

Corso di Laurea in Lettere

Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea

Villa Pisani
e le mostre di Arte Contemporanea

Relatore

Ch. Prof. Nico Stringa

Laureando

Cristina Zara

Matricola 741387

Anno Accademico

2012 / 2013

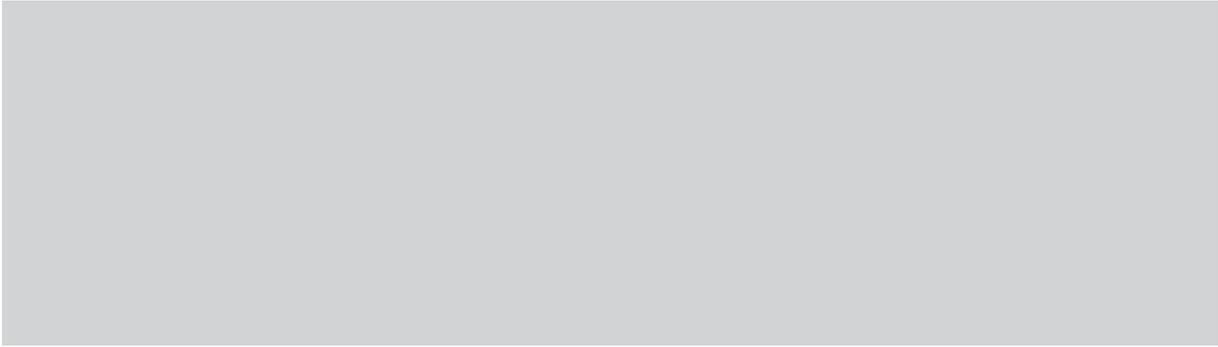
*A Paride, Gianluca e Filippo;
a mia madre e mio padre;
a Chiara e a tutte le mie amiche.*

INDICE

Capitolo 1	6
Villa Pisani, la Versailles del Veneto	7
Capitolo 2	14
Villa e Museo: due mondi a confronto	15
Capitolo 3	17
Villa Pisani, il museo che cerca una nuova vita	18
3.1 Mostre autonome	19
Maria Baldan	
<i>ARTE E PAESAGGIO</i>	20
Bluer (Lorenzo Viscidi)	
<i>NEL BLU DELLA MUSICA</i>	23
Beatriz Millar	
<i>BE (A) BOP</i>	28
Ettore, Luigi, Pietro Giuseppe Tito	
<i>OMAGGIO AI TITO</i>	33
Maria Cristina Carlini	
<i>REPERTI</i>	41
Tarik Berber	
<i>VESTIGIA UMANE</i>	46
Exposicion Sevilla 1995 - 2005	50
Franco Batacchi	
<i>BATACCHI</i>	52
Alberto Biasi	
<i>SETTANTA!</i>	56
Orlando Donadi	
<i>RIFLESSO FUGGENTE</i>	61
Renato Pengo	
<i>TRAGHETTARE IL TEMPO</i>	64
Walter Arno Noebel	
<i>PROJECTIONEM</i>	67
Domenico Luciano Consolo	
<i>OMAGGIO A 10 ANNI DALLA SCOMPARSA</i>	69

Fathi Hassan	
<i>LEAVE THE PROPHETS</i>	71
Manuela Filiaci	
<i>THE BOXCASE</i>	74
Miro Romagna	
<i>I VOLTI DELL'ARTE. DA PALAZZO CARMINATI AI GIORNI NOSTRI</i>	79
Giuseppe Puglisi	
<i>IL MEDITERRANEO. COSTE E COSTELLAZIONI</i>	83
Davide Orler	
<i>GLI ANNI DI PALAZZO CARMINATI E I MAESTRI CARENA, GUIDI, SAETTI</i>	87
Giovanni Pulze	
<i>PRESENCES</i>	93
3.2 Grandi mostre.....	95
Mimmo Paladino	
<i>MIMMO PALADINO A VILLA PISANI</i>	96
Emma Ciardi	
<i>EMMA CIARDI 1879 - 1933</i>	104
Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Richard Long, Mario Merz, Marisa Merz, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto	
<i>I CLASSICI DEL CONTEMPORANEO</i>	109
...Francesco Hayez, Ippolito Caffi, Pompeo Molmenti, Napoleone Nani, Guglielmo Ciardi, Giacomo Favretto, Ettore Tito...	
Elisabetta Di Maggio, Giorgio Andreotta Calò, Margherita Morgantini, Arcangelo Sassolino, Alberto Tadiello	
<i>OTTOCENTO VENEZIANO - VENEZIANO CONTEMPORANEO</i>	123
Oliviero Rainaldi	
<i>TUTTO SCORRE</i>	142
... Ippolito Caffi, Domenico Bresolin, Luigi Nono, Guglielmo Ciardi, Italo Brass, Giovanni Boldini, Umberto Moggioli, Gino Rossi	
<i>PAESAGGI D'ACQUA</i>	149
Nobiltà del lavoro.	
<i>ARTI E MESTIERI NELLA PITTURA VENETA TRA '800 E '900</i>	160
Tomaso Filippi	
<i>ARTI E MESTIERI NELL'OBIETTIVO DI TOMASO FILIPPI</i>	167
Tomaso Filippi	
<i>VENEZIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO</i>	168

Capitolo 4.....	174
Villa Manin, una “Reggia” per l’arte.....	175
Capitolo 5.....	179
Villa Manin: le mostre.....	180
Robert Capa	
<i>LA REALTA’ DI FRONTE</i>	181
<i>ESPRESSIONISMO</i>	187
<i>MUNCH E LO SPIRITO DEL NORD</i>	
<i>Scandinavia nel secondo Ottocento</i>	188
<i>L’ETA’ DI COURBET E MONET</i>	189
Capitolo 6.....	191
Due Ville, due progetti: come costruire il futuro.....	192
Capitolo 7.....	194
Intervista al direttore del Museo Nazionale di Villa Pisani	
Arch. Giuseppe Rallo.....	195
Bibliografia.....	201
Sitografia.....	205



CAPITOLO

1

Villa Pisani, la Versailles del Veneto



Disegno del complesso monumentale di Villa Pisani, per gentile concessione di Martina Secco, 2010.

Chiamata la grande “Versailles del Veneto”, dimora di dogi, dame e senatori, amata da Wagner e D’Annunzio che vi ambienta una scena fondamentale del suo romanzo *Il Fuoco*¹, Villa Pisani di Stra con il suo parco e il celebre Labirinto d’amore è ancora oggi luogo di incomparabile bellezza e suggestione, dove il fasto gioioso del barocco settecentesco si lega alla severa armonia della classicità ottocentesca, come nelle grandi regge europee di Versailles o Caserta.

Delle numerose ville patrizie sorte lungo le rive del fiume Brenta, l’antico *Medoacus Major*², Villa Pisani a Stra è senza dubbio la più imponente: occupa un’intera ansa del Naviglio e si estende su una superficie di 11 ettari con un perimetro esterno di circa 1500 metri.

Organizzata su un’asse centrale che parte dall’approdo sul fiume e allinea un primo giardino di piccole dimensioni, la Villa comprende ai lati le barchesse e altri annessi rustici, quindi un secondo e più ampio giardino ed infine le scuderie e il brolo.

Dal 1884 Museo Nazionale, la “Regina delle Ville Venete” viene costruita nel corso del XVIII secolo in luogo di una “casa di villa”³ tardocinquecentesca quando, “con la crisi della società veneta, prevalse il fine edonistico”⁴ e le case di villa divengono luoghi di “sollazzo

1 G. D’ANNUNZIO, *Il Fuoco*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Oscar Mondadori, 1996, pp. 218 - 234 ...- *Ecco Strà. Discesero dinnanzi alla villa dei Pisani; entrarono; [...], visitarono gli appartamenti deserti. [...]. Le stanze erano vaste, parate di stoffe svanite, ornate nello stile dell’Impero, con gli emblemi napoleonici. In una le pareti erano coperte dai ritratti dei Pisani [...]; in un’altra, da una serie di fiori dipinti ad acquerello e posti in delicate cornici, pallidi come quei fiori disseccati che si pongono sotto vetri per ricordo di un amore o di una morte. In un’altra, la Foscarina entrando disse: - Col tempo! Anche qui.*

2 G. SPEZZATI, *Le Ville Venete della Riviera del Brenta*, Dolo, Ed. I.T.E., 1976, p. 39.

3 L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, Fiesso d’Artico (VE), Ed. La Press, 1983, p. 15.

4 *Ibidem*

e divertimento”⁵. Il progetto ambizioso spetta ai Pisani detti di Santo Stefano, “illustre famiglia di nobili banchieri e uomini d’affari, che già in pieno Rinascimento aveva assunto una posizione di primo piano nel firmamento del patriziato mercantile veneziano”⁶ con procuratori, ambasciatori e un Capitano generale da Mar, Andrea Pisani.

La Reggia, iniziata nel 1721, viene commissionata in particolare da due dei sei fratelli Pisani, Almorò e Alvisè. Quest’ultimo, ambasciatore della Serenissima in Inghilterra e in Francia, a Parigi (dove gode il favore del Re Sole, e resta forse colpito dalla luminosa Versailles)⁷, diventa procuratore già dal 1711 e futuro doge. I due fratelli si impegnano in un programma di rinnovamento e nuove realizzazioni volte principalmente a dimostrare la ricchezza e celebrare il grande prestigio raggiunto dal casato. “In un’epoca in cui la potenza della Serenissima era in grande declino, più che i valorosi fatti d’arme e le conquiste di terre lontane, valeva la ostentazione della ricchezza e la capacità di organizzare a proprie spese il trattenimento delle famiglie illustri in visita ufficiale”⁸. E la Villa di Stra nasce appunto come palazzo di rappresentanza.

Il progetto iniziale viene affidato al conte, letterato e architetto padovano Girolamo Frigimelica Roberti (1653-1732). Sulla base di questo progetto si realizzano i primi padiglioni del giardino: la Torretta del Labirinto, le Scuderie e il recinto con il portale del Belvedere, i portali laterali al palazzo e le alte finestre a tabernacolo.



Bartolomeo Gaetano Carboni, *Il Torrione del Labirinto* nel giardino di Villa Pisani a Stra, incisione pubblicata a Parigi nel 1972.

5 *Ibidem*

6 A. ZORZI, P. MARTON, *I Palazzi Veneziani*, Udine, Magnus Edizioni, 1989, p. 376.

7 G. SPEZZATI, *Le Ville Venete della Riviera del Brenta*, Dolo, Ed. I.T.E., 1976, p. 72.

8 L. FONTANA, *introduzione, Villa Pisani a Stra*, op. cit., 1983, s. p.

L'architetto padovano viene chiamato presto alla corte modenese di Rinaldo III d'Este, dove muore nel 1732, ma prima di lasciare il Veneto, nel luglio 1721, consegna nelle mani di Almorò Pisani i disegni e i modellini⁹ delle fabbriche che si stavano realizzando a Stra. Il suo successore, il nobile architetto di Castelfranco Francesco Maria Preti (1701-1774) accantona l'originario e grandioso progetto di Frigimelica, ritenuto forse troppo costoso o non più adeguato ai tempi, tralasciando definitivamente ogni "componente ludica tardobarocca"¹⁰ per orientarsi verso un nuovo rigore di ispirazione dichiaratamente neoclassica.

La nuova severità architettonica di gusto neopalladiano perseguita dall'architetto di Castelfranco è evidente sia nella concezione spaziale del palazzo che nella ordinata, ripetitiva quanto sobria scansione delle sue facciate.

All'epoca della costruzione Villa Pisani conta 114 stanze (oggi sono 168)¹¹, in omaggio al 114° Doge di Venezia Alvise Pisani, stanze che traboccano d'arte con le loro ricche decorazioni - statue, stucchi ed affreschi - opera dei maestri dell'epoca, tra i quali ricordiamo Giambattista Tiepolo, Fabio Canal, Jacopo Guarana, Jacopo Amigoni, Andrea Brustolon.

Tiepolo, uno degli artisti più illustri della pittura veneziana, realizza tra il 1761 e il 1762, nel soffitto del centrale Salone delle Feste, l'opera più importante e travolgente tra quelle che impreziosiscono le pareti della Villa, *La Gloria della famiglia Pisani*, dove nelle ampie campiture di cielo azzurro, ritratti nei loro abiti settecenteschi, avanzano numerosi i componenti della famiglia veneziana. Al centro della raffigurazione si staglia la *Madonna*, ai suoi piedi le personificazioni allegoriche della *Fede*, *Speranza* e *Carità* mentre la *Sapienza* è ritratta intenta a leggere un grande libro. *L'Italia*, con corona turrita intercede presso la Madonna per i nobili veneziani, mentre la *Fama* diffonde all'*Europa*, all'*Africa*, all'*America* e all'*Asia* la gloria e la potenza della famiglia Pisani¹².

È "l'ultima opera eseguita dal Tiepolo in Italia"¹³.

La caduta della Serenissima nel 1797 e l'irreversibile declino della famiglia, in rovina a causa di una vita troppo dispendiosa e ingenti perdite al gioco, chiudono un'epoca della storia della villeggiatura dogale.

L'Ottocento apre però un nuovo capitolo: per la sua imponenza e bellezza, la reggia viene scelta per accogliere i soggiorni del viceré d'Italia Eugenio de Beauharnais al quale Napoleone Bonaparte aveva donato la Villa dopo averla acquistata (con decreto dell'11

9 Il modellino ligneo del progetto di Frigimelica non realizzato per la Villa di Stra è conservato oggi al Museo Correr di Venezia.

10 A. FORNEZZA, G. RALLO, *Villa Pisani* (guida), Oriago, Medoacus, 2000, p. 7.

11 G. SPEZZATI, *Le Ville Venete della Riviera del Brenta*, 1976, op. cit., p. 71.

12 A. FORNEZZA, G. RALLO, *Villa Pisani*, 2000, op. cit., p. 41.

13 G. SPEZZATI, *Le Ville Venete della Riviera del Brenta*, 1976, op. cit., p. 71.

gennaio 1807) dai Pisani per la somma di 973 mila franchi¹⁴.

La residenza dogale, ribattezzata *Villa Eugenia*¹⁵, con le sue decorazioni e il suo rigido giardino settecentesco non risponde però alle esigenze e agli ideali dei nuovi proprietari, che ne ordinano quindi l'immediato adeguamento. Se dal punto di vista distributivo gli interventi non sono particolarmente invasivi, la decorazione viene sottoposta ad un profondo e radicale progetto di rinnovamento. Una gran parte delle stanze sul lato Brenta, il più nobile, viene adattata al nuovo gusto imperiale promosso dagli artisti "Giovanni Carlo Bevilacqua che più di ogni altro impersonava lo stile neoclassico, tanto caro ai francesi per il suo trionfalismo"¹⁶ e Giuseppe Borsato che prevedono anche il rifacimento, per fortuna mai realizzato, della decorazione del Salone delle Feste.

Ancora più radicale è invece l'intervento sul parco: viene conservata la trama dei viali e mantenute le architetture costruite, il Labirinto e le cedraie, ma l'arredo vegetale del giardino è quasi interamente sostituito. Secondo lo stesso principio vengono rimosse anche molte delle statue di miti e allegorie classiche poste in sequenza lungo il parco con l'intento di conferire un carattere più moderno e naturale al nuovo giardino. Vi è forse solamente un aspetto del parco che viene confermato e potenziato grazie alla costruzione della "grande conserva [...] sicuramente iniziata dai francesi"¹⁷: la coltivazione degli agrumi, già vanto dei Pisani e importante fonte di reddito per il mantenimento del giardino.

In soli sette anni l'irruenza dei napoleonici trasforma profondamente l'aspetto della villeggiatura dogale non privandola tuttavia di quella ufficialità che si addice alla corte del Vicerè d'Italia e ai suoi blasonati ospiti.

Ben presto, dopo il ritiro dei francesi e l'annessione all'Austria delle "terre italiane della Lombardia e del Veneto"¹⁸, nel 1814 viene proclamato il Regno Lombardo-Veneto¹⁹.

Lo stemma napoleonico viene sostituito da quello asburgico, segnando un lungo periodo di stabilità e di visite illustri, in parte ridotte nel periodo francese forse a causa dei continui lavori di ammodernamento.

I nuovi imperiali, con "Viceré l'Arciduca Ranieri"²⁰, confermano gli interventi dei loro predecessori, sia nella Villa che nel giardino e continuano in questi progetti di miglioramento volti ad arricchire di piante e opere d'arte l'intero complesso.

Dopo il 1815 con l'arrivo della corte in esilio di Carlo IV di Spagna, poi seguito dallo stesso Francesco I imperatore d'Austria e con i loro ripetuti soggiorni, riprendono a Stra le visite importanti, che vedono sfilare nei viali della Villa alcune delle più celebri teste coronate

14 L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, 1983, op. cit., p. 69.

15 G. SPEZZATI, *Le Ville Venete della Riviera del Brenta*, 1976, op. cit., p. 72.

16 L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, 1983, op. cit., p. 70.

17 A. FORNEZZA, G. RALLO, *Villa Pisani*, 2000, op. cit., p. 9.

18 L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, 1983, op. cit., p. 72.

19 *Ibidem*

20 *Ibidem*

d'Europa: lo zar di Russia Alessandro I, la coppia imperiale formata da Ferdinando - successo a Francesco I - e Maria Anna Carolina di Savoia che nel 1842 giungono a Stra con un seguito di circa 150 carrozze, e molti altri.

Nel 1866 gli austriaci lasciano Stra aprendo la strada al periodo di presenza di Casa Savoia. "Con l'avvento dell'Unità d'Italia, si spostarono altrove i centri del potere e di un solo colpo la Villa di Stra perdette del tutto la sua importanza"²¹. La Villa diventa il "Quartier Generale dell'esercito italiano"²². Presenza peraltro estremamente breve dato che nel 1868 la Villa risulta dismessa dalle dotazioni immobiliari della Corona Italiana, rimanendo "proprietà del Demanio gestita dal Ministero del Tesoro"²³, ma soprattutto esaurendo quella funzione principale per la quale il complesso era stato creato e adeguato nel tempo: quella di residenza istituzionale e di rappresentanza.

Le ingenti spese rendono la Villa una "grave passività per le Finanze e si dispose che venissero in tutti i modi affrettate le pratiche per ottenere la alienazione"²⁴. Nel 1874

viene bandita la prima asta per vendere il grande complesso, che tuttavia va deserta. La perdita di interesse da parte del nuovo governo "segna l'inizio della lunga agonia della gloriosa Villa dei Pisani"²⁵ e determina in tempi brevi la riduzione dei fondi per la manutenzione che mettono a repentaglio l'integrità dei padiglioni del giardino oltre che le collezioni botaniche e di agrumi. "Venne diminuito il personale, furono abbattute altre serre..."²⁶. Il 1882 segna la "consegna del monumento dal Ministero delle Finanze a quello della Pubblica Istruzione"²⁷ con la successiva introduzione, nel 1885, di una tassa d'ingresso per i visitatori, tassa abolita solo pochi anni dopo nel 1891, "perché i proventi non erano sufficienti a coprire le



Documento che regola l'accesso alla Villa nel 1915.

21 L. FONTANA, *Introduzione, Villa Pisani a Stra*, 1983, op. cit., s. p.

22 *Ivi*, p. 84.

23 S. FERRARI, G. RALLO (a cura di), *Venezia, Italia. Villa Pisani da villeggiatura di corte a museo degli Italiani*, Oriago, Medoacus, 2011, p. 10.

24 (ASVP Busta 42/25 24), in S. FERRARI, G. RALLO (a cura di), *Venezia, Italia*. [...], 2011, op. cit., p. 10.

25 L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, 1983, op. cit., p. 84.

26 *Ivi*, p. 86.

27 S. FERRARI, G. RALLO (a cura di), *Venezia, Italia*. [...], op. cit., 2011, p. 11.

spese di esazione”²⁸. Solo dopo il 1915 si provvede a ristabilire un nuovo biglietto d’entrata. All’inizio del nuovo secolo parte del piano terra viene concesso all’Istituto per le ricerche idrotecniche dell’Università di Padova responsabile con il Magistrato alle acque della realizzazione nel 1910 della grande vasca nel parterre centrale destinata ad esperimenti idraulici. Dopo pochi anni il grande impianto - la cui costruzione provoca dure critiche sulla stampa locale - si rivela però inadatto all’uso per il quale era stato progettato e viene chiuso. Le forti proteste inducono il soprintendente Massimiliano Ongaro a progettare e realizzare nel 1914 il bacino trilobato che ingentilisce la vasca-laboratorio nel tentativo di adeguarla stilisticamente al resto del parco.



Tomaso Filippi, Villa Pisani, la facciata verso il giardino e il tracciato del progetto della vasca, ante 1925, Stra, Venezia.

Un episodio sintomatico della volontà di riqualificazione della Villa, costretta in quei primi decenni del Novecento ad un inesorabile degrado, è l’occupazione improvvisa, “in un giorno di primavera del 1930, da parte di un gruppo di studenti dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, capeggiati da Virgilio Guidi. Gli studenti intendevano realizzare il dettato di una legge del 1923, che concedeva la villa a ‘soggiorno temporaneo di artisti e di studenti di Accademia’ [...]. La stampa nazionale si occupò diffusamente dell’episodio, riportando vari ‘problemi’ degli occupanti, che chiedevano la destinazione della villa e di altri luoghi monumentali alla vita culturale attiva. L’assedio [...] non poté durare”²⁹. Si tratta tuttavia di un importante passaggio, nella storia più recente di Villa Pisani, che segnala la volontà diffusa da parte dell’opinione pubblica di reagire all’abbandono e proporre soluzioni concrete per il recupero dell’edificio stesso.

28 *Ibidem*

29 P. RIZZI *Prefazione*, in L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, 1983, op. cit., s. p.

Una interessante documentazione fotografica del periodo fascista mostra la Villa e il parco in ottime condizioni, forse perché nel giugno del 1934 il complesso ospita l'incontro tra i due dittatori Hitler e Mussolini.

Nel 1938 viene istituita "l'Azienda Autonoma per la Villa Nazionale di Stra il cui commissario straordinario fu Nino Barbantini, fondamentale protagonista della vita culturale veneziana nella prima metà del XX secolo"³⁰. Perennemente in perdita, nonostante gli introiti delle vendite dei prodotti del giardino e un "assegno integrativo di 50.000 lire da parte del Ministero"³¹, nel 1947 l'Azienda Autonoma viene soppressa dal "decreto legislativo del Capo Provvisorio dello Stato [...] e riaffidata al Ministero della Pubblica Istruzione"³².

Attualmente il complesso monumentale di Villa Pisani, sede dell'omonimo Museo Nazionale, e meta di visitatori, artisti e letterati, dipende dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso (SBAP-VeBPT), istituto periferico del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo (MiBACT), ed è oggi proiettato verso una nuova dimensione museale più aperta alle istanze del territorio del Brenta, di cui spesso ospita iniziative, spettacoli e mostre.

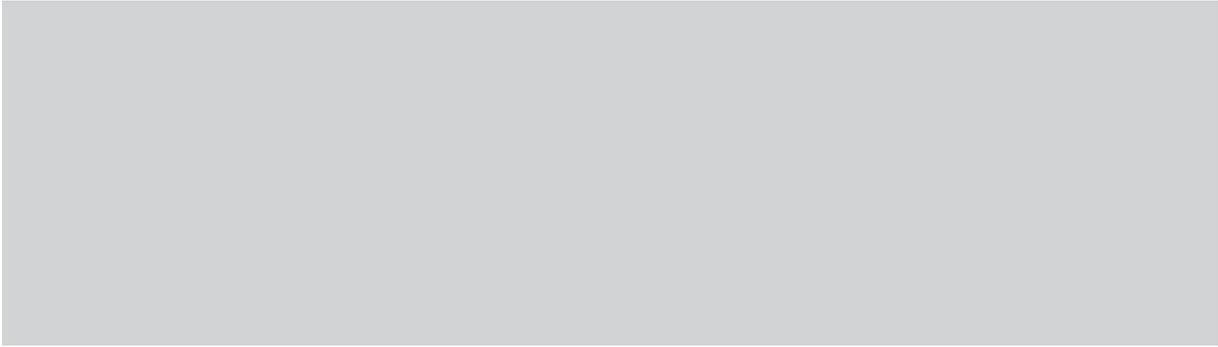


La vasca con le scuderie sullo sfondo.

30 S. FERRARI, G. RALLO (a cura di), *Venezia, Italia*. [...], 2011, op. cit., p. 13.

31 L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, 1983, op. cit., p. 92.

32 S. FERRARI, G. RALLO (a cura di), *Venezia, Italia*. [...], 2011, op. cit., p. 13.



CAPITOLO

2

Villa e Museo: due mondi a confronto

Il museo, “specchio e metafora della società in cui è inserito”³³, è ormai percepito come un’istituzione dinamica, in grado di fornire nuove prospettive culturali e di sviluppare percorsi alternativi seguendo i mutamenti della società: per questo deve poter parlare a differenti tipi di pubblico in forme diverse. Chiaramente, il centro dell’interesse resta sempre il “contenuto” del museo e cioè le collezioni permanenti, gli oggetti custoditi, le raccolte e le esposizioni temporanee. Ciò che può cambiare, secondo modalità differenti, è l’approccio al luogo. Per i visitatori in primis, ma anche - e forse soprattutto - per gli artisti chiamati ad esporre. La musealizzazione di un edificio storico privato comporta scelte spesso contrastanti, legate alle esigenze della conservazione e della fruizione. Instaurare una dialettica tra storicità e contemporaneità può così rappresentare un percorso innovativo e stimolante da affrontare cercando di non interferire con “l’aura” della dimora - il rischio è di violarne il delicato equilibrio narrativo - in modo da ottenere forti contrasti tra passato e presente.

Villa Pisani a Stra, ad esempio, può raccontare questo “dialogo” con il tempo, costruendo attorno alle composizioni barocche e neoclassiche un forte “controcanto contemporaneo”³⁴. Il risultato che scaturisce può apparire certamente aspro, ma la sua suggestione costringe a “riflettere sulla continuità che l’espressione artistica, al di là delle contrapposizioni epocali, riesce sempre a ristabilire nel tempo”³⁵. Raramente un artista contemporaneo, soprattutto se italiano, si sottrae al confronto con il passato, sollecitato dalla possibilità di attivare una relazione tra le proprie opere e contesti fortemente caratterizzati da un’estetica ormai definita, storicizzata, e condivisa. Infatti se gli artisti italiani “vivono un rapporto estremamente familiare con l’arte del passato e si muovono liberamente tra riferimenti alla Grecia, al Rinascimento o anche alle Avanguardie storiche, riconoscendo e accogliendo la natura ‘evoluzionistica’ dell’Arte, gli artisti stranieri assumono per lo più atteggiamento di ‘sfida’ e confronto diretto rispetto ad essa”³⁶.

Malgrado possa apparire audace a Villa Pisani il rapporto tra le espressioni dell’arte contemporanea e i contesti antichi produce spesso un arricchimento reciproco, che può liberare l’opera contemporanea da freddi schemi di lettura e condurre allo stesso tempo il visitatore a considerare l’opera classica sotto una luce nuova.

33 M. L. TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di Museologia*, Milano, Rizzoli Etas, 2011, p. XVII.

34 G. MONTI, *Villa Pisani: la Signora del Brenta e l’Arte Contemporanea*, in C. D’ORAZIO (a cura di), *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2008, p. 10.

35 *Ivi*, p. 11.

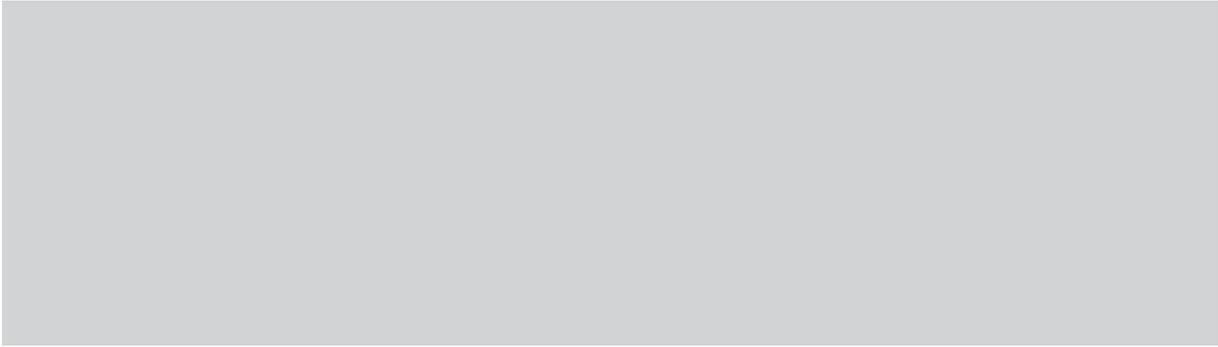
36 C. D’ORAZIO, *Fare i conti con il passato*, in C. D’ORAZIO (a cura di), *I classici del contemporaneo*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2009, pp. 18 - 19.

In qualche modo, infatti, “gli artisti che immergono le proprie opere in uno spazio frutto della stratificazione di civiltà e gusti diversi”³⁷, come il complesso monumentale di Stra, devono essere ben consapevoli che non esiste sovrastruttura o sistema preordinato in grado di aiutare la lettura dei loro lavori, che anzi sono pronti a trovare un senso nuovo a partire dal contesto classico in cui sono presentati.

A Stra, nell’Imperiale Villa del Brenta, gli artisti contemporanei, sono spesso chiamati a confrontarsi direttamente con l’intera dimora, dalla Sala del Tiepolo alle Scuderie passando attraverso i corridoi del Museo fino al Parco Settecentesco e i suoi annessi architettonici. Il loro compito è realizzare opere o installazioni che siano sì il prodotto della loro creatività ma al tempo stesso il risultato di un approccio individuale al contesto che ospita il loro lavoro. Il loro linguaggio, allora, “viene sollecitato e messo in discussione dall’incontro con il luogo storico, che già vive di un’armonia propria”³⁸. L’artista, sintonizzato sulla frequenza del luogo antico, viene indotto a tracciare nuovi percorsi di lettura a partire da punti di vista diversi. Tutto ciò, naturalmente, comporta molto spesso l’abbandono di qualsiasi codice convenzionale di interpretazione del lavoro degli artisti: il visitatore si ritrova così ad elaborare una chiave di lettura soggettiva e personale oppure si limita semplicemente ad osservare e contemplare, senza interpretare.

37 C. D’ORAZIO, *Paladino architetto*, in C. D’ORAZIO (a cura di), *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2008, p. 17.

38 *Ivi*, p. 18.



CAPITOLO

3

Villa Pisani, il museo che cerca una nuova vita

Uno sguardo alle mostre ospitate a Villa Pisani in ordine cronologico, dal 2002 ai giorni nostri: si tratta di una serie di esposizioni di artisti più o meno celebri, con opere che occupano varie ali della Villa, spesso anche il parco e gli annessi architettonici. In particolare le mostre sulla pittura dell'Ottocento veneto e veneziano, presentate nel complesso museale di Stra a partire dal 2008, aiutano a comprendere meglio personaggi, artisti e modi di rappresentazione di "quel momento artistico e socio culturale che va dall'Unità d'Italia al secondo decennio del Novecento"¹. A partire dal 2008, infatti, con la mostra di Mimmo Paladino si apre un nuovo ciclo di eventi promossi dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso e organizzati da Munus S.r.l.². Viene avviato cioè un palinsesto d'arte contemporanea destinato a proseguire con un calendario di appuntamenti di un certo rilievo culturale.

L'attenzione della direzione della Villa, che non privilegia un unico linguaggio artistico ma è aperta ad un dialogo tra arti diverse, sembra concentrarsi soprattutto su una serie di pittori locali con uno sguardo anche nei confronti delle ultime generazioni: l'intento è quello di valorizzare le potenzialità artistiche della regione veneta contribuendo alla riscoperta storico culturale del territorio, raccontando nel contempo le molteplici sfaccettature di un paesaggio e dell'epoca che lo ha plasmato. Villa Pisani ha in questo modo l'opportunità di affermarsi "in sommissa ma efficace funzione di supplenza rispetto a una Venezia affannata a proporsi come vetrina internazionale, disinteressandosi di buona parte del suo recente passato artistico"³. Per quanto concerne coloro che espongono o sono invitati ad esporre a Villa Pisani, nella maggior parte dei casi si tratta di artisti aperti ad un "dialogo-confronto" tra antico e contemporaneo, pronti ad usare la Villa come palcoscenico per le loro creazioni, ma soprattutto artisti che mostrano una rinnovata capacità di sperimentare materiali differenti e nuovi linguaggi, strumenti per indagare l'uomo e l'universo che lo circonda.

In questo lavoro le mostre vengono suddivise in due sezioni: nella prima (indicata come 3.1) sono raccolte le "Mostre autonome", nella seconda (3.2) le esposizioni identificate come "Grandi mostre".

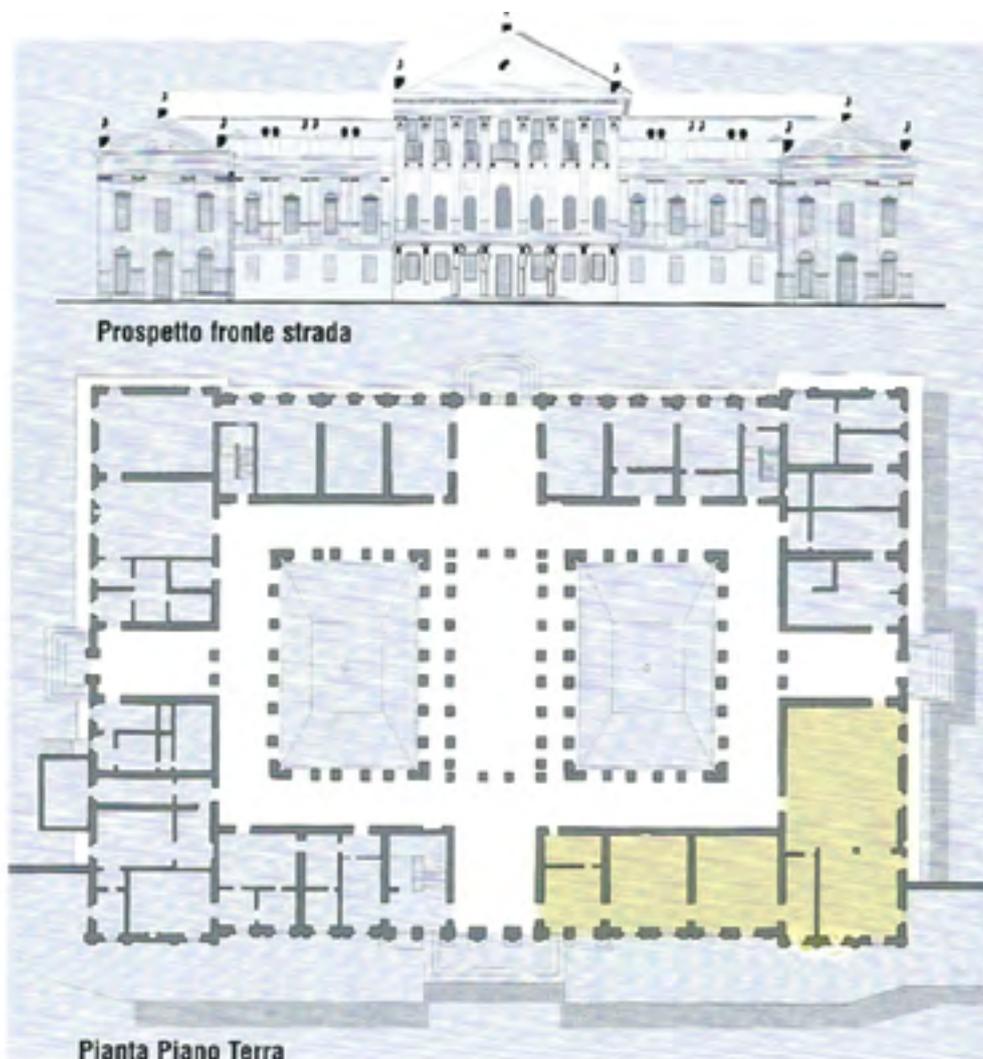
1 G. RALLO, *Paesaggi umani nella Venezia di Tomaso Filippi*, in D. RESINI, M. ZERBI (a cura di), *Venezia tra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tomaso Filippi*, catalogo della mostra, Roma, Palombi Ed., 2013, p. 28.

2 Munus S.r.l. - Roma.

3 F. GIRARDELLO, *Miro Romagna, spadaccino felice e inattuale*, in F. GIRARDELLO, *Miro Romagna da Palazzo Carminati ai giorni nostri*, catalogo della mostra, Mogliano Veneto (TV), Arcari, 2009, p. 6.

3.1 Mostre autonome

In questa sezione sono raccolte le mostre organizzate e gestite da enti o gallerie private, concepite quindi come attività esterna alla Villa. Mediante il pagamento di un canone queste strutture affittano gli ambienti messi a disposizione al pianterreno. L'esposizione allestita in questi locali, che non prevede l'acquisto di un biglietto, si svolge come evento assolutamente autonomo.



Prospetto fronte strada e pianta piano terra che evidenzia i locali riservati alle mostre autonome.

Maria Baldan

ARTE E PAESAGGIO

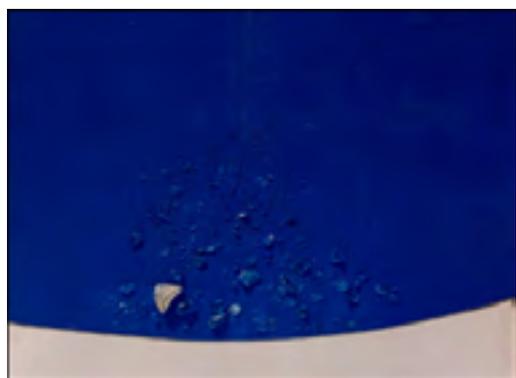
4 - 19 maggio 2002

Esposizione patrocinata dalla Provincia di Venezia e dai Comuni di Stra e Dolo

Arte e paesaggio, che si svolge al pianterreno di Villa Pisani, ospita una cinquantina di opere di Maria Baldan: sono lavori che svelano il percorso creativo dell'artista dolese, in un itinerario che spazia dalle *superfici specchianti*⁴ - ampie zone realizzate in acciaio, variamente modulate nei profili e aperture, su cui si riflette l'ambiente "senza riferimenti prospettici"⁵ e fissate a pannelli uniformemente colorati - alle proposte più recenti, per lo più giocate sulla materia e dedicate alla Terra e all'Acqua.

La mostra offre infatti un viaggio che svela la continua ricerca artistica, stilistica e tecnica di Maria Baldan, che predilige come riferimenti la Natura e la Materia.

Nelle sue opere, come afferma l'artista veneta: "Il riferimento alla realtà è assiduo e profondo [...]. La natura è vista e trasfigurata secondo lo stato d'animo e le esigenze interiori: è quello che io voglio sia, perciò vedo e creo ciò che vedo"⁶.



Il mare e le onde, 1996,
vetri e materiali diversi su pannello dipinto.

La Natura è un elemento di grande ispirazione nelle opere di questa pittrice che utilizza una svariata gamma di materiali capaci di trasformarsi attraverso nuove combinazioni e accostamenti: da una parte si serve di "elementi grezzi, dal grande effetto materico[...]; dall'altra di metalli sapientemente strutturati sì da mantenere la sofisticata asciuttezza dell'acciaio o, per converso, di trasformarsi in steli di fiori"⁷. E la materia, sassi, vetro, legno e in particolare i metalli diventano per Baldan strumenti espressivi di indagine, strumenti che parlano

attraverso forme essenziali ed archetipe e che ridisegnano la realtà tramite giochi di luce, riflessi. Sono ombre che offrono forte dinamicità alle opere, in una continua evoluzione espressiva ed evocativa.

Nella mostra a Stra, il tema *Terra-Acqua* si intreccia così in un continuo rimando da un'opera

4 M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, Bologna, Ed. Bora, 2002, p. 117.

5 G. MARCHIORI, *Antologia critica* in M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, 2002, op. cit. p. 125.

6 M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, 2002, op. cit. p. 13.

7 R. BOSSAGLIA, *Presentazione*, in M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, 2002, op. cit. p. 16.

blu, colore prediletto di Baldan, e metallo per l'Acqua (rilievi metallici su pannelli dipinti) alle realizzazioni più pittoriche e luminose ispirate alla Terra. Un lavoro costante che mira a modellare spazi di luce su luce, ombra su ombra con strati sovrapposti a velature sui grandi e sui piccoli pannelli, fino ad ottenere l'effetto impalpabile degli azzurri e dei bianchi. Baldan presenta fiori fatti con fili di ferro che "non copiano quelli del giardino: ne sono una metafora [...]. La nostra interpretazione è la loro vita"⁸, sassi che diventano lune, campiture di azzurro vaste come cieli. "È il suo giardino incantato, dove si compie il miracolo della metamorfosi. È come entrare stupefatti in un Eden dove le lamiere ritagliate si tramutano in ritmiche foglie al vento"⁹. Baldan espone opere a tecnica mista, evocatrici di atmosfere notturne, di spazi siderali dove, come improvvisi emozioni, note



Notte stellata per Lucio Fontana, 1991, alluminio e ferro su pannello dipinto.

contrastanti di colore accendono il ricordo di lontane stagioni.

Spiritualmente e concettualmente vicina a Lucio Fontana¹⁰, al quale dedica *Notte stellata per Lucio Fontana* (un'opera in alluminio e ferro su pannello dipinto del 1991), e prima donna invitata alla Biennale di Venezia nel 1964, "Maria Baldan opera sulle materie e realizza gioielli e grandi pannelli plastico-pittorici riducendo al minimo il riferimento figurale, ma senza mai tagliare le radici ben piantate nell'esperienza naturalistica"¹¹. Nelle sue composizioni l'artista rimane legata alla natura, ma al di fuori da convenzioni e luoghi comuni. "Maria Baldan è una raffinata e lucida

teorica di se stessa; il suo percorso artistico, insieme vitalmente variato e rigorosamente coerente, parte da alcune considerazioni e consapevolezza intellettuali, che sono per dirla in termini brevi e succinti, il concetto che non esiste stacco tra gli stati naturali e che la fluidità metamorfica del paesaggio da una forma all'altra non è in contraddizione con l'anima geometrica che ne determina le strutture. L'opera artistica di Maria è dunque la traduzione in forme inventive, di squisita originalità, non solo dell'emozione di fondo - l'immaginario della natura - ma di riflessioni filosofiche"¹².

8 P. RIZZI, lettera all'artista in *Maria Baldan*, Trento, Ed. Panchieri, 2007, p. 36.

9 P. RIZZI, rubrica "Vetrina del Nordest", da "Il Gazzettino", 06 - 05 - 2002, p. 15.

10 M. MILANI, *Presentazione della Personale a Spazio-Cultura*, Cortina, gennaio 1998, in M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, 2002, op. cit. p. 129.

11 G. SEGATO, *Presentazione della personale al Centro Piovese*, Piove di Sacco, Padova, gennaio 1996, in M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, 2002, op. cit. p. 128.

12 R. BOSSAGLIA, presentazione, in M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, 2002, op. cit. p. 16.

BIOGRAFIA

Nata a Dolo (Venezia), dov'è tuttora attiva nella sua villa sulle rive del Brenta, Maria Baldan si forma al Liceo Classico e all'Accademia di Venezia, diplomandosi, nel 1958, sotto la guida di Giuseppe Santomaso. Gli eventi salienti della grande fioritura artistica veneziana contribuiscono a sviluppare nei giovani di talento forti motivazioni verso ricerche inedite: per Maria Baldan, dapprima in campo grafico e successivamente in personali composizioni plastiche con forme metalliche in rilievo su pannelli dipinti o su superfici specchianti. Nascono così le serie dei suoi *Spazi - Specchi*¹³, cui seguono nel tempo altri cicli, dedicati ai temi fondamentali della Terra e dell'Acqua, resi plasticamente concreti con l'inserimento nell'opera di sassi, legno, frammenti di vetri e altri materiali.

Un'altra attività di ricerca che Baldan sviluppa con successo riguarda la produzione di gioielli. "In stretto rapporto con la sua complessa attività di artista, che coinvolge e sperimenta tecniche diverse, soprattutto nei pannelli metallici, Maria Baldan si è dedicata anche alla creazione di gioielli, ispirati sempre a quella essenzialità grafica e strutturale, caratteristica di tutta la sua opera" come afferma Giuseppe Marchiori nella nota introduttiva alla monografia *Maria Baldan, dal disegno al gioiello*¹⁴.

Appassionata viaggiatrice, sempre curiosa di incontri e scoperte tra musei, scavi archeologici, gallerie e studi di colleghi artisti, Baldan presenta le sue opere in mostre collettive a partire dal 1960 e in personali, esordendo nel '61 alla Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia) dove vince il Primo Premio per l'incisione, passando poi in gallerie prestigiose come la storica Gian Ferrari (Milano) e importanti sedi espositive, tra queste il Palazzo dei Diamanti a Ferrara o il palazzo delle Esposizioni a Roma. Partecipa inoltre a varie rassegne nazionali e internazionali, come la Biennale di Venezia (1964), la Quadriennale di Roma (1965) e in altre, da Citta del Messico a New York, Firenze, Cracovia, Baden Baden.

13 E. FEZZI, *Presentazione della personale al Palazzo dei Diamanti*, Ferrara, gennaio 1974, in M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, 2002, op. cit. p. 126.

14 M. BATTILANA, *Maria Baldan, dal disegno al gioiello*, Treviso, Canova, 1988.

Bluer (Lorenzo Viscidi)

NEL BLU DELLA MUSICA

A cura di Giorgio Segato, 14 - 29 settembre 2002

Nel blu della musica è il titolo della personale di Bluer, al secolo Lorenzo Viscidi. Veneziano di nascita e padovano d'adozione, Bluer ha fatto del colore blu, e di quelle che lui stesso chiama "animule", le sue caratteristiche artistiche e, mai come in questo caso, le "note" della sua musica. "Il fondo dei quadri è generalmente blu: il colore dell'intenso e del mistero. Su campiture sottilmente screziate a spatola, mosse quel tanto da indurre proprio alla sensazione del profondo, dell'insondabile, Bluer inserisce guizzi di luce, piccole forme



Nella musica, 1998, olio su tela.

amebiche, ritmi fluidi che si diffondono nello spazio[...]. La pittura diventa un tramite per intravedere il Mistero"¹⁵. Il blu, addensato e stratificato rappresenta spesso la base di partenza dalla quale, dilatando la gamma a diverse tinte fondamentali, scaturiscono poi inedite combinazioni che di volta in volta connotano la struttura dell'opera: "Il blu è il campo dell'energia vitale, della spiritualità come anima dell'universo. I colori sono le varieguate accensioni della vita, gli umori, gli stati d'animo, le passioni. Animule si accendono d'amore e di passione, [...] si spengono o cambiano timbro, diventando sulla tela [...] elementi di un ricco spartito musicale"¹⁶. La musica, dalle melodie del '700 ai brani rock più significativi

degli anni '70 - '80, che accompagnano l'artista nei suoi "viaggi" oltre l'orizzonte del percettibile, è per Bluer l'elemento di congiunzione tra la sfera fisica e quella spirituale, fonte principale di energia creativa da cui sgorgano stimoli che egli traduce in opere d'arte.

15 P. RIZZI, 1997, *Antologia critica*, in P. LEVI, *Bluer, le forme della trasparenza*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 2010, p. 122.

16 G. SEGATO (a cura di), *Bluer. Nel Blu della Musica*, catalogo della mostra, Padova, La Matita - Collana D'Arte Veneta, 2002, pp. 5-6.

Nel blu della musica propone un percorso attraverso le opere e l'evoluzione artistica di questo *fabbricante di blu*, come lo definisce Guglielmo Monti, all'epoca Soprintendente ai Beni architettonici e paesaggistici del Veneto orientale, che scrive: "Il blu di questo artista, il cui pseudonimo si può tradurre in *fabbricante di blu*, non ha nulla di triste o di malinconico. Non evoca le notti di solitudine e disperazione, ma semmai i fondali mediterranei, vivai di una moltitudine di forme colorate, che danzando insieme ci fanno sentire la musica del loro movimento"¹⁷.

"L'attitudine al Blu e la prossimità con le sue valenze metaforiche (l'infinito, il cosmico, l'ossimoro intrigante della fisicità dello spirituale) sono due condizioni poetiche che innervano da sempre la vocazione a un'arte che sappia di immenso, congiungendo la dimensione terrena [...] con quella celeste che per lui, credente in un ordine e in una volontà soprannaturale, è il paradigma dell'oltre"¹⁸. I quadri di Lorenzo Viscidi racchiudono infatti la volontà dell'artista di andare oltre la realtà vista e vissuta e di recuperare il mistero e l'essenza ultima e spirituale delle cose e degli avvenimenti, proprio attraverso l'utilizzo del colore blu, che crea quella "sorta di spazio dello spirito" in cui si muovono, le "animule": "piccoli ectoplasmi danzanti, fiori improbabili di un immaginario giardino astrale. [...] anime minute, che talora assumono una connotazione vagamente antropomorfa [...]. Le animule fluttuano in uno spazio dilatato dalla fantasia dell'autore che le concepisce come atomi in moto perpetuo, creato dall'energia aggregante del cosmo e ritmato secondo regole visuali poi applicate alla superficie"¹⁹.

Queste di Bluer sono opere che trasudano serenità e brio, ma anche una forte carica emotiva e spirituale: in esse lo spettatore vede cose che "esistono" ma altrettante non riferibili alla natura. La mostra sul tema del blu nasce "per l'istintiva passione per un colore che rappresenta l'infinito e il mistero della vita - spiega Viscidi -. Il blu era passione fin dall'infanzia. Crescendo, è diventata immagine del mistero della vita. Allora mi dissi che volevo azzurrare tutto, fare il mondo blu. Da Lorenzo sono diventato Bluer, colui che ama ed è facitore di blu"²⁰.

Artista raffinato, Viscidi si segnala per una sua pittura volta a recuperare il mistero al di là della vita. Le sue sono "icone moderne" intessute di blu, sondato nelle infinite possibili gradazioni, spazialità e profondità in cui si distinguono talora elementi naturali ma, il più delle volte, galleggiano le mistiche "animule", sagome allusive che rappresentano stati d'animo, tensioni, momenti di gioia di una realtà oltre i sensi. Descrivendo queste "animule" l'artista afferma: "Le mie cercano di indagare la dimensione spirituale e metafisica di

17 G. MONTI, *Una gioia blu*, in G. SEGATO (a cura di), *Bluer. Nel Blu della Musica*, 2002, op. cit., p.13.

18 E. SANTESE, *Spazio-Tempo della Trasparenza*, in P. LEVI, *Bluer, le forme della trasparenza*, 2010, op. cit., p. 11.

19 *Ivi*, p. 13.

20 da "Il Gazzettino", Ed. Padova, 11 - 06 - 2002, p. 16.

ciò che sta al di là della materia e di offrire così una porta privilegiata, uno squarcio su quell'universo misterioso"²¹.

I quadri esposti a Villa Pisani a Stra "accentuano ancora più l'ascesi mistica, in una finezza compositiva che può ricordare Klee o Kandinskij. Il blu diventa, per Bluer, il campo magnetico di una energia dello spirito"²². La sua arte è irrorata dalla luce dell'anima, da una propensione verso le forme mistiche delle "icone" d'oggi. Il suo referente primo resta Kandinskij, in cui il blu richiama il "sentimento", "il suono interiore"²³ attraverso il quale è possibile cogliere l'essenza spirituale della realtà, liberata dal senso esteriore che la mortifica. "E l'immaterialità energetica che al blu attribuisce Klein ancor più spinge Bluer verso una pittura di stato d'animo"²⁴. Un colore dunque sganciato dalla fisicità immediatamente percettibile; ma è tutta una cultura antica, anche musicale e letteraria, che affiora dai dipinti che l'artista soffonde nel suo tipico blu.



Quasi congiunti nella musica, 1999, olio su tela.

21 *Ibidem*

22 P. RIZZI, rubrica "Vetrina del Nordest", da "Il Gazzettino", 16 - 09 - 2002, p. 10.

23 G. SEGATO (a cura di), *Bluer. Nel Blu della Musica*, 2002, op. cit., p. 8.

24 *Ivi*, p. 9.

BIOGRAFIA

Artista poliedrico, Lorenzo Viscidi (Venezia, 1962) è pittore e scultore: ama creare opere luminose con l'utilizzo di led o di neon e confrontarsi con materiali nuovi. Vive, scrive, dipinge e crea opere in plexiglass ed in vetro a Padova, Venezia, e Nardò (Lecce). Come pittore Bluer può considerarsi un "informale"²⁵ con una cultura che affonda le sue radici nelle avanguardie storiche dei primi decenni del Novecento. Come scultore il suo lavoro è il risultato di una sintesi di capacità meditativa, slancio intuitivo e innata conoscenza della materia che gli permettono di tradurre in "apparenza tridimensionale e in acquose trasparenze il linguaggio alieno del pensiero astratto"²⁶.

A partire dal '92 la sua ricerca cromatica si orienta nella direzione di una personale ma continua sperimentazione sul colore blu, un blu elettrico, energetico che gli ha valso l'appellativo di "pittore del blu". Dal 2002 inizia una serie di opere denominata *Spazio-temporale* nelle quali il dipinto viene "invaso" da inclusioni di frammenti di specchi, prodotti da vetri di varie tonalità, argentati secondo una pratica antica. Nel 2003, attratto dalle possibilità offerte dai colori acrilici avvia una intensa ricerca sulle opportunità derivate dall'uso di questi colori, valorizzandone in particolare le possibilità offerte dalla velocità di esecuzione.

