro l'edificio medievale (quasi come Palladio fece con il Teatro Olimpico).

Le numerose partecipazioni a eventi didattici (anche in una scuola elementare) ci dicono di come Magagnato intendesse promuovere anche la giusta formazione dei futuri gestori o usufruttori dell'arte: voleva fossero mantenuti effervescenti il Museo, gli artisti e il loro pubblico, la critica, e tutto ciò che ruotava intorno all'arte.

E' esemplificativo anche il suo intervento alla mostra *L'atelier di marzana* del '72, dove colloquia con il Professor Andreoli sull'uso dell'arte da parte dei malati mentali, uso che dà buone speranze per ulteriori analisi e ricerche sui loro comportamenti.

Ma Magagnato vede una funzione salvifica nell'arte per la società intera, che migliorerebbe avendo a disposizione più arte, per questo intende divulgarla con ogni mezzo.

Lo dice anche Fernando Bandini nelle sue pagine 'Un maestro incontrato alla Casa di Cultura' (in *Licisco Magagnato, 1921/1987*): “aveva una forte consapevolezza del valore sociale dell'arte, della sua indispensabilità nella vita dell'uomo”.

Come egli prova entusiasmo nel “contatto” con l'arte, questo entusiasmo desidera dividerlo con il maggior numero di persone possibile, perché è un diletto particolare. Come dice Croce è un piacere “diverso” dagli altri, è un piacere che va a toccare lo spirito.

Diffondere l'arte con la stessa passione che ha avuto per la politica, questo è stato il suo modo di fare lo storico dell'arte . E ne è scaturita, come avrebbe detto Benedetto Croce, “un'opera d'arte storica, sorta sopra una o più opere d'arte”

E' interessante leggere un **articolo** scritto dallo storico nel **1947** del 6 aprile ne ***Il Giornale di Vicenza*** su una mostra tenuta a Vicenza; ci illumina su quelle che son da lui ritenute le prime tracce e le cause delle tendenze dell'arte contemporanea italiana, e le relative reazioni della critica.

Anche in questo articolo, come spesso fa parlando di “contemporaneo”, parla dell'esperienza degli artisti italiani a Parigi, che secondo lui rappresenta, per loro, un momento di ribellione e di svolta fondamentale.

Come in un articolo sulla Biennale del 1950, scriverà dell'incomprensione incontrata dagli impressionisti al loro tempo, costretti, per fare esposizioni da tutti condannate, a formare una

“società anonima di pittori rifiutati”, Magagnato vede questa difficoltà ad essere compresi anche negli artisti contemporanei. Ma pensa che valga la pena da parte del pubblico e della critica di lasciare le polemiche sterili, di rieducarsi e di porsi davanti a loro guardandoli con occhi nuovi, svincolati da teorie, e lasciarsi andare alla semplice emozione.

Tradizione e inquietudine nella pittura contemporanea

L'affluenza di pubblico, e il tono delle discussioni alla "Mostra del Collezionista" convincono, che anche in provincia dopo tanti anni di lotta, la pittura contemporanea ha vinto la battaglia polemica.

Il rinnovamento italiano, è stato in ritardo di cinquant'anni precisi su quello francese, non si vuol dire con questo che l'800 italiano non abbia avuto dei pittori e degli scultori degni di questo nome: il Piccio, Fattori, qualche macchiaiolo, De Nittis, Boldini, Mancini, soprattutto i primi due sono stati dei temperamenti eccezionalmente dotati; ma così chiusi nell'ambito di una cultura ormai provinciale, così privi di fervore critico, che seppero operare il miracolo di rinnovare l'Accademia attingendo alla tradizione popolare, abbandonandosi ad un realismo incolto proprio nel momento in cui venivano riveriti come professori e realisti; ebbero la popolarità di illustratori fecondi, che è sempre un grande merito di fronte al grosso pubblico, e il tono della loro arte è appunto in vigoria e in freschezza popolaesca con cui rinnovarono un vecchio linguaggio frusto che non si poteva neanche più dire accademico o antiaccademico, classicistico o veristico, ma era semplicemente il parlare corrente delle scuole. E da queste scuole era da tempo emigrata la tradizione gloriosa, da quando i Tiepolo erano andati un po' dovunque in Europa e specie in Spagna. Di là, non a caso, attraverso il Greco, Velasquez e Goya era partito il fermento veneziano che è tra i più operanti dell'800; ed aveva trovato l'ambiente culturale più adatto a Parigi che per l'opera critica di Poussin, Roger de Piles, Diderot, Baudelaire aveva accolto il fiore degli insegnamenti dei classicisti e degli amatori italiani.