La ricerca sui materiali, nel 2004, lo porta alle serie dei *Quadri non quadri*, opere in legno, vetro e acrilici che abbandonano le forme codificate dalla tradizione, razionali e geometrizzanti, superano i confini del "quadro" per svilupparsi su tele sagomate dagli imprevedibili esiti morfologici. Queste sperimentazioni di forme nuove approdano a partire dal 2005 alle opere e installazioni in plexiglass e in vetro gli *Accartocciati*, per i quali egli guarda alla lezione "dell'espressionismo informale che, per la scultura, si esprime e si codifica solitamente negli ambiti della fusione in bronzo"²⁷ che gli permette di realizzare forme aggrovigliate e segniche, pittoriche e plastiche mediante circonvoluzioni dinamiche e leggere in una materia solida e praticamente indistruttibile, ma estremamente duttile e maneggevole se lavorata a caldo. Qui la ricerca sulle forme e i colori si fonde a quella sulla luce che, provenendo da altrove, egli cattura nelle sue opere, quasi rimodellando attraverso questa la materia inerte e trasparente del plexiglass che diviene mezzo per esprimere un messaggio etico, ma anche un omaggio alla bellezza della forma in sé. In queste composizioni, veri e propri assemblaggi dal carattere ambivalente di pittura e scultura, "il termine stesso di *Accartocciati* è rivelatore di un monologare riflessivo, o meglio di un privatissimo dialogo con l'ineffabile, trasposto nell'amore per la luce riflessa sulle

25 P. LEVI, *Bluer, le forme della trasparenza*, 2010, op. cit., p. 7.

26 *Ibidem*

27 *Ibidem*



Accartocciato - Opus n. 5, 2009, plexiglass.

superfici lisce e lucide, che assume funzione cromatica e narrativa in tutto il suo operare, anche pittorico. Come se, governando la luce, Bluier immettesse una parte della sua anima nelle sue creature”²⁸.

Questi lavori evocano significati simbolici ma senza condurci in mondi sconosciuti e improbabili, piuttosto trasmettendo messaggi poetici e sottilmente malinconici, familiari e riconoscibili, in quanto parte dei nostri stessi sogni, capaci di entrare quindi nella quotidianità con naturalezza. *L'Accartocciato* di Bluier “è una fusione intima tra materia e spazio di modo che la scultura è forma leggibile di un ammatassamento di linee, nelle quali si imbriglia la luce e filtra in irradiazioni molteplici. Non è la denuncia di un aspetto

negativo dell’esistenza, è volontà precisa di partire dai grovigli esistenziali della vita per trovare nella luce la felicità di esserci”²⁹.

Nelle opere realizzate dopo il 2005, dall’incontro di pittura, scultura e installazione nascono dapprima gli *Accartocciati* poi, quasi per una naturale evoluzione, l’artista passa ai *Pannelli*, agli *Estroflessi* ai *Luminosi* e alle *Semisfere*, “esse esprimono, infatti, sia pure con modalità diverse [...] un anelito comune: il tentativo di catturare la luce. Questo sforzo è chiaramente individuabile sia nella scelta del materiale - un materiale inerte e proprio per questo suscettibile di essere invaso dalla luce - sia nelle forme ad esso conferite”³⁰.

Bluier ha esposto le proprie creazioni in più di 70 mostre personali in tutto il territorio nazionale ed ha partecipato a manifestazioni artistiche collettive in tutto il mondo. Nel 2007 ha partecipato a “P3 Project” eventi collaterali alla 52^a Biennale di Venezia Arte. Nel 2010 a “Oltre il Giardino / Un giardino Globale” tra gli eventi collaterali della 12^a Biennale di Venezia Architettura. Invitato alla 54^a Biennale di Venezia Arte - Artisti del Veneto, ha infine vinto nel 2010 il primo premio assoluto per la scultura alla Biennale di Asolo.

28 P. LEVI, *Bluier, Le forme della trasparenza*, 2010, op. cit., p. 8.

29 E. SANTESE, *Spazio-Tempo della Trasparenza*, 2010, op. cit., p. 14.

30 U. CURI, *Iconografie della Luce*, in P. LEVI, *Bluier, le forme della trasparenza*, 2010, op. cit., p. 19.

Beatriz Millar

BE (A)-BOP

A cura di Gabriella Citroni, 1 - 31 agosto 2003

Solare e ironica, l'artista svizzera Beatriz Millar propone a Villa Pisani la mostra *BE(A)-BOP* con installazioni, fotografie, pannelli dipinti e arte digitale: su questi supporti, combinando gli strumenti dell'arte e della tecnologia, Millar materializza la propria personale e irriverente visione del mondo e di se stessa, fatta di immagini e forme suggerite dal gioco, dall'ironia, dal non-sense.

Le opere esposte appartengono alla "seconda fase" della sua produzione. A partire dalla fine degli anni Novanta infatti, il lavoro di Millar si affranca dai suoi modelli: poetica pop inglese e movimento futurista. Da un lato il bisogno di comunicare, che rappresenta un continuum tra passato e presente, la porta all'uso di "catene semantiche, spesso elaborate in forma poetica, talvolta simili a sciarade, altre volte taglienti e tenaci come vere e proprie sentenze"³¹. Catene semantiche che dissemina, in primo piano, sulla superficie dei propri lavori, attraverso l'uso della parola scritta e che le permettono di plasmare la realtà creando significati-altri. "I suoi slogan, poetici e ambigui, non hanno l'incisivo intento provocatorio delle frasi da spot di Barbara Kruger [...]. Hanno semmai la stessa musicalità del graffitismo, anche se rivisti in chiave be-bop, meno dura, più ballabile"³², evocando i ritmi sincopati, l'improvvisazione e la creatività degli accordi di Charlie Parker³³.

Dall'altro lato uno degli aspetti più innovativi del linguaggio di questo periodo è la sperimentazione di nuove tecnologie di riproduzione che permette interessanti manipolazioni delle immagini.

Attraverso questi lavori Millar si pone come una sorta di sceneggiatore idealista che, pur sapendo di non poter modificare la realtà - e forse non lo desidera nemmeno - vuole comunque denunciare il disagio e indicare un'altra possibilità. Nasce così il ciclo delle *Bandiere* dedicato al tema "dell'identità" e a quello "dell'utopia" che serve a Millar per esprimere la sua ideale visione di "un'armonia universale" sentita come impegno morale e riflessione sui comportamenti dell'uomo. Queste bandiere sventolano messaggi, emozioni e, traendo spunto dall'attualità, raccontano un'altra realtà possibile. È una realtà trasformata nella quale gli opposti si scontrano, si respingono ma poi si attraggono: *Patch the Flags: They dance the BE(A)-BOP* rappresenta una sorta di titolo ironicamente programmatico

31 G. BELLÌ, *The show goes on*, in G. BELLÌ, L. BEATRICE, R. LODA, *BE(A)-BOP*, Milano, Ed. Charta, 2004, p. 12.

32 L. BEATRICE, *Baby Lon(g)'s Favourite Dance*, in G. BELLÌ, L. BEATRICE, R. LODA, *BE(A)-BOP*, 2004, op. cit. 16.

33 Charlie Parker, (1920-1955). Sassofonista jazz, con il suo stile personale definisce lo stile conosciuto come *be-bop*. Da *l'Enciclopedia*, Roma, Ed. L'Espresso, 2003, vol. 15, p. 640.

per indicare l'intero ciclo. La bandiera è per eccellenza il simbolo dell'appartenenza. Millar mescola e ridisegna queste bandiere creando combinazioni talvolta surreali, come in *Shave the War* dove la colomba bianca viene accostata al rasoio e al simbolo della pace:



The Big Equilibrist, 2003, immagine digitale su legno telato.

The Big Equilibrist dove tra vari vessilli si fronteggiano Bush e Saddam, oppure le “bandiere della Palestina che ospitano fotografie violentemente virate in rosso di bambini armati e cadaveri portati via dalla strada”³⁶ sulle quali scorrono ripetuti in maniera ossessiva i versi biblici della legge del taglione *An Eye for an Eye* (2003).

In *One, One, John*, prendendo come modello il cruciverba come sorta di crocevia della comunicazione, Millar improvvisa intrecci verbali che creano concetti inaspettati e una potenzialmente infinita catena di libere connessioni. L'elemento visivo si riduce ad un simbolo posto al centro della tela, che innesca “il meccanismo di connessione verbale, in un ordine apparente verticale-orizzontale, tradito però dai rimandi sotterranei dei significati”³⁷. Ne nascono croci abitate da milioni di parole.

“rivisitandolo come lo spot di un rasoio per la depilazione femminile e, allo stesso tempo, una dichiarazione grottesco-ideologica con il motto *Shave the War*, libero alle più (e alle meno) dirette metaforizzazioni”³⁴. In altre, agitate da “onde sinusoidali matematicamente esatte”³⁵ Millar ironizza mescolando i colori dell'arcobaleno e della pace come in *Shake the Rainbow* (2003) per evitare ambiguità, oppure confonde le nazioni e i loro idoli, o ancora imprime le impronte digitali di chi una nuova patria la chiede. Immagini di forte impatto emotivo come

34 L. BEATRICE, *Baby Lon(g)'s Favourite Dance*, 2004, op. cit. p. 18.

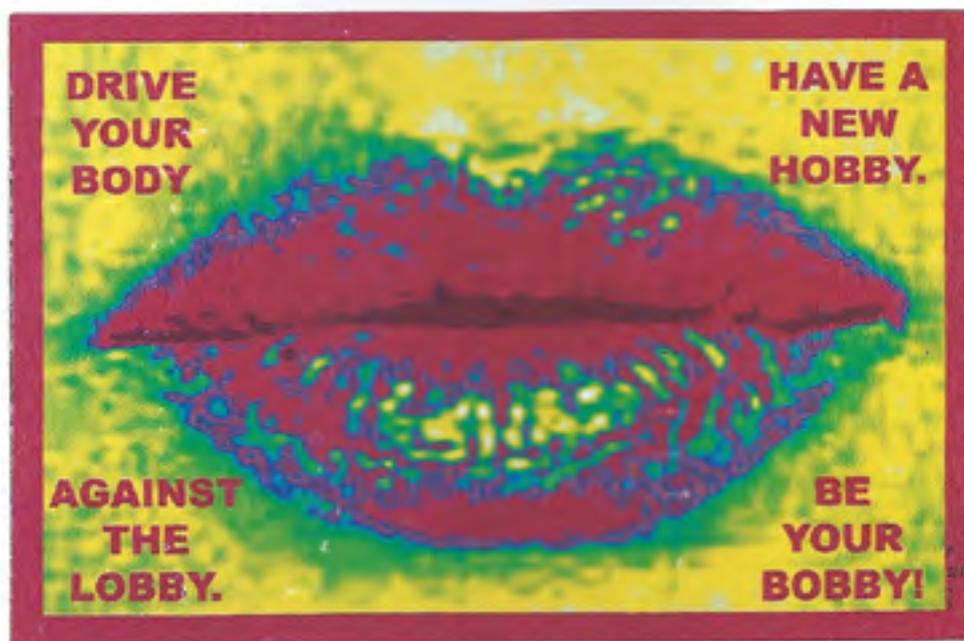
35 *Ivi*, p. 16.

36 *Ivi*, p. 18.

37 R. LODA, *Gli sguardi fluttuanti di Beatriz Millar*, in G. BELLI, R. LODA, G. CITRONI, *BE(A)-BOP*, 2004, op. cit., p. 22.

Le *Coloured Lips*, bocche over-size carnose dolcemente serrate, attraverso variazioni cromatiche ottenute utilizzando arte digitale su legno telato “declinano nella forza dei colori primari, al ritmo incalzante del rap, le provocazioni e contraddizioni della società moderna. Urlano parole forti, ma la dolcezza promettente con cui si schiudono [...] riporta all’idea di un insistente sussurro”³⁸. Così in *Red Lips* del 2003 con *I’m the Thought I Think. I’m the Word I Say* dove Millar sembra cercare una corrispondenza tra realtà esterna e mondo interiore.

A chiudere la mostra i lavori più recenti *The True Lipser*: in una improbabile prima pagina di giornale, Millar inventa false accuse e messaggi surreali con i quali si prende gioco del mondo e di se stessa.



Pink Lips: Drive Your Body, 2003, immagine digitale su legno telato.

38 G. CITRONI, *Identità riflessa*, in G. BELLI, R. LODA, G. CITRONI, *BE(A)-BOP*, 2004, op. cit. p. 30.

BIOGRAFIA

Nata a Einsiedeln, nel 1967, ma ormai trapiantata in Italia, a Toscolano sul Lago di Garda, Beatriz Millar lavora dapprima come insegnante elementare e quindi come fashion-designer a Milano, per poi dedicarsi esclusivamente all'arte.



Japanese flag, 2001, tecnica mista su tela.

La sua storia artistica si compone attraverso molteplici esperienze, talvolta diverse, ma sempre capaci di corrispondere, ad ogni passo, alle esigenze di comunicazione e di realismo: aspetti che, pur declinati in molteplici varianti, saranno bisogni costanti del suo lavoro. Nella fase iniziale si rivolge all'area della "ricerca internazionale pop"³⁹: racconto bidimensionale, presenza di quella linea bianca nei suoi quadri che delimita i contorni delle forme dipinte, scelta narrativa legata a eventi quotidiani e banali, sono tutti elementi che si spiegano solo con il ricorso alla poetica pop. È una ricerca innovativa

che la spinge a cimentarsi con le "prime esperienze di video - arte o gli *assemblages* di memoria dadaista"⁴⁰. Un contributo altrettanto importante viene dal "gruppo dei pittori pop inglesi, [...] Hamilton, David Hockney, Allen Jones"⁴¹. E non è un caso che Millar in questa fase, rivolta alla elaborazione di un linguaggio che le permetta di esprimere la propria personale visione del mondo, privilegi il modello inglese a quello americano "differendo il primo dal secondo, com'è noto, per una maggiore, sicuramente più partecipata attenzione al segno negativo, che la società massificata andava introducendo nell'era tecnologica del secondo dopoguerra"⁴², che le consente una analisi anche tagliente e ironica della realtà sociale e culturale.

Verso la metà degli anni Novanta, forse anche in seguito alla esperienza milanese, le sue ricerche approdano alla poetica del futurismo, che rappresenta per Millar una "fonte di energia primaria e creativa". Ciò che la affascina di questo movimento è soprattutto "il

39 G. BELLI, *The show goes on*, 2004, op. cit., p. 8.

40 *Ivi*, pp. 9-10.

41 *Ivi*, p. 10.

42 G. BELLI, *The show goes on*, 2004, op. cit., p. 10.

vitalismo formale e compositivo [...], ne cattura l'immaginazione e sollecita l'invenzione di un ricchissimo repertorio di nuove forme e figure [...]. Dal futurismo l'artista riceve anche forti stimoli per quella sua personalissima ricerca verbo-visuale, che nelle ben note *parole in libertà*⁴³ ha un prezioso antenato⁴⁴.

A partire dalla fine degli anni Novanta la ricerca sulle potenzialità della "parola", fulcro di ogni comunicazione e la sperimentazione avanzata di nuove tecnologie di riproduzione orientano il suo lavoro. Ne deriva un taglio netto con la produzione precedente che si traduce in un rinnovamento formale e compositivo in cui "l'immagine-parola" e le manipolazioni di queste immagini divengono gli elementi caratterizzanti il suo linguaggio. Da questi presupposti nasce l'interessante ciclo delle *Bandiere*, un lavoro complesso sia dal punto di vista progettuale che compositivo, in cui vi è un maggiore coinvolgimento "politico" dell'artista, "che non è da intendersi come allineamento ideologico"⁴⁵ ma bisogno di denunciare il profondo sbilanciamento del nostro mondo, dominato da una quotidianità illusoria fatta di allarmanti superficialità, e basata sull'apparenza.

Oppure il ciclo delle *Bocche*, anch'esse risultato di una elaborata manipolazione al computer di immagini fotografiche, che negli esiti più recenti si sovrappongono a irreali tramonti. O ancora i *Cruciverba* e il ciclo *The true Lipser*. In tutti questi lavori vi è un comune filo conduttore che è la "parola-sentenza" che si staglia dalla superficie dell'opera e attraverso la quale Millar "ride del non risibile e dice l'indicibile. I suoi slogan sono come gaffes, sentenze fuoriluogo, la cosa sbagliata al momento sbagliato. Le sue frasi sono strofe di una canzoncina che rima la superficie del quadro digitale. Suonano come la voce di una bambina che recita una saggia assurda filastrocca, mentre gli adulti a tavola parlano di cose serie. Come *Be-Bop-a-Lula* alla radio mentre in televisione parte l'edizione straordinaria del telegiornale."⁴⁶

Millar ha esposto in numerose mostre personali e collettive sin dal 1984 tra cui: Whitespace, West Palm Beach, USA (2013); CaMEC Museo di Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia (2012); Duolun Museum of Modern and Contemporary Art, Shanghai, China (2011); MART di Rovereto (2008); Museo Nazionale di Villa Pisani, Stra, Venezia (2003).

43 Riferimento allo stile letterario teorizzato da F. T. Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1910) in cui le parole che compongono il testo non hanno legame grammaticale-sintattico fra loro e non sono organizzate in frasi e periodi. Sono aboliti accenti, apostrofi e la punteggiatura.

44 G. BELLÌ, *The show goes on*, 2004, op. cit., p. 12.

45 G. BELLÌ, *The show goes on*, 2004, op. cit., p. 14.

46 L. BEATRICE, *Baby Lon(g)'s Favourite Dance*, 2004, op. cit. p. 18.

Ettore, Luigi, Pietro Giuseppe Tito

OMAGGIO AI TITO

A cura di Anna Maria Tito, Flavia Fricano, Federica Luser

5 - 25 settembre 2003

La mostra *Omaggio ai Tito* allestita nelle sale del Museo Nazionale di Villa Pisani rappresenta un riconoscimento alla dedizione all'arte che questa famiglia, profondamente legata alla Riviera del Brenta, ha saputo dimostrare per tre generazioni. La "vicenda" artistica dei Tito ha inizio a cavallo tra Ottocento e Novecento, un periodo scosso da profonde e radicali trasformazioni sociali, in particolare a Venezia: da un lato industrializzazione, illuminazione elettrica, collegamento alla terraferma, dall'altro la rivoluzione e la ricerca delle avanguardie artistiche. Padre, figlio e nipote si passano il testimone attraverso un secolo e mezzo di storia tra passato remoto, passato prossimo e presente, elaborando un codice espressivo autonomo, "immersi ciascuno nelle temperie del proprio momento di maturazione e capaci di reagirvi con l'indipendenza del proprio temperamento"⁴⁷.

Il percorso che viene proposto a Villa Pisani diventa, allora, una sorta di lungo racconto attraverso tre diverse identità artistiche che, partendo con rispetto dalla tradizione e senza rinnegarla, evidenziano la comune volontà di un confronto e talvolta di un inevitabile scontro con la realtà che a ciascuno appartiene. Una lunga "storia" di famiglia, dunque, che dal realismo naturalistico di Ettore passa attraverso i ritratti esasperati e la pittura "percorsa dal dramma di contenuti civili"⁴⁸ di Luigi approdando infine all'ossessione onirica dei manufatti di Pietro Giuseppe.

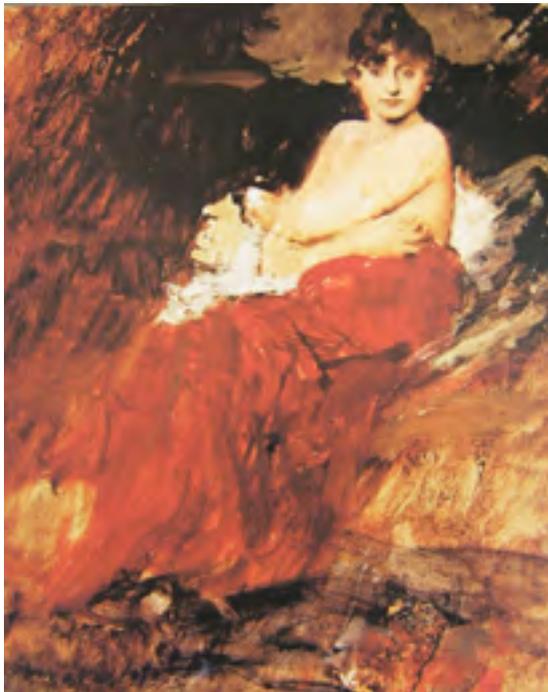
Ettore Tito, di origine campana, giunge giovanissimo a Venezia dove all'età di soli dodici anni viene ammesso alla Real Accademia di Belle Arti. Da qui inizia la lunga tradizione artistica di questa famiglia. Di Ettore, che si addentra nelle calli nascoste della città lagunare tra la gente del popolo alla ricerca del vero, la mostra propone "una selezione di piccole tavole, appunti di viaggio nei quali Ettore sembra svelarci un segreto personale, una pittura diversa da quella ufficiale, più libera, più moderna. [...] I soggetti più semplici, privi di quella solennità che caratterizza tanti suoi ritratti, sono deliziosi frammenti"⁴⁹, come il ritratto di *Caramel custode dell'Accademia* dove l'artista descrive il vero, celebra la dignità della persona senza ornamenti o inutili sentimentalismi, con una pennellata rapida e materica. Il suo percorso di ricerca e sperimentazione, allineato dapprima a quello di artisti come Luigi Nono, Giacomo Favretto, Guglielmo Ciardi e Pietro Fragiaco, coetanei

47 G. MONTI, *Una lunga storia*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, catalogo della mostra, Dolo-Trieste, Ed. Trart, 2003, s. p.

48 *Ibidem*

49 M. MAZZATO, *I Tito un secolo e mezzo di arte*, in "RIVE" - Quaderni di studi della Riviera del Brenta, Mira, Ed. Comune di Mira, 2005, nr. 4, p. 33.

ed amici, lo conduce verso gli anni Novanta ad allontanarsi “dal realismo aneddótico di molta pittura veneziana”⁵⁰ per orientarsi, specie nelle opere più tarde, verso “un linguaggio più dinamico e sintetico”⁵¹ che lo porta a composizioni complesse e movimentate, con vivaci effetti luministici e una attenta indagine introspettiva. Ne sono testimonianza l’intenso *Autoritratto* in cui il pittore “si ritrae settantenne, forte febbrile, volitivo e vitale, con eccezionale potenza espressiva”⁵² o *La Sarabanda* in cui, con una pennellata rapida e corposa percorsa da guizzanti bagliori di luce che creano un’atmosfera raffinata e sensuale,



Ettore Tito, *Modella con veste rossa*, 1885, olio su tavola.

descrive Dina Velluti “in tutta la sua bellezza moderna, con quella sfrontatezza tipica della donna degli anni ’30, consapevole del nuovo ruolo assunto nella società, più autonomo rispetto a quello della generazione precedente”⁵³.

Nella ricca produzione dell’artista particolare rilievo assumono le sue *marine*, momenti di intima comunione con la natura, che divengono pretesto per attente sperimentazioni sugli effetti atmosferici: nel suggestivo incontro tra cielo e mare, infatti, sembra di percepire il sibilo del vento e il fragore delle onde che si infrangono sulla battigia rese con una pennellata larga e una materia densa e vibrante. In Ettore Tito l’affermazione della poetica del vero passa attraverso contrasti cromatici intensi

e brillanti, resi mediante uno stile solare ed esuberante. L’artista percorre i luoghi di una “Venezia minore” e antimonumentale, privilegia *l’en plein air* e soggetti scelti per immediatezza e spontaneità.

Nella sua elaborazione pittorica, quindi, Ettore Tito accosta opere di intonazione e timbri espressivi contrastanti. Passa da “scene di vita, di momenti di giornata, scandita da atteggiamenti rituali della provincia veneta”⁵⁴ come in *La piazzetta*, *Le figure*, *La nidia*, *Chiesetta in collina*, a scene descritte con delicata e soffusa eleganza, come *Allo specchio*, arrivando a composizioni di languida sensualità come *La modella*, dove con pennellate

50 F. LUSER, *Mi premeva solo di apprendere il mestiere*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, 2003, op. cit., s. p.

51 *Ibidem*

52 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, catalogo della mostra, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010, p. 92.

53 F. LUSER, *Mi premeva solo di apprendere il mestiere*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, 2003, op. cit., s. p.

54 *Ibidem*



Ettore Tito, *Marina*, 1980, olio su tavola.

primitivo Novecento Ettore Tito, sensibile alle suggestioni di matrice simbolista che imperversano a Venezia, dà sfogo ad una produzione che lo porta a realizzare opere come *Aurora* in cui “tramontata ogni ispirazione naturalistica e abbandonata la comunione panica con la natura”⁵⁶ l’artista trasforma quest’ultima “in una sorta di novella Arcadia, un mondo agreste ma nobile, nel quale trovano dimora personaggi legati al mito [...] una natura idealizzata e simbolica, che lascia poco spazio alle architetture per ritagliarsi un posto nell’Olimpo”⁵⁷.



Luigi Tito, *Autoritratto*, 1985, olio su tavola.

rapide e quasi febbrili costruisce l’ambiente e dà vita al soggetto. “Con questa deliziosa figura di modella, con la parte inferiore del corpo tutta avvolta nel rosso di un panno e il seno pudicamente nascosto dalle braccia conserte, siamo ormai lontani dal bello racchiuso in formule ideali e dalla severità di nudi accademici”⁵⁵.

Tra la fine dell’Ottocento e il primissimo Novecento Ettore Tito, sensibile alle suggestioni di matrice simbolista che imperversano a Venezia, dà sfogo ad una produzione che lo porta a realizzare opere come *Aurora* in cui “tramontata ogni ispirazione naturalistica e abbandonata la comunione panica con la natura”⁵⁶ l’artista trasforma quest’ultima “in una sorta di novella Arcadia, un mondo agreste ma nobile, nel quale trovano dimora personaggi legati al mito [...] una natura idealizzata e simbolica, che lascia poco spazio alle architetture per ritagliarsi un posto nell’Olimpo”⁵⁷. Luigi Tito inizia il suo lavoro, la ricerca espressiva e la lunga sperimentazione sul disegno e la materia cromatica con opere come il ritratto di *Cagnaccio di San Pietro* o *La Gigia*. Il suo interesse sfocia tra gli anni Settanta e Ottanta “in una riflessione legata alla finitezza di una materia decomposta, labile, attraverso la quale Luigi riesce a far affiorare l’universalità del singolo”⁵⁸. L’esito più emblematico e al contempo la perfetta sintesi di questo percorso è l’*Autoritratto* che l’artista realizza nel 1985 ormai quasi ottantenne. Nessun intento idealizzante, nessun timore di rappresentare il decadimento fisico, ma uno sguardo fermo, volitivo. Un accenno marginale alla presenza di una tela e una tavolozza in mano indicano il bisogno dell’artista di

55 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 93.

56 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua. Luci e riflessi nella pittura veneziana dell’Ottocento*, catalogo della mostra, Torino, Allemandi & C., 2011, p. 77.

57 M. MAZZATO, *I Tito un secolo e mezzo di arte*, in “RIVE”, 2005, op. cit., p. 31.

58 *Ivi*, p. 35.

ribadire il suo severo impegno per una vita dedicata a dipingere.

Sembra che la pittura di Luigi voglia manifestare “il lato in ombra [...] il ‘non detto’ di Ettore quasi che fosse chiamata a smettere dovizia e baldanza per trovare il modo aspro, impietoso di scavare dietro all’evidenza. Luigi lo fa nei modi tracciati dal realismo e dall’impressionismo, ma con un assillo investigativo che impegna il succo dell’eredità paterna. [...] Il suo deformare, scarnificare, corrodere i volti risponde senza dubbio a un dettato interiore, ma è altresì frutto di una pittura [...] che conosce bene i fasti da cui rifugge⁵⁹. La pittura diventa allora per Luigi Tito strumento per indagare la realtà e l’umanità nella sua dimensione fisica e psichica. Ogni dettaglio viene analizzato per cogliere anche l’impercettibile sfumatura, la più piccola emozione e soprattutto il più profondo tormento. Con esperte pennellate che sfaldano e decompongono la densa materia cromatica, l’artista crea il suo repertorio di immagini. Sottopone allo stesso studio minuzioso ed esasperante sia i ritratti, come quello della *Contessa Avogadro* o, ancor più estremo, della *Contessa Lia Soranzo*, implacabile monito alla caducità, sia “brandelli” di quotidianità: una *Trota*, un



Luigi Tito, *Due trote su fondo grigio verde*, 1983, olio su carta riportata su tavola.

Pesce di San Pietro o la *Testa di vitello con testa di pesce*, “riuscendo a trasformare questi piccoli frammenti di realtà in poesia”⁶⁰.

Nel periodo più maturo l’opera di Luigi diventa anche denuncia sociale contro “la violenza, l’ipocrisia, la cupidigia, sentimenti corrotti dell’animo umano che corrompono pure le carni degli uomini che ne sono affetti”⁶¹. Nascono così *Testa di vescovo*, dipinto su carta di giornale riportata su tela, quasi a ribadire la sua

modernità priva di condizionamenti e lontana da correnti astrattiste, oppure *Lo Scisma* “vero atto provocatorio, di una forza espressiva eccezionale per l’impasto vivido dei colori che sottolineano lo strazio e la violenza della scena e *Il Critico*, un enorme gallinaccio per cui non servono altre parole di commento”⁶².

La ricerca sull’uomo e sul dramma dell’esistenza approda in Pietro Giuseppe Tito in manufatti attraverso i quali l’artista - profondamente dibattuto tra poesia e scultura - sembra voler trasformare il proprio stato d’animo, i dubbi e le proprie ossessioni oniriche

59 V. BARADEL, *La compresenza*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, 2003, op. cit., s. p.

60 M. MAZZATO, *I Tito un secolo e mezzo di arte*, in “RIVE”, 2005, op. cit., p. 35.

61 F. LUSER, *Un tochetin cussi de pitura*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, 2003, op. cit., s. p.

62 *Ibidem*

in forme concrete.

Nascono così le sue terracotte plasmate in “una materia convulsa, macera, emaciata, quali idoli dell’immaginario inconscio dell’artista”⁶³. E in terracotta è il biblico ciclo dell’Apocalisse: *La Morte, La Carestia, Il Cavallo verdastrò, La Guerra*. “Quattro terrifiche apparizioni, percorse da solchi incisi nelle carni, atti a intensificare il grado di drammaticità della visione d’insieme. [...] Opere che colpiscono i sensi per la loro forza espressiva”⁶⁴. L’apice di questa ricerca si concretizza nella *Deposizione* in cui Pietro Giuseppe stravolge la classica costruzione piramidale della composizione, in cui il vertice è rappresentato dalla testa della Madonna, “con una gestualità impetuosa che scarnifica le carni, fa contrarre i muscoli, contorce gli arti obbligandoli a posizioni anomale. La luce penetra le superfici, lanciando ombre che accentuano l’effetto chiaroscurale e aumentano il senso immanente del dramma”⁶⁵.

Se le terracotte, lavori di forte carica patetica, sono pretesti per tradurre nella materia una sorta di urlo e disperazione interiore, i bronzi, forme dal modellato più morbido e plastico, rappresentano quasi un momento di riflessione. *Il Rinoceronte, Il pugile, L’uomo penseroso, la Fanciulla con i capelli verdi* “ricalcano il lato più classico di Pietro Giuseppe, quello più meditativo e silente, dove la ricerca si concentra maggiormente sullo studio dei corpi, sulla plastica anatomica, sugli accostamenti delle superfici”⁶⁶.

Per Pietro Giuseppe Tito le opere scultoree, siano terracotte drammaticamente concitate o bronzi pacati e riflessivi, rappresentano “l’esternazione dei propri sentimenti, la concretizzazione materiale delle proprie emozioni, che rimangono invece intime e sussurrate nelle poesie”⁶⁷.



Pietro Giuseppe Tito, *La Carestia*, 1989, terracotta.

63 M. MAZZATO, *I Tito un secolo e mezzo di arte*, in “RIVE”, 2005, op. cit., p. 37.

64 F. LUSER, *Premetto con sincera onestà*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, 2003, op. cit., s. p.

65 *Ibidem*

66 *Ibidem*

67 *Ibidem*

BIOGRAFIE

ETTORE TITO

Ettore Tito (1859-1941) nasce a Castellammare di Stabia (NA), ma nel 1867 si trasferisce a Venezia dove si stabilisce definitivamente.

Giovanissimo, a soli dodici anni, è ammesso all'Accademia di Belle Arti che frequenta con esiti brillanti. Tra i suoi maestri Pompeo Marino Molmenti e Napoleone Nani. Abile disegnatore e ottimo colorista, lavora come illustratore per l'editore Ongania. In pittura è attratto dalla ricerca del vero e dalla rappresentazione della vita popolare ed è sensibile all'immediatezza dell'*en plein air*, esplorando con l'amico Pietro Fragiacommo calli e luoghi di una "Venezia minore".

Nel 1887 con *Pescheria vecchia* "monumentale e corale dipinto di una giornata al mercato del pesce veneziano"⁶⁸, vince il primo premio all'Esposizione Nazionale di Venezia. Negli anni successivi partecipa a numerose mostre sia in Italia che all'estero. Nel 1893 aderisce alla Secessione di Monaco dove invia numerosi dipinti.

Dal 1885 al 1895 frequenta il circolo cosmopolita di Isabella Stewart Gardner, nota collezionista e mecenate di Boston che riceve gli artisti a Palazzo Barbaro a Venezia. Dal 1895 (fino al 1927) è professore della classe di Figura all'Accademia di Belle Arti di Venezia. In questo stesso anno entra a far parte del Comitato organizzatore della Biennale. Tito si reca spesso a Londra dove ottiene diverse commissioni come illustratore per varie riviste inglesi, esperienza che lo porta a realizzare opere di drammatica intensità e forte dinamismo come *Pelatrici di noci*, "operoso avvicendamento di braccia distese e di volti incupiti delle lavoratrici irlandesi, abbruttite dalla fatica e dai ritmi della società industriale"⁶⁹.

Alla II Biennale veneziana vince il primo premio con *Sulla laguna*, acquistato per la Galleria d'Arte Moderna di Venezia. Nel 1899 partecipa con *Le ondine* alla III Biennale e "si immerge nel clima della mitografia mediterranea e simbolista, che in seguito svilupperà"⁷⁰.

Nel 1906, all'Esposizione di Belle Arti a Milano, gli viene dedicata la sua prima sala personale. Seguono importanti mostre personali e collettive ed esposizioni di grande prestigio a Buenos Aires a partire dal 1907, Bruxelles, Pittsburgh, Roma.

Nominato Accademico d'Italia nel 1929, lavora alla decorazione della volta della chiesa dei Carmelitani Scalzi di Venezia, con *La Gloria della Vergine trionfante sull'eresia di Nestorio dopo il Concilio di Efeso*, dove collaborano con lui anche il figlio Luigi e il pittore Giovanni

68 M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di), *Nobiltà del lavoro. Arti e mestieri nella pittura veneta tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Torino, Umberto Allemandi & C, 2012, p. 133.

69 *Ibidem*

70 *Ibidem*

Maioli, inaugurata il 25 aprile 1933.

Accusato, negli ultimi anni di passatismo dai sostenitori delle avanguardie, si dedica ai ritratti di cantanti e di musicisti e alla musica, “eseguendo composizioni quali *Mater dolorosa*, [...] apprezzata da un musicista come Pietro Mascagni”⁷¹.

LUIGI TITO

Luigi Tito (Venezia, 1900-1991) è introdotto dal padre nel “mestiere dell’arte” affiancandolo, giovanissimo, nella decorazione della volta della chiesa dei Carmelitani Scalzi di Venezia. La svolta avviene nel 1932 quando, terminato questo impegnativo incarico di restauro, Luigi intraprende un proprio personale percorso artistico, allontanandosi dall’influenza paterna. Entra in contatto con le avanguardie di quel periodo stringendo importanti amicizie con artisti quali Emilio Vedova e Arturo Martini protagonisti, a Venezia, del rinnovamento artistico italiano.

Tito non si allinea mai completamente alle correnti artistiche del momento mantenendo piuttosto un impianto pittorico ottocentesco. “Lui, un artista del ‘900 che non arde di passione per l’astrattismo, per il concetto, ma che continua indomito nel mestiere di pittore, a guardare al passato, a tendere quel filo immaginario che collega, in una tradizione ormai collaudata, artisti di tutto il mondo”⁷². La sua ricerca lo porta a modulare il proprio tratto stilistico sul modello di Rembrandt.

Partecipa a tre edizioni della Biennale nel 1935, nel 1938 e nel 1940. All’annuncio della Seconda Guerra Mondiale, Luigi Tito decide di arruolarsi per partecipare attivamente alle operazioni di guerra tra le fila partigiane abbandonando l’attività artistica.

Alla fine del conflitto riprende la sua passione per la pittura e nel 1962 viene chiamato all’Accademia di Venezia affiancando per vent’anni all’attività pittorica l’insegnamento alla Scuola libera del nudo. Solo negli anni Settanta però i suoi lavori vengono esposti pubblicamente, mentre lui, maestro schivo e riservato, continua a dipingere solo per la sua pittura.

PIETRO GIUSEPPE TITO

Pietro Giuseppe Tito nasce a Venezia nel 1959 dove viene iniziato all’arte nella “bottega” del padre. Fin da giovane è attratto dalle possibilità espressive dell’argilla che plasma in modo pittorico, reinterpretando nella creta i temi dei dipinti paterni.

Negli anni Ottanta il drammatico ciclo biblico dell’Apocalisse in terracotta - oggi ripreso in bronzo - che culmina nella Deposizione, rappresenta il suo bisogno di distacco

71 I. REALE, M. ZERBI, *Paesaggi d’Acqua, luci e riflessi nella pittura veneziana dell’Ottocento*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011, p.146.

72 F. LUSER, *Un tochetin cussì de pitura*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, 2003, op. cit., s. p.

dall'influenza paterna per ricercare una propria identità artistica. Seguono opere in bronzo in cui il linguaggio si fa più pacato e riflessivo "non più magma diveniente, ma un momento, un pensiero fissato in una superficie sulla quale la luce scivola morbidamente, quasi con timido pudore"⁷³.

Nel bronzo Pietro Giuseppe affronta anche un altro tema ricorrente nella sua produzione, più volte approfondito e rivisitato, il suo personalissimo Bestiario. Fin da giovane si interessa alla filosofia e alla letteratura, studia composizione e pianoforte, è poeta e scrittore spinto costantemente dalla ossessiva ricerca di nuove modalità espressive.



Pietro Giuseppe Tito, *L'uomo del mare*, 1990, bronzo.

73 M. MAZZATO, *Quel famoso altro*, in AA. VV., *Omaggio ai Tito*, 2003, op. cit., s. p.

Maria Cristina Carlini

REPERTI

A cura di Carlo Franza, 1 - 27 novembre 2005

*Esposizione promossa dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dall'INAC
e dalla Galleria Arte Borgogna⁷⁴*

Un suggestivo viaggio all'interno del composito "pianeta umano" a tu per tu con la materia. Con le sue 14 opere-installazione, Maria Cristina Carlini scruta le radici dell'umanità osservandola nei suoi rapporti con i differenti elementi: oro, ferro, ceramica e legno si combinano in una visione iconografica dell'esistenza. La mostra *Reperti* rappresenta così un dialogo costante e attento tra l'artista e il suo pubblico: perché non si tratta soltanto di scoprire il mondo della materia cercando di afferrarne i significati più profondi e misteriosi, ma anche di leggere e comprendere la relazione instaurata con l'essere umano nel corso del tempo.

Reperti diventa quindi una sorta di "riflessione sul monumento, come luogo dove il tempo concreto viene proiettato nel tempo mitico e dove addirittura lo spazio ordinato ritualmente diventa centro del mondo, incontro del Cielo e della Terra e degli Inferi"⁷⁵. *Reperti* sono testimonianze del passato, corrosi e degradati dal trascorrere dei secoli: "Il



Reperti, 2005, gres, ossido di ferro, oro.

⁷⁴ I.N.A.C.-Istituto Nazionale d'Arte Contemporanea; Galleria d'Arte Borgogna di Milano.

⁷⁵ C. FRANZA (a cura di), *Reperti*, catalogo della mostra, Milano, Ed. Skira, 2005, p. 23.

tempo, grande scultore”⁷⁶ è il suggestivo messaggio di Marguerite Yourcenar che dà il titolo al suo libro di memorie. Carlini quindi “prende in esame un aspetto particolare delle cose della storia, oggetti, iconografie, documenti, muri, pietre; esse ci parlano attraverso i segni di tutto il tempo che li ha conservati, mutati, distrutti, scolpiti. Non si tratta solo di risalire come racconto alla costruzione di un oggetto o di uno spazio, quanto di avvicinarci alla sua essenza”⁷⁷. Così con *Reperti*, l’installazione che dà il titolo all’esposizione di Villa Pisani, Carlini presenta al visitatore un universo carico di suggestioni e di significati. L’opera sembra una grande tavola popolata di presenze che evocano una “iconografia rurale” che scorre sulle sfumature del colore rosso, ottenute grazie alla fusione di gres, ossido di ferro e oro. Ci sono anfore, ciotole scheggiate, piatti, mattoni, pietre. Questi oggetti però sono attraversati da segni e incisioni, come se ciascuno di essi volesse narrare una propria storia seguendo un personalissimo linguaggio ancestrale: ne deriva una sorta di “paesaggio antico di manufatti che raccontano il tempo e l’uomo, e soprattutto svelano il destino delle cose costruite, gli scambi, gli scarti, gli sfasamenti, la loro connotazione iniziale che ha perso di primarietà per acquisirne di secondarietà, e cioè artistica e storica”⁷⁸.

La volontà di raccontare l’uomo e la sua cultura in un percorso che attraversa la storia è il denominatore comune nelle opere esposte in mostra. Con *Crollo dei Lari e Penati*, divinità tutelari romane, protettrici della famiglia e della casa, “immagine estrema di un’identità perduta che cerca il senso di una nuova nascita”⁷⁹, Carlini celebra la storia della vita

materiale attraverso l’uso di un manufatto fittile, in cui lampi dorati che contrastano con la materia opaca creano suggestioni misteriche di antica memoria.

Così *Reliquiario*, suggestiva citazione di una antica teca dove venivano conservate le sacre reliquie, richiama un viaggio attraverso civiltà antiche e culture popolari pervase da un “vissuto magico e simbolico”⁸⁰. In tutti i suoi lavori Carlini è costantemente attratta dal reperto, dal frammento, intesi come citazioni di un passato lontano ma anche come parti di un tutto che si ricompone secondo i significati suggeriti dall’artista che plasma la materia, che diviene simbolo, allegoria, metafora. In questo senso vanno lette le grandi isole della *Genesi*, *Movimento Tellurico*, *Paesaggio Etrusco*



Reliquiario, 2005, tecnica mista su carta

76 M. YOURCENAR, *Il tempo, grande scultore*, traduz. G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1985.

77 C. FRANZA (a cura di), *Reperti*, 2005, op. cit., p. 25.

78 *Ivi*, p. 26.

79 C. CERRITELLI, *Reperti nel grembo del visibile*, in C. FRANZA (a cura di), *Reperti*, 2005, op. cit., p. 19.

80 C. FRANZA (a cura di), *Reperti*, 2005, op. cit., p. 27.

come pure le altre opere esposte, sculture “caratterizzate da forme fluide e sinuose rese vibranti da un intenso cromatismo per lo più naturale;[...] sono ricerche interessanti avendo come obiettivo quello di ridefinire e ridare un nuovo senso e un nuovo valore al racconto archetipale dello spazio e del tempo”⁸¹.

Come era già accaduto nelle precedenti mostre in cui Carlini aveva scortato il visitatore sulle *Tracce e Luoghi* dell’umanità, così in *Reperti* la scultrice sembra voler analizzare i segni del passato per riflettere sul vivere attuale. Da sempre Carlini ama sviluppare un dialogo con il visitatore, che diventa a suo modo protagonista del processo creativo insieme all’artista, entrambi alla ricerca delle ragioni più vere e intime dell’esistenza e di come essa si rapporti con il mondo della materia.

BIOGRAFIA

Il viaggio verso la scultura, in Maria Cristina Carlini, è intimamente legato alla sua percezione della “materia-terra”, che racchiude al suo interno archetipi e istinti primari: sono infatti la terra, il ferro, il fuoco i tre elementi base del linguaggio di questa artista italiana di nascita ma internazionale di formazione.

La ricerca dei significati misteriosi della materia la spinge ad avvicinarsi, nei primi anni Settanta, alla lavorazione della ceramica in California. Ceramica e scultura, universi considerati concettualmente distinti sono in realtà per Carlini esperienze strettamente connesse in quanto, attraverso differenti percorsi, le permettono di approfondire lo studio sulla genesi della forma e delle sue possibilità espressive. “Per entrare nei segreti della terra non ci vuole solo ardore tecnico e perizia artigianale ma in special modo la capacità di sentire il punto di congiunzione tra la visione interiore e il respiro corporeo della materia, quello slancio intuitivo che consente di stabilire un colloquio ininterrotto con gli elementi primari”⁸². È questo il bisogno che orienta la sua ricerca: indagare “l’essenza della prima impronta” e le culture delle civiltà primitive californiane, a lungo studiate a Palo Alto, meditare sul rapporto con la terra e sul destino della forma plastica sono sentite come urgenze e portano l’artista ad un apprendistato sempre più sperimentale: “Dopo un periodo di attenzione verso i prodigi tecnici legati alla creazione di vasi, piatti e formelle [...], dopo un’adesione dunque alle regole dell’arte ceramica Carlini è stata in grado di trasgredirne le maniere esecutive e gli effetti estetici a vantaggio della visione primordiale e arcaica della terra”⁸³.

81 *Ivi*, p. 33.

82 C. CERRITELLI, *Reperti nel grembo del visibile*, 2005, op. cit., p. 7.

83 *Ivi*, p. 8.

Dal 1975 si dedica all'insegnamento del lavoro al tornio a Bruxelles, sperimentando attraverso questa tecnica una serie di pezzi unici in porcellana con inserti in gres "esempi di una concezione della forma caratterizzata da dinamismi fluidi"⁸⁴. Da queste esperienze derivano una sensibilità formale ed un linguaggio che già contiene in nuce i segni delle aspirazioni successive: il fascino delle scorie metalliche inserite nel gres, le reti di ferro sovrapposte alla terra, o i sottili lembi di materia piegati secondo differenti inclinazioni.

Tornata in Italia nel 1978, dopo aver lavorato un anno nello studio di ceramica del pittore Concetto Tamburello, apre un proprio laboratorio a Milano.

Nel 1984 a Oakland, San Francisco, segue altri corsi di perfezionamento al Californian College of Arts and Crafts. Gli anni Novanta rappresentano un importante momento di svolta caratterizzato da una apertura verso una nuova concezione di spazialità, un'aspirazione all'architettura, un "continuo tentativo di catturare una porzione d'ambiente"⁸⁵. L'opera non è più nucleo unitario, ma nasce dalla dialettica che si instaura tra i differenti frammenti



Focolare, 1991, gres, barre di ferro.

e il loro disporsi nello spazio. Un esempio in questo senso è *Focolare* del 1991 una forma dal perimetro semicircolare e irregolare, realizzata in gres e barre di ferro: uno spazio simbolico, in cui sebbene entro una misura contenuta, "questo argine di terra predisposto ad accogliere il fuoco già allude ad una spazialità che gravita oltre il suo stesso punto di equilibrio, accerchiando una parte minima di luogo ma non escludendo il resto dell'ambiente"⁸⁶. In questa

sorta di focolare primordiale il fuoco, che pure è assente, è tuttavia ben presente nella memoria e nell'immaginario dello spettatore grazie alle tracce annerite sulla terra: è questo il fulcro della ricerca di Carlini. A partire dagli anni Novanta per lei ciò che conta sono proprio "l'aspetto primordiale" dell'immagine, i segni lasciati dal tempo, le erosioni, le combustioni, gli equilibri che si creano tra i differenti materiali (in questo caso terra, ferro e gres), o le costruzioni simboliche che derivano dalla combinazione di semplici

84 *Ibidem*

85 C. CERRITELLI, *Reperti nel grembo del visibile*, 2005, op. cit., p. 9.

86 *Ivi*, p. 10.

elementi primari. Questa ricerca la allontana definitivamente dalla “forma perfetta” e dai manufatti di piccole dimensioni.

Queste esplorazioni approdano presto nei *Muri*, nelle *Porte*, e a strutture basate sull'utilizzo di mattoni, considerati oggetti d'uso ma anche manufatti dal significato simbolico ed evocativo, segni di un processo d'invenzione formale che deriva dal loro combinarsi, uno ad uno, in maniera sempre diversa, per creare uno spazio architettonico o suggerire la percezione di un limite. Per Carlini quindi la scultura “più che rappresentare lo spazio indica il rapporto dell'uomo con il luogo in cui si trova, in tal senso sollecita una riflessione sul reale che mette in gioco anche la conoscenza interiore dello spazio, la risonanza emotiva delle forze in gioco”⁸⁷

A partire dagli anni Novanta la sua attività espositiva si fa sempre più intensa con mostre personali e collettive a Milano, Roma, Shangai, Pechino, Denver e in altre sedi pubbliche e private internazionali. A Parigi nel 1992 partecipa a “Découvertes 92” al Grand Palais invitata dalla Christina Colmant Art Gallery di Bruxelles, per la quale tiene una mostra personale l'anno successivo. Diverse sue sculture monumentali sono collocate in permanenza in importanti città del mondo e fanno parte di collezioni private in Italia e all'estero.

Nel 2004 a Roma le viene assegnato per la scultura il “Premio delle Arti - Premio della Cultura”, XVI edizione 2004, in Palazzo del Senato. Sempre nell'ambito di questo Premio, presieduto da una giuria internazionale, nel 2005 in occasione della XVII edizione è designata “Artista dell'anno”. A Milano, nel 2011, la giuria le assegna il terzo premio “Arte Accessibile Prize Award”.

Tarik Berber

VESTIGIA UMANE

A cura di Marialivia Brunelli, 13 - 21 maggio 2006

La mostra *Vestigia umane* analizza il tema del ritratto nelle opere dell'italo-bosniaco Tarik Berber. Il punto di partenza dei suoi lavori sono i ritratti dal vero di amici, conoscenti, donne, anziani, tutti osservati e indagati nelle loro solitudini interiori, spesso deformati per evidenziarne i valori espressivi ed emozionali, fino ad arrivare all'*Autoritratto* del 2006, in costume seicentesco, in cui Berber rende "contemporaneamente la staticità di una smorfia ma anche il movimento rotatorio che la produce e insieme la contiene. Fermezza e dinamicità"⁸⁸.

Nella sua pittura suggestiva e materica, Berber sembra voler cogliere l'anima più profonda delle creature che ritrae: la sua ricerca figurativa, infatti, appare strettamente connessa ad una sottile indagine psicologica, resa ancor più autentica dalla capacità dell'artista di immedesimarsi con il soggetto ritratto. "Le velature, gli sgocciolamenti e i rilievi pastosi di colore che compongono e circondano questi enormi volti dagli occhi luminosi ma morenti dei quadri di Berber"⁸⁹ sembrano interrogarsi su uno dei più spinosi dilemmi esistenziali: apparire o essere. Le sue donne-quadro che spuntano ovunque raccontano bellezza e mistero, come se la realtà venisse rivisitata e rielaborata in visioni-altre.

Nelle sue tele "ansie seicentesche della scuola caravaggesca, [...] espressionismo tedesco del secolo scorso"⁹⁰, oltre ad una decisiva influenza esercitata dalle ricerche sulla luce dei fiamminghi, delineano un codice estetico del tutto personale che permette all'artista di creare drammatici contrasti tra i fondi scuri, percorsi da improvvisi bagliori e i volti solitari, malinconici e allucinati resi con pennellate rapide e grumose. Così se "in alcuni casi due larghe pennellate di rosso squillante, come in *Giano5*, bucano la vista [...]. Nelle diverse versioni dei ritratti demoniaci - da *Mephisto* ai *Dr. Faust* - la pittura berberiana sfiora l'iconoclastia [...]. Il demone è ritratto come fosse da offrire alla furia iconoclasta. Ed anzi l'immagine sembra quasi uno still-life dell'attimo stesso in cui la distruzione si sta compiendo"⁹¹. Questa "furia distruttiva" che mira al disfacimento della pastosa materia cromatica sia nei contorni per "sgocciolamento", sia nella descrizione delle ombre interne al volto, rappresenta la cifra distintiva di Berber. Cifra con la quale egli si accosta ai più diversi soggetti, senza escludere i volti femminili e i numerosi ritratti di *Modella* che vengono così

88 P. MANAZZA, *Tarik Berber: l'Espressionismo dei Balcani*, in M. BRUNELLI (a cura di), *Tarik Berber: vestigia umane*, catalogo della mostra, Stra, Museo Nazionale di Villa Pisani, 2006, s. p.

89 *Ibidem*

90 *Ibidem*

91 *Ibidem*



Giano 5, 2005, olio, pigmenti puri, sabbia, cemento e tecnica mista su tela.

trasfigurati dal pittore, pronto a seguire i propri fantasmi interiori, conferendo a queste immagini connotazioni talvolta mitologiche e letterarie. “È il concetto di atto distruttivo come atto creativo che il pittore ammette di aver ereditato da una lettura attenta e meditata di artisti che considera dei capisaldi nella sua formazione, come Picasso, Burri, Vacchi, ma anche Bacon e Modigliani”⁹².

“Quando ritraggo qualcuno - confessa l'artista - c'è sempre un momento in cui la persona che sto disegnando si distrae: prima cerca di stare ferma, immobile, poi

prende il sopravvento la sua interiorità, e chi ho davanti per un attimo si assenta dentro se stesso, si perde nei suoi pensieri, nel suo mondo. È in quell'attimo, in quel preciso attimo in cui si perde, che tu lo ritrovi. Quel decisivo momento di stallo in cui l'essenza di un individuo ti si manifesta nella sua verità più intima: è questo l'istante che cerco di fermare sulla tela”⁹³.

Ecco allora che, “come impronte di visi che emergono da sudari antichi, i volti dipinti da Tarik Berber hanno l'inquietante fissità delle icone trecentesche, ma rapiscono lo spettatore per la mobile profondità dei loro sguardi intensi. Sguardi come proiettili, come lance, che vincono la nebbia del tempo, a testimoniare un vitalismo e un attaccamento all'esistenza sentito come necessario, anche nelle condizioni più tragiche”⁹⁴.

È il “naturalismo spettrale”, definito da Alberto Savinio nel 1918 in “Valori Plastici”⁹⁵ cui ricorre la stessa curatrice, proponendolo come chiave di lettura dell'artista, che può ben rappresentare queste presenze “accartocciate e corrose”, malinconiche, consumate nella materia ma intatte nello spirito, evocative certo di una nazione sconvolta dal dramma di conflitti devastanti, ma che lo stesso Berber preferisce ricondurre alla dimensione più

92 M. BRUNELLI, *Le vestigia umane di Tarik Berber*, in M. BRUNELLI (a cura), *Tarik Berber: vestigia umane*, 2006, op. cit., s. p.

93 intervista all'artista, in *A Villa Pisani i quadri di Berber*, da “Il Gazzettino”, Ed. Venezia, 16 - 05 - 2006, p. 18.

94 M. BRUNELLI, *Le vestigia umane di Tarik Berber*, 2006, op. cit., s. p.

95 A. SAVINIO, (pseudonimo di Andrea De Chirico) in “Valori Plastici”, rivista di critica d'arte, edita dal 1918 al 1922, Roma, 15 novembre 1918.

universale dell'uomo moderno.

Dunque non più volti, individui, “ma larve, fantasmi, vestigia umane, gli evanescenti personaggi raffigurati da Berber ci osservano con una insistenza sfacciata e cruda, ma da una lontananza che avvertiamo come impolverata e impalpabile. Ognuno di essi ha una coscienza propria, un pensiero fisso. Ognuno di essi è preda di demoni che ne hanno logorato l'immagine, lasciando però intatto lo sguardo: uno sguardo eloquente, carico di dramma, di pathos”⁹⁶, mai banale, ma sempre dignitoso nella sua dolorosa solitudine.

BIOGRAFIA

Nato a Banjaluka (Bosnia) nel 1980, ma trasferitosi undicenne a Bolzano, Berber prosegue gli studi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, laureandosi in Pittura con il Prof Adriano Bimbi⁹⁷.

A Firenze, gli insegnamenti sulla ricerca del colore di Cennini e la fascinazione per gli affreschi del primo Rinascimento fiorentino, di Masaccio in particolare, uniti a una paziente ricerca di sperimentazione sui materiali, imprimono alle sue tele la suggestiva matericità della pittura murale. L'olio acquista sempre più spessore, tanto da incresparsi e divenire materia “magmatica”. D'altro canto il procedimento creativo che sta all'origine del suo lavoro, per Berber ha inizio molto prima della vera e propria stesura del colore. Enormi lembi di tela grezza vengono stesi sul pavimento dello studio dove rimangono per mesi finché si ultimano altri dipinti.

Queste tele assorbono lo scorrere degli eventi, la quotidianità dell'artista, accogliendo un sostrato fatto di polvere, e schizzi di colore. Berber dunque inizia a dipingere su tele che già raccontano una storia. Su questo sostrato primigenio una attenta preparazione del supporto con stucchi, patine, colle, sabbie e carte permette all'artista di ottenere effetti che simulano il trascorrere del tempo, la superficie appare rugosa, crepata e consumata da secoli di invecchiamento. Ulteriori colature, macchie, corpose pennellate di colore contribuiscono a creare una irruente atmosfera di caos all'interno di “composizioni troppo definite e compiaciute, cancellando elementi avvertiti come eccessivamente graziosi a favore di effetti più drammaticamente affascinanti. È il concetto di atto distruttivo come atto creativo”⁹⁸.

Una battaglia continua, quindi, tra disordine e ordine consapevole, “tra prepotenza e posatezza, tra barbarie e poesia che è riflesso di un'esperienza personale fatta di culture,

96 M. BRUNELLI, *Le vestigia umane di Tarik Berber*, 2006, op. cit., s. p.

97 da tarikberber.tumblr.com/Biografia%20 [online].

98 M. BRUNELLI, *Le vestigia umane di Tarik Berber*, 2006, op. cit., s. p.



Modella, 2005, olio, pigmenti puri, sabbia, cemento e tecnica mista su tela.

tradizioni e storie diverse”⁹⁹. Nelle tele di questo artista infatti una commistione di temi biblici e mitologici, immagini mutate dalla tradizione dell’iconografia artistica italiana, presenze dai tratti somatici esotici e occidentali insieme, sguardi carichi di gravità emotiva e conflittualità interiore descrivono un’umanità enigmatica, talvolta demoniaca e profondamente eterogenea. Berber già prima di trasferirsi a Firenze per gli studi accademici riceve importanti riconoscimenti e

attestati di stima, iniziando, non ancora ventenne, ad esporre in diverse rassegne collettive: nel 2004 in occasione dell’inaugurazione del nuovo Museo di Arte Contemporanea di Isernia, MACI, è il più giovane artista invitato ad esporre nella collettiva *L’arte in testa* invitato dal curatore Luca Beatrice e presenta “una figura colta in primo piano, permeata da un’aurea sacrale, di stampo espressionista, che calamita l’attenzione di critica e pubblico”¹⁰⁰. Sempre nel 2004 è invitato a Roma ad esporre alla II Biennale di Arte Contemporanea *In TranSito*. Da allora numerosi sono gli allestimenti di mostre personali oltre a importanti riconoscimenti e partecipazioni a rassegne di carattere internazionale.

⁹⁹ da tarikberber.tumblr.com/Biografia%20 [online].

¹⁰⁰ P. MANAZZA, *Tarik Berber: l’Espressionismo dei Balcani*, 2006, op. cit., s. p.

Exposicion Sevilla 1995 - 2005

1 luglio - 15 agosto 2006

La mostra¹⁰¹ gode del patrocinio dell'Ambasciata di Spagna in Italia, del Consolato Onorario di Spagna a Venezia ed è organizzata in collaborazione con format-c Gruppo di Ricerca

L'esposizione si pone l'obiettivo di analizzare e far conoscere la produzione architettonica sviluppatasi dopo l'Expo Universale di Siviglia del 1992: a Villa Pisani i progetti, i modelli e le proposte messe in atto nella città andalusa, che per l'Expo aveva proposto temi legati alla crescita scientifica e tecnologica e alla cultura architettonica contemporanea. Sono a disposizione del pubblico i progetti e le costruzioni di architetti noti e meno noti, legati da un impegno professionale e culturale di notevole livello. Dai lavori esposti emergono architetture nuove e interventi su situazioni già esistenti, spesso di piccola scala, ma non per questo meno significativi: i progetti dimostrano come sia possibile ottenere risultati di buona qualità con limiti economici imposti.

La mostra di Villa Pisani nasce dall'idea di voler esplorare il "fare architettura": un progetto avviato dall'Ordine degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Venezia nell'ambito delle iniziative promosse all'interno della Casa dell'Architettura (Cd'A), un laboratorio creato per divulgare e promuovere la cultura Architettonica in grado di trasformare l'ambiente professionale in un luogo d'incontro delle diverse generazioni di architetti.

Sevilla 1995 - 2005 presenta così le opere recenti di architettura realizzate nella provincia di Siviglia: gli elaborati esposti sono stati concessi dalla fondazione FIDAS - COAS¹⁰² di Siviglia.

"Il 20 aprile 1992 la città di Siviglia, capoluogo della regione Andalusia nel sud della Spagna, inaugurò l'Esposizione Universale nell'isola della Cartula, proponendosi al centro dell'attenzione dei media a livello internazionale, sui temi della crescita scientifica e tecnologica e sul dibattito critico della cultura architettonica contemporanea. In soli otto anni, con un imponente impegno economico e organizzativo, la città e lo stato centrale sono riusciti a completare un ambizioso programma di realizzazioni architettoniche e infrastrutturali che comprendeva, oltre alla realizzazione dell'Expo, sostanziali opere di trasformazione urbana. Architetti di fama internazionale di Siviglia, della Spagna e

101 All'inaugurazione interventi di: G. Monti (Soprintendente ai beni architettonici e del paesaggio del Veneto Orientale), H. D. de Rio Fernando (Pres. COAS - FIDAS), E. S. Arias (Ammin. FIDAS), Amministrazione Provincia di Venezia, A. Gatto (Pres. OAPPC Venezia), C. Aldegheri (Coordinatore Cd'A Venezia).

102 FIDAS - Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla, COAS - Colegio de Arquitectos de Sevilla.

stranieri, si sono confrontati nella realizzazione di architetture di grande qualità. A seguito di questi momenti convulsi e magniloquenti, gli architetti savigliani hanno proseguito il loro lavoro con forte impegno nell'integrazione tra cultura e professionalità, rivendicando i principi inalterabili di bellezza, utilità e solidità dell'Architettura"¹⁰³.



Alcune opere esposte durante la rassegna. Gli elaborati esposti alla mostra sono stati concessi dalla Fondazione FIDAS – COAS.

103 Dal comunicato stampa di presentazione della mostra a cura degli organizzatori, www.undo.net/it/mostra/40559 [online].

Franco Batacchi

BATACCHI

A cura di Anna Caterina Bellati, 2 settembre - 1 ottobre 2006

In mostra dipinti, sculture e gioielli di questo artista poliedrico il cui percorso creativo nasce inseguendo suggestioni classiche e neoclassiche che, richiamandosi a Venere e poi ad Afrodite, divinità poliforme, lo conducono in una sorta di viaggio a ritroso nel tempo e nelle culture primitive: la meta è approdare alla forma archetipica della Dea Madre Creatrice, mito di una fecondità magica che l'arte ha variamente indagato sin dall'antichità. Quella ospitata a Villa Pisani è una rassegna-sintesi del processo evolutivo e della varietà espressiva elaborata da Franco Batacchi dai *Muri* e dalle *Finestre* fino alle *Veneri* che, esposte nelle sale del Museo Nazionale di Stra, manifestano la grande versatilità del loro linguaggio: "da archetipi simbolo della femminilità attraverso i secoli, ad alfabeto di una scrittura che Franco Batacchi si è costruito nell'interpretazione di un presente legato al passato, ma già proiettato verso il futuro"¹⁰⁴.

Nova Venus Italica è il nome che Batacchi ha apposto al ciclo pittorico imperniato su Venere, una sorta di "confronto-omaggio" tra la pura e ideale bellezza canoviana che l'ha ispirato e le forme arcaiche alle quali egli fa riferimento. Dal 1991 "attraverso questo ciclo" l'artista riscrive la storia della donna costruendo forme che si ripetono "opera dopo opera, quasi a diventare l'armatura fissa di un'invenzione pittorica rinnovantesi con diverse scansioni spaziali e vari rapporti timbrici e tonali, sia nei grandi dipinti a fresco, sulla tela o sul legno, sia nelle composizioni a tempera, penna e foglia d'oro su carta"¹⁰⁵.

Nelle civiltà arcaiche la Dea Madre è suprema regolatrice dell'armonia del mondo. Alle origini il potere femminile è quello attribuito a Gea, dea primordiale dalla quale le altre divinità sono generate. La figura della dea madre di tutti i viventi è rappresentata da ogni religione sia politeista che monoteista. È qui che ha inizio la ricerca di Batacchi: "Voltando le spalle ad una concezione della donna in chiave erotica ed estetica, Batacchi non pensa ad una Venere 'kallipigia', [...] ma ad una donna 'steatopigia'"¹⁰⁶ che con dichiarata scelta anticlassica rinvia alle *Veneri* paleolitiche, in particolare la *Venere di Savignano* ora a Roma nel Museo Pigorini: "una statuetta in serpentino databile al 20.000 a.C. circa, [...] che dovette suggestionare il nostro artista, allora insoddisfatto [...] delle limitazioni di una figurazione direttamente implicata nel reale"¹⁰⁷. Questa donna diventa l'elemento-simbolo

104 da "Il Gazzettino", Ed. Treviso, 18 - 10 - 2006, p. 19.

105 E. POUCHARD, *La sfida di Batacchi, dalla pittura alla scultura*, da "Il Gazzettino", 05 - 07 - 2004, s. p.

106 L. CAMEL, *Batacchi. Nova Venus Italica*, Milano, Ed. Mazzotta, 2001, p. 19.

107 *Ibidem*



La festa di Venere, 2000,
tecnica mista su tela riportata su tavola.

che delimita il crinale tra il sacro e il profano.

Ecco allora i lavori raffiguranti donne nude accentuatamente primordiali che traggono la loro prima ispirazione dalla celebre *Venere Italica* scolpita dal Canova, ma che proprio grazie a quel “nuova” l’artista stesso ne ribadisce implicitamente la differenza. “Linee marcate e sinuose accentuano i caratteri della femminilità - i seni, il ventre, le natiche, le cosce - in stilizzazioni geometriche spinte in primo piano a creare la struttura portante dell’intera raffigurazione, ripartendo gli spazi modellati dal colore creando insieme di equilibrio stabile e di grande suggestione cromatica; mentre le silhouette delle versioni scultoree trovano nello spazio aereo la propria complementarità. Anche i titoli partecipano a creare

un universo femminile a tutto tondo: *L’esclusa, Passo di danza, L’letta, Madre e Veneri: alate, altere, fluide...*; un’indagine senza fine su espressioni e sentimenti di una Venere che rimane ‘nuova’ nella sua accezione di costante rapporto con l’oggi”¹⁰⁸.

Quello di Batacchi è un percorso punteggiato da disegni preparatori e oli, graffiti e bassorilievi, gioielli e sculture, alternando la bidimensionalità delle immagini dipinte alla pienezza volumetrica delle terrecotte fino alle tecniche miste con i più diversi materiali. Si tratta di un lavoro di forte valenza concettuale nel quale indipendentemente dalle tecniche adottate ciò che conta è l’aspetto simbolico e metaforico.

BIOGRAFIA

Pittore, incisore, scultore e artista, Franco Batacchi (Treviso 1944 - Venezia 2011) è una figura eclettica e multifaccettata: critico d’arte e docente di Storia dell’Arte Contemporanea alla Constantinian University di Cranston (Rhode Island, USA), è anche autore di numerosi saggi e giornalista d’intuito. Oltre 300 sono le mostre collettive alle quali partecipa in tutto il mondo e tra queste di particolare rilievo due presenze su invito alla Biennale di Venezia. Molto numerose anche le esposizioni personali in prestigiose sedi pubbliche e Gallerie italiane ed estere. È noto al grande pubblico per un *Identikit di Cristoforo Colombo* eseguito per le celebrazioni genovesi del 1992.

108 E. DEZUANNI, da “La Nuova Venezia”, Venezia, 24 - 09 - 2006, p. 46.

La passione per l'arte classica e neoclassica gli arriva da lontano, dagli anni del liceo artistico a Venezia grazie agli insegnamenti di Elena Bassi. Ma è in seguito ad una mostra su Canova allestita dal padre¹⁰⁹ nel 1957 nel Palazzo dei Trecento a Treviso che Batacchi rimane folgorato dai capolavori di questo artista, anche se per la maggior parte gessi provenienti dalla Gipsoteca di Possagno. Venere è figura mitologica ma anche un simbolo polivalente, che si apre quindi a richiami che vanno ben oltre ai più immediati e circoscritti riferimenti della tradizione romana. È lo stesso artista infatti che descrive come l'avvicinamento a questo modello abbia destato in lui tutta una serie di nuove problematiche sfociate appunto nel ciclo di lavori che ha inizio dal 1991: "Mi accorsi che testa e braccia quasi sempre erano superflue rispetto all'evocazione del simbolo. E cominciai così a nascere - attraverso schizzi e disegni - la 'mia' *Venere Italica* perché colorata, mediterranea; *Nuova* perché ben diversa e distante da quella dell'amato Canova, cui peraltro vuol rendere omaggio. Ho in tal modo inventato 'un nuovo archetipo' (apparente contraddizione in termini) che collega gli idoletti simbolici della fertilità del paleolitico e delle antiche civiltà d'ogni continente con le icone femminili di ogni tempo, fino al graffitismo contemporaneo"¹¹⁰

La distanza del "nuovo archetipo" dall'originale canoviano viene ribadita dallo stesso Batacchi nel 1993 nell'ambito della 45^a Esposizione internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, attraverso una installazione allestita a Possagno, nella Gipsoteca Canoviana e intitolata *Nascita della Nuova Venere Italica*. Si tratta di una sorta di "confronto-omaggio" nel quale l'artista stesso dichiara di aver cercato "l'evocazione ironica, tramite un illusorio processo di sviluppo e stampa, della riproduzione di una forma mitica"¹¹¹ con la quale l'artista riesce a produrre una atmosfera di sacralità molto suggestiva più vicina però a delle tensioni mitopoietiche e archetipali che alla colta e raffinata elaborazione canoviana. Fin dagli anni Settanta infatti è evidente nel lavoro di Batacchi una predisposizione sia psicologica che ideologica al tema del nudo femminile, ma nel corso degli anni egli matura un sempre crescente distacco emotivo dal referente reale che lo conduce appunto alle elaborazioni degli anni Novanta "È il percorso, di progressiva decantazione, e quindi di controllo psicologico e formale, che ha portato alla *Venere Italica*, con un sostanziale mutamento della direzione del desiderio, in termini psicanalitici. Se in opere come [...] *Tortura 1, 2 e 3*, oppure *Minaccia 1 e 2* [...] si ravvisava in filigrana [...] il ruolo non secondario del rapporto con il tema, non solo soggetto dell'immagine, ma oggetto di pulsioni profonde, tale attrazione va gradualmente trasformandosi, non censurando, comprimendo o addirittura rimuovendo la tensione vitale, ma indirizzandola diversamente.

109 Franco Batacchi (senior, soprannominato Bat, firma adottata dall'artista nel suo ultimo decennio) 1912-1971 artista, curatore e allestitore di mostre.

110 dichiarazione dell'artista in L. CARMEL, *Batacchi. Nova Venus Italica*, 2001op. cit., p. 9.

111 *Ibidem*



Clonazione Lunare, 2000, Tecnica mista su tela riportata su tavola.

Con una accentuazione dell'attenzione per la forma, del resto mai assente in Batacchi, che fondatamente ne rivendica il rilievo¹¹².

Si tratta in pratica di un percorso di ricerca nel corso del quale lavori come *Nudo come paesaggio*, un polittico in sei tavole del 1984 o *Sinopie* del 1987, mostrano un progressivo allontanamento dalle limitazioni di una figurazione direttamente

implicata nel reale e quindi dal riferimento diretto a persone fisiche. Queste opere rappresentano cioè una sorta di premonizione per le sue *Veneri* degli anni Novanta nelle quali Batacchi sembra voler dare forma e trasferire nella materia le sue pulsioni oniriche, i suoi sogni, i suoi miraggi attraverso un ritorno ad “una figura non desunta dalla realtà, bensì dal mito”¹¹³ come testimonia l'artista stesso.

Questo svincolarsi da riferimenti diretti permette a Batacchi di elaborare un nuovo linguaggio stilistico a partire dal 1990 nel quale convivono influenze cubiste, nella libertà di scomposizione e ricomposizione dei piani, e dialogo con il primitivo, nel continuo ricorso a immagini archetipe delle antiche culture dell'Europa paleolitica e poi neolitica. “Il nuovo referente di Batacchi è proprio infatti [...] la Grande Dea, la Dea Madre Creatrice, la Grande Madre, divinità-sintesi delle religioni preistoriche europee soppiantate tra il IV e il II millennio a.C. dalla cultura proto-indoeuropea.

Ente supremo, generante e non generata, la Grande Madre era la proiezione di una società pacifica, matrilinea e caratterizzata dalla supremazia femminile [...] diversamente dalla civiltà che le succedette, patriarcale e fondata sul potere del maschio”¹¹⁴. L'approdo a questi nuovi modelli costituisce il vero momento di svolta nel codice estetico dell'artista per il quale il dipinto non è più “il risultato di un rapporto problematico, quasi di scontro e talvolta di un compromesso tra contenuti, moventi, forma e tecnica” come afferma egli stesso, ma al contrario “ogni *Nuova Venere Italica* è madre della successiva, che spunta quasi per partenogenesi, [...], e con apparente capacità di riproduzione all'infinito. Per me è entusiasmante e non vedo limite all'approfondimento di questo ‘segno’”¹¹⁵.

112 L. CAMEL, *Batacchi. Nova Venus Italica*, 2001, op. cit., p. 14.

113 dichiarazione dell'artista in L. CAMEL, 2001, op. cit., p. 18.

114 L. CAMEL, 2001, op. cit., p. 24.

115 dichiarazione dell'artista in una lettera a L. Caramel del marzo 1993, in L. CAMEL, 2001, op. cit., p. 24.

Alberto Biasi

SETTANTA!

A cura di G. Barbero e G. Granzotto, 2 - 30 giugno 2007

L'ampia mostra ospitata a Villa Pisani a Stra celebra i settant'anni di Alberto Biasi illustrando l'evoluzione artistica del maestro padovano attraverso un percorso singolare: accanto ad una raccolta di opere dei suoi esordi a partire dal 1959, prima e durante il Gruppo N, di cui Biasi fu fondatore ed esponente di spicco, sono presentati lavori conosciuti ed altri scelti per la loro atipicità, procedendo a salti fino ai più recenti assemblaggi in tela grezza e alle sculture in acciaio.

Tra le prime opere che accolgono il visitatore di *Settanta!* compaiono alcune celebri *Trame*: collage ottenuti mediante sovrapposizioni di carte, garze o reti d'acciaio che rappresentano gli esiti delle sperimentazioni sulla percezione visiva nei primi anni Sessanta; *Spazio elastico* - una costruzione in legno, filo e spugna del 1960, uno dei primi tentativi di scultura visibile a tutto tondo - e *Oculare sull'infinito*: queste ultime esposte nella mostra *Sculture da trasporto*, inaugurata a Roma nel 1960, in occasione delle Olimpiadi. Seguono una serie di *Visioni* pronte a moltiplicarsi, grazie al movimento virtuale che si innesca dalla interazione con lo spettatore e agli infiniti intrecci delle mutazioni tonali che offrono a chi

le osserva - a seconda della direzione del proprio sguardo e dei propri spostamenti - la sensazione di partecipare al farsi dell'opera. In questo senso la personale di Alberto Biasi, lungi dal porsi come mostra tradizionale e definita, si propone come stimolante approccio ad un'esperienza sensoriale.

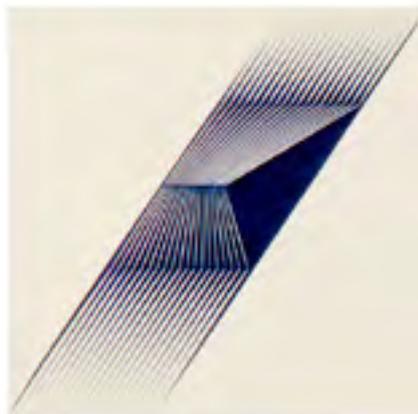
Sempre agli anni Sessanta risale *La porta sbarrata* che Biasi propone a Stra: dopo la formazione del Gruppo N, infatti, viene organizzata la manifestazione *A Porte Chiuse: Nessuno è invitato ad intervenire* "di carattere neo-dada e quindi di rottura verso l'esistenzialismo informale"¹¹⁶ che suscita all'epoca clamore e sorpresa:



Oggetto ottico dinamico, 1960,
doppio strato di lamelle sovrapposte.
Polietilene su tavola dipinta.

la sede rimane chiusa per tutta la durata dell'esposizione (11 - 13 dicembre 1960) e gli invitati restano fuori dalla porta d'ingresso. "Il barcollante esistenzialismo della pittura informale è soltanto un ricordo: la non-tecnica del gesto gli ha sbarrato per sempre la strada, dischiudendo un orizzonte estetico dove, ad esempio, l'oggetto artistico può anche

116 I. MUSSA, *Il gruppo enne, la situazione dei gruppi in europa negli anni 60*, Roma, Bulzoni Ed., 1976, p. 10.



Omaggio a Fontana, 1965,
rilievo in PVC su tavola.

configurarsi in un'affermazione come questa: 'Nessuno è invitato a intervenire'¹¹⁷. A questo periodo risale anche *La mostra del pane* come omaggio a un oggetto feticcio, emblema "contro il culto della personalità e contro il mito della creazione artistica". Inaugurata il 18 marzo 1961 la manifestazione si conclude la stessa sera "per esigenze di conservazione". Le opere, come indica il biglietto d'invito "non esprimono nessun personalistico mondo interiore, assolvono una funzione sociale"¹¹⁸. Un altro modo per indicare l'effimero della creazione artistica e delle sue frange individualistiche.

Ancora ai primissimi anni Sessanta è riconducibile un altro lavoro accolto a Stra, *Tre quadri neri*, che richiama in particolare la tendenza del Gruppo N di creare opere totalmente dipinte di nero, una pittura dagli intenti polemici che "per la sua assoluta presenza anonima, costituiva una risposta ai 'monocromi indifferenti' di Manzoni"¹¹⁹ (e si potrebbero anche considerare una sorta di omaggio alla spazialità pura, isolante e illusoria, priva di riferimenti oggettivi delle ricerche di Fontana). Del periodo delle *Dinamiche visive*, uno dei cicli più peculiari dell'artista in cui l'occhio umano diventa motore e creatore delle forme, sono proposte a Villa Pisani i nudi *The Queen, Madonna, Passe-partout* (1990) e le *Grazie multietniche* (1989): visioni simboliche di un "organo genitale che intrappola le immagini,



S 9, 1964,
doppia serigrafia su PVC trasparente e cartoncino.

o forse le genera [...]. Questo metaforico 'venire alla luce' è l'aspetto saliente della ricerca di Biasi"¹²⁰. Accanto a questi, lavori meno noti come *Hiroshima-LittleBoy* e *FatMan-Nagasaki*. E ancora gli autoritratti come *Io sono* e *Autopercezione* per il periodo degli *Ottico cinetici* e dei *Politipi* per arrivare ai più recenti assemblaggi e sculture.

"Ogni mostra di Biasi non fa che accrescere quel 'culto e mito della personalità' che l'artista aveva tanto osteggiato ai suoi esordi. Venuta meno la collettivizzazione dell'opera d'arte, conseguentemente alla diaspora avvenuta in seno al Gruppo N, nel volgere

117 *Ivi*, p 119.

118 *Ibidem*

119 *Ibidem*

120 A. ZANCHETTA, *Biasi, Rilievi Ottico Dinamici*, Milano, Dep Art, 2008, p. 11

degli anni Sessanta Biasi sviluppa in modo coerente le *Torsioni* e gli *Ottico-Dinamici*, cicli a cui il suo nome è rimasto legato indissolubilmente nonostante la sua ricerca annoveri anche *Trame*, *Politipi*, *Assemblaggi*".¹²¹

Dopo quasi cinquant'anni di esperienza artistica con *Settanta!* Biasi "si presenta per quello che è, un artista a volte scontroso e riluttante ad apparire oppure al contrario, espansivo e presenzialista, sempre inquieto e poliedrico, spesso metamorfico come la sua pittura, a volte spiazzante, ma sempre imprevedibilmente coerente, uno che come artista ha vissuto due vite: la prima come membro del Gruppo N, la seconda come 'solista', un artista che appartiene al Novecento, ma che ha saputo oltrepassare il millennio rinnovandosi con straordinaria vitalità"¹²².



Politipo, contrasti dimensionali n. 3, 1983, Rilievo in PVC su tavola dipinta.

121 *Ibidem*

122 dal sito personale dell'artista, www.albertobiasi.it >mostre >Settanta!, 2007 - 06 - 02, [online].

BIOGRAFIA

Inquieto e poliedrico, spesso metamorfico e talvolta spiazzante, Alberto Biasi nasce a Padova il 2 giugno 1937. Durante la guerra, Alberto, orfano di madre, vive con la nonna paterna che gestisce un'osteria a Carrara San Giorgio, paesino della campagna padovana. Cresce a contatto della gente di paese, in un'atmosfera di famiglia allargata, fino agli anni della scuola superiore, quando ritorna a Padova per frequentare il Liceo Classico e poi a Venezia l'Istituto d'Architettura e il Corso Superiore di Disegno Industriale, dove vince una borsa di studio istituita da Paolo Venini. Sono anni di conoscenza e passioni artistiche durante i quali si avvicina e approfondisce momenti fondamentali dell'arte del Novecento: il movimento Neoplastico, il Futurismo, il Dadaismo entrano e si radicano nel percorso di formazione del giovane Biasi.

Nel 1958 comincia a insegnare Disegno e Storia dell'arte nella scuola pubblica e nel '69 gli viene assegnata la cattedra di Arti della grafica pubblicitaria (che mantiene fino al 1988). Nel frattempo prende corpo la sua attività di artista e nel 1959 forma il Gruppo N con cui lavora fino allo scioglimento nel 1967. Per la formazione del gruppo, una svolta decisiva è offerta dalla mostra *Nuova concezione artistica* del 1960 "un evento clamoroso: per la presenza di artisti come Castellani, Mack e Manzoni, ad essa partecipano anche Biasi e Massironi, e per la dichiarazione contenuta nel manifesto. [...] Il manifesto dichiara: l'arte è essenzialmente ricerca che nasce dalla struttura molteplice della vita moderna; l'artista ha superato l'individualismo sentimentale; l'opera si muove oltre lo spazio a due dimensioni, e cioè in uno spazio vasto il cui elemento determinante è la luce; e la difesa di un'etica collettiva"¹²³. Nel '61, come coautore del Gruppo N, è fra i promotori della mostra *Nuove Tendenze* a Zagabria. "Un punto d'incontro [...] per le ricerche visuali operanti in quegli anni in Europa"¹²⁴ e nel '62 decisiva è la partecipazione alla mostra *Arte Programmata*.

In questi anni Biasi cerca nuovi modi espressivi: l'interazione dello spettatore con l'opera diventa un fondamento ineludibile per questo rifugge dall'uso "di automatismi a favore di elementi 'cangianti' e 'pulsanti' capaci di attivare effetti percettivi ambigui, che suggeriscono un movimento interno. Nasce così la complicità e reciprocità del vedere-sapere tra percipiente e percepito"¹²⁵.

Segnano l'attività di questo periodo le *Trame*, primo studio sull'interferenza del movimento dello sguardo e della luce naturale su una superficie statica e stratificata. Accanto alle *Trame* realizza i *Rilievi ottico-dinamici*, ottenuti per sovrapposizioni di strutture lamellari, dove lo spettatore diventa corresponsabile dell'evento visivo. Cominciano ad apparire

123 I. MUSSA, *Il gruppo enne, la situazione dei gruppi in europa negli anni 60*, 1976, op. cit., p. 117.

124 *Ivi*, p. 121.

125 A. ZANCHETTA, *Biasi, Rilievi Ottico Dinamici*, 2008, op. cit., pp. 8-9.

allora le *Forme dinamiche* ottenute per torsioni; le *Fotoriflessioni* in cui l'artista cerca nel movimento e nella luce reali nuovi valori estetici e psicologici ed infine gli *Ambienti* nati dal desiderio che spazio dell'opera e spazio dello spettatore non siano separati, in modo da creare una percezione instabile derivante dalle relazioni tra spazio illusorio e movimento reale, tra spazio reale e movimento illusorio. Dopo lo scioglimento del Gruppo N l'attività di Biasi prosegue "in solitaria" sviluppando quei temi che restano centrali nella sua produzione.

Approfondendo la ricerca sull'impatto luminoso di luce naturale, elabora nuove soluzioni con i *Politipi*. Questi sono sostanzialmente una continuazione delle strutture lamellari precedenti: *Torsioni* e *Rilievi Ottico-Dinamici*, ma mentre in quelle il dinamismo è esasperato, nei *Politipi* "prevalgono il cangiamento coloristico e le caratterizzazioni formali in conseguenza di tensioni e deviazioni delle strutture lineari"¹²⁶.

Negli anni Settanta abbina elementi lamellari in torsione e parti in movimento reale, mentre negli anni Ottanta e Novanta i *Politipi* si arricchiscono di un elemento fino ad allora parzialmente trascurato da Biasi, la pittura: ne derivano forme e cromatismi di forte suggestione figurale. "In questi ultimi, per contrasto tra la plasticità cangiante del minirilievo e la bidimensionalità della pittura, le nuove immagini vivono con e per chi le guarda e appaiono evocative di un continuo divenire"¹²⁷.

Da qui ha inizio l'ultima importante evoluzione del suo lavoro: elaborando una sintesi delle ricerche precedenti Biasi realizza gli *Assemblaggi*, soprattutto dittici e trittici, in prevalenza monocromatici, di forte impatto plastico e coloristico. La scultura, già presente nelle opere di Biasi in quanto bassorilievi, assume nei lavori più recenti un nuovo valore: acciaio corten, alluminio, metacrilato sono i mezzi con cui Biasi sfida lo spazio tridimensionale, affrontato nelle misure ampie di opere anche da esterno: totem, lastre a sviluppo verticale, così come spirali interrotte, eliche di fitti tuboli metallici diventano trasposizioni, reinvenzioni.

Oltre a dodici esposizioni di Gruppo N, Biasi ha allestito più di cento mostre personali e ha partecipato ad oltre quattrocento collettive tra le quali di particolare rilievo la 32^a e la 42^a Biennale di Venezia, la 11^a Biennale di San Paolo, la 10^a, 11^a e 14^a Quadriennale di Roma, riscuotendo importanti riconoscimenti.

126 dal sito personale dell'artista, www.albertobiasi.it > opere > Politipi, [online].

127 A. ZANCHETTA, *Biasi, Rilievi Ottico-Dinamici*, 2008, op. cit., p. 57.

Orlando Donadi

RIFLESSO FUGGENTE

Presentazione critica di Lucia Majer, 15 - 30 settembre 2007

Riflesso fuggente del pittore trevigiano Orlando Donadi si articola in tre saloni di Villa Pisani, e presenta una cinquantina di opere, alcune di grandi dimensioni, accompagnate da studi e bozzetti di riferimento. Magia, fiaba, metafora e allegoria sembrano accompagnare il visitatore all'interno del mondo pittorico di Donadi.

Un mondo fatto di colore intenso, che definisce le forme e i ricercati panneggi di maschere e di costumi, di luoghi e creature arcani, "di oggetti e figure dall'ambigua fissità, apparentemente ritagliati e scelti per riempire uno spazio surreale e vivere l'eternità di un attimo che non sembra avere inizio né fine"¹²⁸.

Una rappresentazione allegorica di "teatranti" immersi in una scenografia che svela talvolta una forte componente ironica nelle citazioni improbabili, negli inattesi accostamenti, nell'abbigliamento curioso e nelle situazioni irreali ed assurde. Comparsa rinascimentali si muovono entro spazi scomposti e surreali, colonne e busti di ispirazione classica, simboli magici e figure allegoriche sono accostati a caffè, boutique, telefoni cellulari.



Riflesso fuggente, 2005, olio su tela.

"L'affresco di Giotto, il panneggio di Raffaello, la metafisica del quotidiano trovano tutti cittadinanza nelle sue tavole. Eppure, ciò che domina è un'impressione di ordine e di controllo, di un messaggio voluto dall'autore, un prodotto del suo personale lavoro"¹²⁹.

La pittura di Donadi, infatti, richiama alla memoria molti antecedenti artistici, dal trattamento del colore di stampo rinascimentale alle atmosfere lucide e mentali dei quadri fiamminghi, fino ai più espliciti riferimenti alla metafisica e al surrealismo: "I giochi di luci e di ombra, l'inquietante fissità delle figure, la metamorfosi tra natura

128 L. MAJER, "Ancillae Veritatis", in R. BRIANI (a cura di), *Orlando Donadi "Brunico...per antiche vie"*, catalogo della mostra *Brunico per antiche vie*, agosto 2006, Venezia, Grafiche ITE, 2006, p. 8.

129 dal sito personale dell'artista, www.orlandodonadi.com/presentazione.php [online].



La stiratrice, 1975, olio su tela.

umana e natura vegetale, la presenza di oggetti e animali all'interno di architetture e spazi isolati, creano la percezione di una realtà diversa, o parallela, nella quale il senso di attesa e di sospensione sembrano esserne le caratteristiche dominanti¹³⁰. L'intento dell'artista, infatti, sembra concretizzarsi nel bisogno di raffigurare il mistero dell'esistenza umana. "Donadi aggiunge al timore metafisico un'aria surreale con le sue figure immote e pur spiritate, misteriose e assortite in un'atmosfera stranita"¹³¹. Attraverso tecnica e fantasia, dunque, Donadi offre una sua originale interpretazione del mondo: personaggi tratti dalla vita reale, oggetti d'uso quotidiano che con abilità poetica e figurativa vengono trasfigurati e proiettati in una dimensione

magica e simbolica, immersi in un dialogo silenzioso, una quiete avvolgente che coinvolge anche l'osservatore. Al contempo il "fragore" di volti e paesaggi, resi con colori accesi e precisione calligrafica che rasenta il virtuosismo nella descrizione dei dettagli, emerge per contrasto da sfondi neutri offrendo allo spettatore una nuova chiave di lettura e di interpretazione a momenti di esperienza comune. "Le opere di Donadi invitano l'osservatore a proiettarsi nel quadro per aggirarsi in esso e nella propria anima; esse si rifiutano al chiassoso e si offrono al contemplatore, dischiudendogli un mondo interiore come alternativa alla quotidianità inquieta dei nostri tempi"¹³²

BIOGRAFIA

Nato nel 1943 a Treviso, dove tutt'oggi vive e lavora, e attivo con le sue opere fin dagli anni Cinquanta, Donadi si appassiona alla pittura, alla grafica e alla scultura indagando le possibilità creative di molteplici forme d'arte. Giovanissimo prepara la sua prima mostra personale nel 1965, ma è soprattutto negli anni '80 e '90 che raggiunge la maturità artisticamente e definisce una precisa identità espressiva. La sua pittura si presenta infatti

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ P. RIZZI, rubrica "Vetrina del Nordest", da "Il Gazzettino", 17 - 05 - 1999, p. 21.

¹³² F. HARING, *Considerazioni* [...] in R. BRIANI (a cura di), *Orlando Donadi "Brunico..."* [...], 2006, op. cit. p. 6.

come una singolare e insolita sintesi di fonti assai diverse per tecnica pittorica, ricerca cromatica e concezione di spazi e volumi. Donadi, infatti, con la sua pittura si richiama a diversi antecedenti artistici: “dal rinascimentale trattamento del colore che richiama l’affresco alle lucide e cerebrali atmosfere di un quadro fiammingo, fino ai più espliciti riferimenti alla metafisica e al surrealismo, da Giorgio de Chirico a Salvador Dalí”¹³³, resi con effetti cromatici brillanti e ricchi delle terre colorate che il pittore stesso sapientemente prepara bandendo acrilici e colori chimici, secondo la migliore tradizione medievale, fino alle tecniche di collage quasi metropolitane. La sua attività e curiosità artistica sono inoltre supportate da frequenti viaggi in Europa, Africa e America che rappresentano importanti fonti di ispirazione: qui inoltre può esporre i suoi lavori in prestigiose mostre personali, nelle quali si evidenzia sempre più la crescita artistica raggiunta. Sono di questi anni anche interessanti esposizioni in varie città italiane tra le quali Venezia, Firenze, Milano.

Nel 1997 la CNN trasmette un servizio interamente dedicato alla sua opera dal titolo *You bled the heart and made history weeps* riguardante il dipinto collocato al Mausoleo Assad di Damasco. Alla Biennale Internazionale di Arte Contemporanea di Firenze del 1999, che si svolge alla Fortezza da Basso, riceve il IV premio, sempre a Firenze è dell’anno 2000 il conferimento dell’ambito premio “Fiorino d’oro” a Palazzo Vecchio.

Espone negli Stati Uniti e in Europa dove riceve importanti commissioni da musei e gallerie.

133 L. MAJER, “*Ancillae Veritatis*”, in R. BRIANI, 2006, op. cit., p. 8.

Renato Pengo

TRAGHETTARE IL TEMPO

Presentazione critica di G. Monti, 14 aprile - 25 maggio 2008

Nella mostra di Villa Pisani sono esposte quindici grandi tele e due installazioni realizzate appositamente da Renato Pengo per questa occasione, opere che illustrano gli esiti più recenti della sua ricerca artistica. *Traghetare il tempo* rappresenta un ciclo di lavori nei quali Pengo si interroga ed esprime la propria personale riflessione sulla condizione dell'uomo moderno "stretto tra l'imperialismo tecnologico, che governa l'universo visivo, e la percezione della propria identità che tenta di conservare lucidità di giudizio e facoltà di scelta"¹³⁴. Una tecnologia, quindi, che paradossalmente dà molto, ma tende a prendere il sopravvento togliendo all'uomo la possibilità di essere critico e di provare emozioni. Per Pengo, infatti, essere artista significa prima di tutto "saper produrre idee, osservare da individuo pensante il mondo che lo circonda, sperimentare e ricercare fino al raggiungimento della realizzazione nel modo più adatto ed efficace"¹³⁵.



Traghetare il tempo, 2008, tecnica mista su tela.

In questo percorso la pittura si tramuta da momento di piacere a strumento di una lucida e consapevole indagine del nostro tempo. Tempo tecnologico, appunto, sentito come l'ultimo grande passaggio epocale. La pittura, per Pengo, può quindi trasformare "un travaglio analitico in opera d'arte"¹³⁶. Da qui nasce il lavoro di Pengo che si profila come il risultato della percezione che l'artista ha della realtà contemporanea: fagocitante, capace di inghiottire tutto, spazio, tempo, luoghi e idee che poi vengono restituiti sotto forma di immagini svuotate di senso e di valore.

Da questa visione nascono anche le opere esposte nello spazio delle Serre di Villa Pisani: su una delle pareti di fondo, ad accogliere il visitatore, l'artista dispone una installazione con le silouette di piombo di quella che è la "sua umanità", sorta di replicanti impauriti ed amorfi, che galleggiano sullo sfondo del tempo lasciando deboli tracce del loro passaggio. Come afferma lo stesso Pengo queste sagome rappresentano "una umanità svuotata

134 dal comunicato stampa, mostra Renato Pengo, Museo Nazionale di Villa Pisani, Stra, 18 - 4 - 2008, su www.undonet.it/mostra/69938 [online].

135 E. FERRETTO, *Renato Pengo: Presenze transitorie*, in "AreAArte", rivista trimestrale, Thiene (VI), Martini Ed., 2013, nr. 14, p. 8.

136 in *Pengo torna sull'uomo*, da "La Nuova Venezia", 18 aprile 2008, p. 49.



Lacrime, 2007, tecnica mista su tela.

di tutti i suoi significati, dei suoi valori e della sua identità”, un’umanità senza più speranze. Sulle superfici monocrome di colore puro delle tele dipinte, tra punti che colano e si ripetono - allusione al foro che collega con l’infinito e diviene motivo di rinascita - fa la sua comparsa l’uomo, presente sulla scena con la sagoma della testa: “Le sagome che emergono da questa mancanza di gravità spaziale sembrano uscite dal teatro delle ombre. Infatti sono profili senza modello, ombre uscite dal nulla [...]. Queste ombre che si mostrano per svanire rappresentano l’ambito essenziale dell’artista, il costante passaggio che contraddistingue la condizione dell’attesa: la presenza dell’attesa nella presenza dell’assenza. Queste ombre tenute dal vuoto sono destinate a farvi ritorno”¹³⁷.

BIOGRAFIA

Renato Pengo nasce a Padova nel 1943, dove sviluppa la sua formazione all’istituto d’Arte. Negli anni Sessanta il suo lavoro, caratterizzato da una pittura ancora informale, si emancipa dalle premesse dell’approccio scolastico e dalla metà degli anni Settanta sperimenta linguaggi diversi.

Nel 1975 è tra i fondatori di *Azione critica* la cui attività culturale si svolge nei quartieri di Padova: performance, happening, fotografia, murales, materiali industriali e interventi diretti sul sociale per arrivare negli anni successivi a focalizzarsi anche sull’antropologia e sulla psicoanalisi: la “libertà” mentale diventa per lui urgenza vitale. Da questa ricerca nascono opere forti, spiazzanti e destabilizzanti. Strutture seriali rigorosamente cerebrali che lo portano ad eliminare quasi totalmente il colore e alla registrazione quasi ossessiva di caratteri di una società alienante e programmata. “Così nel 1975 l’artista crea un eloquente trittico dove accosta tre grandi cervelli commentati dalla frase: ‘*Non siamo più esseri umani*’ una forte critica che suona da monito a cercare non la via più semplice ma la più vera, quella che apre la mente”¹³⁸. Quest’opera è il primo passo che lo conduce negli anni successivi a ricerche sempre più serrate e sugli effetti che l’overdose di tecnologia e consumismo ha sulla mente umana. Una sorta di alienazione alla quale la società attuale è

137 P. RESTANY, *Lo spirito della materia*, 1996, su www.renatopengo.it/prefazione.html [online].

138 E. FERRETTO, *Renato Pengo: Presenze treansitorie*, 2013, op. cit., p. 8.

costantemente sottoposta, a causa di una bulimia di immagini provenienti da televisione, computer e carta stampata che quotidianamente ci travolge.

La presa di coscienza degli effetti destabilizzanti che questa tecnologia invasiva può provocare, minando la capacità dell'individuo di pensare autonomamente e di immaginare "ciò che non è visibile", lo spinge negli anni '90 ad un esperimento: per mesi, ogni notte per diverse ore si porta davanti alla televisione a fare zapping. Ne deriva una situazione di totale saturazione nella quale interrompere l'immagine televisiva per entrare in un canale non sintonizzato crea un salto di visione in un vuoto energetico blu, il blu di Klein trascendente, immateriale e infinito che assume valore liberatorio. "Nasce così lo *Shock* cioè la frantumazione, la cancellazione dell'immagine, lo stop visivo, che concede un momento di sospensione dal quale finalmente la mente liberata può far nascere '*nuovi giacimenti della percezione e della comunicazione*'"¹³⁹. Le conseguenze immediate di questo esperimento sono dapprima la realizzazione di video, poi in un passaggio successivo il cosiddetto "effetto neve": l'assenza di segnale di tipo analogico assume consistenza materica e "si fa materia pittorica assumendo una propria significazione palpabile, acuita più tardi dall'inserimento di una scrittura pre-linguistica o post-atomica; una simbolica involuzione umana per riscoprire la valenza del 'segno' che torna ad essere testimonianza della presenza e del passaggio dell'uomo."¹⁴⁰.

L'assenza di visione si carica di un nuovo valore immaginativo ed energetico che permette



Shock scrittura, 1998, olio su tela.

una rinnovata corrispondenza con la misura umana. In questa direzione si svolge il suo percorso artistico che si sviluppa per cicli di ricerca: *Autoritratto*, *Lacrime*, *Traghetta il Tempo*, fino al più recente *Shock* presentato nel 2012 ai Musei Civici agli Eremitani di Padova, dove il confronto tra arte contemporanea e arte storicizzata crea un effetto destabilizzante. Pur esplorando sempre nuove vie espressive Pengo mantiene una coerente continuità di orientamento in cui cerca di fondere un raffinato livello di analisi concettuale con una sapiente realizzazione estetica.

¹³⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 8.

Walter Arno Noebel

PROJECTIONEM

A cura di Valter Balducci, Helmuth. Geisert, 10 settembre - 18 ottobre 2008

*Organizzazione: Istituto Nazionale di Architettura sezione Veneto.
Conferenza di Walter Arno Noebel con la partecipazione di Gino Malacarne,
Gianni Bragheri, Armando Dal Fabbro, Guglielmo Monti.*

“*Projectionem*. Esperimenti di adeguatezza e coerenza”: il piano nobile di Villa Pisani ospita un interessante sguardo sulla vasta produzione dell’architetto Walter Arno Noebel, singolare interprete della cultura contemporanea tedesca, berlinese in particolare: in mostra tavole di disegni e modelli lignei che pongono grande attenzione alla città e alle sue trasformazioni, tanto nei mutamenti urbani più complessi quanto in esperienze più contenute. L’obiettivo è soffermarsi e rappresentare quelli che sono i passi salienti del percorso intellettuale di questo architetto capace di declinare dinamiche antiche secondo l’espressione contemporanea. La mostra offre una selezione di alcuni dei suoi più efficaci impegni progettuali realizzati negli ultimi anni.

“Nella sua opera l’architettura della città è il palinsesto d’altre eloquenti proposte per disegnare la scena urbana, sfondo in cui vive e lavora la società del presente”¹⁴¹.

Secondo Noebel, l’insegnamento dell’architettura nelle scuole, all’università, “può essere



Disegni e modelli esposti nelle sale di Villa Pisani.

soltanto uno stimolo di fronte alle vere questioni del mestiere. La formazione di un vero architetto è il risultato della riflessione critica sulla propria formazione, sui mezzi di produzione, sulle regole interne del mestiere”¹⁴². Non solo: “Nella mia attività professionale cerco di non essere originale e meno ancora di essere ‘à la mode’. Le mode, gli stili e altre tendenze autobiografiche non possono che annoiare, sapendo già che

141 dal comunicato stampa, mostra *Projectionem*, Walter Arno Noebel, Museo Nazionale di Villa Pisani, Stra, 10 - 9 - 2008, su www.undo.net/it/mostra/75164 [online].

142 *Walter A. Noebel* su www.archinfo.it/walter-a-noebel [online].

saranno cancellate dopo più o meno cinque anni... Né la strana nostalgia del modernismo banale, né la disperata ricerca dell'originalità servono oggi a ritrovare quello che non tanto tempo fa si chiamava un consenso urbano. L'eccezione ad una regola va molto ben considerata e ponderata: preferisco non fare eccezioni, se non assolutamente necessarie. A volte la faticosa ricerca e stesura di una regola, potrebbe comunicare attraverso la riflessione condensata già più di ogni ben ideata 'trouvaille'"¹⁴³.

BIOGRAFIA

Walter Arno Noebel, (Colonia 1 ottobre 1953 - Berlino 2 luglio 2012) considerato rappresentante del razionalismo architettonico e mediatore della cultura architettonica italiana e tedesca, dopo gli studi di Architettura all'Università Tecnica di Berlino, lavora come architetto e socio nell'atelier di Fehling e Gogel "che rappresentano il massimo dell'eterodossia razionalista"¹⁴⁴ dove viene affascinato dalle infinite possibilità offerte dall'architettura. La successiva collaborazione con Ungers a Francoforte, lo sensibilizza agli aspetti che stanno "dietro" il fare, la "teoria".

Dopo queste esperienze, molto intense, arriva a Milano, alla "bottega" di Gregotti dove si appassiona alla questione del metodo, dell'approccio a un problema, avviando in questa città un proprio studio nel 1984.

Negli anni '80 è assistente di Luigi Snozzi al Politecnico di Losanna da dove inizia un lungo periodo di insegnamento in alcune tra le più prestigiose Università. L'insegnamento è però per lui soltanto uno stimolo di fronte alle vere questioni del mestiere. Nella professione rifiuta di uniformarsi all'imposizione di mode e di stili, destinate ad essere cancellate nell'arco di pochi anni. La formazione di un vero architetto è il risultato della riflessione critica sulla propria formazione, sui mezzi di produzione, sulle regole del mestiere.

143 *Ibidem*

144 P. BUCCIARELLI, *L'architettura di Fehling e Gogel. Vitalità dell'espressionismo*, Bari, Ed. Dedalo libri, Collana Universale di architettura, 1993, p. 6.

Domenico Luciano Consolo

OMAGGIO A 10 ANNI DALLA SCOMPARSA

27 settembre - 30 novembre 2008

Organizzazione: Associazione culturale Arch-oo, Arch. Paolo Consolo,
Arch. Simone Zecchin, Arch. Gianni Toso

A Villa Pisani un omaggio all'architetto e pittore Domenico Luciano Consolo a 10 anni dalla sua scomparsa. L'esposizione è concepita in due sezioni distinte destinate a far luce sull'attività architettonica di Consolo avviata negli anni Sessanta, senza tralasciare l'importante esperienza pittorica. Il suo percorso è, infatti, caratterizzato da una continua ricerca che vede miscelate le due arti.

Oggetto dell'evento sono quindi disegni originali, modelli architettonici e fotografie, relativi alle opere che maggiormente hanno segnato il suo percorso professionale e le tele che hanno caratterizzato l'evoluzione artistica del Consolo pittore. La mostra diventa così l'occasione per rileggere non soltanto le qualità professionali di Consolo, ma anche e soprattutto il suo carisma, la sua umanità contagiosa, la sua coerente dignità.

Come architetto Consolo si colloca "all'interno di quel gruppo che trova in Carlo Scarpa, Giuseppe Samonà e Ignazio Gardella i suoi maestri ispiratori."¹⁴⁵ Questo gruppo di architetti inventa un nuovo "linguaggio architettonico volto a reinterpretare le geometrie del territorio veneto. Nasce così un'edilizia riflessiva, rispettosa e riconoscibile, che non interferisce con la tradizione, anzi ad essa si affianca come una naturale evoluzione concettuale e temporale nelle linee, nei materiali e nelle tecniche costruttive"¹⁴⁶, un'edilizia che, nello specifico di Consolo, mantiene inoltre un atteggiamento di equilibrato distacco rispetto al panorama della produzione architettonica sviluppatasi in Veneto negli ultimi decenni del Novecento.