In quel crogiuolo, che per mille ragioni storiche – sociali, economiche, culturali – era diventato così urgente, tutta la tradizione italiana e specie quella veneziana poteva essere saggiata; questa tradizione parlava al Louvre, dove i Luigi e i Bonaparte l'avevano raccolta, e ai Salons, dove gli artisti la rivivevano, assorbita a Villa Medici di Roma in cui avevano studiato, o nei contatti con gli spagnoli, gli inglesi, i fiamminghi che se n'erano impadroniti. E' per queste ragioni che se noi vogliamo seguire il discorso storico della tradizione italiana, dobbiamo dalla fine del Settecento andarne a cercare gli ultimi esperimenti a Parigi; ove troveremo non a caso Baudelaire innamorato dei veneziani; ma dove fatalmente altri elementi di cultura razionalistica, occidentale, anticlassica, barbarica, si dovevano maturare per l'ambiente così impetuosamente romantico e cosmopolita.

E' così che la più recente pittura italiana che s'è riattaccata intorno al 1910, *indirettamente*, alla sua tradizione (elaborata nei modi che sommariamente s'è visto, dal romanticismo dal verismo dall'impressionismo dall'espressionismo e dal cubismo) sembra ora sradicata totalmente dalla antica. Facciamo attenzione; è del 1910 circa il Manifesto del futurismo, le polemiche di Soffici sulla Voce, l'inizio dell'opera di Boccioni, Carrà, De Chirico, Severini, Morandi; essi giungevano a Parigi nel pieno della rivolta contro l'impressionismo, nel quale era ancora evidente il sopravvivere della tradizione veneta. Furono investiti dall'impeto razionalistico dell'espressionismo e soprattutto dal cubismo, ne trassero gli argomenti per

la polemica futurista, e fu questa l'opera di rinnovamento che compirono: portarono anche in Italia l'inquietudine, la crisi, lo spasimo di trovare ciascuno il proprio stile, che caratterizza il tempo di Picasso. Che essi siano travagliati tra l'affanno di aggiornarsi e il riaffiorare di istinti provinciali, che anzi facciano soprattutto della poesia quando si richiudono nell'intimità di un'aspirazione quasi dimentica dei più assillanti problemi critici contemporanei, è una realtà che sgomenta i più giovani; ma che forse potremo meglio valutare quando osserveremo a distanza quanto a Parigi sia cultura (e certo la cultura è là) e quanto sia poesia (e questa in verità è un'altra questione).

I più giovani pittori di questo si sgomentano ripetiamo; essi sono guardinghi di fronte al "900" cioè al provincializzarsi della lezione di Parigi; sono inquieti del fatto che la favilluccia di Morandi rischiara solo il suo cammino, che il Carrà migliore è quello che si ricollega alla tradizione provinciale lombarda, che De Chirico s'è perduto dopo il periodo metafisico. Per questo ritentano tutte le vie europee; e alcuni l'esperienza espressionista, altri la futurista, altri l'astrattista, o la cubista; e il pubblico che aveva finito per conciliarsi con De Chirico, De Pisis, Tosi e Guidi, è rimesso in guardia da Vedova e Breddo, Pizzinato e Cassinari.

I critici invece, cercano altro che valori polemici nell'artista contemporaneo; non si crucciano che Morandi si sia chiuso nella sua camera bolognese, e Carrà abbia trovato alla foce del Cinquale Fontanesi e Ranzoni, che De Chirico da venti anni non dipinga più, che nessuno dei nostri abbia la vitalità e l'impeto rivoluzionario di Picasso; sono sicuro che alcune pagine di poesia questi uomini, le hanno scritte chi aprendosi all'Europa, e chi chiudendosi in provincia. E degli esperimenti dei più giovani non si scandalizzano perché vedono al di sotto della polemica alcune personalità in formazione.