Consolo lavora in questo contesto come architetto e come pittore, seguendo un percorso professionale caratterizzato da una costante ricerca personale sempre attenta, per quanto riguarda l'attività progettuale, a porre l'attenzione sugli aspetti essenziali e funzionali e basata su una solida conoscenza di ogni dettaglio costruttivo, in particolare quelli della tradizione edilizia locale. Diventa quindi il precursore di uno stile artistico riconosciuto da molti professionisti, interpreti odierni dell'architettura veneta. Nel campo della pittura, già dal 1957, Consolo trasmette nella sua arte figurativa e paesaggistica un suo segno. "Ogni sua opera è un'invenzione, il suo è stato un vero e proprio spettacolo pirotecnico di

145 Dal comunicato stampa, mostra *omaggio a 10 anni dalla scomparsa*, Domenico Luciano Consolo, Museo Nazionale di Villa Pisani, Stra, 27 - 9 -2008, su www.undo.net/it/mostra/75966 [online].

146 *Ibidem*

invenzioni, con un taglio, uno stile, una ricerca materica, di luce e di colore assolutamente originali. [...] Consolo ha avuto la grande dote di andare subito al cuore dei problemi, di centrarne il nodo, era di una sensibilità modesta e schiva ma nel contempo orgoglioso della propria solitudine. Non lasciava tracce vistose del suo passaggio e non teneva alla pubblicazione o almeno alla corretta archiviazione delle sue opere, addirittura aveva il discutibile vezzo di bruciare i progetti che non gli servivano più”¹⁴⁷.

BIOGRAFIA

Domenico Luciano Consolo (1935-2000) architetto e pittore veneto. L'intero percorso umano e professionale di Consolo è stato per decenni caratterizzato da una continua ricerca che vede sapientemente miscelate le due arti - architettura e pittura - nella materia, nella luce e nel colore. Attivo nel Veneto dagli anni Settanta agli anni Novanta, si colloca all'interno di un gruppo di artisti capaci di promuovere una edilizia riflessiva che si affianca alla tradizione e alla cultura del territorio senza stravolgerla, capace di offrire una progettazione che si connota per la sua concretezza, funzionalità e qualità.

In pittura numerosi si susseguono i premi e riconoscimenti, tra questi il primo Premio “G. Andreotti” nel 1959 e il primo Premio “Città di Cavarzere” nel 1960.

Le sue realizzazioni sono sparse ovunque in Veneto, tutta l'Alta Padovana ne è cosparsa. Sono case, farmacie, asili, scuole, ma anche palestre, capannoni industriali; Consolo si cimenta con le più diverse tipologie edilizie sia pubbliche che private, operando in questo contesto come architetto e come pittore, infondendo la sua innata sensibilità ai lavori che porteranno la sua firma.

147 A. COMELLO, *Consolo, omaggio al talento*, da “Il Mattino di Padova”, 26 settembre 2008, p. 34.

Fathi Hassan

LEAVE THE PROPHETS

A cura di Valli Anna Cavedagna, 4 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009

Evento in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, patrocinato dalla Regione Veneto, Provincia di Venezia e città di Stra.

La sala espositiva del Museo Nazionale di Villa Pisani ospita un'antologica di Fathi Hassan, a vent'anni dalla sua partecipazione alla Biennale d'arte di Venezia. L'esposizione presenta alcune tra più importanti opere pittoriche dell'artista di origine egiziana, lavori realizzati con tecniche miste e una serie di installazioni che testimoniano la sua lunga carriera artistica.

Originario della Nubia, una regione montuosa e desertica tra l'Egitto e il Sudan, Fathi Hassan "vive in Italia da più di vent'anni, ma ogni suo quadro è ancora profondamente radicato in qualcosa di lontano, sprofondato nelle origini dell'artista"¹⁴⁸, innervandosi però di continuo di suggestioni che gli derivano dagli anni trascorsi in Italia. "Succede così che gli stili si intrecciano tra loro, in un movimento eclettico che lega figurazione ed astrazione, narrazione e gestualità, in una forma che opera sul collegamento di vari frammenti di diversa provenienza"¹⁴⁹.

Nei suoi disegni, dipinti, sculture e installazioni, Hassan si misura con la parola, senza



Contentore dell'anima, 1997, acrilico e sabbia su tela.

concederle valore verbale, dedicandosi all'esplorazione del tema degli antichi linguaggi cancellati dai domini coloniali: l'opera diventa così il risultato di una memoria storica-culturale sentita e vissuta ma al contempo consapevole della sua perdita, il che nei lavori di questo artista si traduce in un caleidoscopio di immagini e simboli, tracce dei suoi avi e della loro spiritualità. Nascono così opere come *Foglia, Contenitore di memoria, di sogni, dell'anima*, superfici quasi monocrome, dai contrasti leggeri e dai ritmi delicati alle quali Hassan sembra affidare il compito di conservare e tramandare queste

148 C. ANTOLINI, *Fathi Hassan: il potere del frammento*, Londra, maggio 2009, su www.andrea-arte.com/hassan.html, [online].

149 A. BONITO OLIVA, *Fathi Hassan*, Milano, Ed. Charta, 2000, p. 11.

memorie. Al contempo dipinge *Africa, Safir*, gli elefanti ornati di rosso immersi in uno spazio innaturale e simbolico, figure di santi, guerrieri neri e Madonne. Lavori intensamente policromi e stratificati, apotropaici, magici, forme quasi a rilievo che sembrano aggredire



Africa folklore, 1998, acrilico e sabbia su tela.

visivamente, in cui il prevalere del nero conferisce una intensa carica drammatica. Sono opere che tradiscono la profonda radice africana dell'artista: "Nello spazio iconografico dell'arte Hassan pianta le sue immagini di Santi Neri che fissano la distanza che intercorre con il pubblico con un sentimento religioso che sembra aver abbandonato l'occidente. [...] Questi santi fissano il nulla, come rivolti verso l'idealità di uno spazio senza tempo e dunque senza rumore di sguardi mondani. Essi condensano dentro i propri popoli la condizione di assoluta sofferenza di una cultura, quella africana, profonda e altamente simbolica, aperta alla fluidità di un sentimento adatto all'assoluto e non alla precarietà del quotidiano"¹⁵⁰.

Hassan usa il linguaggio della pittura per stabilire un dialogo con quella terra

lontana nello spazio e nel tempo. Gioca con i simboli, anche inventati e di ispirazione cubica fortemente geometrici, duetta con le texture e la calligrafia che fa parte della sua eredità nubiana, oscilla tra astratto e concreto, mito e allegoria: reperti linguistici e frammenti di una storia passata che non viene negata ma diventa base per un nuovo presente. "Nella grammatica visiva dell'artista nubiano si cristallizzano suggestioni tanto intime e singolari quanto storiche e tradizionali. Il ritmo del quadro è un ritmo tribale, incalzante e regolare come quello della natura"¹⁵¹.

L'arte diventa allora strumento per elaborare un nuovo linguaggio gravido di valori pregnanti mentre "l'opera diventa il mezzo attraverso cui l'artista manifesta la sua predilezione verso il presente inteso come un momento in cui la storia torna a palpitarne seppure in modo particolare e precario"¹⁵².

150 *Ivi*, p. 13.

151 C. ANTOLINI, *Fathi Hassan: il potere del frammento*, 2009, op. cit.

152 A. BONITO OLIVA, *Fathi Hassan*, 2000, op. cit., p. 13.

BIOGRAFIA

Fathi Hassan, artista di origine nubiana (tra Egitto e Sudan), è presente da anni nel panorama internazionale dell'Arte Contemporanea. Nato nel 1957 a Il Cairo, dove avviene la sua prima formazione, dal 1979, grazie ad una borsa di studio conseguita all'istituto di Cultura Italiana del Cairo si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove si diploma nel 1984. Qui frequenta la Galleria di Lucio Amelio dove conosce gli artisti James Brown, Mimmo Paladino, Nino Longobardi, Mattel Torp e Richard Long e intellettuali partenopei tra cui Filiberto Menna e Mario Martone.

Nel 1988 è chiamato a rappresentare l'Africa alla 23^a Biennale di Venezia, primo artista di origine africana che vi espone partecipando alla sezione "Spazio Aperto 1988".

Nel 1995 espone alla Galleria Annina Nosi a New York. Nel 2002 è chiamato allo Smithsonian Institution di Washington D. C. per un'installazione di scrittura murale, grazie all'interessamento di Mary Angela Schroth che lo segnala anche alla Biennale di Arte Contemporanea di Dakar del 2008.

Dal 2010 collabora con la galleria londinese di Rose Issa, con la quale partecipa ad Art Dubai. Il Metropolitan Museum of Art di New York lo cataloga nella "Youth Generation".



Safir in Paradiso, 1998, acrilico su tela.

Manuela Filiaci

THE BOXCASE

30 maggio - 28 giugno 2009

Mostra realizzata in collaborazione con lo studio Stefania Miscetti di Roma

Per le sale settecentesche del Museo Nazionale di Villa Pisani la vicentina Manuela Filiaci presenta una nuova installazione dal ciclo *The boxcase* e una serie di lavori su tela e rotoli di carta di grandi dimensioni che riflettono l'idea e il senso di transitorietà insito nella nostra vita.

Le composizioni chiamate *Warped Geometry* appartengono agli anni Ottanta. Filiaci realizza questi lavori impregnando dei fogli porosi con colori ad olio; quando i fogli assumono la consistenza di una tela, li elabora con forme arcaiche, geometriche, di ispirazione africana o fitte reti di linee e colore capaci di evocare un reticolo di venature o tessuti dell'epidermide. Le carte sono arrotolate assieme e mostrano solo una piccola parte della loro superficie: le immagini rimangono all'interno del rotolo che, chiuso come un "bozzolo", cela una oscura vita interiore. Questa pittura avvolta e "ripiegata" di immagini mute sembra sigillare un segreto, sentimenti e presenze che con esso sono stati evocati spariscono e diventano mistero.

Con questi lavori l'artista indaga il tema delle stratificazioni e delle pieghe dell'animo e della memoria attraverso una gestualità "quotidiana", un processo semplice e intuitivo: "Ogni più piccolo gesto può diventare il punto di partenza per una grande costruzione del pensiero.[...] Filiaci osserva ciò che è più comune e da cui crea immagini che hanno una presenza e un'armonia così forti, che davanti ad esse si rimane alle volte spaventati, come colpiti da un lampo"¹⁵³. Il fatto di custodire un dipinto non visibile sembra conferire a questi rotoli chiusi una energia che si sprigiona tutt'intorno: "la cosa che avvolge qualcos'altro determina se ciò che è avvolto è 'nulla', puro vuoto e buio, oppure se proprio questo buio è probabilmente il terreno vitale per un altro mondo massimamente esistente"¹⁵⁴. Nell'opera di Filiaci il meccanismo e l'audacia dei grandi rotoli successivi e delle *Boxes* possono essere compresi solo alla luce di questi lavori dei primi anni Ottanta racchiusi come bozzoli.

I grandi lavori di carta di Filiaci, dal forte potere evocativo, sono rotoli che si dispiegano sulla parete e, rivestiti da spessi strati dipinti con colori ad olio, fluiscono lungo il pavimento dominando tutta la stanza. Da questi strati emergono una serie di presenze: "Si tratta - dice l'artista - di presenze che non vogliono disturbare lo spazio e il silenzio. Appaiono ma potrebbero anche sparire, e nel loro stato sospeso effondono una dimensione

153 D. VON DRATEN, *Manuela Filiaci*, Milano, Charta, 2009, p. 14.

154 *Ibidem*

pittorica”¹⁵⁵. Gli strati, luoghi di luce ed ombra che si compenetrano, creano una profondità ondeggiante tale da confondere “l’ordine della nostre abituali strutture di superficie di spazio e tempo”¹⁵⁶. Nei dipinti di Filiaci le stratificazioni modificano l’abituale incrocio di assi, verticale ed orizzontale, dichiarando così che la pittura può definire uno spazio, narrare un racconto, riflettere uno stato emotivo trasformando “uno stato d’animo umano in forme figurative”¹⁵⁷.

Solitude (2000) è il titolo di un dipinto su un rotolo di carta, largo circa un metro e alto quasi due. Fasce cromatiche come orizzonti definiscono i margini superiore ed inferiore



Archaeology, 1997, olio su carta.

e delimitano una zona centrale gialla; e sopra questa uno strato di rosso semitrasparente. Come diagrammi, intermedi tra forma e idea, compaiono dallo strato rosso file di archi, e non si può escludere che in uno strato più profondo si dipani un ulteriore labirinto di archi. Filiaci non evoca immagini, ma rappresentazioni, o ricordi di esse. Parimenti in *Archeology* (1997) il filtro della memoria scompone le forme dei ricordi e ci rimanda impressioni, esempi schematici, sagome prive di proporzione che emergono da una distesa di blu profondo e contorto: quasi “uno spazio onirico per metà sommerso e per metà di nuovo emerso”¹⁵⁸. Sul fondo del rotolo adagiato sul pavimento il retro è dipinto con accesi accordi cromatici di giallo e verde che, lasciando intuire un mondo totalmente differente, rivelano un seguito per questo quadro-infinito. È “come se ci fosse una pelle esterna che potesse schermare il quadro interno e la sua realtà dal mondo che lo circonda”¹⁵⁹. Si svela così il gioco interno al dipinto, che coinvolge lo spettatore con tutta la sua forza illusoria. Ognuna di queste opere diventa un palcoscenico, una scenografia di uno spazio indefinito, fatto di accumulazioni di colore che si

compenetrano, dove le forme emergono come rivelazioni per poi sparire lasciando il posto ad altro, creando la trama di uno spazio. Così anche in *Stop is Not a Conclusion* (1995) dove da una gaia superficie gialla erompe improvvisa una fiamma angosciante. Lo spettatore è turbato, confuso e disorientato.

Negli anni Novanta questi inserti di colore improvvisi e drammatici, fiamme, brandelli

155 intervista all’artista, in D. VON DRATEN, *Manuela Filiaci*, 2009, op. cit., p. 45.

156 D. VON DRATEN, *Manuela Filiaci*, 2009, op. cit., p. 9.

157 *Ibidem*

158 D. VON DRATEN, *Manuela Filiaci*, 2009, op. cit., p. 10.

159 *Ivi*, p. 11.

di nuvole - inquietante mondo di forme che permea le opere degli anni Ottanta - sono sempre meno frequenti e tendono a scomparire. *Essence of Gravity* (1995) si espande in una dimensione orizzontale. Una pennellata rapida lo percorre come attraversato da un intenso flusso di energia. Nello spazio che sembra un contenitore di tempo i colori si ripetono seguendo un andamento ciclico che alterna toni scuri e notturni a toni luminosi e cangianti. Questo spazio sembra mostrare “un circolo di momenti bui e luminosi, ma anche seppellire l’idea di un ancoraggio al suolo per mezzo di gravitazione”¹⁶⁰. Su questa superficie Filiaci traccia dei volumi bianchi, sagome ondegianti descritte a pastello, che sembrano opporsi all’accelerata sequenza temporale, dare un sostegno all’intero spazio e far sì che questo spazio privo di orizzonti possa esistere. È “l’idea che proprio nella fluttuazione, nel non fisso, nel cambiamento in permanente divenire si possa cercare l’essenza di un ordine”¹⁶¹.

Nei dipinti che Filiaci realizza dal 2005 con colori ad olio su tela lo spettatore è completamente assorbito nella realtà pittorica che ha il potere di scomporre e poi ristabilire le nostre abitudini di percezione. In *C’era una poesia di Enzensberger* (2006) gli oggetti - volumi di luce e buio che si affrontano - emergono trasportati da strati di non materia che suggeriscono una dimensione di profondità, una stratificazione spaziale priva di orizzonte alla quale questi volumi sembra vogliano sostituirsi. Qualcosa di simile accade in *Contamination* (2006-2007), uno spazio in cui Filiaci dipinge strati di diversa luce e intensità. Sono fasce, linee di orizzonte che si moltiplicano e si scontrano dando vita con i loro contrasti cromatici alla percezione di diversi livelli di densità. Si crea “una

sorta di spazio nebuloso”¹⁶² e immateriale in cui una costruzione che all’improvviso compare non può che sprofondare.

In questi dipinti di Filiaci le elaborazioni figurative danno vita ad un mondo immaginifico animato da volumi fluttuanti che emergono dallo spazio e da illusioni di spazi indefiniti come in *Gravity* (2007) o *Something Absent* (2000). Filiaci quindi gioca con la sua abilità intuitiva, agendo sui diversi livelli sensoriali della percezione e arriva ad accostare in perfetta armonia figure geometriche e organiche, mondi di oggetti costruiti e forme cresciute come in *Transition* (2006). Queste “presenze sembrano



Transition, 2006-2007, olio su tela di lino.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 12.

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² D. VON DRATEN, *Manuela Filiaci*, 2009, op. cit., p. 15.

dialogare l'una con l'altra, proprio come tre parti viventi di uno stesso essere, che si incontrano. [...], nello spazio che in *Transition* si espande tra i disegni, gli oggetti hanno la funzione di catalizzatori; le loro presenze, che sono legate in una stratificazione temporale, fanno di questa il tema effettivo. Lo spazio [...] irretisce i disegni nel costante passaggio tra esseri che si alternano, ognuno di essi è già contenuto in quello che lo precede."¹⁶³ Un'opera che proprio nella sua complessità rispecchia, per Filiaci, un momento di difficoltà dell'anima.

Questa idea dell'oggetto contenuto in un altro oggetto, metafora dell'uomo e del suo essere nel mondo, si esprime con particolare forza in una serie di opere chiamate *Boxes*: un caleidoscopio di forme tridimensionali fatto di scatole e cesti colorati. Alcuni sono oggetti di recupero, altri prodotti industriali. Filiaci ricopre di gesso le superfici delle scatole che poi dipinge con vari motivi figurativi, diversi per ogni faccia, realizzando un vasto puzzle di superfici dipinte che possono trasformarsi di continuo. Similmente a *Warped Geometry* anche le *Boxes* sono dei contenitori, ma mentre le prime rappresentano una rinuncia ad esprimersi, quasi un occultamento del dolore, le *Boxes* "esprimono un'allegria giocosa. Io plasmo uno spazio nascosto che, proprio come il contappunto musicale, tiene insieme le forme sulla superficie"¹⁶⁴ afferma Filiaci. Rispetto alla carta arrotolata, però, nelle *Boxes* ciò che conta è solo quanto accade nella superficie del dipinto, tutto è rinviato all'esterno. *The boxcase* esposta a Villa Pisani è un'anti-libreria affollata di scatole di cartone, dipinte



Real Cubism (Home), 1990-1992,
tecnica mista su scatole di cartone, piramidi, ecc.

una ad una, cui fanno eco altre scatole - altrettanto cromatiche - fuse nel bronzo, che al tatto producono suoni.

Le *Boxes* per l'artista sono un altro strumento, accanto alle tele e ai rotoli di grandi dimensioni, per indagare in maniera diversa il vocabolario dei segni. Secondo Filiaci "dato che hanno sei lati, appena vengono girate appare un altro aspetto, e nulla si può determinare del tutto. Ad esempio

se compongo le scatole in modo da formare una narrazione, mi basta girarne una per arrivare a vedere un'immagine totalmente nuova. Anche questo aspetto secondo me si può paragonare al linguaggio, a quei momenti in cui formuliamo pensieri in parole e

¹⁶³ *Ivi*, p. 22.

¹⁶⁴ Intervista all'artista, in D. VON DRATEN, *Manuela Filiaci*, 2009, op. cit., p. 48.

all'improvviso il flusso della conversazione è disturbato, sviato da un lapsus, un termine un'idea [...], un nuovo pensiero può alterare in modo inaspettato l'intera trama di parole, [...] il precario spazio intermedio della consapevolezza in cui possono concretarsi scoperte e sorprese"¹⁶⁵.

BIOGRAFIA

Manuela Filiaci nasce a Vicenza nel 1945. Trasferitasi a New York, sin dagli anni Ottanta partecipa attivamente alla scena artistica della città. Espone in varie gallerie e collabora come consulente artistica, disegnatrice di set teatrali e costumi in tre produzioni per il teatro "La Mama" e il Summer Lincoln Center Out Door Festival. Dal 1979 al 1988 lavora come curatrice a Parallel Window, spazio in cui vengono presentati artisti di varie nazionalità.

A New York studia alla School of Visual Arts nel periodo del minimalismo e del post-minimalismo maturando una ricerca creativa che evolve entro le dimensioni di spazio e tempo, memoria e luoghi. L'esperienza newyorkese è molto importante proprio come quella di respirare, negli anni '80, l'atmosfera dell'East Village, prima che perdesse ogni spontaneità, diventando luogo di tendenza.

Accanto alla produzione pittorica, parte preponderante della sua ricerca, Filiaci si esprime anche con lavori tridimensionali, sculture ed assemblaggi di carta e legno, come l'opera *Real Cubism*, un'installazione di scatole di cartone dipinte, presentata al Castello di Rivoli all'interno della mostra *Collezionismo a Torino* nel 1996 o *The boxcase* nel 2000 a New York a cura di Marina Urbach.

Nel 2007 per la mostra *Divagazioni* a Roma allo Studio Miscetti presenta una serie di scatole in bronzo poi dipinte, fino a confonderle con quelle di cartone: peso, apparenza, equilibrio tutto è messo in gioco in una continua ricerca di spazi mentali, di stabilità che mai arriva a termine. La nuova installazione osservata a Stra, che si associa a una serie di lavori su tela e rotoli di carta di grandi dimensioni, rappresenta un ulteriore passo nel percorso creativo di quest'artista.

165 Ivi, p. 22.

Miro Romagna

I VOLTI DELL'ARTE. DA PALAZZO CARMINATI AI GIORNI NOSTRI

A cura dell'Associazione Culturale "Il Filò", 3 ottobre - 1 novembre 2009

La mostra che si svolge a Villa Pisani è parte di un percorso espositivo di ampio respiro volto a documentare l'intera avventura creativa di Miro Romagna, artista veneto tra i protagonisti della pittura veneziana del Novecento scomparso nel 2006. L'evento infatti si compone di tre "stazioni" che prendono vita a Vittorio Veneto in tre luoghi differenti - la Galleria d'Arte "Maria Fioretti Paludetti" di Villa Croze, l'Oratorio cenedese di San Paolo al Piano e la Chiesetta serravallese di San Giuseppe - che ospitano rispettivamente le opere di esordio dell'artista, una selezionata raccolta della produzione matura e alcuni saggi di arte sacra. Il Museo Nazionale di Villa Pisani rappresenta quindi la quarta "stazione" di questo elaborato viaggio, ed è dedicata all'attività ritrattistica dell'artista, importante sia per la qualità pittorica e la resa fisionomica sia per il suo valore documentario in grado di fissare i tratti di quegli intellettuali protagonisti della Venezia del tempo.

"La disseminazione spaziale ha una sua ragione simbolica: allude allo scambio che è incessantemente intervenuto fra la 'capitale', Venezia, dove gli artisti veneti trovavano i naturali punti di riferimento, di formazione e di prova (l'Accademia di Belle Arti, Ca' Pesaro, Palazzo Carminati, gli spazi espositivi della Fondazione Bevilacqua La Masa) e la terraferma trevigiana e bellunese. [...]: è grazie a questo costante rapporto fra laguna, pianura, collina e montagna, che si è formata ed evoluta, almeno fino agli anni Sessanta del Novecento, la Koiné linguistica che anima il lungo 'romanzo' dell'arte veneta contemporanea"¹⁶⁶.

A Villa Pisani, inoltre, prende vita un interessante confronto fra un cospicuo numero di ritratti pittorici dei suoi amici artisti che Romagna esegue tra gli anni Sessanta e Ottanta, e i ritratti fotografici degli stessi realizzati dal fotografo veneziano Francesco Barasciutti. I ritratti di Miro Romagna sono definiti dal critico Enzo Di Martino "fuminanti"¹⁶⁷ per freschezza e introspezione e rappresentano una sorta di omaggio ai protagonisti della vita intellettuale veneziana della seconda metà del Novecento. Di Miro Romagna sono esposti i ritratti di Eugenio da Venezia, Giovanni Nei Pasinetti, Giampaolo Domestici, Neno Mori, "L'amico Bassuto", Paolo Rizzi ed Enzo Di Martino solo per citarne alcuni, mentre l'esposizione di Barasciutti conta circa una quindicina di ritratti fotografici di pittori tra cui Pizzinato, Gianquinto, Licata ed altri. Si tratta di un interessante confronto tra due

¹⁶⁶ F. GIRARDELLO, *Miro Romagna, spadaccino felice e inattuale*, in *Miro Romagna da Palazzo Carminati ai giorni nostri*, catalogo della mostra, Mogliano Veneto (TV), Arcari, 2009, p. 6.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 6.



Eugenio da Venezia, 1972, olio su tela

diversi linguaggi espressivi. I ritratti del pittore, fortemente realistici grazie ad una pennellata vivace, piena ed espressiva sembrano voler lanciare una sfida alla fotografia. Quello di Romagna è un linguaggio animato che attraverso il colore e il segno guizzante e vitale sembra cogliere l'essenza psicologica del soggetto ritratto.

“Romagna ha cercato di adattare non soltanto il suo *animus*, ma il suo stesso polso, cioè la tensione fisica, alle peculiarità del ritrattando, alla maniera dei grandi artisti del passato. In parte,[...] c'è riuscito: lo si vede dal *ductus* stesso della pennellata, che ora è frenetica, eccitata, ora invece indugia e quasi si coagula nello sforzo della resa. Romagna appartiene alla schiera degli schermitori della pittura (da Frans Hals a

Boldini) ed è quindi portato alla stoccata virtuosistica, al puro effetto pittorico. Questo è un pregio ma anche un limite. Non sempre infatti egli sa frenare la sua esuberanza: e se l'istinto lo porta talvolta ad azzeccare di prim'acchito l'opera (vedi il ritratto di Domesticci), altre volte la bravura gli fa passare il segno. Ma anche in taluni quadri più mediati e fusi [...] il tocco rapido e guizzante giunge ad esiti notevoli sia sotto il profilo psicologico che sotto quello, propriamente pittorico”¹⁶⁸.

BIOGRAFIA

Miro Romagna nasce a Venezia nel 1927 e inizia giovanissimo la sua avventura creativa nel dinamico mondo artistico veneziano esponendo i suoi primi lavori nel 1942, poco più che quindicenne. Paolo Rizzi, critico, giornalista ma soprattutto amico dell'artista, ricorda che Romagna “esponeva nel 1942, a poco più di quindici anni, in Sala Napoleonica proprio accanto ad un maestro come Cadornin!”¹⁶⁹. Del 1949 la sua prima collettiva all'Opera Bevilacqua La Masa e nel 1953 è invitato ad esporre alla Little Gallery di Seattle. Nel 1956 “Romagna partecipa al prestigioso Premio Marzotto vincendo (è un caso clamoroso

168 P. RIZZI, *Mostre d'arte: gli amici di Romagna*, da “Il Gazzettino”, Venezia, 14 - 12 - 1972, s. p.

169 P. RIZZI, *Una pittura nostalgica e frenetica*, 1991, in S. ROMAGNA (a cura di) *Miro Romagna 1927-2006*, Padova, Ditte Group, 2007, p. 9.



Giampaolo Domestici, 1972, olio su tela

per un giovane) il terzo premio. Rammemoriamo: primo un maestro come Felice Carena, secondi ex aequo Crippa e Dova, terzi ex aequo Pirandello e Romagna.”¹⁷⁰ ricorda ancora Rizzi. Un inizio quindi contraddistinto da importanti riconoscimenti pubblici, tanto più apprezzabili se si considerano le convulse vicende artistiche destinate a sconvolgere l’ambiente lagunare tormentato fra “tardiva assimilazione delle avanguardie storiche e [...] l’affermazione delle neoavanguardie”¹⁷¹. Tuttavia le grandi speranze e gli entusiasmi del periodo iniziale sembrano negli anni successivi in qualche modo venire disattesi. Le scelte artistiche di Romagna sono votate ad una ricerca silenziosa e paziente che affonda le sue radici nella

grande tradizione veneziana della natura morta, del paesaggio e soprattutto della felice pennellata e dell’intenso tonalismo. Scelte che tuttavia spesso “lo hanno relegato in un ambito malinconicamente nostalgico e crepuscolare [...] finendo per alimentare la vulgata secondo cui Romagna [...] può essere letto, [...], come l’epigone di Neno Mori, il maestro che il nostro autore ha sempre venerato e che a sua volta è stato troppo sbrigativamente incasellato fra gli ultimi artefici di un vedutismo prezioso, ma sostanzialmente di ‘maniera”¹⁷². Nella sua concezione dell’arte Romagna non cerca le grandi occasioni espositive, ma si dedica piuttosto con gusto artigianale ad una incessante produzione pittorica che lo assorbe totalmente. “È come una sferzata di energia. [...] dai quadri emana sempre questo colore acceso, fresco, che scorre [...]. È un impossessarsi goloso e avido dell’aria, della luce, dell’atmosfera. In questo senso Romagna è un autentico spadaccino della pittura: il suo gesto è veloce, addirittura frenetico, ma pur sempre preciso, puntuale.”¹⁷³.

170 *Ibidem*

171 F. GIRARDELLO, *Miro Romagna, spadaccino felice e inattuale*, 2009, op. cit., pp. 7-8.

172 *Ibidem*

173 P. RIZZI, *Una pittura nostalgica e frenetica*, 1991, in S. ROMAGNA, 2007, op. cit., p. 8.

La prima produzione dell'artista si orienta alla natura morta, alla ritrattistica senza sottovalutare la produzione sacra. "I paesaggi veneziani degli anni Settanta e Ottanta, a cui si lega la sua più immediata notorietà sono, semmai, la sintesi di un percorso che, nel suo primo segmento, è stato pressoché dimenticato"¹⁷⁴.

Tra il 1956 e il 1962 Romagna occupa a Palazzo Carminati un alloggio-studio che gli viene assegnato dall'Opera Bevilacqua La Masa. A questo periodo appartiene la serie dei *Tetti da Palazzo Carminati* in cui Romagna sperimenta una tavolozza più cupa fatta di una materia ricca e pastosa, stesa con una pennellata quasi aggressiva frutto di profonde inquietudini interiori. "Va sottolineato che l'adesione a tematiche diverse da quelle degli esordi non costituisce, per Romagna, un passaggio determinato dal puro 'spirito del tempo'. Il cambio di registro tematico gli consente invece di ampliare l'orizzonte di



Da San Giorgio, 1997, olio su tela.

indagine, liberandosi definitivamente dalla costrizione del soggetto 'sublime', per concentrarsi sull'autonomia dei valori pittorici e compositivi"¹⁷⁵.

Sembrano invece una sorta di ritorno e ripensamento su tematiche trascorse le opere degli anni Settanta, durante i quali la sperimentazione dell'artista appare "disordinata" e priva di una precisa e coerente linea espressiva che sembra corrispondere alla ricerca di un linguaggio nuovo scevro da appartenenze prestabilite. Il suo orientarsi quindi entro "un dipingere ordinato secondo canoniche suddivisioni per soggetto"¹⁷⁶ che si registra negli anni

Settanta sembra una sorta di incapacità di trovare una sintonia con la "contemporaneità". "Di vero c'è che, alla fine degli anni Settanta, Miro Romagna effettivamente si avvia a diventare un pittore inattuale. Confermerà questa opzione negli anni successivi, e ne rimarrà fedele fino alla fine"¹⁷⁷. L'inattualità della grande pittura figurativa veneziana.

174 F. GIRARDELLO, *Miro Romagna, spadaccino felice e inattuale*, 2009, op. cit., p. 9.

175 *Ivi*, p. 15.

176 *Ivi*, p. 16.

177 *Ibidem*

Giuseppe Puglisi

IL MEDITERRANEO. COSTE E COSTELLAZIONI

A cura di Marco Goldin, 7 - 25 aprile 2011

Mostra organizzata da Linea d'Ombra e realizzata con la collaborazione di Gruppo Euromobil

Giuseppe Puglisi e la luce del Mediterraneo sono i protagonisti di questa mostra che raccoglie quaranta lavori dedicati alla vastità dello spazio, al paesaggio urbano e alla duttilità morbida della luce. Sono i cieli, i mari, e le coste della Sicilia, è Catania, l'Etna con i suoi crateri sommitali, il Monte Pellegrino, visioni che sembrano fondersi in un unico elemento. Temi che l'artista affronta con spirito assolutamente personale.

Puglisi guarda il mondo dall'alto, contempla l'immensità dello spazio e le città. Di queste coglie i reticoli di strade, trame lacerate e dolcissime, i palazzi, potrebbe essere Catania, ma in realtà è una città della mente, è "solo un 'ovunque' perso nel labirinto dei suoi sogni, [...] città sdraiate, perfettamente inserite in una astrazione prospettica e viste nella loro totalità"¹⁷⁸ come in *Città* del 2007. Talvolta queste città sono ridotte ad un frammento



Città, 2007, olio su tela.

relegato in un angolo, un silenzioso brandello di vita che si sfalda e che sembra risucchiato fra terra e cielo, come in un'altra versione sempre del 2007, oppure agglomerati di luci - fredde e lunari - e strade, smarriti nell'immensità della natura come appare in *Città* del 2005. Quelle di Puglisi non sono invenzioni visionarie, egli guarda da lontano la città, l'affanno del vivere quotidiano, i luoghi non più vivibili, la realtà frantumata, esitando tra un desiderio di bellezza, ordine e armonia e "la constatazione di un degrado percepito dentro i contesti ambientali e sociali"¹⁷⁹ in cui l'artista si muove.

178 L. BARBERA, *Antologia critica*, in M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo. Coste e costellazioni*, catalogo della mostra, Treviso, Linea d'Ombra, 2010, p. 86.

179 P. NIFOSI, *Antologia critica*, in M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo [...]*, 2010, op. cit., p. 75.

Puglisi interpreta queste immagini, le rielabora in una visione tutta interiore e le trasfigura simbolicamente nel suo universo pittorico fatto di colori dai toni bassi e sfumati e di accordi struggenti in una perfetta armonia di forma, luce e colore. “Le sue opere restano così in bilico tra la resa delle devastazioni e la magia delle armonie, delle materie, dei segni graficamente raffinati ed eleganti”¹⁸⁰. Nelle sue opere non c’è racconto o la narrazione di un evento; è un “mondo pulviscolare, soffuso, che ricorda certe indefinitezze romantiche”¹⁸¹, sono paesaggi colti di notte, dominati da un gorgo di luce nera sopra cui fiammeggiano stelle, fuochi che esplodono nel cielo, aurore boreali, oppure città colte al crepuscolo, non immagini nitide “messe a fuoco” ma come ricoperte da un velo “dove affiorano lumi impropri, fuochi commisti a terra, a cemento, crepitii e frange di materia urbana”¹⁸² (*Città*, 2003; *Catania*, 2004) che invitano ad entrare e perdersi in questa vastità indefinita. “Tutta tesa verso la profondità e l’immerione è dunque la pittura di Puglisi. Che nomina per assenze protratte il reale, sottintende il dato della visione facendo della pura visione la pittura stessa”¹⁸³. Così *Sulla città*, estesa opera del 2007, inghiottisce lo spettatore in



Atlante del cielo. Scorpione, 2010, olio su tela.

un universo blu, lo seduce, lo invoglia ad addentrarsi e smarrirsi nel suo spazio urbano proprio come avviene con *Prime luci* (2007). Talvolta la città scompare e Puglisi descrive il cielo ampio e disteso sopra il Mediterraneo. È un cielo interpretato che passa dalle tinte morbide dei grigi rosati a molteplici variazioni di azzurri (*Atlante del cielo. Scorpione*, 2010) fino al blu profondo (*Cielo d’inverno*, 2010), in cui distribuisce cascate di stelle, “accensioni puntiformi [...] che rimandano l’una all’altra”¹⁸⁴ per poi disperdersi nell’aria, sono luci che vanno ovunque e provengono da ogni luogo e sotto queste luci segni marcati di orizzonti come tizzoni ardenti.

180 *Ibidem*

181 L. MATTARELLA, *Antologia critica*, in M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo* [...], 2010, op. cit., p. 81.

182 A. GERBINO, *Antologia critica*, in M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo* [...], 2010, op. cit., p. 79.

183 M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo* [...], 2010, op. cit., p. 81.

184 P. NIFOSI, *Antologia critica*, 2010, op. cit., p. 79.

BIOGRAFIA

Giusepppe Puglisi nasce a Catania nel 1965. La sua formazione artistica avviene all'Istituto d'Arte della sua città. Qui conosce Pietro Zuccaro e si delinea già la sua prima area di ricerca rivolta soprattutto ai temi della luce e del disegno. Affascinato da autori come Antonello da Messina, Vermeer, Degas, Schiele, Puglisi vede nell'opera di Lorenzo Tornabuoni, scoperto quasi per caso, la sintesi delle sue ricerche espressive di quel periodo.

Inizia così una fase di intenso lavoro in cui nascono i primi quadri: gli *Amanti* fissati nel momento più intimo e segreto dell'abbraccio quando il dialogo tra i due innamorati è un'allusione suggerita da delicati accordi di colore e le *Deposizioni*, figure distese, possibili preludi di futuri orizzonti. Nel 1987 conosce Franco Sarnari grazie al quale entra in contatto con i pittori del Gruppo di Scicli.

La sua prima mostra personale alla galleria "La porta rossa" di Catania nel 1994 è curata da Gabriele Musumarra con una nota di Pietro Guccione in catalogo. Puglisi espone in questa mostra i primi quadri di città, tema sul quale si focalizza inizialmente la sua ricerca pittorica. Le figure sono "sospese sull'acqua, il colore è frammentato, le immagini quasi



Cielo di primavera, 2010, olio su tela.

impronte sindoniche"¹⁸⁵ che sembrano dissolversi in una dimensione lirica. Nel 1996 è invitato da Marco Goldin ad esporre con altri artisti italiani in una collettiva allestita nella Casa dei Carraresi di Treviso, esperienza che rappresenta un importante momento di confronto e di crescita artistica. In questo periodo la sua ricerca lo porta al recupero di una luce più atmosferica e morbida, capace di dare spessore alle immagini.

Emergono così nuovi gruppi tematici: le *Terrazze* spesso malinconiche, le *Città di notte*, i *Paesaggi urbani*.

Puglisi "si muove in una difficile zona di frontiera, al confine fra costruzione e decostruzione, illusione e realtà, interferenze naturalistiche e scatto visionario"¹⁸⁶; negli anni successivi grazie

ad una evoluzione del linguaggio artistico e un innato senso del colore, la sua ricerca artistica lo porta ad elaborare una materia cromatica più densa e corposa, stesa con pennellate fluide, nel tentativo di recuperare ed esaltare i valori plastici della figura e del

185 M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo* [...], 2010, op. cit., p. 63.

186 N. ZAGO, *Antologia critica*, in M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo* [...], 2010, op. cit., p. 76.

colore. Gli esiti di questa ricerca pittorica suscitano l'interesse del critico d'arte Guido Giuffrè che, nel 2000, presenta una personale di Puglisi alla Galleria Cefaly di Catania. Nel 2001 l'artista siciliano espone per la prima volta con il "Gruppo di Scicli" in una mostra a Palazzo Sarcinelli di Conegliano curata sempre da Marco Goldin.

Da questo momento sono numerose le esposizioni a carattere nazionale alle quali partecipa con il gruppo ragusano.

Il linguaggio espressivo di Puglisi, sempre proiettato verso una crescita ed evoluzione della sua identità artistica, lascia affiorare ora "una certa morbidezza di toni"¹⁸⁷ derivata da una progressiva ripresa del disegno.

Nel 2002 inizia una collaborazione con Marco Goldin, che espone i suoi lavori in una personale organizzata nel 2003 a Conegliano nella galleria Linea d'Ombra Quadri. Collaborazione che prosegue negli anni seguenti con altre mostre.

I lavori più recenti sono segnati dall'interesse per la città, per il paesaggio vulcanico dell'Etna e per i cieli notturni carichi di stelle visti con un'osservazione a volo d'uccello.



Monte Pellegrino, 2010, olio su tela.

187 M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo* [...], 2010, op. cit., p. 65.

Daide Orler

GLI ANNI DI PALAZZO CARMINATI E I MAESTRI CARENA, GUIDI, SAETTI

A cura di Michele Beraldo, 1 - 29 aprile 2012

La mostra che si svolge al Museo Nazionale di Villa Pisani si sofferma su uno dei momenti più interessanti e meno approfonditi dell'artista trentino Davide Orler: il periodo compreso tra il 1958 e i successivi anni Sessanta. Trasferitosi definitivamente a Venezia grazie ad uno studio messogli a disposizione a Palazzo Carminati dalla Fondazione Bevilacqua la Masa, Orler entra in contatto con un gruppo eterogeneo di artisti intenti, da un lato, a sancire la distanza dal post-impressionismo lagunare, dall'altro a sondare i nuovi sentieri dell'astrattismo. Alla guida di questi artisti e del rinnovamento in atto ci sono tre maestri, figure di riferimento nel panorama intellettuale ed artistico veneziano: Virgilio Guidi, Bruno Saetti, Felice Carena. La mostra è articolata in tre sezioni: la prima dà ampio spazio al percorso pittorico "veneziano" dell'artista trentino; la seconda propone alcune opere di artisti che in quello stesso periodo usufruiscono degli studi di Palazzo Carminati, tra questi Borsato, Barbaro, Romagna ed altri. Nella terza, infine, le opere di Carena, Guidi e Saetti.

Davide Orler, autodidatta, si stabilisce a Venezia nel 1957, dove tiene la sua prima personale alla Galleria San Vidal su esplicito invito di Felice Carena allora presidente dell'U.C.A.I.¹⁸⁸ L'artista ricorda: "A lui mi legava una solida amicizia, la stessa che poteva esserci tra un allievo, qual ero io, e un maestro, com'era lui, [...]. Era infatti un uomo di una integrità morale assoluta, di una religiosità cristallina, di una limpidezza interiore totale. [...] Per la mia pittura ebbe sempre attestati di grande stima: nonostante non avessi potuto studiare e frequentare l'Accademia, e quindi in certi miei quadri si percepisse la mano dell'autodidatta, lui, che invece si era dedicato anima e corpo all'insegnamento, ne apprezzava la genuinità e l'immediatezza dei tratti"¹⁸⁹. In seguito a questa mostra e ad un'altra esposizione di opere in ceramica nella Galleria della Fondazione Bevilacqua la Masa, Orler consegue il premio di una borsa di studio che gli garantisce l'assegnazione per quattro anni di uno dei locali messi a disposizione per gli artisti a Palazzo Carminati. Nel vivace ambiente artistico veneziano Orler abbandona progressivamente il suo "picassismo", frutto degli anni tormentati della formazione e della ricerca, per orientare il proprio linguaggio "nella direzione di una minore conflittualità visiva, parzialmente superata dal

188 Nel 1949 Carena è il primo presidente dell'U.C.A.I. veneziana, l'associazione degli artisti cattolici che aveva la sua sede espositiva nella chiesa sconsacrata di San Vidal.

189 D. ORLER, *Al tramonto, quando il cielo s'infuoca. Appunti di una vita da Mezzano a Venezia*, Arezzo, C&M Arte, 2011, p. 65.

dipinto *Lo studio* (1958), intrapresa invece con assoluta padronanza formale a partire dal ritratto *Mio Padre* ¹⁹⁰ (1959) dove l'assenza di toni squillanti e il velo malinconico che avvolge la composizione, oltre al piccolo crocifisso delicatamente accennato sono i primi segnali di un mutamento in atto.

A Venezia Orler inizia a definire un suo stile frutto di esperienze passate - gli anni trascorsi in marina sono molto intensi sotto il profilo artistico e spirituale - di sperimentazione



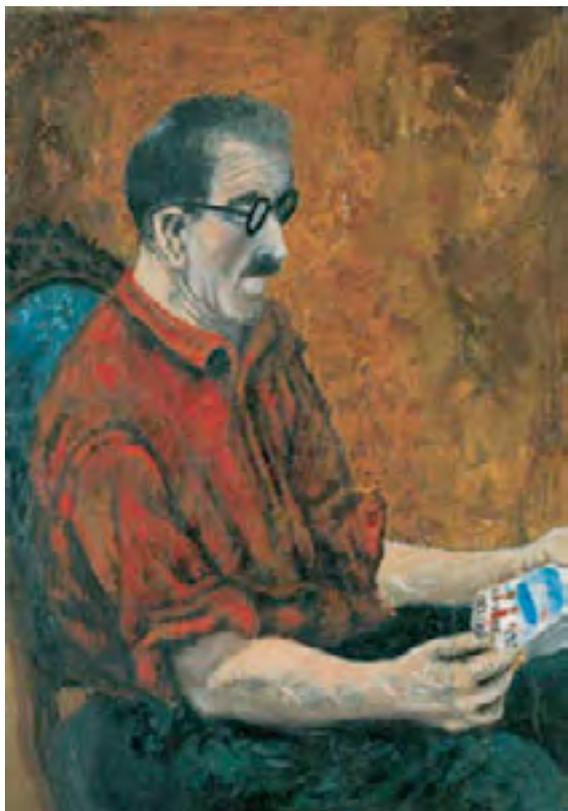
Lo studio, 1958, olio su tela.

continua e di una graduale evoluzione del proprio codice espressivo. Il suo linguaggio figurativo si delinea sempre più “nei termini di uno spontaneismo primitivista, consapevolmente vicino alle sue radici culturali [...] e a forme di devozione popolare per luoghi geograficamente distanti ma non per questo meno affascinanti”¹⁹¹, come in *Processione in costume sardo*

del 1959. La descrizione di oggetti e scene di povera e intimistica quotidianità, sempre più frequenti nelle opere di questo periodo si traducono in racconti di viva e spontanea immediatezza come *Il ritratto di Ermanno* e *Il ritratto di papà* entrambi del 1961. In questi dipinti la forte caratterizzazione e l'intenso realismo, resi con decise e pastose pennellate, rimandano ad un mondo dignitoso e spontaneo, il mondo umile dei contadini depositari di una fede autentica e genuina, lo stesso a cui appartiene *Interno con tavolo, Bibbia, pani e formaggio* del 1965, opere dalle quali emerge un sincero e profondo sentimento religioso. In questo senso è interessante e indicativo ciò che afferma lo stesso Orler riferendo della sua passione per il pittore francese Georges Rouault, per comprendere quanto la fede e i valori religiosi incidano effettivamente nelle sue scelte artistiche: “Guardo sempre con estremo interesse all'esempio di Georges Rouault il quale, dopo un'esperienza travagliata, approda a contenuti che permettono di annoverarlo tra i maggiori pittori di arte sacra del Novecento. In qualche modo, posso dire di aver seguito le sue orme: ho bruciato 'sulla pubblica piazza' il mio panteismo giovanile e ho cominciato a intonare il mio *miserere*. E

190 M. BERALDO (a cura di), *Davide Orler. Gli anni di Palazzo Carminati e i Maestri Carena, Guidi, Saetti*, catalogo della mostra, Crocetta del Montello, Antiga Ed., 2012, p. 7.

191 *Ibidem*



Ritratto di papà, 1961, olio su tela.

chi osserva i quadri di Rouault dell'ultimo periodo, non può non scorgervi qualcosa di spaventoso: eppure a ben guardare, là dentro c'è tutto, perché quelle opere comunicano interamente la sofferenza dell'arte e, al tempo stesso, la sofferenza dell'anima"¹⁹². Il tema sacro che sottende per Orler tutta una serie di riflessioni sulla fragilità umana e sul mistero del Divino ha in effetti nella sua opera un ruolo rilevante e può contribuire a spiegarne e a chiarirne la figura: "Uno spirito assiduamente propenso a elaborare attraverso la pittura una *crisologia* per immagini, che, partendo dai temi dell'afflizione e della pena (*Ecco l'uomo*, 1960), passando per la crocifissione (*La morte di Gesù*, 1960) e la *Deposizione* (1962;1964), avrebbe infine evocato, in un clima di soffuso sentimento,

la trasfigurazione e la resurrezione del Cristo"¹⁹³.

Il 1958 dunque è l'anno dei grandi cambiamenti: oltre all'ingresso nello studio di Palazzo Carminati, è determinante l'incontro con il critico d'arte francese Dor de la Souchère, conservatore del Musée Grimaldi di Antibes, uno dei musei più all'avanguardia del momento, divenuto famoso per le sale dedicate a Picasso. Ne nasce una mostra, un vero successo per l'artista trentino che può far conoscere il suo lavoro a livello internazionale ma soprattutto entra in contatto con alcuni tra i maggiori protagonisti della vita artistica e culturale di quel periodo da Picasso, Matisse e Chagall a Germaine Richier, da Jean Cocteau a Jacques Prévert, "assieme a un folto pubblico mondano di amanti dell'arte d'avanguardia, di pittori, poeti e ricchi industriali"¹⁹⁴. Un periodo che l'artista ricorda come il "più intenso e turbinoso" della propria esistenza.

Gli anni che corrispondono al periodo di palazzo Carminati sono intensissimi per quanto riguarda l'attività artistica, con un incessante succedersi di mostre personali e collettive. In particolare Orler partecipa a tutte le collettive della Fondazione Bevilacqua la Masa e nel 1960 l'opera *Calle a S. Giacomo dell'Orio* gli vale un Premio acquisto. Negli anni in cui

192 D. ORLER, *Al tramonto, quando il cielo s'infuoca*, 2011, op. cit., p. 122.

193 M. BERALDO (a cura di), *Davide Orler. Gli anni di Palazzo Carminati*, 2012, op. cit., p. 15.

194 D. ORLER, *Al tramonto, quando il cielo s'infuoca*, 2011, op. cit., p. 54.

alloggia a Palazzo Carminati, quindi dal 1958 al 1962, Orlor incontra artisti come Domestici, Romagna, Magnolato, Andrich, Boscolo, Schultz, solo per citarne alcuni, dediti - anche se in modo e misura diversi - ad indagare la pittura figurativa. Ma per la ricerca del giovane artista, pervasa e guidata da un profondo senso religioso, sono altri i modelli da seguire. "È [...] probabile che i fautori di un linguaggio genericamente espressionista, come Longo, Paolucci, Lucatello, o Boldrini, costituirono per Davide Orlor un esempio volto a slegare la forma dalla sua identità naturalistica, a recedere dalla complessità strutturale del cubismo per abbracciare una visione delle cose più libera [...]. Le scomposte visioni notturne di Venezia, dei campielli e dei canali, rivelano i profondi e continui mutamenti che la pittura di Orlor avrebbe raggiunto, in ragione di quelle frequentazioni e di quelle amicizie"¹⁹⁵. Gli esiti di questa ricerca pittorica si delineano in opere come *I campi dallo studio di Favaro* del 1971 in cui il paesaggio diventa pretesto per sperimentare una materia cromatica densa stesa per ampie campiture geometriche di colore, ulteriore dimostrazione della volontà dell'artista di sottrarsi ad una etichetta legata a campi di appartenenza, il più delle volte qualificati in realtà da una più profonda matrice ideologica. Nella elaborazione di un suo personale codice espressivo è più probabile che per Orlor ciò che conta "sia la capacità [...] di far tesoro di tutti i molteplici stimoli provenienti sia dall'avventura del vivere che da quanto è stato realizzato nei multiformi universi della creatività umana, nell'ambito di una visione profondamente finalistica, frutto della fede sincera nell'umanità in cammino verso la possibile salvezza"¹⁹⁶.

Il particolare contesto di Venezia e le frequentazioni di Palazzo Carminati permettono a Orlor di entrare in contatto non solo con i giovani artisti in cerca di identità, ma anche con i grandi maestri Virgilio Guidi e Bruno Saetti impegnati ad accogliere questi artisti, a formarli e stimolarli. Saetti "con particolare dedizione all'ambito formativo accademico, Guidi con una vicinanza più sociale e di rilievo intellettuale. Ad essi, che in sostanza definirono, circostanziandola, la mappa artistica veneziana in due differenti 'scuole', si aggiunse una terza figura carismatica, quella di Felice Carena, che sebbene appartata, costituiva per alcuni un riferimento imprescindibile nella Venezia del dopoguerra"¹⁹⁷.

195 M. BERALDO (a cura di), *Davide Orlor. Gli anni di Palazzo Carminati*, 2012, op. cit., p. 12.

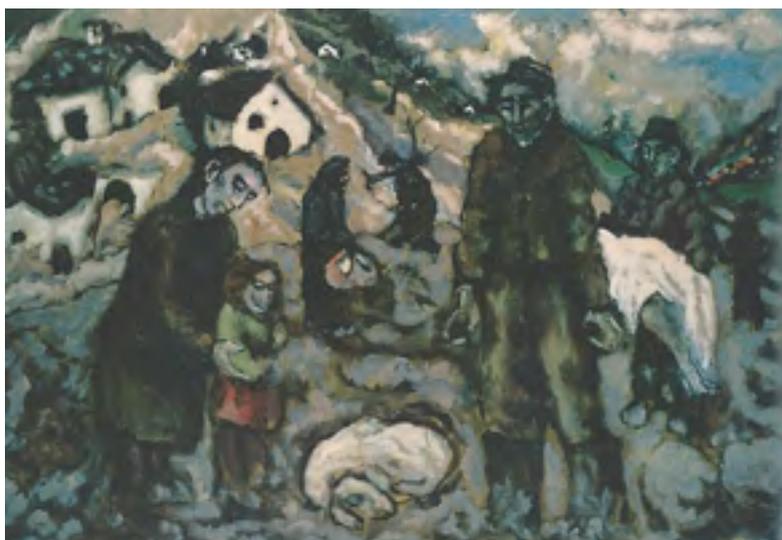
196 D. MARANGON, *Davide Orlor oltre la terra e il mare e il cielo*, in M. BERALDO (a cura di), *Davide Orlor. Gli anni di Palazzo Carminati*, 2012, op. cit., p. 19.

197 *Ivi*, p. 5.

BIOGRAFIA

Davide Orler (1931 - 2010) nasce a Mezzano di Primiero (TN). Autodidatta si interessa alla pittura fin da ragazzo. Arruolatosi volontario in Marina vi rimane fino al 1957. Sono di questi anni i primi importanti paesaggi, spesso influenzati dalla luce e dai colori del Mediterraneo, ma anche tragedie ed esperienze di profondo dolore che lo avvicinano alla religione spingendolo “verso l’arte sacra, filone espressivo che egli coltiverà negli anni successivi”¹⁹⁸.

Nel 1957 terminato il servizio nella Marina, Orler si trasferisce a Venezia dove già nel marzo dello stesso anno tiene la sua prima personale alla Galleria San Vidal. Nel dinamico ambiente artistico e culturale veneziano, dominato in quegli anni da stimolanti Biennali, dalle attività di gallerie e associazioni quali la Fondazione Bevilacqua La Masa, dalla presenza di collezionisti e mecenati come Peggy Guggenheim, la sua opera riscuote immediato successo. Nel novembre del 1957 nella sede dell’Opera Bevilacqua La Masa l’artista tiene una seconda mostra esponendo 240 lavori in ceramica presto ripudiati e gettati in mare. La personale tuttavia gli vale l’assegnazione di una borsa di studio che per quattro anni gli garantisce un alloggio a Palazzo Carminati, dove già sono attivi alcuni tra i più promettenti artisti del momento. A questo periodo che può essere definito “picassiano”¹⁹⁹ fa seguito un profondo ripensamento che nell’estate del 1958 porta il giovane Orler a mutare il suo linguaggio e a “dar vita ad una pittura figurativa in bilico tra descrizione minuziosa,



Alluvione del 4 novembre 1966 - II, 1967, olio su tela.

analitica del paesaggio e dei suoi abitanti ed una dimensione di sogno in cui la realtà assume i colori della fiaba”²⁰⁰. Grazie ad una personale al Musée Picasso di Antibes che tiene nell’autunno del 1958, ha l’opportunità di far conoscere i propri lavori a livello internazionale ed incontra maestri quali Picasso, Cocteau, Prevèrt. Si tratta di un’esperienza

198 M. BERALDO (a cura di), *Davide Orler. Gli anni di Palazzo Carminati*, 2012, op. cit., p. 116.

199 *Ibidem*

200 *Ibidem*

altamente formativa che lo porta a partecipare a numerose mostre personali a Venezia, Novara, Vercelli, Brescia, alla Biennale d'Arte Sacra dell'Antoniano di Bologna, alla Biennale di Milano e alla Quadriennale di Roma, oltre a tutte le collettive della Fondazione Bevilacqua La Masa.

Nel 1962 Orler lascia l'atelier di Palazzo Carminati e con il fratello apre una bottega di tele e telai in Campo Santa Maria Mater Domini, che diviene ben presto importante punto di riferimento per artisti e collezionisti. Nel 1963 l'artista ottiene *ex aequo* con Vincenzo Eulisse il Primo Premio per la Pittura all'Opera Bevilacqua La Masa.

Dal 1965 si dedica con particolare interesse alla pittura russa di icone diventando un appassionato collezionista e uno dei più importanti punto di riferimento in questo settore. Questo allargamento di interessi lo porta a limitare la sua partecipazione a mostre e premi, e a dipingere prevalentemente per sè nel suo studio di Favaro Veneto. La sua produzione si mantiene però costante con sperimentazioni di tecnica e linguaggi diversi: "Dalla ripresa del collage nel 1968-1972 - con inserti nei dipinti a olio o ad acrilico di particolari di pitture bizantine e altomedievali - agli assemblaggi con materiali di recupero dei primi anni Settanta (ciclo degli 'Inquinamenti'); dalla pratica della decorazione a fresco in chiese del Transvaal in Sudafrica, nel 1972, e nella Tanzania, nel 1978, alle sculture in ferro della fine degli anni Settanta"²⁰¹.

Dagli anni Novanta Orler sembra ritrovare una nuova carica creativa con il ciclo *La Bibbia* dipinti dedicati al Vecchio e Nuovo Testamento e con la serie dei *Miracoli*. L'ultimo decennio è impegnato in mostre organizzate in prestigiose sedi museali, a Firenze, Viterbo, Napoli, Monreale e San Pietroburgo. Nell'estate del 2010 le località montane di Fiera di Primiero, Mezzano, San Martino di Castrozza dedicano all'artista una grande mostra antologica dal titolo *Al tramonto quando il cielo s'infuoca. Davide Orler, opere 1958-2008*.

201 *Ibidem*

Giovanni Pulze

PRESENCES

A cura di XX.9.12 FabriKarte, 6 - 14 ottobre 2012

Nel Museo Nazionale di Villa Pisani in occasione dell'ottava Giornata del Contemporaneo indetta da Amaci²⁰², Giovanni Pulze espone una personale dal titolo *Presences*. La pittura di questo artista racconta di "non luoghi" urbani divorati da un magma caotico in cui in cui tutto scorre senza che niente accada. Luoghi qualsiasi, non immaginari - da Venezia a New York, scenario di una distratta, frenetica e silenziosa umanità - si vanno definendo tra incroci, strisce pedonali e semafori in cui persone attendono, si accalcano per poi procedere verso destini ripetitivi fatti di ripetitive mete.

Da questi luoghi omologanti emerge una umanità anonima "massificata, distratta, incapace di riconoscere e riconoscersi, di notare l'altro"²⁰³. Ma quasi con un gesto scaramantico Giovanni Pulze, in opposizione all'evento tragico della vita, dipinge in maniera del tutto personale il suo sogno, la sua illusione e ci restituisce questa umanità desolata attraverso una tavolozza fatta di colori sgargianti e luminosi, inattese cromie che erompono brillanti sulla superficie del quadro. Sotto la pioggia o la neve, mentre un'umidità opprimente sembra impedire qualsiasi movimento l'artista tinge le persone e le cose di giallo, arancio, verde e azzurro da cui sprigiona una energia imprevedibile. "Il colore diviene, così, elegia della contemporaneità; per questo il pigmento si sfalda e si apre fino a diventare schermo che tutto abbraccia: diviene pulviscolo biancastro e pioggerella cosmica, diviene umore liquido e brodo primordiale, neve avvolgente, pioggia acida, luminescenza imprevedibile di una città globalizzata"²⁰⁴.

Da questi spazi rapidi di una umanità in percorso dove tutto è suono, rumore e confusione spuntano, inequivocabili, le ali. Bianche, delicate e silenziose, "metafore e simboli di potenzialità: [...] che ognuno di noi possiede e che può essere usato per offrire aiuto, oggi stesso, qui, nel nostro paradiso quotidiano"²⁰⁵, raccontano di angeli tra noi che vagano solitari nel traffico di fari della notte, tra le insegne luminose e le mille luci della città dove tutti i riflessi si confondono. Ma queste ali ci parlano anche di incontri prossimi, di annunci possibili e di speranza. "Questa speranza, indicata da una figura angelica, rappresentata tra la folla, [...], talvolta piccola e quasi invisibile, è, a tutti gli effetti, una presenza muta che ci accompagna e ci guida e che vive la sua condizione di trascendenza dentro una

202 Associazione Musei di Arte Contemporanea.

203 F. TAVARADO, *Detonazioni*, in AA. VV., *Giovanni Pulze, Angeli Metropolitani*, catalogo della mostra, Trieste, Juliet Editrice, 2009, p. 12.

204 R. VIDALI, *L'angelo del quotidiano*, in AA. VV., *Giovanni Pulze*, 2009, op. cit., p. 18.

205 G. PULZE, in AA. VV., *Giovanni Pulze*, 2009, op. cit., s. p.



City Angel, 2008, acrilico su tela.

immanenza pittorica e fisica”²⁰⁶. Sono presenze positive dunque, che non sempre siamo in grado di riconoscere ma che sono lì disposte a dipanare la matassa delle nostre esistenze. “Ogni opera di Giovanni Pulze diviene allora positiva variopinta dimensione di allerta, perché anche se non sappiamo, anche se non speriamo, un angelo è a due passi da noi, pronto alla parola, pronto al saluto pronto per noi a grandi cose. Forse a trasformare ripetitive mete in traguardi sognati e percorsi qualsiasi in tracciati interiori”²⁰⁷.

BIOGRAFIA

Giovanni Pulze nasce nel 1960 a Piove di Sacco (PD).

Per lui, autodidatta, dipingere rappresenta un rifugio, una esigenza terapeutica intima: inizia ad esporre a 17 anni incisioni su tavole di legno ottenute con il pirografo. Con queste opere partecipa a diverse manifestazioni e mostre dell’artigianato locale ottenendo premi e riconoscimenti.

Negli anni Ottanta si dedica alla pittura ad olio lavorando “en plein air” con effetti impressionistici e in studio copiando i maestri dal ‘500 all’Ottocento. Dall’incontro casuale con il vecchio maestro Orlando Fasano, pittore e scultore friulano, ritiratosi in solitudine dopo le frequentazioni parigine con Picasso, Mirò, Cocteau e Prevert, nasce una grande amicizia, un decennale sodalizio lavorativo e la scoperta dell’arte moderna. Dal 1991 abbina all’attività artistica quella di designer che lo porta a creare un marchio personale e a collaborare come freelance con aziende storiche nel settore dell’occhialeria, sia in Italia che all’estero.

Si interessa anche alla ceramica e realizza una collezione di totem, anche luminosi, chiamati Towers e altri vari oggetti di design. Dalla fine degli anni Novanta il suo guardare al fantastico lo porta a studiare la pittura dell’inglese Turner e del romantico tedesco C.D. Friedrich, dai quali deriva il “senso del vuoto e della solitudine umana”²⁰⁸ e inserisce come tema dominante delle sue opere la figura di un’Angelo Metropolitano.

206 R. VIDALI, *L’angelo del quotidiano*, 2009, op. cit., p. 16.

207 F. AGOSTINELLI, *I Dieci Ordini*, in AA. VV., *Giovanni Pulze*, 2009, op. cit., p. 8.

208 AA. VV., *Giovanni Pulze*, 2009, op. cit., s. p.

3.2 Grandi mostre

Questa sezione include gli eventi promossi dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso e organizzati da Munus S.r.l.²⁰⁹ società concessionaria per la gestione del Museo Nazionale di Villa Pisani e per i Servizi Aggiuntivi, dal 2008 e fino al 2016.

Le mostre coinvolgono l'edificio principale, ma più spesso anche gli annessi architettonici e il parco, e sono intimamente legate all'intero complesso. Di conseguenza, durante il periodo in cui si svolge l'evento, è prevista una maggiorazione del costo del biglietto di accesso alla Villa, che da € 7,50 passa a € 10,00, per consentire la visita all'esposizione, il percorso attraverso il parco e l'accesso al complesso architettonico.



Rendering dell'esterno Villa Pisani.

209 Munus S.r.l - Roma. Munus è componente di un'ATI (Associazione Temporanea di Imprese) che vincendo la gara indetta dalla SBAP-VeBPT si è aggiudicata la concessione per la gestione del Museo Nazionale di Villa Pisani fino al 2016. L'attività di Munus è rivolta alla gestione dei beni culturali e dei servizi museali, all'ideazione e organizzazione di mostre d'arte ed eventi culturali, rappresentazioni teatrali, congressi, spettacoli e concerti. Munus fornisce servizi di biglietteria, accoglienza e assistenza al pubblico, gestione bookshop/libreria, produzione e vendita di oggettistica e servizio audioguide.

Mimmo Paladino

MIMMO PALADINO A VILLA PISANI

A cura di Costantino D'Orazio, 1 giugno - 2 novembre 2008

Per la mostra di Villa Pisani Mimmo Paladino progetta un itinerario attraverso le sue opere: un evento espositivo che mette in scena, nel vero senso della parola, oltre settanta lavori di uno dei maestri della cosiddetta Transavanguardia italiana teorizzata dal critico Achille Bonito Oliva nel 1979²¹⁰. Dai famosi *Dormienti* alle sculture esposte al MART di Rovereto, ai quali si aggiungono opere realizzate per l'esposizione in terra veneta, una poetica successione di presenze "invade" l'intera Villa, dalla sala del Tiepolo alle Scuderie e permette di ammirare le sculture dagli innumerevoli punti di vista del parco. Dal vasto parterre che si apre nel cuore del giardino al complesso labirinto di bosso fino alla peschiera centrale, il visitatore è accompagnato tra le siepi e i viali alberati attraverso un dialogo costante tra Antico e Contemporaneo.

Paladino, beneventano, nel suo operare artistico si afferma come "produttore di un linguaggio legato alla natura del suolo, del suo *genius loci*, l'ispirazione specifica promanante dal territorio antropologico abitato"²¹¹. Erede dunque di "un'iconografia gotica che intreccia figure umane, animali e piante, tipica dell'arte e della cultura longobarda, di cui sono rimaste molte tracce nel territorio natale dell'artista"²¹², Paladino porta la sua arte in un luogo ideale dove può espandersi in tutte le possibili direzioni, e spaziare dal disegno al quadro, dalla pittura alla scultura, dall'architettura alla scenografia. A differenziare, infatti, questo intervento a Villa Pisani "da altri progetti a carattere monumentale, come la *Montagna di sale* realizzata a Napoli nel 1995, è proprio la sua componente scenica e teatrale"²¹³, quanto mai compatibile perché in "Paladino tutta la scena dell'arte diventa teatro, l'immagine pittorica è un'architettura di segni, e segno dopo segno lo spazio si modifica.

Debuttante negli anni Settanta con smanie concettuali applicate alla fotografia, Paladino esplose all'inizio degli anni Ottanta con le sue figure esangui, bianche e morbide, lontane da ogni riferimento naturalistico, con le piccole teste calve, i volti inespressivi, le orecchie lunghe, [...], ad un passo dal salto nella metafisica, ed è stato consacrato dalla Biennale

210 A. BONITO OLIVA, *Transavanguardia*, inserto redazionale allegato alla rivista mensile "Art e Dossier", Firenze, Giunti, 2002, novembre, nr. 183, p. 12.

211 *Ivi*, p. 45.

212 *Ibidem*

213 A. MATTIROLLO, *Il giardino d'artista*, in C. D'ORAZIO (a cura di), *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2008, p. 15.

dell'88"²¹⁴.

A Stra Paladino non si piega alla tentazione di alterare l'ambiente che ospita i suoi lavori, "ma cerca piuttosto la trasfigurazione del già esistente, utilizzando materiali che rievocano mitologie ancestrali"²¹⁵ e non invadenti, adeguandosi cioè alla natura del contesto, che si arricchisce di intensità grazie ai suoi segni, fornendo così al visitatore nuovi percorsi di lettura del complesso settecentesco.

"La grande versatilità del lavoro di Mimmo Paladino si è sempre dimostrata all'altezza dei dialoghi più intensi con l'arte del passato, grazie alla particolare natura del suo linguaggio, che trova sempre profonde corrispondenze nei contesti dove si trova ad esprimersi"²¹⁶.

All'origine di queste corrispondenze vi sono, fin dalla fine degli anni Settanta, la scelta dei materiali e la dialettica che nasce dal confronto con lo spazio, che in Paladino non rispondono a semplici potenzialità estetiche ma assumono valenze profondamente simboliche ed evocative. Così mentre negli anni Sessanta gli artisti tendevano a recidere il legame con il passato e quindi con la storia, pensiamo al *darwinismo linguistico* sotteso all'ideologia dell'Arte Povera, per Paladino "in generale tutta la cultura mediterranea è un palinsesto di forme e oggetti di diverse civiltà ed epoche. Questa cultura del frammento credo mi abbia condizionato in maniera molto forte"²¹⁷ come afferma l'artista stesso.

Per l'intervento a Villa Pisani, esposizione curata da Costantino D'Orazio, Paladino elabora un itinerario composto di settanta lavori, raccolti in dieci installazioni. Le sculture



Scudi, 2005, ferro.

sembrano quasi presenze che abitano il parco: danno l'idea che dietro l'angolo possa apparire l'inatteso, come avviene nei cortili interni della Villa, che paiono vivere in una dimensione surreale, occupati da due grandi *Scudi* e da una *Torre*. Nella sua elaborazione artistica, infatti, Paladino "sottrae alle immagini della quotidianità, della natura e della storia qualsiasi riferimento immediato, grazie soprattutto all'uso di associazioni spiazzanti e frutto di una coerenza del

214 L. LARCAN, *Paladino incontra Palladio, il fascino dei "Dormienti" in villa*, su www.repubblica.it/2008/05/sezioni/arte/recensioni/paladino-pisani/paladino-pisani/paladino-pisani.html?ref=search [online].

215 A. MATTIROLLO, *Il giardino d'artista*, 2008, op. cit., p. 13.

216 C. D'ORAZIO, *Paladino architetto*, in C. D'ORAZIO (a cura di) *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, 2008, op. cit., p. 18.

217 Affermazione dell'artista tratta da M. IZZOLINO (a cura di), *Architettura come pittura. Sulla pittura vedente, in Paladino. I maestri di Terrae Motus*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 22 luglio - 22 novembre 2004), Napoli, Annali delle Arti, 2004, s. p.

tutto soggettiva²¹⁸. Non vi è più distinzione tra passato, presente e futuro, ma nemmeno tra un uomo, un albero o un animale: attraverso questa “foresta di simboli”, ricomposta nell’unità dell’opera d’arte, Paladino raggiunge un equilibrio formale tra natura e

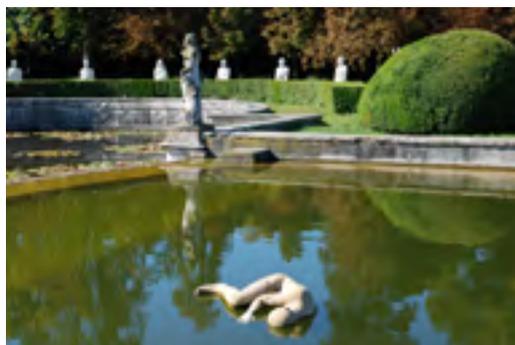


Torre, 2005, ferro.

storia, romano e gotico, avanguardia e tradizione in cui “intreccia citazioni dall’affresco medievale di Giotto alla purezza scultorea di Arturo Martini”²¹⁹. Così gli *Scudi*, “semplici elementi rotondi” che servono all’artista “per evocare l’epopea medievale cavalleresca, [...] diventano piattaforme sulle quali mettere in scena un’esperienza onirica”²²⁰, oppure la *Torre*, che si erge al centro del cortile ovest, la cui forma richiama la morfologia del vulcano, “dove il cratere ha espulso una serie di elementi che si sono incagliati lungo il pendio. L’opera produce un senso di attrazione e repulsione al contempo: a prima vista ci appare chiara e familiare [...], ma subito dopo interviene un senso di frustrazione provocato dalla difficoltà di associare questi segni in un discorso coerente. Non è possibile individuare alcun discorso narrativo chiaro, ma

siamo invitati ad elaborare una chiave di lettura soggettiva e personale”²²¹.

Entrando nel parco, disposte a semicerchio intorno alla fontana, venti sculture sembrano accogliere il visitatore in un abbraccio. Sono i “*Testimoni*” elaborati nel 1991 ed esposti fino al 2007 nel cortile del MART di Rovereto, che con questa mostra tornano nel territorio che li ha prodotti, il Veneto. Paladino ha infatti utilizzato la stessa pietra di Vicenza usata



Testimoni, 1991, pietra di Vicenza.
Dormienti, 2008, vetroresina.

secoli prima per le sculture mitologiche che adornano il parco, con le quali si crea quindi una sorta di “dialogo alla pari” grazie all’uso dello stesso materiale.

Queste venti figure appaiono a prima vista tutte uguali, ma in realtà non vi è un volto uguale all’altro o uno sguardo che si ripeta. Ciascuna di esse racchiude un racconto, frammento di una storia senza inizio nè epilogo.

Una sorta di “armonico spiazzamento”²²² è anche

218 C. D’ORAZIO, *Paladino architetto*, 2008, op. cit. p. 21.

219 BONITO OLIVA A., *Transavanguardia*, 2002, op. cit. p. 46.

220 C. D’ORAZIO, *Paladino architetto*, 2008, op. cit., p. 21.

221 *Ibidem*

222 C. D’ORAZIO, *Paladino architetto*, 2008, op. cit., p. 22.



Dormienti, 2008, vetroresina.

la chiave di lettura per l'inedita installazione dei *Dormienti*, dodici corpi rannicchiati adagiati nella lunga vasca centrale, uomini di terracotta scolpiti in posizioni fetali che rivelano graduali variazioni cromatiche tra di loro, in base al tipo di terra usata e ai materiali a cui è stata mescolata.

Rifacendosi a uno dei momenti del suo film "*Quijote*" (il suo debutto al cinema presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2006,

con Beppe Servillo e Lucio Dalla), dove a galleggiare era solo una figura, e ispirato dalla affascinante prospettiva del parterre, l'artista "ha lavorato sull'illusione della materia"²²³ moltiplicando a dodici i corpi che sembrano galleggiare armoniosamente sulla superficie della fontana e che poi si ritrovano a sorpresa al centro del labirinto, che i Pisani commissionarono a Girolamo Frigimelica. "Creature efebiche, quasi manichini di primordiale estetica, larvati in una sorta di metafisica sacrale, sciamani dai volti-maschera dall'inespressione astratta e sospesa, che sembrano nati dai calchi degli abitanti di Pompei, morti e imbalsamati sotto la colata di magma del Vesuvio"²²⁴.

Paladino interviene così ad arricchire il percorso del visitatore, che cerca di raggiungere il centro del dedalo di bosso, dove le sue opere sono collocate nella torretta centrale o sbucano all'improvviso nei vicoli ciechi del labirinto.

Una scenografica illusione segna anche il centro prospettico dell'intero giardino: il gigantesco *Elmo*, una sorta di moderna finta rovina che suscita un effetto di "straniamento", sia per le sue dimensioni sia per reminiscenze di iconografie antiche, non è collocato nel cuore del parco, ma spostato ad est dove si innalza l'Esedra e dal centro di questa, da dove partono sei fughe prospettiche che conducono lo sguardo ad altrettanti cancelli, sembra evocare un antico custode.



Elmo, 1995, ferro.

Anche il "balletto" di *Scarpette* argentate

allestito lungo la balaustra della scala a chiocciola all'interno dell'Esedra, esercita lo stesso potere evocativo dell'*Elmo*: Paladino sembra richiamare l'ironia sottesa dei giardini barocchi.

223 *Ibidem*

224 L. LARCAN, *Paladino incontra Palladio, il fascino dei "Dormienti" in villa*, 2008, op. cit., [online].



Scarpette, 2002, metallo argentato.

stesure macroscopiche”²²⁵. “Si tratta di dipinti monumentali in cui è possibile apprezzare e comprendere la grande libertà creativa del maestro, capace di creare mondi e contesti di grande suggestione”, spiega il curatore D’Orazio.

Come il “*San Gennaro*”, una piccola testa d’argento avvolta in una teca di vetro e custodita nella Coffee House, che sembra arrivare da un reliquiario di una cappella barocca.

Paladino riesce a raccordare le sue opere all’architettura della Villa in un continuo gioco di rimandi di forma, materia e spazio.



Respiro, 1991, metallo argentato.

Nella Riserva degli Agrumi sei monumentali tele ricoprono di colori un grande spazio vuoto. Dal graffito, alla foglia d’oro e all’intervento materico, i quadri nella loro grandezza e vitalità contrastano con le sculture, composte e spesso nascoste. Un tripudio di “contrastati di oro e nero, arancio e rosso, tonalità calde e acide, in un divertissement di

E la corrispondenza forse più suggestiva e intensa è quella che si incontra all’interno dell’edificio, tra l’affresco di Tiepolo, dedicato alla gloria dei Pisani, nel settecentesco salone delle feste e l’esile scultura “*Respiro*”, collocata al centro della sala. “Un volto volge lo sguardo verso l’alto, ammirando la decorazione e sul suo colore argento si riflette

l’affresco stesso deformato, mentre dalla scultura risuona la melodia *Bells for Paladino*, composta per il maestro campano da Brian Eno nel 1999”²²⁶.

Come sottolinea il curatore: “Ogni opera di Paladino si presenta come una domanda rivolta all’osservatore, che ritrova sempre alcuni dettagli familiari, riferimenti presenti nella propria cultura e nel proprio vissuto. Rese essenziali dall’assenza di dettagli e particolari (sculture senza gambe, corpi senza anima, teste senza corpo), queste presenze

225 L. LARCAN, *Paladino incontra Palladio, il fascino dei “Dormienti” in villa*, 2008, op. cit., [online].

226 E. BERGAMASCO, *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, su www.ilsole24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/06/mimmo-paladino-villa-pisani.shtml?uuid=c57328da-36db-11dd-a447-00000e251029&DocRulesView=Libero&fromSearch [online].

non accennano ad alcuna risposta consolante, ma indicano un percorso di riflessione in cui ogni individuo può ritrovare il proprio personale itinerario”²²⁷.

BIOGRAFIA

Domenico Paladino (Paduli 1948) è uno dei rappresentanti più affermati della Transavanguardia, movimento teorizzato nel 1979 dal critico Achille Bonito Oliva. Le prime esperienze artistiche, in linea con le tendenze del periodo, predominato da un indirizzo soprattutto concettuale, lo portano ad avvicinarsi alla fotografia. Il successivo trasferimento a Milano, verso la fine degli anni Settanta, lo induce però ad una sorta di ripensamento: Paladino si accosta alla pittura e alla scultura unendo al linguaggio astratto una rinnovata attenzione per il figurativo. Già nel 1977 realizza due grandi murali a tempera presso la galleria Toselli di Milano e la galleria Lucio Amelio di Napoli, nei quali si avvertono i primi segnali di questo cambiamento.

Una “scelta importante è quella di richiamarsi alle proprie matrici storiche, da cui derivano i riferimenti costanti alla figurazione e alla scultura della sua terra, il Sannio, operando sia sul fronte aniconico sia su quello figurativo e facendoli sovente convivere all’interno della stessa tela”²²⁸, come osserva il critico Gillo Dorfles.

Dello stesso anno è anche la realizzazione di *Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro*, un’opera cardine nella poetica artistica di Paladino, ma più in generale del clima di questo periodo, quando inizia ad affacciarsi quel “ritorno alla pittura” e alla “manualità” che caratterizza gli anni Ottanta e di cui in Italia sono protagonisti gli artisti che Achille Bonito Oliva riunisce sotto il nome di Transavanguardia. Il sodalizio con questi artisti e con il critico Bonito Oliva trova realizzazione nel 1980 con *Aperto '80* all’interno della Biennale di Venezia, dove la Transavanguardia viene ufficialmente presentata.

Dalla passione per il disegno, a partire dal 1980, nasce un altro grande interesse, l’incisione, il che lo spinge a misurarsi poi con le varie forme dell’acquaforte, dell’acquatinta, della xilografia e della linoleografia. Nel 1980 realizza anche il suo primo libro-oggetto intitolato *En de re* contenente riproduzioni delle opere di Paladino e il testo *Il sonno del Re* di A. Bonito Oliva, una delle opere più interessanti dei suoi esordi e importante punto di riferimento della sua carriera espositiva. I primi anni Ottanta sono molto prolifici anche dal punto di vista espositivo con numerose sue personali sia in Italia che all’estero che gli valgono importanti riconoscimenti internazionali. In questi anni intraprende anche i primi viaggi in Sud America, più precisamente in Brasile, dove ha modo di “conoscere la

²²⁷ *Ibidem*

²²⁸ G. DORFLES (testi di), *Mimmo Paladino, Doriana e Massimiliano Fuksas. Short Stories*, Prato, Gli Ori, 2007, p. 81.

cultura locale, le etnie e le civiltà intrise di animismo primitivo”²²⁹. Esperienze significative che lo portano a riflessioni ed elaborazioni destinate a confluire nei segni, negli oggetti e nei colori dei lavori di quegli anni.

Dalla metà degli anni Ottanta nel lavoro di Paladino si fa sempre più costante e serrato un intenso dialogo “tra pittura monocromatica e scultura pseudo figurativa”²³⁰ che vede il suo apice nelle grandi tele polimateriche, dove alla figurazione astratta abbina oggetti raccolti da differenti contesti, creando effetti tridimensionali e sperimentando la contaminazione tra diverse forme espressive. In questi anni il suo lavoro viene ufficialmente riconosciuto dalla critica mentre si moltiplicano i momenti espositivi, nazionali e internazionali, sia come protagonista, sia in importanti collettive, come nel 1986 *Mater Dolcissima* nella Chiesa dei Cavalieri di Malta a Siracusa o la mostra itinerante statunitense *New Art of Italy* a Omaha, Miami, Cincinnati.

Paladino ama intervenire anche sul territorio, e quindi sulla possibilità di reinterpretare un ambiente comprendendone appieno sia le identità sociali che quelle territoriali. Di questi anni (1987) è infatti un importante sodalizio con l’architetto Roberto Serino con il quale realizza, fra gli altri, un progetto per la Chiesa di Gibellina, nell’ambito di una ricostruzione della città coordinata da Arnaldo Pomodoro, in seguito al terremoto del 1968. “Per Paladino l’architettura può essere considerata una pittura vedente, perché ha la capacità di sintetizzare le caratteristiche spaziali dei luoghi, le necessità di chi le abiterà, le condizioni della luce e tante altre cose: ha la capacità, in sostanza di vedere oltre ciò che il semplice disegno o progetto potrebbe far immaginare”²³¹.

Nelle composizioni della fine degli anni Ottanta l’arte di Paladino si spinge verso una sempre più evidente “contrapposizione tra rigorismo compositivo e libertà iconografica”²³², come testimonia la sua partecipazione alla 43^a Biennale di Venezia, alla quale viene invitato nel 1988 e dove espone nei giardini e all’ingresso del Padiglione Italia la grande installazione *La Porta di Bronzo* e i primi *Testimoni* in pietra.

Negli anni Novanta comincia a realizzare importanti installazioni e interventi sugli spazi urbani, come la installazione permanente *Hortus Conclusus* nel chiostro di San Domenico a Benevento (1992), “che rimanda ad antichi e ormai persi spazi di riflessione che l’artista recupera per riproporre al mondo moderno una situazione massimamente volta a una riflessione silenziosa”²³³, destinato a spettacoli teatrali, concerti e manifestazioni all’aperto. Ma anche la suggestiva *Montagna di Sale* in Piazza del Plebiscito a Napoli (1995), parte

229 C. CASALI (a cura di), *Cenni biografici*, in C. D’ORAZIO (a cura di), *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, 2008, op. cit., p. 122.

230 *Ibidem*

231 C. CASALI (a cura di), *Cenni biografici*, 2008, op. cit., p. 123.

232 G. DORFLES (testi di), *Mimmo Paladino, Doriana e Massimiliano Fuksas. Short Stories*, 2007, op. cit. p. 12.

233 A. MATTIROLLO, *Il giardino d’artista*, 2008, op. cit., p. 14.

di un progetto espositivo che rimarrà nella storia della città partenopea, e che coinvolge diverse realtà museali (le Scuderie di Palazzo Reale, il Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes) e il grande centro della città dove Paladino realizza la sua memorabile installazione. Un percorso che lo porta all'elaborazione di un linguaggio di segni senza tempo, capaci di entrare in profonda relazione con il patrimonio artistico del passato.

Sempre al 1992 appartiene il ciclo di mostre personali allestite nei maggiori musei d'Arte Contemporanea del Sud America.

Il grande evento di questi anni è però la mostra allestita nel 1994 in Cina, alla Galleria Nazionale delle Belle Arti di Pechino, primo artista italiano contemporaneo ad esporre nella Città Proibita.

Nel 1999 è la volta della South London Gallery con il grande ciclo dei *Dormienti*.

Altro luogo privilegiato per l'espressione artistica di Paladino è, a partire dal 1992, il teatro per il quale svolge un'attività intensa di scenografo (spesso in coppia con il regista Mario Martone) e che nel 2004 gli porta il premio Ubu per *Edipo a Colono* rappresentato a Roma. Nel 2001 viene pubblicato il catalogo generale della sua opera grafica (*Opera Grafica 1974 - 2001*) a cura di Enzo Di Martino, per Art of this Century - New York - Parigi. Lo stesso anno realizza un'installazione per la stazione della metropolitana Salvador Rosa a Napoli. Il Centro d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato gli dedica nel 2002 la più completa mostra retrospettiva organizzata da un museo italiano, a cura di Bruno Corà.

Nel giugno del 2005 in occasione della Biennale, presenta, a cura Enzo Di Martino, una mostra di grandi sculture alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna Cà Pesaro a Venezia. Alla fine del 2005 la grande mostra dedicata al Don Chisciotte di Cervantes, che allestisce al Museo Capodimonte di Napoli con dipinti, sculture, disegni ed un film, lo spinge a cimentarsi anche nel cinema. Debutta con *Quijote*, il film presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2006 con Lucio Dalla nella parte di Sancho Panza mentre Beppe Servillo, leader degli Avion Travel, è il cavaliere errante.

Del 2008 è la realizzazione di una mostra all'Ara Pacis di Roma con musiche di Brian Eno. Dalla sua prima personale nel 1969, allo Studio Oggetto di Enzo Cannaviello a Caserta, Paladino è oggi riconosciuto a livello internazionale e le sue opere sono presenti in numerose collezioni pubbliche del mondo.

Emma Ciardi

EMMA CIARDI 1879 - 1933

A cura di Myriam Zerbi, 22 febbraio - 23 maggio 2009

Attraverso una selezione di oltre sessanta opere, compresi alcuni inediti, la mostra offre un quadro dell'intenso itinerario creativo di Emma Ciardi, ripercorrendo i filoni privilegiati della pittura di questa artista: dalle vedute di parchi con ambientazioni settecentesche alle sue Venezie ai ritratti dei luoghi incontrati durante gli innumerevoli viaggi. Seguendo questo percorso narrativo lo spettatore entra in contatto con una personalità capace di fondere l'amore per il vero ereditato dal padre - Guglielmo Ciardi caposcuola della corrente pittorica veneziana che si era staccata "dalla pittura leccata, rifinita e lambiccata dei pittori di genere, opponendo un equivalente severo della realtà discriminata"²³⁴ - con la vaporosa leggerezza e luminosità di tocco di Guardi uniti ad una corposità d'impasti e frammentarietà della pennellata del tutto personali.

Villa Pisani con le sue prospettive scenografiche ed il parco settecentesco rappresenta quindi la cornice ideale per comprendere l'identità artistica di questa donna volitiva e tenace che, pur vivendo in un'epoca percorsa da profonde e radicali trasformazioni - in ambito artistico "l'apparire delle avanguardie sovverte sin dalle fondamenta la cultura tradizionale"²³⁵ - rimane saldamente ancorata al suo mondo, immerso in un'atmosfera settecentesca tra realtà e artificio, che ai treni e alle automobili oppone con convinzione le carrozze e i cavalli. Ciardi ritrae quindi la realtà che la circonda, all'esterno, attraverso schizzi e bozzetti, "impressioni" che l'artista sedimenta, rielabora nel suo atelier e trasforma in invenzioni pittoriche. Le sue composizioni ospitano una folla di graziose figurine, statue, siepi e giochi d'acqua resi con una materia cromatica densa e brillante modulata sapientemente grazie a vividi effetti di luce che brillano nei suoi dipinti. È sempre il paesaggio la sua principale fonte di ispirazione.

"Per nulla interessata al realismo di costume o al particolare di genere, quella di Emma non è ricostruzione storica né letteraria di un tempo passato, ma astrazione [...]. La sua pittura non racconta mai un aneddoto né mostra un'azione"²³⁶. Privi di coinvolgimenti ideologici i suoi paesaggi - spunto pittorico declinato in una miriade di variazioni - non sono mai luogo di accadimenti ma pretesto per dare vita ad una "sperimentazione cromatica", per mettere

234 N. STRINGA, *Guglielmo Ciardi: l'istinto del vero*, in N. STRINGA (a cura di), *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello (TV), Antiga Ed., 2007, p. 34.

235 M. ZERBI, *Emma Ciardi. Il giardino dell'amore: la vita e le opere di una pittrice veneziana 1879/1933*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2009, p. 9.

236 *Ivi*, p. 53.

in scena il Settecento “metafora di leggerezza e serenità”²³⁷. Seguendo il percorso narrativo scandito dai lavori di Emma Ciardi, il visitatore dunque si immerge in un’atmosfera festosa dove in una scena studiata dal vero l’artista dispone le sue comparse, e attraverso pennellate dense e luminose, svolge il suo racconto in un rincorrersi di contrasti e accordi di azzurri, guizzi di arancio, sfumature di verdi e tonalità rosate. Descrive gli edifici e le vele con bianchi corposi, mentre con macchie di blu, rossi e ocra compone le folle riunite durante feste, le cerimonie pubbliche o le regate come in *Processione a San Marco, Festa in Canalazzo, Regata*.

Ciardi reinterpreta la realtà in chiave cromatica, addensa il colore in pure parvenze di luce e con pennellate rapide e guizzanti descrive la scena: damine che volgono le spalle concedendo allo sguardo incantato il vezzoso fluttuare di una veste - *Mattino d’estate* - mentre con “felice arabesco cromatico descrive il cadere dell’*andrienne*, raffinata veste settecentesca”²³⁸, portantine dorate e instabili fatte di puro colore, cavalli e cavalieri, carrozze, ognuno con il suo ruolo da interpretare come *The golden sedan chair* o *L’arrivo*.



The Golden Sedan chair, 1923, olio su tela.

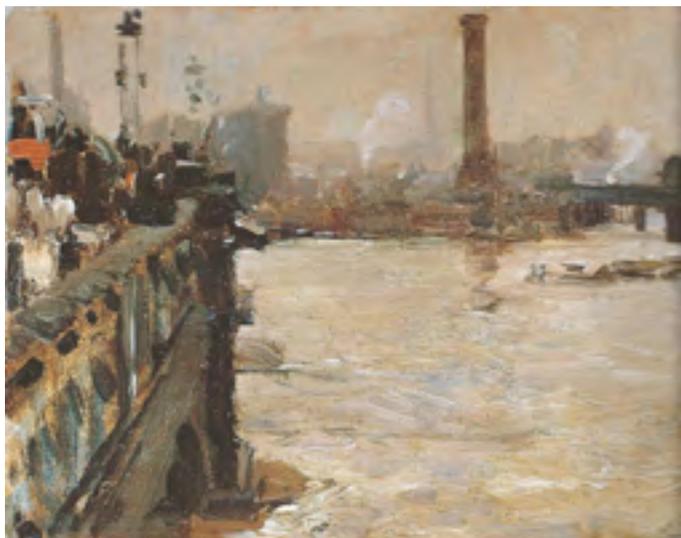
Nel corso della sua evoluzione pittorica l’artista giunge ad una sintesi nella elaborazione delle forme toccando quasi l’astrazione e le figure divengono pure citazioni cromatiche che attraggono e riflettono luci, prive di riferimenti alla realtà individuale (*Convegno di festa, Tre figure del Settecento*) puri elementi di paesaggio al pari di alberi, carrozze, fontane, parte stessa del mobilio e funzionali alla costruzione della scena come in *Interno studio rosso*, o agli effetti cangianti della materia cromatica (*The main staircase*).

Contrariamente quindi a quanto da tempo si sosteneva in Accademia Emma Ciardi non usa modelli ma manichini che compone e dispone a suo piacimento nel silenzio del suo atelier. Oggetti quindi, che non interagiscono, non si raccontano. “Puri valori visivi, eleganti consistenze cromatiche, in scenari al confine tra dato di natura e visione, e partecipano all’avventura del reale che si mescola alla verità dell’immaginazione”²³⁹. Figure quindi convenienti alla descrizione di una scena, di un paesaggio. E il paesaggio, per Emma Ciardi,

237 *Ibidem*

238 M. ZERBI, *Emma Ciardi. Il giardino dell’amore*, 2009, op. cit., p. 53.

239 *Ibidem*



Waterloo Bridge, 1912, olio su cartone.

in *Oxford Street*. Tra tutte le città che Ciardi descrive Venezia è la protagonista: vivace, vitale, per niente malinconica. Icona nell'immaginario collettivo con le sue gondole, i bragozzi e le figure umane che partecipando alla scena infondono vita tra calli e campielli. Spesso alla frontalità d'impianto Ciardi sostituisce scorci diagonali, facendo ricorso, se necessario, alla fotografia. Oltre alla Venezia ufficiale - seguendo l'insegnamento del padre Guglielmo e del maestro di lui Bresolin - l'artista non esita a descrivere anche una "Venezia minore" avventurandosi in vecchi cantieri affacciati sull'acqua come in *Vecchio squero*, o



Oxford Street, 1912, olio su cartoncino.

non è solo quello descritto dalle verdi architetture dei tanto amati giardini, ma è anche quello dei luoghi visitati nei suoi numerosi viaggi. Le sue però non sono vedute tradizionali, è il dinamismo delle folle a colpirla, il movimento cittadino (*Waterloo Bridge*), l'avvicinarsi delle carrozze, che vengono fissati sulla tela per mezzo di screziature cromatiche, rapidi guizzi di colore che si addensano e divengono corposa e vibrante materia pittorica fatta di luce come

scorci poco visitati come *Il ponte delle Guglie* e il Ponte dei Tre archi in *Grigio veneziano*, in cui le figure sembrano partecipare della stessa materia cromatica delle facciate veneziane. "Per rendere effetti di profondità Emma lascia che le stesure cromatiche facciano trasparire la trama brunita della tela o della tavola di supporto, che emerge dal fondo creando contrasti luminosi con lo strato pittorico esterno"²⁴⁰. È l'impressione del momento che l'artista vuole

240 M. ZERBI, *Emma Ciardi. Il giardino dell'amore*, 2009, op. cit., p. 56.

cogliere, la suggestione.

BIOGRAFIA

Emma Ciardi (Venezia 1879 - 1933) figlia e allieva di Guglielmo Ciardi, caposcuola della corrente pittorica veneziana “realista”, che, opponendosi all’accademismo, fa dell’aderenza al vero il suo programma artistico, studia la tecnica di Francesco Guardi e si inserisce nel solco del vedutismo veneziano spaziando attraverso esperienze macchiaiole, impressioniste e post impressioniste che confluiscono in uno stile personale e definito. Per il suo tempo Emma Ciardi è donna fuori dagli schemi.

Figlia d’arte, la sua formazione non segue corsi regolari di studio - la morale tardottocentesca è ostile all’emancipazione culturale della donna - e viene quindi seguita dal padre. Conosce l’inglese, il francese e viaggia molto: Stra, Firenze, Parigi, Londra, Vienna, Caserta. È affascinata dalle città e dalle suggestioni che offrono gli antichi parchi e ritrae dal vero, con rapidi schizzi, i motivi che la colpiscono, le “impressioni”, che poi rielabora in studio e trasforma in invenzioni pittoriche animando le sue composizioni con una folla di graziose figurine, statue, siepi e giochi d’acqua, resi con una materia cromatica densa e brillante.

Per fissare la realtà di parchi e giardini si serve anche della fotografia “in scatti che, riportati in pittura popolerà di damine e cavalieri antichi. Le foto, [...] le offrono spunti per comporre, con sguardo fotografico, inquadrature [...] dall’alto, dal basso e di sgancio, come in alcuni dei suoi paesaggi più noti quale lo scorcio della Basilica di *San Marco*, esposto alla Biennale del 1907 con ripresa obliqua della Basilica, la Chiesa della Misericordia e le vedute del Bacino di San Marco dall’alto del campanile di San Giorgio”²⁴¹. Appassionata del suo lavoro vi si dedica - cosa inedita per quel tempo - totalmente e con spirito imprenditoriale.

Per fare il suo ingresso ufficiale nel campo internazionale dell’arte sceglie *l’Exposition Universelle des Beaux Arts* di Parigi del 1900 dove ottiene ampi consensi dalla critica francese. In questo periodo sono soprattutto vedute veneziane, il *Canal Grande* e i giardini popolati di personaggi in abiti settecenteschi che attraggono il suo sguardo connotando in questa direzione il suo repertorio pittorico. Negli anni successivi partecipa alle esposizioni organizzate dalle “Società Promotrici delle Belle Arti, gestite da artisti e collezionisti, e istituite sin dall’Ottocento in diverse città d’Italia”²⁴² ma è nel 1903 che debutta alla V Esposizione Internazionale d’Arte Città di Venezia con *Fra ombra e sole*: la sua prima Biennale. Il dipinto della Ciardi “è ammesso dalla giuria rispondendo ai requisiti di fedeltà

241 M. ZERBI, *Fotografia e pittura*, in D. RESINI, M. ZERBI (a cura di), *Venezia tra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tomaso Filippi*, Roma, Ed. Palombi, 2013, p. 24.

242 M. ZERBI, *Emma Ciardi. Il giardino dell’amore*, 2009, op. cit., p. 16.

alla tradizione e perizia tecnica su cui si fondava l'accettazione dei lavori."²⁴³

Il quadro è definito "pieno di carattere e di vita"²⁴⁴ e suscita un notevole entusiasmo.

Sono gli anni in cui le avanguardie, cercando nuove strade, provocano scandali, ricevono rifiuti e segnano una profonda frattura con la tradizione e i codici di bellezza convenzionali. La pittura della Ciardi è invece lontana dalle inquietudini delle avanguardie, diletta senza provocare turbamento. Il suo linguaggio pittorico riscuote apprezzamenti anche all'estero. A Monaco riceve la medaglia d'oro per il dipinto *Portantina* (1905) che lo Stato bavarese acquista per la Neue Pinakothek, mentre il dipinto *Villa* viene acquisito dal Museo di Belle Arti di Barcellona. In questi anni viene anche delineandosi a Venezia quella disputa destinata ad opporre le due diverse "fazioni artistiche": "la 'palestra avveniristica' di Cà Pesaro animata da Barbantini e quella che i denigratori definiscono la 'cafarnao commerciale' della Biennale, capeggiata da Fradeletto"²⁴⁵ da un lato dunque la Fondazione Bevilacqua la Masa dall'altro l'istituzione "ufficiale" della Biennale, legata alla tradizione figurativa veneziana. Emma Ciardi dopo aver partecipato alle prime due edizioni della stagione capesariana ne prende le distanze mentre partecipa a tutte le edizioni - dalla 5^a (1903) alla 18^a (1932), esclusa quella del 1926 - della Esposizione Internazionale.

"Acquisendo negli anni un mestiere solidissimo, sviluppa uno stile personale e inconfondibile e si assicura una clientela che della sua pittura ammira la leggerezza, la rassicurante aderenza al vero osservato che fa da base a colorate visioni settecentesche o a dipinti che proseguono il tracciato della tradizione vedutista veneziana, della quale la Ciardi è l'epilogo"²⁴⁶.



Waiting for the boat (in attesa del vaporetto), olio su tavola.

243 *Ivi*, p. 17.

244 E. XIMENES, *La quinta Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, fascicolo II, pubblicazione speciale in "L'Illustrazione Italiana", Milano 1905, pp. 16-18.

245 M. ZERBI, *Emma Ciardi. Il giardino dell'amore*, 2009, op. cit., p. 19.

246 *Ivi*, p. 10.

**Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Richard Long,
Mario Merz, Marisa Merz, Luigi Ontani, Mimmo Paladino,
Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto**

I CLASSICI DEL CONTEMPORANEO

A cura di Costantino D'Orazio, 24 maggio - 1 novembre 2009

Nel parco e negli interni settecenteschi di Villa Pisani alcuni importanti artisti contemporanei "rivisitano" i luoghi che furono di dogi e di imperatori. Le loro opere trovano posto in alcuni punti nodali della Villa e del grande giardino, instaurando nuovi equilibri e sperimentando inediti intrecci espressivi.

Ragionare sulla presenza del "classico" nell'Arte Contemporanea, di fatto può sembrare un ossimoro. Attraverso questa mostra, al contrario, si vuole dimostrare come la distanza, di tempo e di pensiero, tra questi opposti orientamenti non sia inconciliabile, ma sia possibile invece stabilire una relazione di "integrazione" e di "interazione" dialettica. Innanzitutto gli artisti presenti sono considerati "classici" dell'arte contemporanea - le cui opere cioè sono già in un certo senso "storicizzate" - in secondo luogo, per l'occasione, questi artisti sviluppano la loro poetica formalizzandola in un'opera capace di instaurare un dialogo con gli spazi e gli ambienti di Villa Pisani. L'effetto che ne deriva è duplice: la possibilità di leggere la presenza del passato nelle opere di oggi e al contempo comprendere con quale atteggiamento si possono osservare gli obiettivi raggiunti dai maestri di ieri, per rielaborarli in chiave futuribile. "Dentro il recinto aulico di Villa Pisani ogni artista si confronta intenzionalmente con la storia e con quella dell'arte attraverso l'elaborazione di forme abituate a dialogare attraverso il presente con la complessità del passato"²⁴⁷, opere, quindi, in grado di "raggiungere l'elaborato di una forma capace di provenire dal presente e progettare il passato"²⁴⁸.

Elemento che accomuna i lavori presentati dai dieci artisti invitati ad "accostarsi" alla storia è la volontà di assumere un linguaggio espressivo guidato da purezza ed essenzialità, anche nella presentazione. In questo modo le opere "dalle dimensioni più ridotte alla scala monumentale, contengono una forza icastica molto intensa e non si disperdono in dettagli che mirano alla distrazione dello sguardo e allo spiazzamento"²⁴⁹.

L'itinerario attraverso passato e presente, tradizione e sperimentazione, inizia con

247 A. BONITO OLIVA, *Il capolavoro: nostalgia del classico nell'arte dell'avanguardia*, in COSTANTINO D'ORAZIO (a cura di) *I classici del contemporaneo*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2009, p. 16.

248 *Ivi*, p. 17.

249 C. D'ORAZIO, *Fare i conti con il passato*, in C. D'ORAZIO (a cura di) *I classici del contemporaneo*, 2009, op. cit., p. 19.

un lavoro di Mimmo Paladino. Come già nella precedente esperienza dell'artista in questo contesto la "citazione del passato, [...] presenza ambigua e memoria misteriosa, è una costante del suo lavoro"²⁵⁰. Le citazioni di Paladino cercano una corrispondenza e, seppur non esplicitamente dichiarate, racchiudono un intenso valore simbolico ed evocativo. Per questa occasione l'artista di Paduli si confronta con un passato lontano e con *Zenit* rende omaggio ad un maestro del Quattrocento. Paolo Uccello "uno dei



Mimmo Paladino, *Zenith*, 2007, bronzo, travertino.

più grandi e più problematici maestri del medio Quattrocento fiorentino"²⁵¹ trasforma il suo interesse per le teorie prospettiche "in una vera passione per le prove d'applicazione di quelle teorie al mondo figurativo: disegna solidi impossibili, geometrie inaudite, prospettive spericolate"²⁵² e sottopone ogni oggetto ad un severo codice geometrico. Il risultato è la costruzione di forme quasi avveniristiche sulla superficie del foglio, una di queste è il *mazzocchio* citato

dal Vasari²⁵³. Con *Zenit*, collocato nell'androne d'ingresso alla Villa, Paladino trasferisce un'idea nella concretezza della materia. "Paladino si sofferma sulla natura geometrica del disegno e trasferisce questa invenzione nello spazio reale portando le linee di Paolo Uccello nell'alluminio e creando un cerchio nero esposto in verticale, come un segno netto nell'aria"²⁵⁴. In contrasto con il candido ambiente in pietra di Vicenza, la scultura circolare di Paladino, nella quale "si intrecciano geometria e memoria", sembra voler calamitare lo sguardo del visitatore nel suo vuoto centrale e proiettarlo oltre l'ingresso monumentale sul parco e sulla vasca centrale, dove sono adagiati i suoi *Dormienti*, enfatizzando la prospettiva che nasce dal corridoio.

Villa Pisani nasce dal recupero di forme consolidate della classicità greca trasformate in chiave "ironica" per rispondere alle esigenze edonistiche della nobiltà del tempo: questo è anche il modo in cui i lavori qui esposti si immergono nell'ambiente circostante come accade per le opere di Richard Long e di Giuseppe Penone che si mimetizzano con l'ambiente naturale dal quale peraltro traggono ispirazione.

L'inglese Richard Long fin dagli anni Sessanta esponente della cosiddetta Land Art è

250 *Ibidem*

251 T. PIGNATTI, M.GEMIN, F. PEDROCCO, *L'arte nel mondo*, Bergamo, Istituto Italiano Edizioni Atlas, 1986, vol. 2, p. 131.

252 *Ivi*, p. 133

253 G. VASARI, *Vita di Paolo Uccello*, in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 1993, p. 299... -E se bene nel nostro libro de' disegni sono assai cose di figure, di prospettive [...] belli a meraviglia, di tutti è migliore un mazzocchio tirato con linee sole, tanto bello che altro che la pazienza di Paulo non l'averebbe condotto...

254 C. D'ORAZIO, *Fare i conti con il passato*, 2009, op. cit., p. 20.



Richard Long, *Meandering line*, 2002, marmo bianco.

interessato ad osservare i meccanismi che regolano il rapporto con la natura. Per questa occasione progetta *Meandering Line*, composizione realizzata con ciottoli in marmo bianco di Carrara, lo stesso usato da Michelangelo e Bernini. L'opera, un sinuoso sentiero bianco, viene disposta sul prato del parterre centrale della Villa. "Grazie a questa pietra così evocativa e 'classica' la linea si trasforma in un segno astratto sulla terra, che l'artista traccia 'a mano libera' come su un foglio. In virtù dell'uso del marmo, materiale per eccellenza dell'arte fin dall'antichità, quello che potrebbe sembrare un gesto meccanico (posa delle pietre sul terreno) trasforma l'opera in una scultura vera e propria che non teme il confronto con la tradizione"²⁵⁵.