Fino a una decina d'anni fa, in Italia, la comprensione della pittura contemporanea era ristretta ai circoli letterari e artistici; se nelle grandi città la frequenza di mostre d'arte d'avanguardia già aveva avvicinato pubblico e artisti, in provincia c'è bisogno di un'opera paziente di educazione. Bisogna perseverare nelle iniziative del tipo di quella del Circolo Goliardico; siamo anzi convinti che lo sforzo di cogliere il valore di opere che hanno di proposito evitato il racconto, l'abilità fotografica, la forma aulica, tutto ciò insomma che non è pura emozione di fronte alla natura e al colore, riuscirà utile non solo a capire il gusto moderno, ma anche a cogliere i valori veri delle vecchie pitture buone delle chiese e dei Musei: che sono appunto buone non già per l'abilità dei loro autori nel narrare una storia o nel riprodurre una fisionomia, ma per la coerenza che anima tutte le loro parti, per l'unità della visione tutta commossa da determinati rapporti di colori e forme. Unità che è spesso così ascosa e naturale, da sfuggire alla nostra attenzione critica: soggettività così matura ed equilibrata da essere ancora il paradigma della nostra visione e da sembrare per questo pura oggettività; ma questa unità e questo tono individuale di ogni opera dovremo analizzare, per capire la personalità dell'uno o l'altro artista; come per capire questo o quel moderno dovremo dimenticare la visione quotidiana delle cose e abbandonarci alla visione che egli prepotentemente ci impone.

Non vi è poesia dove non vi è accento irripetibile e personale: la pittura contemporanea, che spinge la ricerca dell'unità e della soggettività fino alla polemica, è, sotto questo aspetto, un'educazione a saper vedere.

Firmato Licisco Magagnato

I FILI DEL MIO IMPEGNO

E' stato l'esercizio golosamente assaporato di un mestiere (scelto all'indomani stesso della laurea) che mi ha portato a indagare sulle forme che connotano le fisionomie delle due o tre città ove ho lavorato, attraverso lo studio non sistematico, ma di volta in volta approfondito e circoscritto di alcune personalità e strutture che mi sono sembrate particolarmente legate a città e monumenti diversi; un mestiere, esercitato in prevalenza all'interno di pubblici musei, che in particolare mi ha portato alla cura dei valori e delle opere che mi parevano più degni di difesa e messa a fuoco.

Se vi è un filo conduttore in questa mia spesso dispersiva attività, credo di trovarlo anzitutto nella maniera in cui ho partecipato – in modo criticamente meditato e polemico – al restauro di monumenti, opere e musei piccoli e grandi. E ancora trovo un filo di continuità nella scelta ora fortunatamente controcorrente, ora anacronistico nei temi, di certe mostre e dei relativi cataloghi; e anche nella predilezione per certi luoghi e momenti della civiltà urbana e di villa del Veneto, in cui meglio mi sembrano esprimersi la nostra storia e la nostra cultura antica e moderna; dirò anzi che in questa civiltà urbana del Cinquecento, accanto ai palazzi e ai teatri, le ville mi sono sempre sembrate luoghi degni di indagine particolare.

L'altro polo di attenzione cui il mio mestiere mi ha portato a tener conto – al di là dell'universo delle opere e dei monumenti – è stato il mondo stimolante degli artisti contemporanei: architetti, pittori, scultori, ai quali è facile far male senza volerlo, perché talora non sappiamo interpretarne e valutarne bene il linguaggio; direi anzi il pensiero di cui sono i dibattuti e anticipatori portatori.

Senza un continuo e paziente colloquio con loro, senza un dialogo coinvolgente con l'arte contemporanea, lo storico – il *critico* – sono come delle radio trasmettenti senza antenne riceventi. Così senza quest'attenzione all'oggi, finiamo, a mio parere, per inaridirci e perdere il senso della realtà. Infatti quella città che affannosamente cerchiamo di far rivivere e capire attraverso ricerche nelle collezioni, nelle biblioteche, negli archivi, o con restauri e scavi, continua a svilupparsi e fiorire soprattutto attraverso le opere degli artisti che vivono più creativamente di noi nel mondo della visione dell'immagine.