Giuseppe Penone, alludendo al continuo celarsi e svelarsi degli elementi del parco Settecentesco, gioco illusorio di gusto barocco, crea *Biforcazione*, il calco in bronzo di un ramo caduto a terra: opera dalla mimesi perfetta. Sulla superficie esterna del ramo, trattata in modo da imitare la corteccia, si distingue il calco di una mano: le cinque dita sono rivoli dai quali l'acqua, che proviene dall'interno del tronco, torna al terreno. "Il liquido vitale viene preso dalla (madre) terra e a lei restituito dopo il passaggio all'interno del ramo, alludendo al continuo fluire della linfa nel tronco, che avvicina la pianta al corpo umano, altro sistema che vive di un flusso continuo"²⁵⁶.



Anselm Kiefer, *Paete non dolet*, 2006, ferro, piombo, vetro.

Di ispirazione ludica è anche il gesto di Jannis Kounellis che rievoca il mito del filo di Arianna e dispone nel Labirinto - luogo di gioco e di incontri amorosi - centinaia di palle da biliardo che guidano al centro della Torretta. "Alleggerito di tutto il peso della letteratura e del gesto eroico, il filo si è trasformato in un segno giocoso e variopinto, che assomiglia di più alle briciole di Pollicino e sorprende per la sua essenzialità [...]. Kounellis in questo caso guarda al 'classico' con un atteggiamento disincantato"²⁵⁷.

Il carattere ludico dei lavori precedenti si dissolve nell'opera di Anselm Kiefer, da sempre rivolto ad una riflessione sul passato, tra storia e mito. *Paete non dolet*,

255 C. D'ORAZIO, *Fare i conti con il passato*, 2009, op. cit. p.21.

256 *Ivi*, p. 20.

257 *Ivi*, p. 24.

- le parole con cui Arria invita il marito ad uccidersi porgendogli il pugnale dopo essersi pugnalata lei stessa - posto al centro dell'Esedra, è una gabbia in ferro a protezione di una pila di libri in piombo sulla quale è sospeso un poliedro in vetro trasparente che richiama una celebre incisione del primo Cinquecento di Albrecht Durer, *Melencolia I*, un'immagine densa di riferimenti alchemici. "L'artista si erge a difensore della tradizione culturale [...] costruendo una barriera molto evocativa, che permette di vedere ma non toccare né estrarre. Il peso della cultura si è fatto concreto nei tomi in metallo, sui quali è stata sospesa una forma solida [...] riferimento alla pratica alchemica. [...] La presenza ingombrante del passato, costante nel lavoro di Kiefer, attraverso questo dettaglio geometrico si ammanta di mistero"²⁵⁸, non è più solo una riflessione - benchè allucinata - sulla propria identità storica, ma il ricorso ad un mondo magico, enigmatico e difficile da comprendere.

Anche il lavoro di Marisa Merz nella *Coffee House*²⁵⁹, sembra opera di un alchimista. Nella ghiacciaia, seguendo le prospettive che partono dal centro del sotterraneo, l'artista distende fasci di fili di rame che tracciano un pentagramma sul quale fissa - come fossero note - piccoli ricami in rame. "Il materiale sul quale viaggia l'energia elettrica, struttura portante della tecnologia moderna, è anche uno dei metalli che la storia dell'arte ha prediletto per la sua dolce malleabilità. La Merz rende poetico quello che potrebbe apparire brutalmente industriale, come un alchimista contemporaneo"²⁶⁰.

Nella *Riserva degli Agrumi*, Mario Merz, i cui lavori nascono dal "volere raccontare [...] gli elementi attorno a cui la vita compie il suo ciclo, senza dimenticare però la tradizione pittorica della natura morta"²⁶¹, crea un luogo simbolico di convivialità - altro tema caro



Mario Merz, *Senza titolo*, 1998, cartoncino su carta lucida, numeri al neon, tre tavoli in metallo e vetro, cinque vasi in vetro, vino.

all'artista - dove riflettere sulla natura, sulla vita e sulla crescita: da qui il ricorso alla sequenza di Fibonacci²⁶² dalla quale Merz estrae alcuni numeri che scrive con il neon e fissa su figure animalesche che si susseguono, tutte uguali, come uscite da un incubo. Queste presenze avanzano accanto ad un lungo tavolo in vetro sul quale sono poste alcune bottiglie. Una di queste è piena di vino rosso: simbolo della convivialità per eccellenza.

258 *Ivi*, pp. 22 - 23.

259 opera documentata nel catalogo ma non presentata in mostra per motivi tecnici.

260 C. D'ORAZIO, *Fare i conti con il passato*, 2009, op. cit. p. 23.

261 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti Visive, il Novecento*, Bergamo, Ed. Atlas, 2012, p. 429.

262 Leonardo Fibonacci, matematico del Duecento. La sequenza di F. (in cui un numero corrisponde alla somma dei due precedenti) è presente in molti fenomeni naturali. Il rapporto tra due numeri di F. successivi tende al famoso rapporto aureo assunto come canone di perfezione nell'arte classica.



Luigi Ontani, *Ermafrodito mignolo*, 2003, ceramica dipinta.

La quinta scenografica e illusoria delle Scuderie rappresenta lo sfondo ideale per l'opera *Fantasma* di Anish Kapoor, maestro nella percezione illusoria della materia che "riesce a creare il nulla, togliendo alla materia il suo peso specifico e giocando sulle luci e sulle ombre. L'accuratezza con la quale tratta il marmo del Belgio [...] è paragonabile all'ossessivo lavoro di levigatura che Bernini esercitava sulle sue sculture, oppure la tecnica di Canova, che riusciva a rendere soffice la superficie di divani scolpiti nel marmo più duro"²⁶³.

Il viaggio tra passato e presente si conclude all'interno del corpo centrale della Villa con i lavori di Luigi Ontani e Michelangelo Pistoletto.

Lo sguardo con cui Ontani si rivolge al "classico" è arguto e quasi beffardo, privo di qualsiasi referenza. Nel Bagno Beauharnais, tra le pareti in marmorino delicatamente affrescate con motivi a tendaggi l'artista dispone tre sculture, tre diversi omaggi all'arte del passato che Ontani rilegge in chiave ironica. Il *Vanitasio* celebra l'antica arte vetraria di Murano, mentre il *LeonarDio* cita il simbolo di Venezia

decorato con dettagli giocosi chiaro riferimento a Leonardo Da Vinci. Nell'*Ermafrodito Mignolo* Ontani rivisita una delle icone più intriganti della scultura antica. "Come un artista camaleonte, egli si appropria di tutte le immagini più evocative dell'arte del passato, creando opere che risultano un ricamo di citazioni e riferimenti, microcosmi di senso che si intrecciano e sorprendono per la loro vitalità cromatica"²⁶⁴.

Il confronto più arduo spetta a Michelangelo Pistoletto, nel Salone delle Feste. A dialogare con l'affresco di Giambattista Tiepolo che domina dal soffitto della sala, Pistoletto ha allestito il tavolo *Love Difference* dai margini irregolari e il piano di specchio, nel quale si riflette l'affresco con la Gloria dei Pisani. I contorni del tavolo sono le sponde del *Mare Nostrum*, uno dei contesti geografici più affascinanti del mondo, da



Michelangelo Pistoletto, *Tavolo Love Difference*, 2003-2007, specchio e legno.

263 C. D'ORAZIO *Fare i conti con il passato*, 2009, op. cit., p. 23.

264 *Ivi*, p. 24.

secoli luogo di scontri e di incontri di popoli e di culture. Ed è proprio a questo incontro di differenti culture cui allude l'artista disponendo attorno ad esso una serie di sedute tutte diverse: ognuna di esse proviene dalla tradizione artigiana di uno dei paesi affacciati sul mar Mediterraneo. Pistoletto dunque trasforma l'opera in un luogo d'incontro dove è possibile sedersi e confrontarsi attraverso il gioco degli sguardi resi più intensi dallo specchio su cui tutti si riflettono. A chiudere il percorso Pistoletto pone un'opera che mette in discussione l'idea stessa di "classico": "Ogni cultura ha prodotto i propri 'classici' e spesso non conosce né riconosce gli altri"²⁶⁵.

BIOGRAFIE

MIMMO PALADINO

Per la biografia di Mimmo Paladino vedi mostra *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, 31 maggio - 2 novembre 2008, p. 101.

RICHARD LONG

Richard Long (Bristol, 1945) dopo una prima formazione al West of England College of Art di Bristol, frequenta tra il 1966 e il 1968 la St. Martin's School of Art di Londra. Scultore, pittore e fotografo si è affermato tra i protagonisti della *Land Art*. Profondamente interessato al rapporto arte-natura, e quindi alle possibilità dell'uomo di interferire e interagire con il paesaggio, dalla fine degli anni Sessanta orienta la sua ricerca verso la sperimentazione di nuove forme espressive identificando l'attività artistica con lo svolgimento di una azione elementare come il camminare nell'ambiente naturale: "effettua lunghe escursioni a piedi in luoghi deserti"²⁶⁶, che documenta mediante grafici e fotografie per registrare le modifiche che il suo comportamento ha operato nell'ambiente. Alterna soggiorni a Bristol a luoghi desolati e lontani - dalla Lapponia al Nepal, dal Circolo Polare Artico al Sahara, al Sudamerica - da cui raccoglie pietre o altri reperti con i quali in seguito compone forme geometriche primarie: linee, cerchi, spirali, semplici sculture di materiali naturali, realizzate in situ o riproposte in ambienti espositivi. In altri casi usa "il fango e la terra dei luoghi esplorati per eseguire con le mani o con i piedi dipinti murali o adagiati sul pavimento"²⁶⁷. Le sue scelte espressive valgono come critica verso la separazione tra natura e cultura su cui si fonda la civiltà attuale ed esprime la volontà di recuperare un contatto diretto con la natura intesa come matrice di forma e linguaggio: la relazione tra

265 *Ivi*, p. 22.

266 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti Visive, il Novecento*, 2012, op. cit., p. 417.

267 *Ibidem*

uomo e ambiente diventa così “fatto” creativo per eccellenza, intimo e primitivo, libero da implicazioni volontaristiche e mediazioni artificiali.

Le sue opere sono esposte nelle più importanti collezioni d'arte contemporanea e nei maggiori musei del Mondo. Nel 1972 partecipa a Documenta di Kassel e nel 1978 alla 38^a Biennale di Venezia, incentrata sul rapporto tra arte e natura. Artista di fama internazionale le sue opere sono esposte nelle più importanti collezioni d'arte contemporanea e nei maggiori musei del mondo.

GIUSEPPE PENONE

Nasce a Garessio (Cuneo) nel 1947. A Torino, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti, conosce Michelangelo Pistoletto e Giovanni Anselmo con i quali entra a far parte di quella che è considerata la corrente più importante sviluppata in Italia dai tardi anni Sessanta: l'*Arte Povera*. Fin dal suo esordio artistico la ricerca di Penone si orienta allo studio del rapporto tra “natura, energia e materia”²⁶⁸. La natura per Penone non è una forza da dominare, ma un insieme di fenomeni a misura d'uomo, elementari e minimi. Da qui nasce la volontà di mettere in atto una serie di performance volte a sondare le possibilità che l'uomo ha di interagire con essa e quindi modificarla, intervenendo ad esempio nel processo di crescita degli alberi: *Alpi Marittime* del 1968. La natura viene così percepita come un processo organico di mutazione della forma.

Nel 1970 inizia ad indagare il rapporto tra il corpo umano e l'ambiente esterno, cittadino, realizzando, in sintonia con le tendenze della *Body art*, opere come *Rovesciare i propri occhi*, che individua nel corpo il limite che separa il soggetto dal suo esterno, ma al contempo nell'epidermide il tramite primario di ogni rapporto con esso come in *Svolgere la propria pelle*. In ogni caso corpo e natura sono visti come entità biologiche studiate nei reciproci rapporti di contatto e interazione, e le diverse modalità del rapporto (la pressione, l'impronta di un corpo sull'altro) sono sentite come momenti originari della cultura, e in particolare della pratica scultorea. Da qui deriva l'uso del calco e del frottage, che permettono all'artista di partire da un'immagine tanto automatica quanto inconscia come l'impronta, che poi egli rafforza con il disegno, realizzando opere che nascono dal contatto diretto fra corpo e materia: nei *Soffi* del '78 la scultura in terracotta simile ad un vaso reca l'impronta del corpo e della bocca dell'artista che ha voluto visualizzare la forma che si produce grazie all'azione del soffiare. O ancora le sculture degli alberi “scortecciati” che intaglia in travi di legno fino a far emergere la struttura dell'albero che la trave reca dentro di sé. È sempre un'indagine sull'uomo e ciò che lo circonda e sulla possibilità di mimesi o al contrario di svelarsi che il rapporto con l'ambiente offre.

268 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti Visive, il Novecento*, 2012, op. cit., p. 430.

JANNIS KOUNELLIS

Jannis Kounellis (Atene 1936) è un pittore e scultore greco, esponente di quella che il critico Germano Celant ha definito *Arte Povera*. A vent'anni è a Roma dove frequenta l'Accademia di Belle Arti e acquisisce, in particolare dalla frequentazione di Cy Twombly, "l'attitudine a disgregare i segni grafici e a ridurli alla massima semplicità"²⁶⁹. Mostra infatti da subito una urgenza comunicativa che lo porta al rifiuto di prospettive individualistiche, estetizzanti e decadenti e all'esaltazione del valore pubblico, collettivo del linguaggio artistico. Nelle sue prime opere, infatti, elabora una pittura di tipo segnico: Lettere fluttuanti su sfondo bianco, senza più connessioni né significato"²⁷⁰, allusione all'invenzione di un nuovo ordine per un linguaggio frantumato, polverizzato.

Risalgono alla fine degli anni Sessanta le prime mostre ideologicamente vicine alla corrente dell'*Arte Povera* nelle quali l'uso di prodotti e materiali di uso comune suggeriscono per l'arte una funzione radicalmente creativa, mitica, priva di concessioni alla mera rappresentazione. Le sue installazioni assumono un forte carattere scenografico coinvolgendo lo spettatore che diventa attore protagonista in uno spazio che inizia anche a riempirsi di animali vivi, contrapposti alle geometrie costruite con materiali che evocano la produzione industriale. Così nella *margherita che sputa una fiamma di fuoco blu* (*Senza titolo* 1969) rappresenta un fiore, fonte del frutto e quindi di vita. Il polline, origine del futuro seme, è reso attraverso una fiamma, perché il fuoco, elemento mitico e simbolico per eccellenza, rappresenta l'energia primaria, qui nella sua forma più appariscente, quella della combustione. I materiali usati, il ferro e una bombola a gas, ricordano come questi elementi eterni si ripropongano in ogni tempo. Essi anzi trasmettono una sorta di "nostalgia per un'epoca che può sembrare recente, ma invece è già storia, ovvero quella in cui l'economia è stata trainata dall'industria metallurgica, dal settore secondario e non, come oggi, dal terziario"²⁷¹.

È questa una presa di coscienza che a partire dagli anni '70 porta Kounellis ad un atteggiamento di insofferenza e disincanto nei confronti di quello che considera il fallimento delle potenzialità innovative dell'*Arte Povera*, proiettata verso nuove dinamiche commerciali della società dei consumi. L'artista greco vive questi cambiamenti con profonda amarezza che nei suoi lavori si palesa nella sostituzione del fuoco con la fuliggine, mentre gli animali vivi cedono il posto a quelli imbalsamati. Culmine di questo processo è l'installazione per l'*Espai Poublenou* di Barcellona (1989): quarti di bue appena macellati appesi con ganci a lastre metalliche.

Negli anni più recenti nel codice artistico di Kounellis si legge un atteggiamento più

269 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti visive, il Novecento*, 2012 op. cit., p. 428.

270 *Ibidem*

271 *Ibidem*

meditativo, che riprende temi e suggestioni dei periodi precedenti ma interpretando con rinnovata consapevolezza la primitiva propensione all'enfasi monumentale.

ANSELM KIEFER

Pittore e scultore tedesco, Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945), nel 1965 intraprende gli studi di Giurisprudenza all'università Albert Ludwig di Friburgo, studi, che presto abbandona per dedicarsi alla pittura frequentando dal 1969 la Kunstakademie di Karlsruhe con Horst Antes e dal 1970 al 1972 a Dusseldorf, allievo dell'artista concettuale Joseph Beuys. Kiefer è interprete di un'arte guidata da una costante riflessione sulle grandi questioni storiche e culturali del presente e del passato.

Punto di partenza per il suo lavoro è la storia tedesca. Disinteressato agli aspetti di più immediata attualità privilegia la ricerca di elementi filosofici, religiosi e simbolici all'origine degli eventi, con particolare riferimento alla storia del periodo nazista e la sua rimozione collettiva, che lo porta a sviluppare una "visione [...] allucinata e autocosciente dello stato di disfacimento morale nella Germania postbellica"²⁷². Ne deriva un linguaggio espressivo in cui non compaiono quasi mai figure umane e dove che "si tratti di campi aperti o luoghi chiusi, di natura o architetture distrutte, predomina sempre il senso di una solitudine irrimediabile"²⁷³ resa ancora più tormentata dalla frequente presenza di simboli del male. Nelle sue opere Kiefer affianca richiami al romanticismo tedesco, citazioni bibliche, la musica di Wagner e il pensiero di Fichte e Nietzsche, fino ai riferimenti alchemici. Un insieme eterogeneo di elementi che conferisce ai lavori di questo artista un carattere enigmatico e complesso. Nella seconda metà degli anni Ottanta gli interessi di Kiefer si rivolgono anche alla mistica e alla storia ebraica, con una attenzione particolare alle donne ebraiche scomparse nei campi di sterminio nazisti.

Sempre provocatorio, la critica è spesso divisa nei suoi confronti: se da un lato una parte ne esalta il coraggio, dall'altro vi sono coloro che lo accusano di neo-nazismo, provocandogli nel tempo diversi problemi espositivi. Così nel 1977 sebbene sia chiamato ad esporre a Documenta di Kassel, preferisce presentare le sue opere all'estero dove il suo lavoro viene esaltato sia per l'abilità tecnica, sia per i soggetti rappresentati. Ancora nel 1980, la sua partecipazione al Padiglione Tedesco della 29^a Biennale di Venezia viene accolta con critiche contrastanti, mentre nel 1987 una sua retrospettiva nei grandi musei degli Stati Uniti trova ampi consensi di critica e pubblico.

Nel 2007, il Guggenheim Museum di Bilbao presenta una retrospettiva di rilievo internazionale e nel 2011 la Fondazione Vedova di Venezia presenta la sua personale *Il Sale della Terra*.

²⁷² G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti visive, il Novecento*, 2012, op. cit., p. 438.

²⁷³ *Ivi*, p. 439.

MARISA MERZ

Marisa Merz nasce a Torino nel 1926, figura di rilievo ma defilata nell'ambito dell'arte italiana del dopoguerra. Il suo esordio è nel 1966 con una esposizione di lamine di alluminio: strutture spiraliformi, mobili e irregolari. In esse già si delineano gli elementi distintivi del codice espressivo di questa artista: essenzialità, capacità evocativa e metamorfica e carattere enigmatico.

Unica donna accolta nella compagine torinese della corrente definita *Arte Povera* nel 1968 partecipa, solo per questa occasione, alla mostra *Arte Povera + Azione Povera*, curata da Germano Celant, esponendo sulla spiaggia coperte arrotolate e imballate con filo di rame o scotch e opere legate all'infanzia della figlia fatte di filo di nylon, rame e lana. Già con questa prima e unica esperienza, all'interno del gruppo *Arte Povera* la Merz si distingue per la sua eccentrica sensibilità.

Elabora un linguaggio personale in cui accosta pittura, scultura, disegno e installazioni che si fondono dando forma a immagini evocative e apparentemente primordiali mentre l'artista come un alchimista rende poetico - ovvero organico - quello che è industriale. Il tema dell'interiorità è essenziale nella sua ricerca. L'attenzione di Merz poi si sofferma sulla componente temporale - "la temporalità dell'opera si rivela nella dimensione dello spazio e non in quella storica"²⁷⁴ e sulla artigianalità - con particolare interesse alla sfera dello spazio domestico e femminile - aspetti che la portano ad introdurre nel linguaggio della scultura contemporanea tecniche tradizionali considerate appannaggio del lavoro della donna, che attraverso nuove procedure e inediti accostamenti acquistano compiuta dignità artistica.

Presenze ricorrenti nei lavori di questa artista sono sculture in argilla di dimensioni ridotte, volti femminili fortemente evocativi. Oltre ad importanti mostre personali e collettive l'artista è presente in importanti rassegne internazionali come la 39^a Biennale di Venezia del 1980, Documenta 7 a Kassel nel 1982.

Nel 2001 Marisa Merz riceve il premio speciale "Venice Biennale" e nel 2013 riceve il Leone d'oro alla carriera in occasione della 55[°] Esposizione Internazionale d'Arte.

MARIO MERZ

Mario Merz (Milano 1925 - Torino 2003), dopo una giovanile esperienza in un gruppo antifascista - militanza che gli procura anche il carcere - durante la seconda guerra mondiale, si dedica alla sperimentazione pittorica. "Rapidamente superata una fase informale, comincia a lavorare sui fondamenti della vita come processo sia biologico, sia storico"²⁷⁵.

274 fondazionemerz.org/publicazione/marisa-merz-marisa-merz/ [online].

275 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti visive, il Novecento*, 2012, op. cit., pp. 428-429.

A metà degli anni Sessanta incontra il critico Germano Celant, che conia il termine *Arte Povera* e lo include tra gli esponenti di questo nuovo linguaggio. Il clima del '68 e l'aspirazione ad un rinnovamento politico e sociale lo stimolano a nuove esperienze, in particolare volte al superamento del quadro e della superficie bidimensionale e alla sperimentazione di materiali diversi: il ferro, la cera, la pietra e i tubi al neon, che lo portano a cimentarsi con i primi assemblaggi tridimensionali le "pitture volumetriche". Di questo periodo sono anche le ricerche sulla trasmissione di energie dall'organico all'inorganico, alle quali si dedica realizzando opere in cui il neon trapassa oggetti di uso quotidiano.

Con l'adozione della forma dell'*igloo*, scelto dall'artista per le sue caratteristiche di essenzialità, per il quale utilizza i più vari materiali sviluppando nuove relazioni con i contesti incontrati e avviene anche il definitivo sganciamento dalla superficie bidimensionale della parete.

Nei suoi studi "vita vuol dire crescita"²⁷⁶ e questa conclusione, negli anni Settanta, porta Merz ad introdurre nelle sue opere la *successione di Fibonacci* come simbolo dell'energia insita nella materia e della crescita organica. La "sequenza, elaborata dal matematico medievale Fibonacci, se sviluppata in geometria dà luogo a un gorgo o *spirale*, forma per eccellenza dei movimenti dei liquidi, dei gas, dei corpi celesti, ma anche degli organismi viventi"²⁷⁷. Con riferimento ai numeri di Fibonacci, quindi, Merz realizza cifre al neon che compaiono sia sulle proprie opere, sia negli ambienti espositivi. Al contempo indirizza la sua ricerca sul tema dei *tavoli*, considerati elementi unificanti, simboli di convivenza. Queste esperienze lo portano a realizzare installazioni complesse nelle quali combina igloo, tavoli, neon senza dimenticare la natura morta, lasciata al suo decorso naturale, in modo da introdurre anche la dimensione del tempo che scorre.

Alla fine degli anni Settanta Merz torna anche all'arte figurativa, con grandi animali arcaici e minacciosi che incombono da tele non incorniciate di grandi dimensioni, e include nei suoi lavori un nuovo elemento, "pacchi di quotidiani impilati esemplificano la progressione del tempo come è vissuta dall'uomo, giorno dopo giorno"²⁷⁸.

Le scelte di questo artista sono sempre finalizzate alla volontà di raccontare in gigantesche composizioni tridimensionali gli elementi attorno a cui la vita compie il suo ciclo. Numerosissime sono le mostre personali e collettive cui partecipa fin dai suoi esordi e le presenze a importanti rassegne internazionali tra le quali Documenta 5 (1972), 7 (1982) e 9 (1992) a Kassel, alla Biennale di Venezia per cinque edizioni (nel 1972, 1976, 1978, 1986, 1997) e altrettante quelle a lui dedicate dai più prestigiosi musei del mondo. Tra i molteplici premi e onorificenze ricordiamo la Laurea honoris causa dal Dams di Bologna

276 *Ivi*, p. 429.

277 *Ibidem*

278 *Ibidem*

nel 2001 e il Premium Imperiale dalla Japan Art Association.

ANISH KAPOOR

Anish Kapoor (Bombay 1954), di madre ebrea e padre indiano, si trasferisce nel Regno Unito giovanissimo - ma già memore di un bagaglio culturale molto complesso - dove frequenta la scuola d'arte.

Tra i protagonisti della scultura inglese degli anni Ottanta, affascinato dalle *macchine celibi* di Marcel Duchamp, dà vita a una serie d'installazioni volte ad indagare le relazioni binarie e le antitesi che dominano il mondo visibile e la sfera dell'astratto e che rappresentano la sintesi del suo pensiero e della sua poetica, mai narrativa o didascalica ma sempre fortemente simbolica. "La sua scultura è completamente astratta e fondata sull'uso di mezzi che impressionano dal punto di vista percettivo"²⁷⁹. Kapoor per i suoi lavori utilizza materiali diversi, marmo, ardesia, alabastro, PVC e metalli per creare superfici riflettenti e specchi deformanti che ingannano l'occhio e servono come spunto per una meditazione mistica e razionale.

Nel 1979 si reca in India alla ricerca di una identità d'origine della quale prende coscienza, e fa confluire in un linguaggio espressivo che si pone sul limite delle due culture, quella orientale e quella occidentale. Ritorna in Inghilterra dove, con i pigmenti attinti dalla tradizione indiana, crea la serie dei *1000 Names*, instabili oggetti scultorei.

Verso la metà degli anni Ottanta le dualità - maschile e femminile, luce ed ombra, naturale e artificiale, fisica e metafisica, non sono che alcune delle polarità che concretizzano l'universo sensibile - vanno a poco a poco risolvendosi in unità sinottica, come se la vagheggiata unione degli opposti si fosse finalmente compiuta e vedessimo congiunti i poli in una configurazione unica, metafora del mistero della vita.

A partire dalla metà degli anni Novanta Kapoor esplora il concetto del vuoto, creando opere che scompaiono in pareti o pavimenti, immagini che destabilizzano la percezione del reale, sono i cosiddetti "non-oggetti", come *Madonna* del 1990: oggetti cioè che non sono quello che in un primo momento sembrano essere. Kapoor si dedica anche all'architettura realizzando progetti audaci, che si prestano a molte possibili letture e altrettante analogie e che cambiano il volto al luogo in cui questa opera appare, come *Cloud Gate* di Chicago del 2006.

LUIGI ONTANI

Luigi Ontani (Montovolo, Bologna 1940), artista poliedrico, sperimentatore e anticonformista, inizia la sua carriera artistica negli anni Settanta, dopo gli studi

279 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti visive, il Novecento*, 2012, op. cit., p. 449.

all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Si fa notare per i suoi *Tableaux vivant*, performance in cui esibendo il proprio corpo come un'opera d'arte si presenta nel doppio ruolo di autore ed attore, o per gli autoritratti fotografici nelle spoglie di protagonisti di quadri classici.

Oltre ai *Tableaux vivant* e autoritratti fotografici, è attratto dalla manualità artigianale e realizza lavori in cartapesta e oggetti in legno, porcellana, vetro soffiato, in aggiunta a dipinti in cui si stagliano esili figure di ispirazione mitologica. Una produzione che, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, si caratterizza per una accentuata componente onirico-surreale, una sorta di viaggio tra mito, maschera e simbolo che gli permette nuove e illimitate variazioni sui temi e i soggetti che più lo incuriosiscono.

L'attenzione per l'artigianalità lo porta ad intraprendere numerosi viaggi in India e Indonesia alla ricerca di tecniche di lavorazione tradizionali e di materiali diversi.

Presentato in importanti rassegne nazionali e internazionali oltre a numerose personali, con i suoi lavori ha partecipato a diverse edizioni della Biennale (1978, 1986, 1995).

MICHELANGELO PISTOLETTO

La prima formazione artistica di Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) avviene nello studio del padre, pittore e restauratore; in seguito frequenta la scuola di grafica pubblicitaria diretta da Armando Testa.

La sua prima produzione pittorica, nel corso della seconda metà degli anni Cinquanta - nella quale aderisce "alla poetica di stampo pop"²⁸⁰ - è caratterizzata da una ricerca sull'autoritratto. Le opere più rappresentative di questo periodo sono quadri sul cui fondo monocromo in oro, argento e rame si staglia il ritratto dell'artista stesso.

Nella fase successiva la figura, dapprima di fronte poi di spalle, emerge da un fondo nero reso riflettente da uno spesso strato di vernice trasparente. Per rendere il fondo maggiormente specchiante, Pistoletto utilizza delle lastre di alluminio, applicate sulla tela, fino ad approdare all'acciaio lucidato a specchio, rivelatosi il materiale più idoneo, dove la figura viene serigrafata al fine di ottenere la massima obiettività. Con queste tecniche realizza i *Quadri specchianti*. "Attraverso questo dispositivo un personaggio del presente, abbigliato e atteggiato come nella vita di tutti i giorni, si ritrova nel quadro attorniato dalle immagini che lo specchio stesso riesce a trasmettere. L'immagine non è, dunque, fissata una volta per tutte, ma si aggiorna nel tempo e accoglie il caso"²⁸¹. Lo specchio assorbe il passaggio delle cose e diventa una sorta di strumento scenico con cui Pistoletto "dimostra la volontà di coinvolgere direttamente il pubblico [...] in situazioni enigmatiche e sconcertanti, in cui è spettatore-attore lo stesso artista, presente in effigie nello specchio"²⁸². Una medesima

280 *Ivi*, p. 400.

281 *Ivi*, p. 428.

282 G. C. ARGAN, *L'Arte Moderna*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 536.

opera quindi non può mai essere vista allo stesso modo perché essa è sintesi di momenti diversi e rappresenta l'esito di un percorso volto ad indagare i fondamenti del trascorrere del tempo vissuto.

Tra il 1965 e il 1966, spinto dalla volontà di smentire il principio di riconoscibilità stilistica dell'artista, produce ed espone un insieme di lavori - *Oggetti in meno* - uno diverso dall'altro, come in una mostra collettiva, considerati basilari per la nascita dell'*Arte Povera*, corrente artistica così chiamata dal critico fondatore Germano Celant, della quale Pistoletto è animatore e protagonista.

Nelle ricerche successive Pistoletto si confronta con materiali diversi: cartone, stoffa, compensato e altro, sempre guidato nelle sue sperimentazioni dalla concezione di arte come "rispecchiamento" del reale. Un esempio di questi esiti è la *Venere di stracci* (1967) in cui il calco di una Venere classica, esplicita citazione di un rigoroso canone proporzionale, si contrappone a un cumulo confuso di pezze: "Il passato fermato dalla figura si relaziona al presente, il neutro al multicolore, l'eterno al transitorio"²⁸³.

Una lista lunghissima raccoglie le mostre personali e collettive, le rassegne nazionali e internazionali, alle quali partecipa l'artista. Tra i premi e onorificenze più prestigiose da ricordare nel 2003 è insignito del Leone d'Oro alla Carriera alla Biennale di Venezia e nel 2004 la laurea honoris causa in Scienze Politiche conferita dall'Università di Torino. Nel 2013 Pistoletto riceve a Tokio il Praemium Imperiale per la pittura.

283 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti visive, il Novecento*, 2012, op. cit., p. 428.

**Francesco Hayez, Ippolito Caffi, Pompeo Molmenti, Napoleone Nani,
Guglielmo Ciardi, Giacomo Favretto, Ettore Tito...**

**Elisabetta Di Maggio, Giorgio Andreotta Calò, Margherita Morgantini,
Arcangelo Sassolino, Alberto Tadiello**

OTTOCENTO VENEZIANO - VENEZIANO CONTEMPORANEO

A cura di Myriam Zerbi e Costantino D'Orazio

28 marzo - 26 settembre 2010

La rassegna allestita negli interni e nel parco di Villa Pisani segue un percorso espositivo organizzato lungo due nuclei distinti: le opere dei "Maestri" dell'Ottocento ospitate negli ampi corridoi della Villa e, all'esterno, i giovani artisti contemporanei con le loro installazioni pensate appositamente per il parco.

Elemento che accomuna questi due ambiti è Venezia, e con essa l'Accademia di Belle Arti, sfondo della formazione degli artisti. La città, espressione di ogni epoca e dei suoi mutamenti, rappresenta infatti il substrato culturale, artistico e sociale con il quale questi artisti, di entrambe le generazioni e in tempi diversi, si sono confrontati, il che ha inevitabilmente influenzato il loro sentire e il loro linguaggio espressivo.

Proporre la convivenza di queste due realtà all'interno del complesso espositivo di Villa Pisani significa di fatto attivare un duplice dialogo: ognuno dei nuclei infatti stabilisce un rapporto dialettico con il luogo che lo ospita, entrandovi in sintonia, sperimentando nuove relazioni e arricchendosi reciprocamente. A loro volta questi "ospiti", proprio in quanto espressioni di un laboratorio artistico - cioè Venezia - che li ha inevitabilmente influenzati e orientati, si confrontano tra di loro, stabiliscono nuove dinamiche di interazione e possono offrire al visitatore nuove e talvolta inedite chiavi di lettura.

OTTOCENTO VENEZIANO

La mostra propone una panoramica che mette in luce l'opera dei pittori più celebri che si sono formati o che hanno insegnato nelle aule dell'Accademia di Venezia nel corso del XIX e primi decenni del XX secolo e che quindi hanno inevitabilmente influito sul "sentire artistico" delle generazioni successive. I dipinti conducono lo spettatore attraverso scene storiche, ritratti, quadri di genere, paesaggi, in un viaggio che spazia dal rigore razionale del disegno di matrice canoviana all'incanto dei cromatismi vedutistici, dal fascino di un paesaggio ripreso dal vero all'ironica malinconia di un arguto racconto popolare.

A Venezia fin dal Duecento esiste una “Schola dei Dipintori”²⁸⁴ strutturata e regolata come una generica corporazione di mestiere senza cioè distinzione tra le varie specializzazioni “Doradori, Dipintori, Cimbanari, Cartolari, [...], Miniatori, Naranzieri, Fruttarioli...”²⁸⁵.

Nel Seicento compaiono le prime associazioni di artisti, ma è nel 1750 durante il “dogado” di Pietro Grimani che il Senato veneto mette sotto protezione dello stato la “Veneta Pubblica Accademia di Pittura, Scultura e Architettura”²⁸⁶ e concede l’uso di un ambiente al secondo piano del “Fonteghetto”, il piccolo fondaco della Farina a San Marco dove i giovani sono ammessi dai dodici anni purchè “in possesso dei seguenti requisiti: a) saper leggere e scrivere almeno sufficientemente; b) aver superato il vajuolo o aver subito con buon esito la vaccinazione; c) aver sempre tenuto una condotta lodevole sotto tutti gli aspetti”²⁸⁷. Primo Presidente della scuola - e quindi, se vogliamo, prima seppur lontana corrispondenza tra la mostra e la Villa stessa - è Giambattista Tiepolo.

La stesura di un nuovo Statuto da parte del regime napoleonico, che accomuna le tre Accademie del Regno - Venezia, Milano, Bologna - consente nel 1807 il rinnovamento dell’Accademia, che viene riformata in “Accademia Reale di Belle Arti” e trasferita all’ex convento e Scuola di Santa Maria della Carità. Si prevede inoltre la costituzione delle annesse “Gallerie dell’Accademia (che) nascevano nel 1807”²⁸⁸.

L’ideale Neoclassico entra nell’ambiente accademico attraverso il corpo docenti con Matteini ed in seguito Politi, Lipparini e Grigoletti che insegnano a ricercare il bello nella proporzione armonica dell’arte antica.

Teodoro Matteini (1754-1831), che apre il percorso espositivo, insegna Disegno all’Accademia del Fonteghetto della Farina. Influenzato a Roma dal Neoclassicismo di Antonio Canova e da una ritrattistica che attinge al gusto preromantico inglese, nei suoi dipinti interpreta il vero idealizzandolo come nell’*Autoritratto o La famiglia di Leon Vita Vivante*, oppure immerge le sue ricercate figure, fiabesche ed allegoriche in un “paesaggio che è, a un tempo verosimile e poeticamente arcadico”²⁸⁹ come nel *Ritratto della marchesa Bolgeni Selvatico* (1801). Allievi di Matteini, dal quale assimilano quindi gli stilemi di un linguaggio neoclassico, sono Odorico Politi (1785-1846) e Ludovico Lipparini (1800-1856). Il primo, classicista convinto, è un raffinato ritrattista che unisce un’accurata “resa dei tratti fisici all’individuazione psicologica dell’effigiato”²⁹⁰ come si evince dai ritratti di

284 M. ZERBI, *Ottocento. Venezia, Arcipelago Accademia* [...], in M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, catalogo della mostra, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010, p. 9.

285 *Ibidem*

286 *Ibidem*

287 L. MENEGAZZI, *La pittura a Venezia nell’Ottocento*, in N. STRINGA (a cura di), *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello (TV), Antiga Ed., 2007, pp. 15-16.

288 M. T. FIORIO, *Il museo nella storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 67.

289 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 35.

290 *Ivi*, p. 42.

Melchiorre Cesarotti e di Canova. Il secondo, presente in mostra con il *Ritratto della famiglia Lipparini*, reso con originale taglio compositivo, e con quello di *Leopoldo Cicognara*, fissato in una improvvisa torsione del busto, si distingue per una notevole abilità ritrattistica spesso lontana dai rigidi moduli del ritratto ufficiale, in cui unisce "l'equilibrio dell'arte classica alla sensualità cromatica di Tiziano e dei maestri veneti del Cinquecento"²⁹¹.

Maggiore sensibilità romantica comincia a cogliersi nel più giovane Michelangelo Grigoletti (1801-1870) indeciso tra novità e tradizione, che nella ritrattistica fonde l'ispirazione classica con la tradizione coloristica cinquecentesca veneziana in una pittura robusta e schietta. "Il pittore guarda al vero senza edulcorarlo e cerca, nello studio dei volti, di accentuarne l'introspezione psicologica"²⁹².

Nei primi due decenni dell'Ottocento è Leopoldo Cicognara (1767-1834) presidente dell'istituzione - si dimette per dissidi con il governo austriaco nel 1826 - alla quale imprime una svolta importante invitando allievi e docenti a guardare alla sensualità cromatica dei primitivi veneti, mentre per la pittura di paesaggio spinge a staccarsi dalle prospettive di Canaletto e Guardi per orientarsi a quel naturalismo contemplativo, ideale e lirico, di Poussin e Lorrain, in cui la natura "è il mondo degli antichi, [...], forse quello che del loro mondo rimane, [...], solenne, nobile come lo sono le rovine monumentali di Roma"²⁹³, una natura tra mito e realtà. Per corroborare il culto della tradizione veneta Cicognara, nel 1818, dispone di esporre nel salone d'onore in Accademia l'*Assunta* di Tiziano.

Non tutti gli allievi e docenti però accolgono i suoi insegnamenti. Ne sono chiara testimonianza le opere di Vincenzo Chitone (1758-1839), le cui prospettive rese con diligenza descrittiva valorizzano gli elementi architettonici e si confermano all'interno del solco tracciato dalla tradizione vedutistica settecentesca. "Vedutista e autore di *reportage* visivi, registra con ottica documentaristica"²⁹⁴ e gusto scenografico cerimonie pubbliche ed eventi storici della realtà contemporanea come nella sua *Regata in Canal Grande in onore dei sovrani austriaci*. Altrettanto invisibile e ostile alle idee di rinnovamento di Cicognara è Giuseppe Borsato (1770-1849), chiamato da Napoleone a presiedere alla decorazione a fresco di Villa Pisani: abile trasformista, brillante interprete dell'estetica neoclassica e creatore di "mitologie contemporanee"²⁹⁵, si destreggia con altrettanta maestria tra la celebrazione del potere di Napoleone e i sontuosi lussi dello stile Impero, e in seguito con l'austera sobrietà degli austriaci. Borsato ama soddisfare i gusti dei potenti del momento: un esempio ne è la *Regata sul Canal Grande in onore di Napoleone il 2 dicembre del 1807*, una fastosa veduta, di stampo canaletto, orchestrata come una trionfale coreografia, in

291 *Ivi*, p. 46.

292 *Ivi*, p. 48.

293 G. C. ARGAN, *Storia dell'Arte Italiana*, Firenze, Sansoni, 1988, vol. 3, p. 300.

294 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 37.

295 *Ivi*, p. 38.

cui le fughe prospettiche esaltano la monumentalità architettonica.

Tra gli allievi più promettenti della prima fase dell'Accademia - corrispondente alla prima metà dell'Ottocento circa, fase peraltro considerata di declino e scarsa vitalità, in cui gli "artisti attivi erano quasi tutti mediocri, non disponibili a ribellioni o sfide, in genere rassegnati al conformismo sia durante il periodo napoleonico, sia, e a maggior ragione dopo il 1815"²⁹⁶ - troviamo la brillante personalità di Francesco Hayez (1791-1882) che nel 1809, sotto la protezione di Cicognara, si aggiudica l'"Alunnato", un concorso istituito per le tre Accademie che consente ai vincitori di trasferirsi per tre anni a Roma, a spese dello Stato, e perfezionare il loro linguaggio artistico.

Hayez che si definisce "veneziano", si forma sui canoni classici della scultura antica a Palazzo Farsetti e poi a Roma, studia le proporzioni del nudo sui modelli che posano all'Accademia, fonde l'abilità del disegno con un tonalismo di derivazione veneta, divenendo una celebrità internazionale, fama che gli vale nel 1823 la cattedra all'Accademia di Brera. Abbandona presto il classicismo degli esordi, tanto da divenire "il capo riconosciuto di una scuola romantica italiana, che in sostanza si limita a trasporre in pittura il tipo letterario del romanzo storico"²⁹⁷. A Roma apprende la tecnica dell'affresco. "Questo modo di affrontare la parete segnava il declino della prevaricazione ornamentale diffusa dai repertori



Francesco Hayez, *Autoritratto*, 1862, olio su tela.

neoclassici di Borsato"²⁹⁸. Nel suo *Ulisse alla corte di Alcino*, in uno "stile eroico e grecizzante"²⁹⁹ che risente dell'influenza di David, combina il soggetto storico con la correttezza del disegno appresa da Ingres e accentua il tono patetico grazie ad una sonorità cromatica di ascendenza veneziana, mentre la composizione della quinta architettonica rivela lo studio delle Stanze di Raffaello in Vaticano. Nella ritrattistica il linguaggio di Hayez si fa meno declamatorio e altisonante ma più confidenziale e sincero, così anche nel suo *Autoritratto* esposto in mostra, dove "con piglio fiero, sobrio e possente, appagato e consapevole del suo valore rende lustro alla sua professione raffigurandosi con nient'altro che gli strumenti da lavoro: cavalletto, tela, pennelli

296 L. MENEGAZZI, *La pittura a Venezia nell'Ottocento*, 2007, op. cit., p. 13.

297 G. C. ARGAN, *Storia dell'Arte Italiana*, 1988, op. cit. p. 147.

298 I. REALE, *Al di fuori delle aule dell'Accademia: pittori e committenza a Venezia nel primo Ottocento*, in M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 14.

299 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 45

e tavolozza”³⁰⁰.

Altrettanto animato da fervore romantico è Ippolito Caffi (1809-1866) allievo di Matteini e Borsato, ma lontano “sia dall’olimpico distacco’ canaletiano sia dalle ‘scenografiche asciuttezze’ di Borsato e Chilone”³⁰¹. Figura di rilievo nella pittura di vedute a cavallo tra la prima e la seconda metà dell’Ottocento e di grande fascino per le generazioni più giovani, Caffi utilizza un codice espressivo immediato, nitido, animato e vissuto, che si fa racconto di “pietre vive” anche quando descrive le *Rovine di Roma*, luoghi vissuti e percorsi da personaggi del suo tempo. Parimenti, nel dipinto che evoca la *Festa notturna sul molo di San Marco in occasione dei festeggiamenti per l’Arciduca Massimiliano d’Asburgo* organizzati per il suo ingresso nella Serenissima, descrive i giochi pirotecnici che con sfolgorante e suggestivo bagliore accendono il cielo notturno del bacino di San Marco, osservati dalla riva del molo.

Dopo i rivolgimenti politici del 1848-49, risolti per Venezia in modo drammatico, si fa sempre più urgente il bisogno di rinnovamento. In Accademia interprete e realizzatore di questo rinnovamento è Pietro Selvatico Estense, nominato “segretario perpetuo”³⁰² nel 1849 e poi Presidente fino al 1858. Personalità rivoluzionaria “nel 1843 aveva sottoscritto il manifesto di Antonio Bianchini sul ‘Purismo nelle arti’ [...]: in sede internazionale il purismo era sorpassato, ma in Italia era abbastanza nuovo e contestatore”³⁰³. È Selvatico Estense che nel 1850, in occasione del discorso che tiene annualmente agli allievi, ispirandosi alle poetiche del vero, esorta gli artisti dell’Accademia ad abbandonare la copia del classico e l’uso dei manichini e preferire i modelli veri. L’artista-maestro li spinge ad esercitarsi all’aperto, ad ispirarsi a scene domestiche, di vita contemporanea e ritrarre eroi anonimi e quotidiani. Egli inoltre comprende la grande portata innovativa dell’invenzione della fotografia: nella prolusione del 1852, la definisce motivo di orgoglio per il loro tempo e invita gli artisti a non temerla ma a servirsene come strumento per fissare spunti visivi e per accostarsi con più immediatezza al vero. Questi sono i presupposti che tra gli anni Quaranta e Sessanta permettono l’affermarsi della pittura di genere.

“L’innesto della scienza sull’arte, l’abbandono dello studio classico per la realtà contemporanea, però, non piaceva ai maestri dell’Accademia”³⁰⁴, inoltre Venezia è ancora sotto la dominazione austriaca e l’autorità costituita ad un programma moderno e “antiaccademico” preferisce l’arte tradizionale. Anche Pietro Selvatico Estense, come già Cicognara, è costretto a dimettersi.

300 *Ivi*, p. 44.

301 *Ivi*, p. 51.

302 E. BASSI, *Guglielmo Ciardi e l’Accademia di Venezia*, in N. STRINGA (a cura di), *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, 2007, op. cit., p. 19.

303 *Ibidem*

304 E. BASSI, *Guglielmo Ciardi e l’Accademia di Venezia*, 2007, op. cit., p. 20.



Domenico Bresolin, *Autoritratto*, 1840, olio su tela.

La strada del vero tracciata da Estense è seguita da Domenico Bresolin (1813-1900), che esprime la sua abilità artistica “sia come pittore paesista, sia come fotografo vedutista”³⁰⁵, dal 1864 docente di Paesaggio all’Accademia Veneziana, rivoluziona i metodi didattici: conduce i suoi allievi a dipingere all’aperto, esortandoli a riprendere *squeri* e luoghi di una Venezia minore, lontana dalla monumentalità ufficiale. Bresolin, che nella sua attività intreccia pittura e “scrittura di luce”, esercita i suoi studenti a guardare la realtà con i loro occhi “fotografandola” e ad abbandonare la copia delle opere dei maestri: per i suoi metodi è considerato colui che segna - nel fare artistico - il passaggio dall’ideale al vero.

L’*Autoritratto* del 1840 mostra l’artista agli esordi

della sua formazione: la figura dettagliata e puntuale anche nella resa psicologica emerge nitida da un fondo grigio e fa pensare alla posa per uno scatto fotografico. Nei suoi paesaggi, come nelle due versioni del *Ritorno dei Mietitori* esposte in mostra, emerge la volontà di indagare il cammino quotidiano dell’uomo immerso in una natura ancora lirica e ampia, ripresa dall’alto e da lontano, che comunica un senso di eternità e di sospensione. Si tratta di una visione ancora idilliaca destinata a lasciare il passo dalla metà del secolo ad una “rivoluzionaria ricerca sul vero”³⁰⁶. La natura non è più quinta prospettica, fondale, ma diventa soggetto. Dipinge case diroccate e *squeri*, abbandona il paesaggio aulico e idealizzato privo di rapporti con la realtà: i suoi soggetti sono scelti proprio per immediatezza e semplicità. Ecco allora i *Bragozzi in laguna* solitari al tramonto, oppure *Alle Zattere* o ancora l’impeto dell’acqua sulla *Cascata*. “In paesaggi minuscoli e pregnanti, si libera dal vedutismo tradizionale per cogliere dal vero l’essenza di quel che appare”³⁰⁷. Un’altra importante figura destinata a traghettare l’Accademia nel suo cammino verso la modernità è Pompeo Marino Molmenti (1819-1894), che insegna Elementi di Figura dal 1851 al 1894 e “forma i protagonisti del realismo veneziano”³⁰⁸. Nelle sue opere elabora un linguaggio espressivo che è una sintesi di colorismo veneto, “sicurezza nel disegno e resa del tutto naturalistica della luce”³⁰⁹. Molmenti ama dipingere il tranquillo fascino del quotidiano, lontano dagli sfarzi dello stile Impero. È la società borghese del tempo

305 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 52.

306 *Ivi*, p. 53.

307 *Ivi*, p. 54.

308 *Ivi*, p. 56.

309 *Ibidem*

che diventa protagonista della sua arte, dove l'impeto delle passioni romantiche lascia il posto alla spontanea serenità di un giorno qualunque dove nessuno è in posa, come in *Villeggiatura del senatore Augusto Buzzati a San Pellegrino*, o nella ritrattistica, così in *Ritratto della famiglia Buzzati con il pittore*, in cui l'autore ambienta la scena in un parco mentre il gruppo ritratto, privo di pose eroiche e paludate, è colto in modo spontaneo e colloquiale.

A partire dalla seconda metà del secolo, e ancor di più in seguito all'unificazione della penisola, gli artisti veneziani sentono la necessità di viaggiare per aggiornarsi sugli esiti delle ricerche dei loro colleghi a Firenze come a Napoli, a Parigi come più tardi in tutta Europa. Ancora a metà Ottocento, tuttavia, nonostante i nuovi fermenti per l'arte di paesaggio che ormai giungono anche a Venezia, non più isolata grazie alla costruzione del nuovo ponte ferroviario, si distinguono alcuni pittori che pur arricchiti da esperienze "oltre il confine" veneziano, pur introducendo nel loro repertorio linguistico leggeri accenni di modernità rimangono ancorati alla tradizione settecentesca. È il caso di Federico Moja (1802-1885), che non abbandona mai completamente la tradizione vedutistica settecentesca nonostante un lungo soggiorno in Francia, che gli permette di arricchire il suo repertorio con scorci urbani meno convenzionali, con nuovi e suggestivi contrasti luministici e modulazioni atmosferiche. Il che gli consente di non cadere nella ripetitività di un epigone, pedissequo imitatore del repertorio prospettico di Canaletto e Guardi. Testimonianza è il suo *Palazzo Ducale e Riva degli Schiavoni*, in cui pur ricorrendo ad un particolare taglio diagonale



Federico Moja, *Palazzo Ducale e Riva degli Schiavoni*, 1864, olio su tela.

ed a originali modulazioni chiaroscurali, descrive una Venezia monumentale di influenza canaletiana. Al linguaggio di Moja si allinea anche il codice artistico del coetaneo Carlo Grubacs, il cui repertorio è orientato alla citazione degli edifici più rappresentativi e di vedute della città lagunare ormai consolidate nell'immaginario collettivo, rese con inquadrature di ampio

respiro, come in *Bacino di San Marco*. Il che fa pensare ad una produzione per un mercato straniero.

Il figlio Giovanni Grubacs (1830-1919) invece "rilegge le tradizionali prospettive con

rinnovata sensibilità per la luce. Con effetti luministici insoliti³¹⁰ come appunto nel suo *Riva degli Schiavoni* (1860). All'interno del filone vedutistico, sempre molto richiesto a Venezia da una clientela internazionale, si svolge anche l'itinerario artistico di Luigi Querena (1824-1887), che tuttavia si allinea al pensiero di Pietro Selvatico Estense, che invita a distogliere lo sguardo dai temi della storia classica e della mitologia per volgerlo alla realtà quotidiana. Senza tradire la sua elaborazione formale di stampo tradizionale, nei suoi scorci Querena "si accosta al luminismo di Caffi [...]. Trovandosi ad operare in una fase di transizione per la pittura - il passaggio dal vedutismo tradizionale alla pittura di paesaggi - è solito dipingere all'aperto"³¹¹, allontanandosi dai luoghi ufficiali e monumentali celebrati dal vedutismo tradizionale per descrivere una "Venezia minore", più intima e poetica grazie anche alla ricerca di nuovi e vibranti effetti atmosferici e luministici come nella *Veduta di Santa Marta* immersa nel crepuscolo acceso da un suggestivo gioco chiaroscurale "della luce dorata del cielo riflessa dalle acque della laguna in una veduta di grande armonia"³¹².

Grazie alle esposizioni che si susseguono ormai numerose, il gusto del pubblico si raffina e si orienta sempre più verso immagini della quotidianità, ispirate alla poetica del vero, al paesaggio, alla scena di genere "portando alla ribalta [...] l'aneddotica quotidianità di Antonio Rotta"³¹³. Sensibile alla ricerca psicologica nel *Ritratto di Lattanzio Querena*, quando descrive interni domestici come ne *Il cacciatore* o *Il ritorno del padre*, Rotta osserva la vita che si consuma in questi umili interni che descrive minuziosamente, ed elabora una sorta di narrazione capace di coinvolgere emotivamente lo spettatore che viene proiettato all'interno della scena stessa.

La ricerca del "vero" osservato con lo sguardo tra le calli e all'aperto, il confronto con la fotografia, il bisogno di viaggiare e conoscere altre realtà sono alla base della formazione di una nuova importante generazione di pittori veneziani - allievi e docenti all'Accademia tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del secolo successivo - che si ribella al "provincialismo dell'arte veneta"³¹⁴ per aprirsi a nuovi orizzonti pittorici.

Il primo a ribellarsi è Federico Zandomenoghi (1841-1917) che si reca a Parigi e "giunge nella capitale francese proprio nel momento in cui, nello studio del fotografo Nadar, gli impressionisti allestiscono la prima delle loro esposizioni collettive"³¹⁵. Il pittore non manifesta immediato interesse per le novità proposte alla mostra, "pur accettando i principi formali della poetica dei maestri parigini, resta sempre legato ad un colorismo derivato

310 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 65.

311 E. CATRA, *biografia di Luigi Querena*, in M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 128.

312 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 59.

313 I. REALE, *Al di fuori delle aule dell'Accademia [...]*, 2010, op. cit., p. 16.

314 L. MENEGAZZI, *La pittura a Venezia nell'Ottocento*, 2007, op. cit., p. 15.

315 T. PIGNATTI, M. GEMIN, F. PEDROCCO, *L'arte nel mondo*, vol. 3, p. 298.

dalla tradizione veneta e ad una accentuata plasticità delle forme”³¹⁶ particolarmente evidente nelle numerosissime figure femminili, soggetto privilegiato della sua pittura. Così ne *La spesa* raffigura una giovane e accattivante popolana. “Lo sguardo scintillante, semplice e schietto [...] l’atteggiamento altero, scevro da frivole inclinazioni, trasmette un senso di serena beatitudine”³¹⁷. Coetaneo di Zandomenighi è Noè Bordignon (1841-1920) che descrive con “felice libertà espressiva”³¹⁸ ma realismo veristico vivaci e gustose scenette quotidiane come in *Compatrioti di Canova* e *La dottrina. Lezione di catechismo*. Attento osservatore anche della vita di calli e campielli, dell’ambiente popolare e rurale, del costume e dei costumi delle genti venete realizza *Mirandolina*.

Una vera e propria “esplosione di brio, leggiadria e bellezza”³¹⁹ si propaga da *La sorpresa* di Napoleone Nani (1833-1899), docente di Elementi di Figura all’Accademia dal 1862 al 1873 che conta tra i suoi allievi Favretto, Nono e Milesi. Citando Pietro Longhi, Nani, considerato “il primo tra gli allievi dell’Accademia a imboccare la strada del ‘vero’”³²⁰ riporta in auge la vivace pittura di genere del ‘700, filtrandola attraverso il suo sguardo che si sofferma sulla quotidianità della gente, sia del popolo o della borghesia, in scenette leggere e umoristiche rese però con realismo e vivaci contrasti luministici e cromatici. In quest’ottica quindi non deve essere passata inosservata a metà del secolo a Venezia “la presenza saltuaria ma [...] significativa, dei pittori ‘italiani’ (napoletani e toscani) che con [...] piglio realistico optavano per pitture dai riscontri diretti, con scelte decisamente innovative sia nell’individuazione dei soggetti che nella prassi pittorica protesa a semplificare e ad ottenere effetti fortemente chiaroscurati senza ricorrere alle sfumature. [...] innovatori che scuotevano il più attardato ambiente lagunare”³²¹.



Guglielmo Ciardi, *Bassa marea. Vele al sole*, 1880 circa, olio su tela.

Tutt’altro che indifferente, anzi già sicuramente orientato alla ricerca pittorica e formale di questi innovatori - perorata in seguito dalle esperienze raccolte nei suoi numerosi viaggi - è il linguaggio espressivo di *Guglielmo Ciardi* (1842-1917). Lontano dalle vedute tradizionali della Venezia monumentale, Ciardi esplora

316 *Ibidem*

317 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 71.

318 *Ivi*, p. 67.

319 *Ivi*, p. 69.

320 N. STRINGA, *Guglielmo Ciardi: l’istinto del vero*, in N. STRINGA, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, 2007, op. cit., p. 30.

321 *Ivi*, p. 31.

nuovi tracciati, una realtà quotidiana minore, spingendosi in laguna dove dipinge “a campiture piatte, lingue di terra, basse maree e panorami d’acque punteggiati da rare figure di pescatori e vele chioggiote”³²² come in *Pescatori in laguna* e *Bassa marea. Vele al sole*, dipinti che sembrano costruiti di luce, dove l’artista descrive la laguna con le sue trasparenze in un’atmosfera silenziosa e quasi sospesa al di fuori del tempo, l’azzurro del mare su cui si specchia limpido il cielo percorso da nuvole sempre diverse e per contrasto le terre emerse, rese con un intenso cromatismo. Qui Ciardi distribuisce poche figure, i suoi tipici personaggi: i raccoglitori di vongole, mai protagonisti ma elementi che concorrono ad una superiore armonia in cui la preminenza assoluta è affidata sempre al paesaggio. Verso la fine degli anni Ottanta Ciardi affronta un nuovo tema, il paesaggio di montagna. Un esempio è *Pace alpestre avanti sera. Carinzia* del 1893 in cui ai piedi di un monte velato di nubi descrive, con “scabra essenzialità”, la valle con il suo raccolto gruppo di case e la contadina al ritorno dal pascolo. In questi paesaggi percorsi da una serena malinconia si coglie “sul piano dei contenuti una meno immediata adesione del sentimento all’ambiente naturale che spesso è solo un luogo da riprodurre esattamente con preferenza per atmosfere di sapore drammatico [...] e, sul piano del linguaggio, l’assenza di quella luce che era il segreto abbastanza scoperto delle sue vedute di laguna e di campagna”³²³. Beppe



Giacomo Favretto, *La Nina*, 1884 circa, olio su tela.

Ciardi (1875-1932), figlio di Guglielmo, fortemente avversato dal padre nella sua scelta di dedicarsi alla pittura, privilegia nei suoi dipinti “un naturalismo bucolico”³²⁴: la campagna, gli animali al pascolo, il lavoro nei campi. *Mucche all’abbeveratoio* è una veduta dell’Altipiano di Asiago rielaborata in chiave divisionista, avvolta in un’atmosfera di pace. Fiammante, densa e materica si fa invece la pennellata in *Laguna a mezzo aprile* che descrive un tramonto in laguna: narrata con effetti cangianti, questa marina appare molto suggestiva. Tra le figure di maggior rilievo nella seconda metà dell’Ottocento Giacomo Favretto (1849-1887) studente in Accademia dal 1865, è mandato come rappresentante della scuola veneziana del vero all’Esposizione Universale di Parigi del 1878 dove si reca con l’amico e collega Guglielmo Ciardi per aggiornarsi sulle novità della pittura di paesaggio degli impressionisti. Il gusto per

322 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 73.

323 L. MENEGAZZI, *La pittura a Venezia nell’Ottocento*, 2007, op. cit., p. 17.

324 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 75.

l'istantanea e per il *revival* settecentesco lo spinge a dipingere i suoi contemporanei con un virtuosistico "tocco neorococò". "Attento alle esigenze della moda, al gusto della trovata piacevole, al virtuosismo della pennellata alla brava, attento alla luce tra le quinte degli interni"³²⁵ e grazie ad una certa freschezza narrativa, Favretto ha un notevole successo con i suoi soggetti di vita quotidiana. Ne è un esempio *La bottega degli uccelli* che mette in scena un episodio brioso e dal frizzante tono popolare, dove la materia cromatica sapientemente contrastata - grazie ad una tecnica che lascia scoperti brani di tavola - crea improvvise e inedite vibrazioni luministiche. Con maggiore intensità di intonazione,



Luigi Nono, *Convalescenza*, 1889, olio su tela.

materia pittorica scabra, ed essenzialità di tratto, Favretto descrive il suo icastico *Autoritratto*, mentre un'atmosfera malinconica e sospesa avvolge *La Nina* "accarezzata dal pennello del pittore che rende tutta la morbida densità del momento e il palpito che la donna crea intorno a sé e tutto impregna di raffinata sensualità"³²⁶.

Come l'amico Favretto anche il coetaneo Luigi Nono (1850-1918) attinge contenuti e ispirazione poetica dagli strati popolari più umili che raffigura in interni contadini, campi, strade di paese o in paesaggi immersi in atmosfere autunnali descritti con un linguaggio pittorico da cui traspare spesso un sentimento malinconico e di intima solitudine. Una delle opere più toccanti in questo senso è *Convalescenza* costruita "su trame espressive di sofferta malinconia"³²⁷ in cui i veri protagonisti del quadro diventano il freddo, il dolore sofferto, e le poche cose della stanza. Un velo di sottile tristezza traspare già anche dal giovanile *Autoritratto* mentre nella scena di corteggiamento della *Flirtazion* Nono,

che non ambienta mai le sue opere a Venezia, sembra fermarsi a guardare, non visto, la vita di questa gente umile alla quale restituisce attraverso una sapiente modulazione cromatica intensità e forza vitale.

Dopo una iniziale esperienza come pittore di scene di genere Pietro Fragiaco (1856-

325 L. MENEGAZZI, *La pittura a Venezia nell'Ottocento*, 2007, op. cit., p. 15.

326 M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, 2010, op. cit., p. 82.

327 *Ivi*, p. 85.

1922) orienta il suo racconto pittorico alla descrizione della laguna al cui incanto infinito e sospeso la fatica quotidiana del popolo crea un controcanto di grande suggestione come in *Paranze nella laguna*. "I suoi dipinti, vicini per gusto a quelli di Guglielmo Ciardi hanno sempre un sapore malinconico. Le lagune, dipinte a tinte delicate e perlacee, con rare accensioni timbriche, riflettono uno studio meditato e assorto di paesaggi periferici e della vita del popolo dei pescatori"³²⁸, e interpretando la solitudine lagunare e la sua atmosfera sospesa assumono un grande potere evocativo (*In laguna*).

Accademico e anticonformista è l'ossimoro che sintetizza il temperamento artistico di Oreste Da Molin (1856-1921). Impegnato nello studio della condizione umana in tutte le sue manifestazioni, dal dolore alla gioia, dalla sofferenza alla speranza attraverso tutte le possibili sfumature, è particolarmente interessato alla figura attraverso la quale indaga l'animo umano. Ecco allora che Da Molin, sia che realizzi un autoritratto (*Mentre dipingo l'ombelico della modella. Autoritratto che rido*) o soggetti tratti dal mondo contadino, rende la composizione con schiettezza per mezzo di una pennellata rapida, fluida e sintetica e con uno sguardo sempre ironico sul reale. Il gusto per la rappresentazione della commedia umana colta nella sua quotidianità lo porta a cimentarsi nel *revival* settecentesco - di cui a Venezia era stato iniziatore Favretto, suo collega e maestro - come in *Cara, ti xe tanto bela*. Esplicitamente anticonvenzionale attraverso le scelte dei suoi personaggi e ambientazioni, dichiara apertamente la sua avversione per l'avanguardia: ne è prova *Che tempo che fa*. Appartiene tanto al XIX che al XX secolo Ettore Tito (1859-1941) che dal 1895 fa parte del comitato organizzatore della prima Biennale, della quale sarà anche protagonista per molti anni. In lui l'affermazione della poetica del vero passa attraverso contrasti cromatici



Ettore Tito, *La gomena*, 1910 circa, olio su tela.

328 Ivi, p. 86.

intensi e brillanti resi mediante uno stile solare ed esuberante e tagli compositivi spesso arditi. Nella sua elaborazione pittorica Tito accosta opere di intonazione e timbri espressivi contrastanti, passando da scene descritte con brio, grazia ed eleganza come in *Bolla di sapone*, in cui mescola pastelli a colori ad olio creando “preziose iridescenze cromatiche”³²⁹,



Alessandro Milesi, *Meditazione*, olio su tela.

ad altre pervase da languida sensualità, *Azzurri* o *La modella*, dove con pennellate rapide e quasi febbrili costruisce l’ambiente e dà vita al soggetto. L’artista percorre i luoghi di una “Venezia minore” e antimonumentale, privilegia la pittura *en plein air* e soggetti scelti per immediatezza e spontaneità che gli ispirano opere delicate e luminose come *Momenti d’amore*, in cui “una pittura sfrangiata e una composizione solenne [...] danno rilievo a un gesto d’amore in comunione con la natura”³³⁰ o descrizioni di fatica del lavoro, *La gomena* fino a vere e proprie rappresentazioni di degrado sociale.

Il compito di chiudere questo lungo percorso tra Ottocento e Novecento, tra strenua difesa della tradizione e urgente bisogno di modernità è affidato ad Alessandro Milesi (1856-1945).

Uomo semplice, riservato e taciturno, possiede

una pennellata rapida, sciolta e intensa. Milesi “pur essendo uno dei maggiori ritrattisti dell’Ottocento veneto, si dedica all’illustrazione di aspetti della vita popolare con una spiccata preferenza per gondole, gondolieri, mogli, figli, vedove e orfani di gondolieri”³³¹. Da questa inclinazione nascono opere come *Fabbricanti di penitenze* (1895), ripresa dal vero di un laboratorio, ambiente povero e malsano, scena forte e originale tanto nel taglio compositivo quanto nella resa cromatica. Quindi *Perlaia* e *Meditazione* in cui il momento di sospensione riflesso dal volto assorto della giovane popolana trova poetica rispondenza nella resa e trasparenza del velo descritto con delicate sfumature di bianchi mentre la luce del sole illumina le vele dei bragozzi in lontananza e tutt’intorno la vivacità cromatica crea contrasti squillanti ma abilmente orchestrati.

329 *Ivi*, p. 94.

330 *Ivi*, p. 96.

331 L. MENEGAZZI, *La pittura a Venezia nell’Ottocento*, 2007, op. cit., p. 15.

VENEZIANO CONTEMPORANEO

A dimostrazione del fatto che Venezia è ancora oggi un vivace centro creativo capace di influenzare o quantomeno stimolare la ricerca delle nuove generazioni ormai proiettate verso il futuro, la mostra accoglie cinque giovani artisti accomunati tra loro, e con l'“Ottocento Veneziano” da una particolare relazione con la città lagunare.

Chiamati a confrontarsi con lo scenario del parco di Villa Pisani, questi artisti scelgono opere realizzate per l'occasione che rappresentano quindi il frutto di un dialogo e di uno scambio che si instaura tra creazioni inevitabilmente connotate in senso anticlassico e il contesto naturale e architettonico settecentesco del parco della Villa. I cinque artisti disegnano un percorso espositivo che coinvolge luoghi spesso interdetti al pubblico, che grazie alle installazioni possono così svelarsi e offrirsi a nuove interpretazioni.

Giorgio Andreotta Calò individua nella Ghiacciaia del Boschetto il luogo dove esprimere, attraverso il suo lavoro, le sensazioni e le percezioni che l'accostamento a questo particolare contesto produce. La Ghiacciaia, immersa nella zona più intima e “romantica” del parco, ispirata alla “poetica dell'irregolare [...] e lontana dalle regole geometriche del parco settecentesco”³³², è un piccolo vano ipogeo dissimulato da una montagnola su cui una “finta cascata lavica imprigiona busti e teste di dee e mostri”³³³. L'ingresso, una minuscola facciatina in mattoni che compare dal vano interrato, sembra introdurre in una dimensione sepolcrale e inquietante: ed è questa sensazione a guidare Andreotta Calò nella creazione della sua installazione. Spunto iniziale è una riflessione che, attraverso un percorso a ritroso nel tempo, conduce alla nascita della splendida Villeggiatura che si erge maestosa dalla sponda del Brenta specchiandosi sulle sue acque, a modello dei principeschi palazzi riflessi sul Canal Grande che tanto fascino esercitano per turisti ed artisti dal vedutismo settecentesco all'impressionismo di Monet. Nel fondo della ghiacciaia Andreotta Calò dispone una superficie d'acqua su cui “si specchia la volta interna, che risulta così prolungata in una immagine più trasparente e diafana, nella quale la riflessione restituisce la forma, ma non la consistenza”³³⁴. Il suono rielaborato di una goccia concorre a creare un'atmosfera di sospensione aprendo la strada a molteplici possibilità di interpretazione. “Figlio di un'epoca in cui l'arte da visione si è fatta anche esperienza, Andreotta Calò ha voluto ricostruire l'effetto della riflessione sfruttando l'artificio della tecnica, utile a riportare la ghiacciaia all'origine della sua funzione in una situazione del tutto virtuale”³³⁵. Elisabetta Di Maggio riconosce nella Coffee House il luogo privilegiato dove dar vita

332 A. FORNEZZA, G. RALLO, *Villa Pisani, guida*, Oriago (Ve), Medoacus, 2000, p. 62.

333 *Ibidem*

334 C. D'ORAZIO, *Crescere da artista a Venezia*, in C. D'ORAZIO (a cura di), *Veneziano Contemporaneo*, catalogo della mostra, Roma, TUTTOALTO, 2010, p. 7.

335 *Ibidem*



Elisabetta Di Maggio, *Senza Titolo*, 2009-2010, foglie di edera stabilizzate e tagliate a mano con bisturi.

muri di Venezia che accolgono gli strati della storia”³³⁶, reagiscono alla luce che li attraversa e si frammenta creando un suggestivo gioco di luci e ombre che si modifica nel tempo. È proprio con la dimensione temporale che Di Maggio si confronta in maniera duplice: nel “processo creativo è l’elemento che determina la trasformazione della materia”³³⁷ e proprio per il tempo ad essa dedicato le conferisce preziosità, una volta installata l’opera - quasi sottoposta ad una volontà alchemica - ne determina il mutamento che si proietta sull’ambiente.

Cercando un luogo con il quale il suo lavoro possa interagire e al contempo evocare fasti e miti passati Margherita Morgantini si sofferma sul Labirinto. Nel dedalo vegetale settecentesco nove cerchi concentrici di bosso sono variamente interrotti da segmenti



Margherita Morgantini, *Senza Titolo#2*, in un punto del Labirinto, 2010, maniche a vento, ferro dipinto.

perpendicolari che creano piccoli luoghi appartati per incontri spesso amorosi. Nel Settecento veneto incline al gioco e ai fasti, predomina sulle altre la componente ludica, amorosa e illusoria. Morgantini colloca in un punto senza uscita del Labirinto - adatto a schermaglie d’amore secondo il codice settecentesco - due maniche a vento, che posiziona su aste lunghe sei metri. Le maniche seguono la direzione

336 E. DI MAGGIO nell’intervista contenuta in C. D’ORAZIO (a cura di), *Veneziano Contemporaneo*, 2010, op. cit., p. 53.

337 C. D’ORAZIO, *Crescere da artista a Venezia*, 2010, op. cit., p. 7.



Arcangelo Sassolino, *Senza Titolo*, 2008, acciaio, legno e sistema idraulico.

del vento: se questo “spira da nord-est in modo costante per alcuni minuti, potrebbe accadere che le due maniche entrino l’una nell’altra, diventando una cosa sola”³³⁸. Una metafora di incontri imprevisti e intensi che trova nel Labirinto la sua più suggestiva legittimazione.

Anche Arcangelo Sassolino, attraverso il suo lavoro, evoca un incontro che per la natura degli elementi coinvolti si “trasforma in uno scontro tra natura e macchina, generando una tensione che arriva al collasso”³³⁹. È all’interno del Bagno di Beauharnais, cassa armonica ideale, che l’artista sceglie di installare il suo “stridente contrasto”: un pistone spinge con una pressione superiore a centosettanta atmosfere contro una trave di legno, che oppone resistenza. La macchina che agisce con velocità e

direzione costanti porta il legno - che si ribella con lamenti e rumori strazianti - alla sua lenta ma inesorabile distruzione. “Il legno elemento organico, si piega alla forza artificiale del pistone mettendo in scena un conflitto che evoca una situazione ben più ampia dei confini di Villa Pisani”³⁴⁰.

Un suono, lacerante e intenso, difficile da sostenere che proviene dalla Serra Tropicale connota anche il lavoro di Alberto Tadiello. È il sibilo con il quale a Venezia le sirene annunciano l’arrivo dell’acqua alta. La Serra Tropicale, dove nell’Ottocento si ricreava il clima adatto a conservare le piante esotiche che venivano portate a Stra, rappresenta un ambiente già di per sé straniante che avvolge con la sua umidità e disorienta con la sua ricerca di luce. “ Il lavoro di Tadiello esalta questa condizione e sfrutta la nostra fragilità, che cede al fascino di un suono che si presenta come un’arma sonora, alla quale è difficile sottrarsi. Ascoltato da fuori, invita ad entrare, [...]. All’interno colpisce e stordisce”³⁴¹

338 *Ibidem*

339 C. D’ORAZIO, *Crescere da artista a Venezia*, 2010, op. cit., p. 8.

340 *Ibidem*

341 *Ibidem*

BIOGRAFIE

GIORGIO ANDREOTTA CALO'

Giorgio Andreotta Calò nasce a Venezia nel 1979. Frequenta il corso di scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1999 - 2005) dove nel 2005 si diploma con lode con una tesi su Gordon Matta-Clark, seguendo contemporaneamente, dal 2003 al 2004, la KunstHochSchule di Berlino.

La ricerca di questo artista gravita attorno alla dimensione dell'attraversamento, sentita come un percorso di avvicinamento, di accostamento all'opera. Prelevando e sottraendo frammenti dalla realtà Andreotta Calò si riappropria del paesaggio e della sua storia. Utilizza quindi come materia prima edifici abbandonati, materiali di recupero, oggetti esposti nel tempo agli agenti atmosferici e arriva a creare situazioni al limite tra operazioni partecipative e veri e propri interventi architettonici diretti.

Nel 2001 - 2003 - 2007 è assistente di Ilya ed Emilia Kabakov.

Dal 2008 vive e lavora tra Venezia e Amsterdam dove dal 2009 al 2011 è artista in residenza alla Rijksakademie van Beeldende Kunsten.

Nel 2011 presenta il suo lavoro alla 54° Biennale di Venezia curata da Bice Curiger.

Nel 2012 vince il Premio Italia per l'Arte Contemporanea promosso dal Museo Maxxi di Roma. A partire dal 2002 partecipa a numerose mostre personali e collettive sia in Italia che all'estero.

ELISABETTA DI MAGGIO

Elisabetta Di Maggio nasce nel 1964 a Milano. La sua prima formazione artistica si completa però a Venezia con il Diploma dell'Accademia di Belle Arti conseguito nel 1989. In seguito fa ritorno in Lombardia per approfondire gli studi delle arti visive nell'ambito del Corso Superiore della Fondazione A. Ratti di Como.

La sua identità e pratica artistica già delineata, che parte soprattutto dal ricamo e si realizza muovendo da una manualità molto precisa di vocazione femminile, la porta a creare una serie di opere che nel 2000 le valgono la segnalazione al Premio Querini Furla, della Fondazione Querini Stampalia di Venezia e nel 2001 è selezionata per l'International Studio Program P. S. 1 di New York dove l'anno seguente ottiene una borsa di studio dalla Civitella Ranieri Foundation.

Per i suoi lavori Di Maggio predilige materiali scelti per la loro semplicità e povertà: la carta è la velina utilizzata per gli imballaggi, il sapone - il più economico e con meno proprietà - che si plasma nelle sue mani, ma anche foglie, pezzi di intonaco che con pazienza e precisione vengono finemente cesellati e riprendono vita in altre forme mentre il tempo dedicato a questo lavoro di trasformazione diventa elemento centrale che conferisce

preziosità diventando al contempo strumento e oggetto della propria poetica.

Dagli anni Novanta partecipa a numerose mostre personali e collettive in Italia e all'estero.

MARGHERITA MORGANTIN

Margherita Morgantin nasce a Venezia nel 1971 dove si laurea all'Istituto Universitario di Architettura, dipartimento di Fisica Tecnica, studiando metodi di previsione della luce naturale. La sua evoluzione artistica la porta ad esplorare diversi linguaggi espressivi dal disegno alla performance. Attualmente vive e lavora a Milano.

La sua ricerca artistica parte sempre dall'osservazione di situazioni concrete, tentativi di fissare l'esistente che poi l'artista rielabora e reinterpreta attraverso la sua immaginazione creando un linguaggio visivo in perenne mutazione. Morgantin costruisce in questo modo le sue storie per mezzo di semplici sequenze fotografiche cui aggiunge alcuni tratti disegnati, che vengono montati in dissolvenza e video-proiettati. In alcune opere una colonna sonora accompagna la narrazione, creando immagini rarefatte e frammentarie. Attraverso le sue immagini racconta stati d'animo, impressioni, situazioni che coinvolgono lo spettatore. Nel 2005 vince il premio "Milano e Torino incontrano l'Arte", concorso ad inviti per il Palazzo dei Giureconsulti.

Nel 2009 pubblica un libro di testi brevi e disegni *Titolo variabile*, e nel 2012 *Agenti autonomi e sistemi multiagente* con Michele di Stefano, entrambi editi da Quodlibet.

Numerose sono le mostre personali e collettive in Italia e all'estero.

ARCANGELO SASSOLINO

Arcangelo Sassolino nasce nel 1967 a Vicenza dove vive e lavora. Dapprima iscritto alla Facoltà di Ingegneria di Padova in seguito frequenta per due anni, tra il 1993 e il 1995, un corso alla School of Visual Arts di New York. Queste esperienze lo portano ad elaborare una poetica artistica in cui cerca sempre la compenetrazione di arte e fisica.

Crea opere d'arte incentrate sull'interazione tra forze e materiali eterogenei, spesso di natura industriale, forzando questa interazione ai limiti della resistenza per farne uscire l'imprevisto come forma e come suono ed esplorare gli effetti dell'energia sulla materia. Si crea quindi un gioco di equilibrio tra forze, che si riflette anche nel rapporto tra l'opera, o per meglio dire il sistema, e l'architettura che la accoglie e soprattutto nel rapporto con lo spettatore che si trova in una condizione psicologica di tensione e di confronto diretto con i rischi che comporta l'installazione. Le macchine di Sassolino infatti implicano sempre un alto potenziale di pericolosità. In una parte del suo lavoro i processi che l'artista innesca avvengono ad una velocità talmente elevata da permettere di cogliere solo l'effetto finale, spesso distruttivo. In altri casi l'influsso dell'energia è violento ma costante, permettendo così di concentrarsi sull'attesa del momento conclusivo.

Dal 2001 espone sia in Italia che all'estero con mostre personali e partecipando anche a numerose collettive.

ALBERTO TADIELLO

Alberto Tadiello (1983 Montecchio Maggiore - VI) studia teoria e pratica musicale per fisarmonica dal 1996. In seguito frequenta la Facoltà di Architettura IUAV di Venezia laureandosi nel 2007.

Esordisce nel 2005 rielaborando le frequenze sonore delle maree veneziane in una partitura musicale astratta e ipnotica. Le opere di Alberto Tadiello nascono dalla manipolazione di oggetti d'uso comune trasformati in macchine utopiche.

I meccanismi e i materiali industriali di cui si serve non sono fantascientifiche mostruosità dell'era digitale, ma al contrario agglomerati elettromeccanici, cavi elettrici, cingoli da trasmissione consunti dall'uso, tondini da costruzione, piccole betoniere che diventano strutture portanti per sculture sonore e scarti di metallo, prigionieri della loro inutile arcaicità meccanica, che Tadiello utilizza per creare installazioni che non sono il risultato di un processo di lavorazione semi-industriale ma lavori realizzati in prima persona dall'artista stesso attraverso un lungo lavoro manuale durante il quale taglia, piega, assembla e salda materiali diversi.

I lavori di Tadiello hanno un involucro preciso, connotato e riconoscibile, ma ciò che producono nasce sempre da una relazione delicata e cerebrale con l'ambiente: le condizioni naturali di un luogo diventano quindi la dimensione centrale dell'opera. Per questo la sua ricerca, partendo dall'estremizzazione dei materiali, indaga su come le forze incombono sulla materia, la plasmano e la consumano.

Dal 2002 realizza e partecipa ad installazioni e performance incentrate sul rapporto tra suono e visione. Nel 2009 è vincitore della settima edizione del Premio Furla e nel 2011 del New York Prize. Numerose sono anche le mostre personali e collettive in Italia e all'estero.

Oliviero Rainaldi

TUTTO SCORRE

A cura di Costantino D'Orazio, 16 aprile - 30 ottobre 2011

Artista Abruzzese legato a Venezia da ricordi del suo periodo formativo, Oliviero Rainaldi matura un linguaggio espressivo puro ed evanescente che ben si connette con le forme di Villa Pisani: entra così nella scena di uno dei giardini del Veneto più ricco di storie, esplorandolo, ripercorrendolo, scegliendo di persona dove inserirsi con le sue opere che divengono a loro volta strumento di conoscenza ed indagine.

La personale di Rainaldi che occupa i luoghi del parco, si pone in rapporto dialettico con la mostra parallela *Paesaggi d'Acqua. Luci e riflessi nella pittura veneziana dell'Ottocento* allestita all'interno della Villa: il che consente e approfondisce il confronto tra le diverse interpretazioni di un elemento tanto suggestivo e peculiare del territorio veneto come l'acqua. Lo spazio del giardino settecentesco quindi diviene non semplice sfondo, ma parte attiva del messaggio, componente essenziale della figurazione totale. Prendendo spunto da questa particolare dimensione ambientale, il lavoro di Rainaldi, che da oltre trent'anni si muove tra gesso, oro, marmo e vetro, si arricchisce della presenza vitale ed

evocativa dell'acqua, utilizzata come materia e superficie da modellare con i suoi segni e le sue invenzioni. Un omaggio all'acqua dunque, ma anche un viaggio a ritroso nel tempo tra miti e icone della letteratura e dell'arte attraverso una serie di sculture e installazioni che dialogano con le radure, le architetture e le prospettive della Villa, oltre ad una selezione di opere ospitate nella Limonaia.

Nell'atrio di ingresso Rainaldi accoglie il visitatore con *Le dejeneur sur le blanc* in cui presenta questa sua umanità frammentata, "umanità dal respiro antico"³⁴² e tutta da costruire. "Privati dei piedi, non possono spostarsi [...]. Eppure non sembrano prigionieri, ma appena venuti al mondo, ancora privi dei dettagli che potranno indicarci il loro sesso, la



Le dejeneur sur le blanc, 2011, gesso e legno.

342 G. MORI, *La solitudine dei giganti*, in "Art e Dossier" rivista mensile, Firenze, Giunti, 1997, nr. 125, p. 19.

loro età, e soprattutto, i tratti che li rendono unici. Sono la concretizzazione di uno stato primordiale, paradossalmente fuori dal tempo”³⁴³.

Nel roseto lo sguardo è guidato da una prospettiva concreta, di vetro, ma al contempo aerea, evanescente e incorporea che sembra fondersi con lo spazio, simbolica citazione delle numerose diagonali visuali di gusto barocco che si intersecano nel parco volute di Frigimelica. Il punto di fuga - la figura trasparente del *Mosè* - che “sembra scomparire assorbita dal flusso immaginario dell’acqua”³⁴⁴ pare indicare il percorso verso il Labirinto. In questo luogo in cui idealmente convergono la componente ludica, amorosa e illusoria del Settecento Rainaldi evoca - all’interno della torretta mediante un piano di stagno che simula uno specchio d’acqua - la struggente passione di Narciso, fissando il momento in cui, per una punizione divina, il giovane si innamora della propria immagine riflessa.

Al di fuori del Labirinto, dove la percezione dell’inganno e della schermaglia amorosa avvolge ancora ogni cosa, su di un’ampia superficie di piombo l’artista scolpisce alcuni boccioli di rosa, *Ninfee* che sembrano fluttuare leggere in uno spazio-tempo indefinito diventando poco più di tracce quasi astratte.

Sulla radura è ancora l’illusione - attributo primario del parco barocco - che guida il dialogo tra l’artista e l’ambiente che lo accoglie: nella *Sete* “il passaggio di una violenta cascata ha lasciato uno squarcio sulla parete di bronzo, dove una piccola testina anela all’acqua, ormai scomparsa”³⁴⁵. La testina è una piccola forma levigata e perfetta mentre la ruvida e tormentata parete sembra assumere la consistenza di un foglio strappato: l’audace accostamento di materiali diversi scatena un senso di angoscia e una forza icastica, quasi



Argonauta, 2011, bronzo.

brutale e violenta. Con grande abilità però Rainaldi placa questo turbamento introducendo il visitatore all’interno dell’Esedra. *L’Argonauta* è una figura sottile allungata, una forma stilizzata, “icona piena di serenità e pregna di silenziosi e misteriosi messaggi di vita, lucida e pura come un dio cicladico”³⁴⁶, che diventa un gigante di forza e statura grazie all’asta dalla quale si innalza. “In

343 C. D’ORAZIO (a cura di), *Oliviero Rainaldi. Tutto scorre*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2011, p. 114.

344 *Ibidem*

345 *Ibidem*

346 G. MORI, *La solitudine dei giganti*, in “Art e Dossier”, 1997, op. cit., nr. 125, p. 19.



Niobe, 2010, bronzo.

mito che accompagna la visita lungo un vialetto del parco. Il volto è presenza costante nell'opera di Rainaldi, volti levigati "senza gli accidenti del tempo: privi di rughe e cicatrici, con gli occhi serrati e protetti ridotti a impercettibili fessure, un orecchio teso ad ascoltare il mormorio della vita"³⁴⁸. Qui il "volto" di Rainaldi, ridotto ad una superficie sottile, è *Niobe* la donna condannata al pianto eterno, "ella osò farsi beffe della dea Latona"³⁴⁹ che per punirla fece uccidere tutti suoi figli. Tanto pianse Niobe che per porre fine al suo dolore Giove la trasformò in una statua di pietra dalla quale sgorgava una sorgente.

"In questa umanità dal respiro antico esistono delle coppie: maschile e femminile affiancati a celebrare i nuovi *Battesimi umani*, catecumeni privi di braccia e di bocca e



La zattera della Medusa, 2006, terracotta e smalto.

questa figura si concentra tutta l'attesa del marinaio che spera di vedere presto terra, issato sull'albero maestro di una nave"³⁴⁷. Nella casa del Giardiniere *Venere* è una figura umana, una forma essenziale e pura quasi un fantasma, con la quale Rainaldi sperimenta la delicata relazione che nasce tra l'acqua in movimento che scorre su di una purissima superficie di bronzo. È ancora il

orecchi, gli occhi indicati solo da un lieve affossamento della cute: nuovi nati che si apprestano alla vita depurati da ogni interferenza dei sensi"³⁵⁰.

All'interno della Coffee House dalle pareti di un cubo in vetro emergono tre volti: sono *Le quattro età*. I volti sono tre mentre il quarto lato è privo di ogni forma. È l'età che ognuno raggiunge dopo la morte, quando il corpo si separa

347 C. D'ORAZIO (a cura di), *Oliviero Rainaldi. Tutto scorre*, 2011, op. cit., p. 114.

348 G. MORI, *La solitudine dei giganti*, in "Art e Dossier", 1997, op. cit., nr. 125, p. 19.

349 A. R. HOPE MONCRIEFF, *Guida illustrata alla Mitologia Classica*, traduzione di Tiziana Colusso, Roma, L'Airone Editrice, 1992, p. 92.

350 G. MORI, *La solitudine dei giganti*, in "Art e Dossier", 1997, op. cit., nr. 125, p. 19.

dall'anima e diventa puro spirito. All'esterno di questo piccolo edificio architettonico Rainaldi colloca *La zattera della Medusa*. "Se Delacroix rappresenta una zattera nel momento immediatamente precedente il naufragio, Rainaldi coglie la quiete di un corpo che appare sotto il peso dell'acqua, privo di vita. Il senso della disperazione del dipinto romantico si è trasformato in quiete"³⁵¹. Anche con *Marat* l'artista sembra cedere ad una citazione. Un corpo in posizione fetale appena sbizzato nel marmo lotta tra il desiderio di alzarsi e la forza che sembra risucchiarlo. "Un gesto che evoca il corpo esanime di Marat nella vasca di sangue immaginata e dipinta da Jacques-Louis David."³⁵².

Tra il verde che circonda la Coffee House ancora due volti emergono da due lastre di vetro, "tremule essenze fatte di luce"³⁵³. Sono *Perseo e Medusa*, volti levigati ai quali l'artista ha tolto ogni



Perseo e Medusa, 2011, vetro.

dettaglio tranne il naso. Si fronteggiano quindi ma non si guardano, come Perseo che per uccidere la Gorgone dovette evitarne lo sguardo. Il percorso tra storia, mito e antiche leggende, tra arte e letteratura giunge alle Scuderie, scenografica quinta "teatrale" di forte impatto suggestivo per il solitario *l'Argonauta*. "L'eroe, l'uomo che sfida il mare per compiere un'impresa sovrumana e si ritrova solo ad affrontare i problemi sorti nella vita che ha lasciato, al suo ritorno. In bilico tra la gloria e la disperazione"³⁵⁴.

Nella Ghiacciaia del boschetto, piccolo vano ipogeo lugubre e sepolcrale Rainaldi evoca *Ymir*, "figura primordiale della tradizione nordica, che attribuiva ad una creatura di ghiaccio l'origine de mondo"³⁵⁵. È il "volto" di Rainaldi per il quale l'artista, evocando

l'antica leggenda, utilizza l'acqua ma ne sperimenta una differente consistenza - fragile ed effimera - e una nuova reazione alla luce attraverso il cambiamento di stato.

Percorrendo uno dei viali si incontra *Penelope*, è un volto ma di lei Rainaldi ci mostra solo la sagoma penserosa, un contorno che delimita un vuoto aperto sulla superficie di una lastra di bronzo, una sorta d'invito a guardare più lontano, oltre l'ostacolo, nonostante il timore e l'inquietudine. "Come lo sguardo di Penelope, che cerca sempre il punto di orizzonte più lontano per scorgere il ritorno di Ulisse, ma è spaventata dai pensieri più angosciosi per

351 C. D'ORAZIO (a cura di), *Oliviero Rainaldi. Tutto scorre*, 2011, op. cit., p. 115.

352 *Ibidem*

353 Espressione dell'artista da G. MORI, *La solitudine dei giganti*, in "Art e Dossier", 1997, op. cit., nr. 125, p. 19.

354 C. D'ORAZIO (a cura di), *Oliviero Rainaldi. Tutto scorre*, 2011, op. cit., p. 115.

355 *Ibidem*

la sorte del marito”³⁵⁶. Ancora un mito, letterario, è la morte di *Ofelia* che Rainaldi evoca svuotando però la tragedia di ogni tratto romantico, restituendo una sagoma, margine di un incavo che ricopre d’acqua “dove ognuno di noi può immergere lo sguardo”³⁵⁷.

BIOGRAFIA

Oliviero Rainaldi (Caramaico Terme - Pescara 1956) nasce in Abruzzo, studia all’Accademia di Belle Arti di Venezia, si diploma poi all’Accademia di Belle Arti dell’Aquila. Tra il 1998 - 1999 segue il biennio di studi all’Istituto Teologico Sant’Anselmo e il triennio di Teologia per laici a Roma: influenze diverse confluite in un’unica personale sintesi che definisce la sua cifra artistica.

Rainaldi lascia la famiglia giovanissimo, e interrompe ripetutamente gli studi con drastici cambiamenti di indirizzo: abbandona al terzo anno di corso il liceo scientifico per iscriversi al liceo artistico e poi all’Accademia di Belle Arti a Venezia. Nemmeno in Accademia però Rainaldi trova le risposte che cerca, legate al suo bisogno di affermarsi come individuo e come artista, nonostante suo “Maestro” al corso di pittura sia Emilio Vedova, del quale tuttavia non dimentica mai gli importanti valori trasmessi: impegno e serietà nella creazione dell’opera. Si dedica alla grafica, lavori che presenta a Venezia nel 1976 nella sua prima mostra personale. Esperienza che l’anno successivo lo induce ad aprire un suo studio a Mogliano Veneto. Le opere di questo periodo sono soprattutto ritratti di personaggi famosi, tra la pop art e l’iperrealismo nei quali predomina il colore mentre l’immagine risulta delimitata da uno spesso tratto del disegno. Paradossalmente è proprio il primo viaggio negli Stati Uniti, agli inizi degli anni Ottanta, che lo allontana dalla cultura pop e gli permette di “riscoprire” la radice della sua cultura europea. Ritorna in Italia e dopo un periodo di riflessione nel paese natio decide di completare gli studi iscrivendosi nel 1983 all’Accademia di Belle Arti dell’Aquila dove si diploma sotto la guida di Fabio Mauri, suo professore di Estetica.

Abbandonata definitivamente la pop art, negli anni successivi Rainaldi sente l’esigenza di sperimentare nuovi itinerari artistici confrontandosi dapprima con soggetti di carattere religioso, per passare in seguito ad una fase aniconica e astratta - destinata a durare solo pochi anni - e rivolgersi infine, per un certo periodo, al minimalismo e all’esperienza concettuale dell’Arte Povera, senza mai tralasciare una sua personale ricerca sull’uomo che studia per mezzo di diversi strumenti espressivi: dal disegno alla grafica, dalla pittura alla scultura. “Un unico uomo, dal volto privo di caratteri riconoscibili, astratto

356 *Ibidem*

357 *Ibidem*

e universale; in frammenti o a figura intera, in materiali nobili e antichi come il bronzo e il gesso o bui e sporchi come il bitume e il carbone³⁵⁸. In questa fase della sua ricerca utilizza materiali di recupero come il ferro, la cenere, la cera, la carta e il piombo. Inquietudine e insoddisfazione tuttavia lo inducono ad abbandonare anche questa strada per ritornare a tecniche e materiali più tradizionali come il gesso, la terracotta, il bronzo, concentrandosi in particolare sullo “studio dell’uomo e dell’umanità nella sua molteplicità di manifestazioni e di pensiero”³⁵⁹ fino a farsi coinvolgere dallo studio della filosofia e della teologia. Inizia quindi un percorso di meditazione sulle forme espressive del passato: l’arte romana antica, le lastre funerarie medievali, le opere del Rinascimento. Una ricerca destinata a sfociare nella realizzazione di serie di opere, gruppi di lavori tutti con gli stessi titoli: *Gisant* (1990) “teste e corpi a bassorilievo applicati su ampie superfici lisce in cui i volti scolpiti sono decifrabili solo dal gioco di luce (dal passare del tempo) sul fondo di bianco assoluto.”³⁶⁰, *Battesimi umani* (1992) - lavori ispirati ai primi capitoli della Genesi - *Caduti* (1993) - dedicati al peccato *originale* - *Santo* (2000)...

Il 1989 rappresenta per Rainaldi l’anno della svolta; gli incontri - in particolare quello con Fabio Mauri - l’ambiente romano, molto stimolante sotto il profilo artistico e culturale lo portano all’elaborazione di “quello che diventerà il ‘segno’, la ‘cifra’ artistica più tipicamente rainaldesca: l’ascolto, l’attesa”³⁶¹. La ricerca sull’uomo e sulla sua esistenza lo conduce ad elaborare un’immagine che gradualmente muta nel tempo e perde qualsiasi connotato fisionomico per trasformarsi in un’icona, ossessiva e ripetitiva. Rainaldi a poco a poco limita l’uomo alla sola testa e mentre le parti inferiori del volto progressivamente si riducono acquista maggiore risalto la forma più pura della scatola cranica, che si sviluppa fino ad assomigliare ad un uovo: “la testa dell’ascolto” e dell’attesa metafora del “ventre materno”³⁶², che riassume in se il compiuto ciclo dell’esistenza e della vita in una forma purissima ed evanescente.

Grazie alla sua ricerca spirituale, al suo personale indagare su Dio, Rainaldi viene segnalato alla Fondazione Stauròs di San Gabriele nell’Isola del Gran Sasso (Teramo), sede delle Biennali dell’Arte Sacra, che nel 1999 gli dedica una importante antologica con opere tra il 1974 e il 1999. Questa mostra delinea l’evoluzione artistica di Rainaldi dalle prime acqueforti degli anni Settanta, passando attraverso i rari catrami degli anni Ottanta, approda alle serie dei *Caduti* e al più recente ciclo intitolato *Santo* nel quale l’artista affronta il concetto di “una santità quotidiana”³⁶³. Le figure di questo ciclo si caratterizzano per un

358 G. MORI, *La solitudine dei giganti*, in “Art e Dossier”, Firenze, Giunti, 1997, nr. 125, p. 18.

359 F. BURANELLI, *R come Rainaldi*, in C. D’ORAZIO, *Oliviero Rainaldi. Tutto scorre*, 2011, op. cit., p. 21.

360 *Ivi*, p. 22.

361 *Ibidem*

362 *Ibidem*

363 F. BURANELLI, *R come Rainaldi*, in C. D’ORAZIO, *Oliviero Rainaldi. Tutto scorre*, 2011, op. cit., p. 23.

avvolgente mantello per il quale si ispira al piviale indossato da Papa Giovanni Paolo II in occasione dell'apertura della porta Santa nel Giubileo del 2000. In questo ciclo prevale la pittura, la tavolozza si fa monocromatica, con leggere velature bianche: simbolica allusione alla "purezza di una vita santificata"³⁶⁴.

Molteplici sono le mostre personali e collettive alle quali Rainaldi partecipa in questi anni, sia in Italia che all'estero ricevendo importanti consensi e committenze soprattutto ecclesiastiche. Nel 2000, in occasione del Grande Giubileo, gli viene commissionata la decorazione del catino absidale e una statua della Madonna per la chiesa di San Giuda Taddeo ai Cessati Spiriti di Roma. Si tratta di una sorta di consacrazione ufficiale a riconoscimento della maturità e qualità artistica raggiunte.

Nel 2006 il Museo di Palazzo Venezia a Roma gli dedica una ampia mostra antologica curata da Danilo Eccher. Nel 2007 si cimenta anche nel più difficile campo del disegno con una mostra dal titolo *Body and Mind - Exclusively Drawings* curata da James Putnam alla Temple University di Roma, dove espone un'*Ultima cena* di forte impatto suggestivo che si "confronta e dialoga" con lo spazio astratto, illusorio e geometrico di Antony Gormley. Esperienza che lo sancisce definitivamente come grande artista contemporaneo.

364 Ivi, p. 24.

**... Ippolito Caffi, Luigi Querena, Domenico Bresolin,
Luigi Nono, Guglielmo Ciardi, Pietro Fragiaco,
Italo Brass, Giovanni Boldini, Maria Vinca,
Umberto Moggioli, Gino Rossi...**

PAESAGGI D'ACQUA. LUCI E RIFLESSI NELLA PITTURA VENEZIANA DELL'OTTOCENTO

A cura di Isabella Reale e Myriam Zerbi, 28 maggio - 10 ottobre 2011

Continuano le esplorazioni intorno alla pittura veneta con la mostra *Paesaggi d'Acqua. Luci e riflessi nella pittura veneziana dell'Ottocento*, ospitata nelle sale del piano nobile della Villa. La rassegna è dedicata all'acqua, uno dei più suggestivi e caratterizzanti elementi del paesaggismo e del paesaggio veneto in particolare, elemento caro ai pittori per le immagini riflesse che essa restituisce: instabili, percorse da bagliori improvvisi, che si creano e dissolvono di continuo. Questa mostra inoltre dialoga e si confronta con la personale del maestro Oliviero Rainaldi *Tutto scorre* allestita nel giardino. *Paesaggi d'Acqua* si svolge proprio nei corridoi decorati dalle vedute d'acqua di Giuseppe Zais, capolavori del paesaggismo veneto settecentesco. Ne deriva un dialogo che si sviluppa su più livelli, potendo azzardare si potrebbe parlare di un "meta-dialogo". Il primo livello riguarda il rapporto che si stabilisce tra i grandiosi e monumentali paesaggi di "maniera" dei corridoi dipinti da Zais in cui si intrecciano storia, mito e natura con le immagini del tardo Ottocento che spaziano dall'ormai convenzionale e attardato paesaggio di ispirazione canaletiana, fino ai primi esperimenti delle tecniche impressioniste. Da questo confronto scaturisce un secondo livello di riflessione sul paesaggio veneto, sulla sua particolare configurazione idrogeologica e sul rapporto che esso stabilisce con gli insediamenti umani in termini di vivibilità, particolarmente rilevante lungo la Riviera del Brenta. In ultimo, ma non meno importante, vi è il dialogo che può emergere dall'accostamento del tema dell'acqua dipinto e l'interpretazione che un artista contemporaneo come Rainaldi offre nella scultura. La mostra segue un percorso scandito da circa settanta opere di più di cinquanta autori che spaziano dal primo Ottocento agli anni venti del Novecento, proponendo i luoghi che ispirarono più generazioni di paesisti. Una produzione alimentata dalla grande tradizione pittorica veneta e dal confronto con le nuove scuole paesistiche europee.

L'itinerario espositivo si apre con i vedutisti veneziani. Venezia, fin dal Quattrocento con i teleri di Bellini e di Carpaccio sedimenta nella memoria collettiva un'immagine-simbolo che si conserva intatta anche nei secoli successivi. Anche quando "Venezia sprofonda, [...] cade in pezzi, [...] reperto archeologico o, nel migliore dei casi, [...] città-museo

destinata a vivacchiare soltanto di turismo intellettuale³⁶⁵, la città icona alimenta il suo mito saldamente ancorato agli antichi fasti del Cinquecento, tenendo più che mai vivi gli echi e gli attributi del passato: le gondole “che si difendono con le unghie dall’assalto dell’elica”³⁶⁶, i suoi monumenti, San Marco, Rialto, la Regata Storica e il Canal Grande con i suoi superbi palazzi talvolta traditi dal tempo come accade per i “dischi preziosi di porfido e di serpentino che ingemmano la casa dei Dario inclinata come una cortigiana decrepita sotto la pompa dei suoi monili”³⁶⁷.

Francesco Zanotto, erudito veneziano, autore di una “*Storia della pittura Veneziana*”³⁶⁸ nel 1837, nella sua disamina sugli artisti di scuola veneta del secolo precedente risparmia solo i vedutisti, gli unici in grado di perpetrare l’immagine-mito della città lagunare. “È la Venezia che non esiste più quella che resta grandiosa e vagheggiata dai pittori che continuano a sedurre i viaggiatori vendendo loro il sogno nostalgico di Venezia che soddisfa, nel corso dell’Ottocento, le richieste del mercato internazionale”³⁶⁹. Si tratta “secondo Zanotto” di una tradizione che nel presente trova tra i contemporanei interpreti di notevole prestigio. Elogia quindi Giuseppe Borsato, Vincenzo Chilone, Tranquillo Orsi, maestro di Prospettiva all’Accademia di Belle Arti di Venezia, e Antonio Roberti di Bassano che ripropongono nitide citazioni di stampo canaletto. La veduta, che ancora nell’Ottocento ha i suoi estimatori - e soddisfa il mercato dei viaggiatori in visita a Venezia - prosegue sul tracciato della tradizione prospettica settecentesca, anche se ravvivata da spunti realistici nella descrizione di particolari effetti atmosferici come in *Venezia sotto la neve* di Giuseppe Borsato (1770-1849) o in *Veduta di Venezia con la neve* di Friedrich Nerly (1807-1878). Nel quadro di Nerly si avverte quasi il brusio dei gondolieri e “barcaioli” al lavoro ritratti in primo piano, mentre in una Venezia innevata colta all’alba di un freddo sole invernale, l’acqua riflette ombre rosate e sembra prendere il sopravvento sulle sagome dei monumenti che sfumano in lontananza: una ripresa di stampo canaletto ma incantata e molto suggestiva. Nerly, di origine tedesca, si trasferisce a Venezia rapito dal fascino delle sue magiche atmosfere e nella città lagunare si dedica in particolare alle riprese al chiaro di luna come *Veduta notturna di Venezia*, in cui alla “cura prospettica si unisce una regia luministica di forte impatto emotivo”³⁷⁰ lontano ormai da suggestioni settecentesche. Nuovi effetti atmosferici, in luogo della nitida e monumentale solarità canaletto, l’abbigliamento e le consuetudini aggiornate ai costumi del tempo oltre all’esigenza di

365 U. FUGAGNOLLO, *Venezia così*, Milano, Mursia, 1979, p. 24.

366 *Ivi*, p. 59.

367 G. D’ANNUNZIO, *Il fuoco*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Arnoldo Mondadori Ed., 1996, p. 4.

368 F. ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1837, pp. 430 e ssg.

369 M. ZERBI, *Venezia, un’immagine della città dove l’apparenza è realtà del mito*. [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua. Luci e riflessi nella pittura veneziana dell’Ottocento*, catalogo della mostra, Torino, Allemandi & C., 2011, p. 24.

370 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*. 2011, op. cit., p. 45.

un più diretto approccio al dato di natura sono segnali di una nuova sensibilità. Uno degli artisti più rappresentativi di questo passaggio è Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844). “Con la sua pittura di tocco compendiario e veloce, [...] nel suo approccio alla natura media tra memoria e osservazione del vero. Aperto alla sperimentazione, alimenta nuovamente, in pieno Ottocento, l’orgoglio della scuola veneziana, riproponendo la grande tradizione settecentesca e affermando il carattere individuale, soggettivo e romantico, della creazione artistica”³⁷¹. Nel suo codice espressivo il paesaggio svolge un ruolo primario: è un paesaggio che, filtrando riferimenti a Marco Ricci, a Zais e alla pittura olandese appare trasfigurato in una personale commistione di diversi stili architettonici (*Scena di Burrasca al porto*) o nella rappresentazione di una natura pittoresca e d’invenzione in cui inganna con l’effetto teatrale e il capriccio senza trascurare però la citazione del vero nella esatta riproduzione dei costumi (*La famiglia del pescatore in barca*). Sono segnali non trascurabili di una nuova volontà di interpretazione al di fuori di rigidi schemi da epigoni stereotipati.