Oltre che come storico e critico d'arte, anche come impiegato e archivista di museo ho cercato di comportarmi senza i paraocchi su quello che capitava fuori della porta del mio ufficio: la scuola, i colleghi insegnanti, i collaboratori diretti, gli allievi che ci crescono vicino, rappresentano da un lato gli interlocutori essenziali, dall'altro l'indispensabile alimento vitale della città. Vorrei dire della polis, se non potesse sembrare in un discorso prosastico come questo, una parola aulica ed astratta.

Ma tale in verità non credo sia questa parola per i riferimenti che evoca in chi ha scelto, nell'ecumene e nell'universo, un campo di lavoro nel quale continuamente si sperimenta il significato dell'ammonimento vichiano che vera conoscenza è possibile solo di ciò alla cui costruzione si partecipa. Una costruzione alimentata da parole scritte, da libri letti, da viaggi intrapresi per conoscere altre realtà; da scelte che di volta in volta dobbiamo fare secondo ragione e coscienza, esercitando il diritto-dovere di saper dire *sì* o *no* a seconda dei casi. Che è poi, in un sistema di libertà, garanzia e norma elementare di vita per ogni cittadino che rifiuti di degradare il passato di cui è erede, ma anche custode.

Parole pronunciate da Licisco Magagnato nel giugno 1986 alla consegna del Premio Società Letteraria di Verona

Bibliografia

Catalogo della mostra dei disegni del Museo Civico di Bassano. Da Carpaccio a Canova, giugno 1956, Venezia, Neri Pozza Editore

Terraglie venete dell'Ottocento, in "Ceramiche popolari venete dell'Ottocento", catalogo, Verona 1957 (Scritti d'arte pag. 185)

Arte popolare e stampe venete in "Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX", 1959 ("Scritti d'arte" pag. 197)

Per una lettura critica del piatto popolare veneto dell'Ottocento, in "La ceramica popolare veneta dell'Ottocento", a cura di Antonio Cecchetto, Licisco Magagnato, Nadir Stringa, Electra Editrice, 1978

Il materiale delle arti, processi tecnici e formativi dell'immagine, 2 dicembre 1981 – 17 gennaio 1982, Castello Sforzesco, Milano, Edizioni Punto e Linea

Sette ceramisti contemporanei, 13-31 marzo 1982, AAB museo laboratorio di arti visive, Comune di Brescia

Licisco Magagnato 1921/1987, Neri Pozza Editore, Vicenza 1987

Antica fabbrica di cristallina e terra rossa, maggio 1989, Ghedina & Tassotti Editori

Arte e civiltà a Verona a cura di Sergio Marinelli e Paola Marini, Verona, Banca Popolare di Verona 1991

Rivarotta, Luigi Meneghello, Moretti & Vitali 1992

I fili del mio impegno, articolo de "L'Arena", 10 aprile 1997

Scritti d'arte (1946-1987) a cura di Sergio Marinelli e Paola Marini, Verona, Banca Popolare di Verona, Banco S. Geminiano e S. Prospero 1997

Biografia e Bibliografia degli scritti, "Archivio Licisco Magagnato", Comune di Verona, 2007

...Mi ricordo di Licisco... DVD 2007, Associazione culturale Licisco Magagnato

Documenti sparsi degli anni dal 1951 al 1955, Archivio del Museo Civico di Bassano

Articoli

Tradizione e inquietudine nella pittura contemporanea, 6 aprile 1947, "Il Giornale di Vicenza"

L'impressionismo società anonima dei pittori rifiutati, 22 agosto 1948, "Il Giornale di Vicenza"

Il museo attivo, "Comunità" 17, 1953

Il Museo Civico di Bassano del Grappa, "Emporium" LIX, 1953

Presente alla Mostra la Scuola d'Arte delle Nove, "La Ceramica" VIII, 1953

Aria nuova nei musei italiani, "Comunità" 29, 1955