Avventuroso testimone del suo tempo, animato da un audace temperamento romantico



Ippolito Caffi, *Palazzo Ducale al chiaro di luna*, post 1843, olio su tela.

e brillante narratore di effetti notturni, Ippolito Caffi (1809-1866) racconta panorami vissuti, in cui l’adesione al reale si arricchisce di suggestivi “effetti speciali”³⁷² e scenografici come in *Palazzo Ducale al chiaro di luna*, uno scorcio notturno in cui convivono tre differenti fonti luminose: il bagliore naturale della luna che riverbera sull’acqua, la luce calda dei vecchi fanali ad olio e la fredda luce dei lampioni a gas introdotti a illuminare Piazza San Marco dal 1843. Lontana dal

convenzionale distacco canaletto, pur senza cedere a languidi struggimenti anche la serie di vedute di Venezia di Caffi con nebbia o neve, come ad esempio *Neve a Venezia, la Salute e il Canal Grande*, “per l’originale inventiva, la qualità atmosferica e la singolare ricerca luministica, aprono la strada alla sensibilità romantica”³⁷³.

371 I. REALE, *Un languido riflesso nella laguna*. [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*. 2011, op. cit., p. 12.

372 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*. 2011, op. cit., p. 44.

373 M. ZERBI, *Venezia, un’immagine della città dove l’apparenza è realtà del mito*. [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*, 2011, op. cit., p. 25.

Se la Venezia della prima metà dell'Ottocento è una città isolata, immobile e riflessa nello spettro del suo glorioso passato, con il governo francese e in seguito quello austriaco la città inizia a scuotersi lentamente dal suo secolare torpore. Nuovi impulsi la animano, si registra un rinnovato slancio edilizio; tra il 1841 e il 1846 su progetto di Tomaso Meduna viene costruito il ponte ferroviario translagunare che pone fine all'isolamento di Venezia collegandola alla terra ferma; dal 1843 un impianto di illuminazione a gas rischiara il molo di Piazza San Marco. Nel 1881 Venezia è percorsa dal primo vaporetto. Verso la fine del secolo nasce anche un polo industriale. Nel 1895 apre al pubblico la I Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Sono i primi segnali di un più vasto programma di rinnovamento politico, economico e culturale, sentito ormai come improcrastinabile, volto a risollevarle le sorti della città. Un programma talvolta osteggiato da chi non vuole rinunciare ai "malinconici struggimenti di un particolarissimo turismo cimiteriale"³⁷⁴ di una Venezia in cui "i contemplatori della morte e della natura fuggevole delle umane cose - uomini di lettere, musicisti, pittori, coscienza riflessa di una folla meno colta e ancor più stereotipata, armata di pennelli o macchina fotografica - verranno a sognare il passato, dimentichi e disinteressati al presente"³⁷⁵. Ma Venezia ormai è "viva" e ne sono testimonianza l'attività dei pittori che operano in questo periodo. Luigi Querena (1824-1887) partecipa con Caffi e Giovanni Grubacs alla vicenda rivoluzionaria contro gli Austriaci sfociata nell'effimera Repubblica del Leone di San Marco³⁷⁶ e nelle sue ricerche sul vedutismo compie un importante passo avanti: Venezia non è più solo un monumentale trofeo da magnificare. Alla fissità prospettica e chiarezza espositiva di ascendenza canaletiana Querena, con un più sentito coinvolgimento emotivo, oppone uno sguardo più ampio che coglie la città nella sua più completa dimensione lagunare. Nella sua *Veduta notturna di Venezia dai giardini*, "nella seduzione visiva di una Venezia al crepuscolo [...] la resa del reale è vivificata dall'emozione che suscita l'atmosfera del giorno che cede all'avanzare della notte in una visuale che guarda alla città da una zona decentrata, ai margini del centro urbano"³⁷⁷. Una città che appare come una morbida sagoma in lontananza e quindi non più solo il centro monumentale e di rappresentanza. Ora i pittori guardano all'intera Venezia con i suoi seducenti scorci inattesi, la laguna, la fitta maglia di rii e canali sui quali si riflettono case e palazzi creando un doppio inatteso in cui la sagoma architettonica perde la sua consistenza plastica e si infrange in mille riverberi luminosi. È la Venezia di

374 M. ISNENGI, *Una memoria condizionata: Venezia in differita*, in D. RESINI, M. ZERBI (a cura di) *Venezia tra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tomaso Filippi*, Roma, Palombi Ed., 2013, p. 31.

375 *Ibidem*

376 Nel 1847 Daniele Manin e Niccolò Tommaseo chiedono nuovi ordinamenti politici al governo austriaco che occupa Venezia. Respinte le richieste i due sono incarcerati. Liberati dal popolo insorgono e il governo austriaco è costretto alla resa. Il 22 marzo 1848 è proclamato il governo provvisorio della Repubblica del Leone di San Marco che tra il 22 e il 24 agosto 1849 cessa dalle sue funzioni.

377 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*. 2011, op. cit., p. 52.

Federico Moja (1802-1885) che nella sua *Veduta di Canale e Palazzo Mastelli o del cammello* crea un suggestivo gioco di riflessi che sdoppia l'immagine e registra l'attimo fuggente: è quel riflesso con quella luce. In questo dipinto inoltre Moja scherza con un "capriccio di fantasia, quasi un vezzo d'artista"³⁷⁸. In luogo dell'altorilievo che riproduce un cammello e cammelliere, da secoli spunto per favole esotiche, raffigura scolpito nella pietra un grosso elefante.

Lungo il cammino dalla veduta al paesaggio si pone anche l'opera di Antonietta Brandeis (1849-1926) che se in *Traghetto di San Geremia a Venezia* delinea una inquadratura urbana ancora tradizionale e puntuale nella resa dei dettagli, anche se il riflesso dei palazzi e del cielo sull'acqua e le mille screziature rendono molto accattivante l'insieme, nella *Veduta del Bacino di San Marco dai giardini* "alla trascrizione del dato visivo, che concentra in un solo sguardo tutte le icone rappresentative della Venezianità, unisce il resoconto di una passeggiata ai giardini restituendone vivido il curioso sapore d'altri tempi"³⁷⁹.

Con l'annessione al Regno d'Italia (1866) Venezia esce da un lungo periodo di turbolenze politiche e si registra una minore distanza tra scuole regionali tutte orientate verso una generale tendenza al Naturalismo favorito dalla cultura positivista.

La vera svolta verso la pittura di paesaggio a Venezia si attua con la figura di Domenico



Domenico Bresolin, *Bricole*, 1850 circa, aquerello su carta.

Bresolin (1813-1900). Dapprima una esperienza come "pittore paesista", lontano cioè dalle stereotipate vedute perpetrate dalla tradizione vedutistica, lo accosta ad una "Venezia minore", riprende *squeri* e luoghi lontani dal frastuono della "monumentalità" ufficiale. In seguito affascinato dalle potenzialità della nuova "scrittura di luce" si volge al moderno mezzo fotografico. Dal 1864 ritorna alla pittura, chiamato all'Accademia di Venezia che gli affida la cattedra di "Vedute di paese e di mare" vacante dal 1842, da quando cioè era andato in pensione Bagnara. All'ambiente accademico Bresolin impone una sua personale rivoluzione che si attua per mezzo di nuovi metodi e nuovi percorsi didattici. Da sostenitore del realismo ottiene sovvenzioni governative che gli permettono di portare i suoi alunni fuori dalle aule per dipingere all'aperto alla luce naturale, ritraendo dal vero e non copiando dai maestri secondo tradizione. Insegna

378 *Ivi*, p. 53.

379 M. ZERBI, *Venezia, un'immagine della città* [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*, 2011, op. cit., p. 26.

ai giovani artisti ad osservare la realtà “fotografandola” con il loro sguardo e a guardare ogni motivo come fosse la prima volta cercando di cogliere il bello nei soggetti dimessi e nella semplice realtà di un insieme: *Bricole; Ponte di legno su ruscello; lavatoio; angolo lacustre*. “La portata del suo insegnamento è il motore della svolta verso la pittura di realtà a Venezia, che aveva tra i suoi alfieri in Francia gli impressionisti e in Italia, tra le altre scuole regionali, quelle dei macchiaioli”³⁸⁰. Da questo momento numerose generazioni di artisti intraprendono viaggi sia attraverso la penisola sia oltralpe dove vengono a contatto con diverse scuole di pensiero e con le avanguardie artistiche che ovunque sovvertono i canoni espressivi tradizionali. Tra gli allievi di Bresolin che seguono le sue lezioni all’aperto



Guglielmo Ciardi, *Marina*, 1870-1880, olio su tela.

ci sono Guglielmo Ciardi, Giacomo Favretto, e Luigi Nono, fondatori della nuova corrente artistica veneziana che fa del realismo il proprio vessillo. Guglielmo Ciardi (1842-1917) dopo gli studi all’Accademia si mette in viaggio: Firenze, Roma, Napoli. In queste città conosce gli artisti delle altre scuole regionali italiane: a Firenze i Macchiaioli, partecipando alle vivaci discussioni del Caffè Michelangelo, a Roma incontra Nino Costa e a Napoli i protagonisti della scuola di Resina. Sono esperienze che si stratificano e qualificano

il suo bagaglio culturale. Si allontana dalla veduta di tipo tradizionale. “Gli anni Settanta sono caratterizzati dalla maturazione della poetica del vero; il pittore si rivolge, sia pure con distacco emozionale, ai paesaggi lagunari [...]. Sono i reietti delle isole [...] a diventare i protagonisti, [...]; ma ciò avviene, [...] mantenendo una distanza prospettica che è anche psicologica e ideologica. Niente populismo del primo piano”³⁸¹, il protagonista assoluto è solo il paesaggio. Lontano quindi dalle tradizionali vedute della Venezia monumentale si addentra nei luoghi più estranei alle vicende umane, luoghi sperduti e incontaminati seguendo le rotte solitarie dei pescatori: le risacche lagunari sono quindi per lui fonte di grande ispirazione. Dipinge il cielo e il mare con colori tenui e leggere velature, quasi rarefatti ma intrisi di luce e per contrasto lembi di terra emersa dove le rare presenze umane non interrompono la delicata e sommessa “respiro della natura”³⁸² (*Marina*). Anche

380 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*. 2011, op. cit., p. 55.

381 N. STRINGA, *Guglielmo Ciardi: l’istinto del vero*, in N. STRINGA (a cura di) *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello (TV), Antiga Ed., 2007, p. 38.

382 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*. 2011, op. cit., p. 58.



Luigi Nono, *Le sorgenti del Gorgazzo*, 1872, olio su tela.

Luigi Nono (1850-1918) è allievo di Domenico Bresolin all'Accademia. Il pittore per le sue opere predilige scene di vita semplice osservate da luoghi appartati, non visto, per poter restituire attraverso un cromatismo deciso e vibrante e solare l'intensità di quei momenti. Per ambientare i suoi dipinti quindi si allontana

dal dinamico e brulicante centro cittadino per immergersi in luoghi di campagna, strade di paese o acque risorgive pedemontane, tra Sacile e Polcenigo, "sfondo ideale alla vita incontaminata e pura del suo mondo contadino"³⁸³. Ne *Le sorgenti del Gorgazzo*, opera di carattere macchiaiolo, la gita in barca di una giovane coppia si fa pretesto per indagare i caleidoscopici frammenti della parete di roccia resi con un cromatismo acceso, denso quasi materico, che fa risplendere le superfici scaldate dal sole e crea intensi contrasti chiaroscurali con i cupi recessi ombrosi. Riflettendosi sulla superficie del ruscello Gorgazzo, la parete rocciosa si scompone in infiniti bagliori iridescenti. Un carattere più contemplativo e malinconico ha la pittura di Pietro Fragiaco (1856-1922) che a partire dagli anni Ottanta racconta la sua "laguna in grigio"³⁸⁴. Dipinte con tocco rapido, leggero e con rare accensioni timbriche, le sue lagune diventano riflesso della ricerca espressiva dell'artista: attraverso il potere evocativo del trascorrere della luce sugli elementi del paesaggio e del loro fugace e tremante riflesso sull'acqua interpreta la quiete lagunare e la sua atmosfera sospesa. Non rinnega la presenza umana ma questa è sempre secondaria, subordinata al paesaggio come in *La campana della sera* magistrale veduta "di luce vespertina, raccolta e ricca di suggestioni intimistiche"³⁸⁵. Alla ricerca del vero è orientata anche la pittura di Natale Gavagnin (1851-1923). Nei suoi dipinti soggetti privilegiati sono barche e pescatori in laguna che l'artista spesso ritrae intenti nei semplici riti quotidiani come *La polenta in barca* in cui il quieto infrangersi delle onde sulla riva, il cristallino controluce del tramonto e l'insistita orizzontalità

383 I. REALE, *Un languido riflesso nella laguna*. [...] in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*. 2011, op. cit., p. 16.

384 *Ibidem*

385 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*. 2011, op. cit., p. 68.



Italo Brass, *Ritorno della processione (Il ponte di San Michele)*, olio su tela.

della composizione rivelano un sereno senso di pace e armonia tra l'uomo e la natura. Venezia con i suoi riti e le sue solennità ritorna nella tela di Beppe Ciardi (1875-1932) e in quella di Italo Brass (1870- 1943). In *Ponte votivo per la festa del redentore* Ciardi descrive una città quasi trasfigurata, nella quale “con pennellata materica, sicura e avvolgente, Beppe modella con i colori l'immensità di cielo e

mare, celebrando la grandezza di Venezia. [...]. I raggi del tramonto incendiano le nuvole e immergono in una luce rossa e incandescente il ponte di barche e la gente che prende parte alla festa”³⁸⁶. All'ardente commozione che anima il dipinto di Ciardi fa da contrappunto la dolorosa catena umana descritta da Brass nel *Ritorno della processione (Il ponte di San Michele)* con il ponte di barche costruito ogni anno nel giorno dei Morti, il 2 novembre. Brass con grande lirismo riesce a cogliere la desolazione e l'angoscia che accompagna la mesta folla nel suo ritorno dall'isola dei morti, tra nubi minacciose e acqua plumbea increspata dal vento.

“Nessun altro spunto descrittivo, solo un brano di pura pittura di efficace evidenza obiettiva”³⁸⁷ è *Porta d'acqua* di Antonio Rotta (1828-1903), che riassume gli esiti della ricerca espressiva del suo tempo: con inquadratura “fotografica”, tributo alla rivoluzione di Bresolin, riprende dalla barca i gradini della porta d'acqua dell'antica abbazia di San Gregorio, nel cui cortile s'intravede il chiostro. Rotta coglie “il bello” nell'instabile riflesso dell'architettura sul canale, nei gradini sconnessi immersi nel verde salmastro, e narra attraverso un testo e semplice e misurato il profondo legame tra Venezia e la sua fitta rete d'acqua.

Anche in Vittore Zanetti Zilla (1864-1946) un “particolare minore diviene l'elemento pittoresco-cromatico intorno al quale si svolge l'intero dipinto”³⁸⁸ come *Il timone verde*, dove il colore squillante del timone polarizza su di esso lo sguardo dell'osservatore mentre la città rimane una flebile citazione sullo sfondo della laguna. Un'armonica fusione di

386 *Ivi*, p. 87.

387 M. ZERBI, *Venezia, un'immagine della città* [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*, 2011, op. cit., p. 27.

388 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*. 2011, op. cit., p. 91.



Giovanni Boldini, *Il molo a Venezia*, 1900, olio su tela.

realismo e narrazione poetica connota *Squero a Venezia* di Raffaele Faccioli (1845-1916) in cui la veduta luminosa e dettagliata di questo suggestivo angolo di una Venezia minore e operosa tradisce però una impostazione ancora canaletiana; ben diverso il vedutismo di Giovanni Boldini (1842-1931) che si fa visione concitata e vibrante: in *Il molo di Venezia*. Questo artista, ritrae una città percorsa da un moto vertiginoso, reso per mezzo di una pennellata rapida e guizzante,

quasi febbrile, mentre le gondole sospinte dai gorghi dall'acqua agitata descrivono ardite traiettorie.

Allieva di Guglielmo Ciardi la milanese Maria Vinca (1878-1939) va oltre la pura descrizione paesaggistica. Nel suo dipinto *I murazzi* "con pittura materica, esalta cromaticamente lo spettacolo della natura, non fondale dipinto, ma energia pregnata di vita, che induce in chi l'osserva una fascinazione quasi sacrale"³⁸⁹. È una Venezia remota, appartata e disadorna quella che descrive l'artista, solo acqua, cielo e l'argine segnato dalla muraglia, quasi dissolti sotto la corposa densità del colore, in cui l'orizzonte dilatato e l'assenza di figure umane creano un brano altamente poetico. Anche il modenese Giuseppe Miti Zanetti (1859-1929), trasferitosi a Venezia, lascia alle spalle il caotico centro cittadino alla ricerca di luoghi, luci, acque e atmosfere incontaminati come in *Primavera in laguna*, resa con toni "crepuscolari, neoromantici e misteriosi che generalmente individuano la sua tavolozza"³⁹⁰. Emma Ciardi (1879-1933) traghettata in pieno Novecento la leggerezza e la grazia sognante del Settecento attraverso una pittura di tocco materica e luminosa: perfetta e personale sintesi pittorica tra l'elegante e rapida pennellata di Guardi e la lezione macchiaiola, impressionista e post-impressionista. Lontana da ogni intento celebrativo e da qualsiasi ripiegamento malinconico la leggiadra e sognante visione della Ciardi offre nel "pendant" *Golden Morning. Mattino dorato e The Harbour. Il Molo*, una Venezia luminosa che si riflette sull'acqua, capace di dissolvere la forma in una miriade di bagliori argentei e rosati evocando sonorità cristalline.

L'arte veneta, e più in generale l'arte a Venezia sul finire dell'Ottocento, è un forte richiamo per tutti coloro che sono affascinati dalle visioni che la città lagunare può offrire. Il paesaggio mai fermo sull'acqua, Venezia e il suo doppio, attrae artisti di fama tra i quali Corot, Manet

389 M. ZERBI, *Venezia, un'immagine della città* [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*, 2011, op. cit., p. 27.

390 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*. 2011, op. cit., p. 81.

e nel 1908 Monet che “utilizzando la gondola come *atelier*, ferma impressioni dove la luce fa vibrare l’acqua e dissolve la forma dei palazzi in giochi di riflessi continui”³⁹¹. Anche l’apertura della Biennale, rassegna a carattere internazionale che accoglie la corrente



Pietro Fragiaco, *Solitudine*, 1910-1920 circa, olio su tela.

simbolista, apre nuovi orizzonti agli artisti locali costretti ad attivare un dialogo non più rinviabile con la modernità.

Pietro Fragiaco (1856-1922) accoglie le istanze simboliste e in *Solitudine* “scurisce gli accenti della sua poetica intimista”³⁹² mentre un’avvolgente malinconia percorre la visione di questa natura immersa nella luce di una fredda alba. Ieratici cipressi che incombono con il loro inquietante verticalismo assumono

valore allegorico suggerendo “ambivalenti metafore di vita eterna come di morte”³⁹³. Un’atmosfera cupa e misteriosa permea di sé anche *Rio a Venezia* di Cesare Laurenti (1854-1936), nella luce crepuscolare di questo scorcio veneziano, l’andamento silente e vagamente sinistro della gondola sull’acqua densa produce una sensazione di inquietudine che nasce dall’ambigua convergenza di “concreto realismo pittorico e suggestione simbolica”³⁹⁴.

La Biennale diventa uno straordinario trampolino di lancio anche per quegli artisti che non vengono ammessi ad esporvi. È il caso dei protagonisti di quella che viene definita la scuola di Burano. Sull’onda della carica innovativa prodotta dalle vicende seguite alle Secessioni europee di Berlino (1892), Monaco di Baviera (1893) e Vienna (1897) e dalla lezione di Paul Gauguin e dei Nabis, un gruppo di giovani artisti, aperti alle nuove avanguardie europee e decisi a prendere le distanze dalla tradizione figurativa veneziana, abbandona definitivamente il centro monumentale di Venezia per rivolgersi agli scorci più sommessi e suggestivi di Burano, Mazzorbo, San Francesco del deserto evocando il mito dell’isola felice, selvaggia e incontaminata. Questi “ribelli” rifiutati dalla Biennale per la loro carica eversiva e per la rivoluzionaria eccentricità sono chiamati da Nino Barbantini, direttore della Galleria d’Arte Moderna per esporre a Ca’Pesaro, palazzo donato nel 1898

391 M. ZERBI, *Venezia, un’immagine della città* [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*, 2011, op. cit., p. 28.

392 *Ivi*, p. 29.

393 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*. 2011, op. cit., p. 101.

394 I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d’acqua*. 2011, op. cit., p. 84.

dalla contessa Bevilacqua La Masa e sede della omonima fondazione di cui Barbantini è segretario.

Tra questi artisti il primo a trasferirsi a Burano è Gino Rossi (1884-1947) autodidatta, che rivendica la libertà di espressione e il distacco dall'arte classicamente intesa. Nei suoi dipinti “costruisce volumi con accesi contrasti di colore che, persa ogni referenzialità, si fa, come



Gino Rossi, *Canale a Burano*, 1910-1914, olio su cartone riportato su compensato.

il vortice di pennellate, travolgente ed espressivo”³⁹⁵ (*Canale a Burano*).

Con la sua pittura Rossi sancisce in maniera definitiva la fine della veduta tradizionale ottocentesca.

Dal 1911 si trasferisce a Burano anche Umberto Moggioli (1886-1919) che elegge l'isola a luogo privilegiato di vita e di arte.

Burano diventa per lui, per gli altri artisti “ribelli”, e per il critico Nino Barbantini ciò che la città Bretonne Pont Aven è stata per gli artisti

Nabis: un suggestivo laboratorio, “punto d'incontro luogo di

studio, sperimentazioni artistiche e paesaggio dell'anima”³⁹⁶. In *Sera a San Francesco del deserto* Moggioli modella la sua composizione con ampie e sintetiche campiture piatte sfrondandola di tutto ciò che ritiene superfluo. Ne emerge un paesaggio metafisico e fuori dal tempo.

“Nasce dai ribelli di Ca'Pesaro la scuola detta di Burano, che scardina radicalmente tutti gli assunti su cui si era fondato il Vedutismo veneziano: celebrazione della Venezia monumentale, prospettiva, esattezza e chiarezza illustrativa”³⁹⁷.

Nel 1911 la cattedra di “Vedute di paese e di mare” all'Accademia di Belle Arti di Venezia, tenuta a partire dal 1864 prima da Domenico Bresolin e poi da Guglielmo Ciardi, viene soppressa.

395 *Ivi*, p. 104.

396 *Ivi*, p. 103.

397 M. ZERBI, *Venezia, un'immagine della città* [...], in I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua*, 2011, op. cit., p. 30.

NOBILTA' DEL LAVORO

ARTI E MESTIERI NELLA PITTURA VENETA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

A cura di Myriam Zerby e Luisa Turchi,

1 giugno - 4 novembre 2012

Allestita nei corridoi affrescati da Giuseppe Zais al piano nobile dell'edificio principale di Villa Pisani, la mostra *Nobiltà del Lavoro. Arti e Mestieri nella pittura veneta tra Ottocento e Novecento*, illustra i diversi aspetti del lavoro attraverso le raffigurazioni dei mestieri svolti a Venezia e nell'entroterra veneziano dal secolo che segue la caduta della Serenissima fino ai primi decenni del Novecento. La rassegna ripercorre la vita lavorativa tra i secoli XIX e XX, attraverso opere celebri e meno celebri di artisti che pongono il popolo al centro del loro dipingere, persone còlte nell'esercizio delle attività quotidiane: "Ogni soggetto [...], è degno di essere protagonista dell'opera d'arte ed è solo raffigurando argomenti tratti dalla 'vita d'oggi' che l'artista può suscitare emozioni sul pubblico che tornerà



Giuseppe Barison, *Portatrice d'acqua*, olio su tela.

così ad acquistare 'con degna mercede' i prodotti d'arte"³⁹⁸. Alla metà dell'Ottocento Venezia è scossa da importanti rivoluzioni. Non si tratta solo dei moti del '48 che provocano la cacciata degli Austriaci dalla città lagunare e la proclamazione della "effimera" Repubblica del Leone di San Marco, ma si registrano sconvolgimenti forse meno "tumultuosi" destinati però a segnare il futuro della città. Uno di questi è appunto la celebre prolusione di Pietro Selvatico Estense - "segretario perpetuo"³⁹⁹ nel 1849 e poi Presidente fino al 1858 dell'Accademia di Belle Arti di Venezia - tenuta nel 1850 in occasione della chiusura dell'anno accademico, "Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti dalla vita contemporanea"⁴⁰⁰. A sostenere la "rivoluzione artistica" avviata da Pietro Selvatico si schierano in "prima linea"

398 M. ZERBI, *Arti e mestieri nella pittura veneziana tra Ottocento e Novecento. Il lavoro "nella nobile semplicità sua"*, in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro. Arti e mestieri nella pittura veneta tra Ottocento e Novecento*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2012, p. 8.

399 E. BASSI, *Guglielmo Ciardi e l'Accademia di Venezia*, in N. STRINGA, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello (TV), Antiga Ed., 2007, p. 19.

400 M. ZERBI, *Arti e mestieri nella pittura veneziana tra Ottocento e Novecento*. [...], in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 7.

Domenico Bresolin, dal 1864 docente di *Paesaggio* all'Accademia veneziana, e Napoleone Nani, che vi insegna *Elementi di Figura, Statuaria e Anatomia*. Questi, portando avanti il pensiero di Selvatico, introducono profondi cambiamenti nei metodi didattici: conducono gli allievi a dipingere all'aperto e li esortano a ritrarre figure e luoghi di una "Venezia minore", preparando così il terreno per lo sviluppo di quella nuova corrente realista di cui Guglielmo Ciardi, Giacomo Favretto e Luigi Nono sono i fondatori. Non più quindi un



Cesare Laurenti, *Fruttivendola*, 1889, olio su tela.

paesaggio aulico e idealizzato, sfondo esemplare per racconti di miti e celebrazioni di eroi, ma *squeri, rii* e calli dove i soggetti, scelti per immediatezza e semplicità, svolgono i loro "mestieri". Questa pittura diventa oggi per noi un affascinante viaggio tra mercati, botteghe e osterie animati da umili e "operosi" lavoratori e da "soggetti pittoreschi"⁴⁰¹, ma anche resoconto e documento della vivace realtà della città lagunare e della sua terraferma tra Ottocento e Novecento. "Le popolane dominano lo spazio urbano. Nella donna convergono gli ideali di natura, bellezza e vero ricercati dalle tavolozze"⁴⁰². Esempio emblematico di questa Venezia autentica è la *Fruttivendola* di Cesare Laurenti (1854-1936). L'incantevole "frutariòla"⁴⁰³ che espone la sua merce sopra un banco coperto da una pagina di giornale - *La Venezia* "quotidiano politico che aveva sostenuto, nei tempi del giogo straniero, lo spirito popolare di ribellione contro gli austriaci"⁴⁰⁴ - sembra partecipare con malcelata noncuranza al

gioco di seduzione messo in atto dall'uomo che sta alle sue spalle. Nella pur nitida composizione e descrizione dei dettagli un velo malinconico sembra creare un'atmosfera sospesa, forse legata a quell'anello che la giovane porta all'anulare della mano destra, simbolo caratteristico "della sposa promessa"⁴⁰⁵, o forse destinata a esprimere qualcosa che ciascuno è libero di interpretare. Le donne danno vita ad una forza lavoro ben rappresentata. C'è l'*impiraressa*, infilatrice di perle che lavora in casa, come nell' *Impiraperle*

401 *Ivi*, p. 10.

402 *Ivi*, p. 9.

403 G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Firenze, Giunti, 1998, p. 290.

404 M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 64.

405 A. GENTILI, *Spose promesse e spose mantenute*, in "Art e Dossier", rivista mensile, Firenze, Giunti, nr. 99, marzo 1995, p. 16.

di Domenico Miotti (1836-1916) intenta a far scorrere sui lunghi fili le perle raccolte dalla *sèssola*⁴⁰⁶ posata in grembo, oppure, come in *Calle Veneziana* di Egisto Lancerotto (1847-1916), seduta sull'uscio aperto su calli costeggiate dai muri scrostati delle case popolari. C'è poi la lavandaia, ricurva sulla riva del fiume come quella descritta da Luigi Serena (1855-1911), che con brevi pennellate di densa "materia-colore" crea luminosi effetti di luce e brillanti contrasti cromatici. Ma c'è anche quella che si affretta sui gradini del ponte reggendo con energia la sua cesta colma di panni svolazzanti mentre sul canale rema veloce un elegante gondoliere, come nella *Lavandaia* di Italo Brass (1870-1943). "Dalla campagna pedemontana e friulana giungono a servizio in città bambinaie e domestiche. Paciose come la *Cuoca* di Zandomenighi o furbe come le serve di goldoniana memoria, che Domenico Miotti coglie in flagrante a far baldoria"⁴⁰⁷. Un'altra figura che compare di frequente è la *nena*, nutrice per i neonati di famiglie benestanti. Quasi un ritratto fotografico *La balia* di Alessandro Milesi (1856-1945), sensuale e sicura con la sua collana di perle,



Alessandro Milesi, *Pescheria a Chioggia*, 1912, olio su tela.

"gioiello che solo le balie, tra le donne del popolo, potevano permettersi, ricevendolo in dono dalla famiglia presso la quale prestano servizio"⁴⁰⁸. Lungo le calli, tra corti e campielli, Venezia è un vivace e colorito vociare di popolani che vendono la loro mercanzia. Mentre *el caregheta*, con le sue canne in spalla, corteggia una attraente e maliziosa *aquariòla* in *Ragno e la Mosca* di Eugenio De

Blaas (1843-1931), composizione giocata su intensi effetti di luce e colore, ecco arrivare *L'arrotino*, il sorridente e baffuto *gùà* "che aguzza i ferri"⁴⁰⁹ di Alessandro Milesi, che richiama l'attenzione dei passanti, in una scena animata con vivaci e caldi accostamenti cromatici. Sistemato lungo la strada con il suo cesto il *Venditore di peoci* di Ettore Tito (1859-1941) invita una passante, mentre al mercato della *Pescheria a Chioggia* - di Alessandro Milesi - il pescivendolo espone il suo prodotto, circondato da un crocchio di popolane "ciarlone" che osservano con sguardo malizioso l'arrivo della elegante signora:

406 "Specie di pala piccola di legno che serve a cavar l'acqua dal fondo delle piccole barche" in G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, 1998, op. cit., p. 649.

407 M. ZERBI, *Arti e mestieri nella pittura veneziana tra Ottocento e Novecento*. [...], in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 11.

408 M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 94.

409 G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, 1998, op. cit., p. 319.



Guglielmo Ciardi, *Mercato a Badoere*, olio su tela.

delle *Polamere*⁴¹⁰, mentre nel *Mercato della Loggia di Serravalle* di Pietro Pajetta (1845-1911) e nel *Mercato di Badoere* di Guglielmo Ciardi (1842-1917) si espongono una miriade di diverse mercanzie che “creano tra loro richiami cromatici che si fanno eco tra effetti di luce e ombra”⁴¹¹. Anche il *Mercato dei fiori* di Luigi Serena (1855-1911) diventa seducente luogo di sperimentazione coloristica dove l’arioso vuoto del primo piano è bilanciato dall’affollato raggruppamento delle fioraie i cui gialli cappellini di paglia a tesa larga



Alessandro Milesi, *La venditrice di zucca*, 1881, olio su tela.

la pennellata rapida e l’accesso cromatico esaltano la vivacità della scena. I mercati, non solo di Venezia ma anche della provincia, rappresentano un’efficace occasione per sperimentare nuovi contrasti e accordi cromatici e per esplorare il tema del vero. Così *Il Mercato di pollame* di Luigi Serena (1855-1911) sembra tradurre attraverso il colore la dinamica vivacità e il vociare caotico

creano vivaci rimandi di colore. Ne *La venditrice di zucca* di Alessandro Milesi invece figurano, in composta dignità, due mestieri femminili del tempo: “un’aggraziata popolana, [...], è raffigurata di profilo, in mano il tagliere di legno con la zucca tagliata a pezzi, che vorrebbe offrire a una vecchia *strazzariola* (straccivendola) seduta sulla soglia della sua casa-bottega di robivecchi[...]. L’episodio dell’incontro tra i due personaggi nell’umile verità quotidiana è risolto in termini di umana poesia, attraverso una pittura ricca di sfumature, nei toni dei bianchi, bruni e verdi”⁴¹². Venezia, circondata dall’acqua, scarseggia di acqua potabile. La procurano gli *aquariòli* o le *bigolanti* che “giungevano in città sui ‘burchi’, a portare l’acqua dolce dal Brenta direttamente alle case o ai negozi che ne facevano richiesta,

410 M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 57.

411 *Ivi*, p. 53.

412 *Ivi*, p. 56.

reggendo sulle spalle secchi uniti insieme da bastoni ricurvi o cinghie”⁴¹³. Ecco allora le *Due bigolanti in piedi* di Eugenio Bosa (1807-1875), vivaci popolane colte in una pausa dal lavoro, o la suggestiva *Portatrice d’acqua* di Giuseppe Barison (1853-1931) che “risalta nell’evidenza plastica del suo gioco chiaroscurale”⁴¹⁴. La stagione fredda che giunge anche Venezia e che accompagna alcune importanti festività come il Natale o il Carnevale non ferma questi venditori ambulanti. Al contrario, per l’occasione, compaiono nuove figure che deliziano i passanti con i loro prodotti: *Le caldarroste* di Antonio Paoletti (1833-1913) raccolte entro bianchi coni di carta che richiamano sul ponte fanciulli golosi oppure i *Coti e boni* di Angelo Dall’Oca Bianca (1858-1881), dove in un freddo paesaggio invernale avvolto dalla neve sono il profumo della frutta cotta e il calore che sprigiona dalla caldaia ad attrarre due innamorati. Tra gli artigiani itineranti c’è *Il barbiere rusticano (Barbiere alla casalinga)* di Oreste da Molin (1856-1921), che in una composizione di delicato umorismo viene descritto intento a seguire con le forbici la linea della scodella “calata” sulla testa di un indispettito fanciullo. L’interno essenziale, reso con toni pacati e talvolta sfumati, rivela l’origine popolare dell’abitazione: Da Molin accentua l’effetto realistico reinterpretando le figure in chiave cromatica.

“Fin verso la prima metà del Novecento molti calzolai svolgono ancora il loro lavoro a domicilio: arrivano dai loro clienti portandosi appresso tutto ciò che gli serve, ovvero uno sgabello e un deschetto, tripode e martello [...], e una gerla colma di forme di legno riprodotte in misure del piede umano”⁴¹⁵. Tuttavia non mancano quelli che possono vantare il possesso di una propria *botega da caleghèr*⁴¹⁶ come *Il calzolaio* di Antonio Rotta (1828-



Ettore Tito, *Le mondine in Polesine*, 1885, olio su tela.

1903), reso con grande realismo nella descrizione dei soggetti e dell’ambiente di lavoro, con gli attrezzi del mestiere e le numerose “forme” di legno disposte sulla parete in bella mostra, oppure *Il calzolaio* di Stefano Novo (1862-1937) che orgoglioso accoglie la sua cliente sull’uscio della bottega sovrastato, sull’architrave,

413 M. ZERBI, *Arti e mestieri nella pittura veneziana tra Ottocento e Novecento*. [...], in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 10.

414 M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 55.

415 L. TURCHI, *Operosità e inventiva degli ambulanti tra Otto e Novecento*. [...], in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 17.

416 G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, 1998, op. cit., p. 118.

dalla scritta “Calzolaio” e dal numero civico. “L’allegra scenetta, nella stesura levigata dei suoi colori tenui, non privi di tocchi più intensi, è gradevole e un po’ ruffiana, tipica dello stile lineare e accurato di un pittore come Stefano Novo”⁴¹⁷. Un dato interessante emerge da questa pittura, spaccato realistico della società operosa del tempo: ogni lavoro, anche il mestiere più umile, è svolto con solennità e profonda dignità e solo raramente affiora la fatica che questo comporta. Così Luigi Cima (1860-1944) “in un clima edulcorato di serenità bucolica e di assorta religiosità”⁴¹⁸ raffigura con una pennellata “vibrante” la sua contadina al *Ritorno dai campi*, quasi fiera, assorta e del tutto incurante della fatica: porta il bimbo sulle spalle, con un braccio regge il suo cesto e nell’altra mano la zappa, mentre s’incammina



Ettore Tito, *Pelatrici di noci*, 1897, tempera su carta applicata su tela.

lungo il sentiero inondato dal sole. Una vitalità inattesa si sprigiona dal dipinto di Ettore Tito (1859-1941), *Le mondine in Polesine*, dove in una composizione scenica di ampio respiro tutto si fa luce e movimento. Le esuberanti mondine, con le vesti rese svolazzanti dal vento che sembra investire ogni cosa, non fanno alcun cenno “alla fatica di un lavoro che costringeva le lavoranti a stare intere giornate in un ambiente insalubre, infestato da insetti, con l’acqua fino alle ginocchia e la

schiena curva, per liberare le piantine di riso dalle erbacce infestanti”⁴¹⁹. Ben diverso è lo sguardo che Ettore Tito volge alle sue *Pelatrici di noci*. L’artista descrive, in un monocromo ripreso con esperto taglio diagonale - quasi un fermo immagine di drammatica intensità - il ritmo disumano del lavoro in fabbrica e il clima umido e offuscato di caligine cui sono sottoposte le misere operaie trasfigurate nel volto e nelle mani, in cambio di poche lire. Dipinti come questo e la malinconica litografia *Venezia: lavori nel canale in secca* di Luigi Selvatico (1873-1938) in cui è ripreso un “*cavacanal* che raccoglie fanghi e calcinacci dallo scavo dei *rii* per l’ordinaria manutenzione delle vie d’acqua”⁴²⁰, sono un indiscutibile ed esplicito segnale che i tempi stanno cambiando. L’Ottocento lascia il passo al XX secolo.

417 M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 77.

418 M. ZERBI, *Arti e mestieri nella pittura veneziana tra Ottocento e Novecento*. [...], in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 11.

419 M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 88.

420 *Ivi*, p. 104.

Sparisce a poco a poco il *còdega*⁴²¹: dapprima dal 1843 un impianto di illuminazione a gas rischiarò il molo di Piazza San Marco finché “al 1922 risale la decisione di sostituire l’elettricità al gas per illuminare l’intera Venezia. Ai fiabeschi lampionai subentrano così i più prosaici funzionari della Società Elettrica”⁴²². Tra il 1841 e il 1846 viene costruito il ponte ferroviario translagunare che collega la città alla terraferma e rende più facili gli approvvigionamenti. Di contro le strade di Venezia si svuotano di venditori ambulanti, assorbiti da fabbriche e cantieri della nuova società industrializzata. *La scuola dei merletti a Burano* - dipinta da Pieretto Bianco (1875-1937) e resa con vibrante luminosità e vivacità cromatica nell’ordinata “distesa” di grembiuli bianchi - accoglie le giovani destinate ad essere impiegate nel riorganizzato settore manifatturiero. Un’immagine che nel tempo va sostituendosi a quella più poetica ed edulcorata della giovane popolana ritratta da Eugenio De Blaas in *La cucitrice*, o a quella quasi umoristica dell’anziano (II) *Sarto* di Fausto Zonaro (1854-1929) che, intento ad insegnare i primi rudimenti di cucito a due giovani e divertite allieve, fatica ad infilare un filo nella cruna dell’ago. A poco a poco “scompaiono i mestieri di una volta, lemmi di un repertorio di cose perdute, la cui memoria, grazie anche al pennello ‘che cerca il vero’, giunge a noi, smaliziati abitanti di un’epoca di tecnologia virtuale, con tutto l’incanto del loro semplice e vivo messaggio che brilla di consolante concretezza”⁴²³.

421 ... *diciam noi al Servitore di piazza che la notte accompagna a casa altrui, portando il fanale*. in G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, 1998, op. cit., p. 175.

422 L. TURCHI, *Operosità e inventiva degli ambulanti tra Otto e Novecento*. [...], in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro*, 2012, op. cit., p. 16.

423 M. ZERBI, *Arti e mestieri nella pittura veneziana tra Ottocento e Novecento*. [...], in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del Lavoro*, 2012, op. cit., p. 14.

Tomaso Filippi

ARTI E MESTIERI NELL'OBBIETTIVO DI TOMASO FILIPPI

A cura di Giuseppe Rallo, Myriam Zerbi, Luisa Turchi,

2 giugno - 30 settembre 2012

La rassegna di foto storiche *Arti e mestieri nell'obiettivo di Tomaso Filippi*, che si svolge negli spazi restaurati della Casa del giardiniere nel parco di Villa Pisani, è un evento collaterale alla mostra di dipinti *Nobiltà del lavoro. Arti e mestieri nella pittura veneta tra Ottocento e Novecento*. "La simultaneità delle due rassegne ha come obiettivo quello di incrociare e mettere a confronto due modi di raffigurare la vita, e in particolare gli aspetti legati al lavoro, a Venezia e in laguna, che si completano, si sommano per definire meglio il 'reale'"⁴²⁴. Con le sue 34 immagini Filippi, considerato una delle figure più significative nella fotografia italiana nel passaggio tra Ottocento e Novecento, arriva direttamente dentro la vita dei soggetti e nella più profonda realtà dei luoghi ritratti, restituendo attraverso l'espressione degli occhi, la foggia dei capelli, la posa delle persone raffigurate un documento autentico del loro "essere" nella città, della loro condizione umana e

lavorativa. Con queste immagini la fotografia si afferma come mezzo di comunicazione basato sulla scrittura realistica - la "scrittura di luce" di Domenico Bresolin che tanto ha contribuito allo sviluppo e alla accettazione del mezzo fotografico nella Venezia di metà Ottocento - e offre un interessante ritratto sociale del mondo ormai perduto dei mestieri del tempo in rapporto dialettico con le opere dipinte.



Mira (Venezia), fabbrica di candele, un reparto, 1909.

BIOGRAFIA

Per la biografia di Tomaso Filippi vedi mostra *Venezia tra Ottocento Novecento nelle fotografie di Tomaso Filippi*, 28 marzo - 3 novembre 2013, p. 171.

424 G. RALLO, *Il lavoro a Venezia nei fotogrammi di Tomaso Filippi*, in M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di) *Nobiltà del lavoro. Arti e mestieri nella pittura veneta tra Ottocento e Novecento*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2012, p. 37.

Tomaso Filippi

VENEZIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO nelle fotografie di Tomaso Filippi

A cura di Daniele Resini e Myriam Zerbi, 28 marzo - 3 novembre 2013

Evento promosso in collaborazione con IRE⁴²⁵ di Venezia

Nell'ambito di una ricognizione sull'Ottocento veneto, che caratterizza ormai da tempo l'offerta espositiva del complesso museale di Stra, il piano nobile del Museo Nazionale di Villa Pisani ospita una nuova rassegna antologica, con 150 foto, sul lavoro del fotografo veneziano Tomaso Filippi, brillante e creativo pioniere della fotografia in Italia, attivo dalla seconda metà dell'Ottocento fino ai primi anni Venti. Le foto, che provengono dall'ampio fondo conservato presso L'IRE (Istituzioni di Ricovero e di Educazione), sono suddivise in cinque sezioni tematiche, cui si aggiunge una proiezione su schermo di trenta stereoscopie,⁴²⁶ che consentono di trovarsi "dentro" una Venezia nel passaggio tra Ottocento e Novecento, il che aiuta ad approfondire la conoscenza della fotografia storica e il suo ruolo nella cultura figurativa veneta. A completare la mostra un'esposizione di macchine fotografiche e attrezzature utilizzate dal fotografo veneziano.

La prima sezione della mostra, che apre il percorso espositivo, è costituita principalmente da *vedute - souvenirs*. Dalle più datate, realizzate con lo Stabilimento veneziano Naya con i suggestivi *paesaggi al chiaro di luna* di grande formato, ritratti di una Venezia spettrale e inanimata, fino agli scatti più "moderni" nei quali si assiste ad un progressivo spostarsi

dell'interesse dell'autore verso il paesaggio animato. Questa produzione iniziale, a cavallo dei due secoli, si caratterizza di inquadrature tradizionali, ancora fortemente condizionate da macchinari pesanti che impongono pose relativamente lunghe, nelle quali però si affacciano sempre più le figure che animano questi spazi diventandone protagoniste. Sono stampe nelle quali l'obiettivo fotografico fissa una realtà



Venezia, Castello, *processione a San Francesco de la Vigna*, 1894-1897, stampa su carta all'albumina colorata a mano.

425 Istituzioni di Ricovero e di Educazione - Fondo Tomaso Filippi.

426 Tecnica di realizzazione e di visione di immagini con l'illusione della tridimensionalità, inventata nel 1832 che può essere considerata la prima versione del 3D.

che viene successivamente modificata in laboratorio, creando così effetti notturni e pittoreschi. Si tratta di stampe “all’albumina”⁴²⁷ ritoccate con colorazione a mano in un’ottica puramente commerciale. “Totalmente trasfigurate con pennellate dense in forma di quadri impressionisti [...] soggiacciono al trattamento pittorico alla moda e si trasformano per questo verso in piccoli *quadretti*, come li definisce lo stesso Filippi nelle sue fittissime minute di corrispondenze con clienti e fornitori, stereotipi della Venezia cadente e romantica”⁴²⁸.

Venezia, d’altro canto, è da tempo tappa essenziale del *Grand Tour*, attirando visitatori e artisti provenienti da tutto il mondo desiderosi di acquistare vedute ricordo della città, che con le sue architetture e monumenti diviene presto luogo di indagine privilegiato per i primi fotografi. I quali, nel realizzare le loro immagini, hanno come riferimento la pittura, e nel desiderio di arricchire di artisticità “la colpevole meccanicità dell’atto fotografico”⁴²⁹, non esitano ad intervenire sulle stampe dipingendo “le carte in modo da aggiungere, con chiari di luna, i notturni, la neve, e i cieli annuvolati, quel tocco di poesia e sentimento che sembra mancare alle stampe in bianco e nero”⁴³⁰.

Il *Paesaggio Ottocentesco* della prima sezione della mostra a Villa Pisani si anima via via di figure in movimento, grazie anche all’utilizzo di strumenti più moderni che riducono i tempi di esposizione. Questi soggetti hanno perso la staticità della produzione precedente



Venezia, Castello, corte Soresina con *impiraresse* al lavoro, 1894-1897.

e, cominciando ad affollare la città con i momenti della quotidianità, delle regate e processioni, trasformano l’immagine in un “racconto fotografico”. E in questo senso è interessante osservare due scatti che evidenziano scritture diametralmente opposte: in uno, alcune infilatrici di perle - *impiraresse* - ordinatamente disposte, sembrano figure allegoriche fissate in una città che appare fuori dal tempo; nell’altro, donne simili sono colte in un momento della fatica quotidiana, mentre in primo piano spicca la risata di una ragazza che, per un

427 Un tipo di stampa fotografica inventata nel 1951 dal francese L. D. Blanquart-Evrard. Nella carta all’albumina (albume d’uovo sbattuto) il cloruro d’argento veniva a trovarsi in uno strato sottile sulla superficie della carta albuminata con la formazione di immagini nitide e brillanti. Da *l’Enciclopedia*, Roma, Ed. L’Espresso, 2003, vol. 8, p. 480.

428 D. RESINI, *Fra Ottocento e Novecento*, in D. RESINI, M. ZERBI, (a cura di) *Venezia tra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tomaso Filippi*, Roma, Ed. Palombi, 2013, p. 15.

429 G. D’AUTILIA, *Fotografi e pittori*, in *Storia della fotografia in Italia*, Torino, Ed. Einaudi, 2012, p. 144.

430 M. ZERBI, *Fotografia e pittura*, in D. RESINI, M. ZERBI, (a cura di) *Venezia tra Ottocento e Novecento*, op. cit. p. 21.

momento, sospende il lavoro.

È un periodo, questo, di grande transizione, in cui la fotografia, che si sta avviando a diventare importante strumento di comunicazione, cerca sempre più di liberarsi dall'originale legame con la pittura, e in particolare con il vedutismo settecentesco, per sperimentare in forme autonome la propria capacità di rappresentazione del reale. "È in



Venezia, studio di figura in interno popolano, 1894-1897.

questa ricerca costante dell'elemento realistico che si manifesta una rottura in qualche modo irreversibile degli schemi precedenti [...] le immagini ricordano le rappresentazioni delle arti figurative contemporanee, non in forma imitativa ma come una manifestazione parallela, e non subalterna, [...] di una nuova forma di rappresentazione della realtà"⁴³¹.

Il rapporto che lega fotografia e pittura in questo scorcio di secolo emerge chiaramente nella terza e nella quarta sezione della mostra. Sono gli anni in cui Verga ha da poco pubblicato *I Malavoglia* e l'interesse del mondo artistico e letterario si sposta verso la realtà delle classi più umili: una realtà che nelle opere dei pittori veristi diventa "racconto sociale". Filippi collabora con questi pittori suoi contemporanei non solo per riproduzioni o fotografie di allestimenti di mostre - è il primo fotografo ufficiale per la Biennale sin dal 1895 -, ma si cimenta anche con la composizione di scene di "genere". Sono foto fatte a uomini e donne presi dal popolo, che Filippi ritrae in pose diverse all'interno del suo studio. Sono modelli improvvisati che si stagliano contro un rudimentale sfondo, oppure sono immagini di una Venezia minore, lontana dal monumentale centro cittadino, dove tra calli, campielli e isole, affiorano le misere condizioni dei popolani intenti nelle loro attività quotidiane, grazie ad inquadrature inedite, in diretta senza alcun artificio alla ricerca del vero. Sono foto ai "confini del reportage" come le definisce il curatore della mostra Daniele Resini. "Su queste figure simboliche [...] lavorano i pittori, traggono spunti, ne riproducono i tratti e le posture"⁴³².

Parallelamente ai suoi interessi per le vedute e per la fotografia "realista" Filippi collabora con musei e gallerie, con istituzioni e riviste specializzate per le quali lavora

431 RESINI D., *Fra Ottocento e Novecento*, in RESINI D. - ZERBI M. (a cura di) *Venezia tra Ottocento e Novecento*, op. cit. p. 15.

432 *Ivi* p. 16.



Mira, ospedale militare, una camerata, 1917.

come “fotogiornalista”, fissando importanti momenti “pubblici” come la suggestiva Regata Storica del 1984 ripresa da Ca’Foscari o le macerie del campanile di San Marco dopo il crollo del 1902 e la cerimonia inaugurale per la sua ricostruzione il 25 aprile 1912.

Si arriva così agli anni Venti, gli anni della Grande Guerra. Da un lato diventano protagonisti i luoghi della socialità, gli alberghi del Lido,

dall’altro le Soprintendenze con le loro opere di protezione sui monumenti, i reparti delle fabbriche, i cantieri, le colonie di sfollati e gli ospedali militari, che chiamano Filippi per documentare la loro attività e la loro realtà attraverso un linguaggio fatto di immagini, in grado di trasmettere un messaggio fruibile da un pubblico sempre più vasto. In questo periodo la fotografia assume sempre più significato di documento senza però trascurare il suo valore artistico, attestandosi a tutti gli effetti come moderno mezzo di comunicazione. A chiudere la mostra due foto della Reale Fotografia Giacomelli, il più importante studio fotografico cittadino tra le due guerre, in continuità stilistica con l’opera di Filippi. Attraverso i suoi scatti racconta le trasformazioni urbanistiche e le grandi fabbriche di Porto Marghera, come nelle due immagini esposte, ma anche gli ospedali, la Mostra del Cinema e le vicende del regime fascista.

Nella Casa del Giardiniere nel parco della Villa una proiezione di trenta stereoscopie offre immagini in cui l’effetto tridimensionale, ottenuto attraverso una particolare tecnica di sovrapposizione delle figure, ne accentua il movimento e la profondità, offrendo inquadrature che per soggetto e composizione segnano una definitiva rottura con la tradizione della fotografia dell’Ottocento.

BIOGRAFIA

Tomaso Filippi, veneziano (1852 - 1948) proveniente da una famiglia di tipografi, si forma all’Accademia di Belle Arti diplomandosi nel 1872. Il suo lavoro inizia già nel 1870 quando viene assunto nello Stabilimento Naya, il più importante studio fotografico di Venezia attivo nella seconda metà dell’Ottocento e nei primi anni dieci del secolo successivo. Ne diviene direttore nel 1882, per lasciarlo nel 1895: *...Come avranno inteso dopo 25 anni ed un mese*

*ch'io ero operatore e direttore dello stabilimento Naja, sono venuto nella determinazione di lasciare la casa per varie ragioni, una delle quali perché il nuovo erede non se ne intende affatto della partita. Avendo per un'epoca così lunga lavorato sempre con il massimo amore, non è il caso di cambio la mia professione, per cui ò stabilito di organizzarmi per poter senza pretesa d'uno stabilimento lavorare per commissioni da per me...*⁴³³

Avvia una attività di fotografo per conto proprio in un locale in Piazza S. Marco, sotto le Procuratie Nuove. Nel 1907 si trasferisce in Piazzetta dei Leoncini dove apre un negozio di “specialità veneziane” in cui, oltre alle fotografie di vedute della città e delle isole della laguna, i turisti possono trovare *souvenirs* di ogni genere.

L'opera di Tomaso Filippi si inserisce in un'epoca in cui la fotografia si sta affermando a tutti gli effetti come importante mezzo di comunicazione. Le vedute realizzate per mezzo della “dagherrotipia”, un po' sfocate ma fedeli riproduzioni del vero, che possono essere riunite in fotografici album ricordo “fanno la felicità dei turisti e la fortuna dei fotografi”. In uno dei poemetti più celebri di Guido Gozzano *L'amica di nonna Speranza*⁴³⁴ il poeta, sfogliando uno di questi album, rinviene la fotografia di un'amica della nonna, appunto un dagherrotipo scattato nel 1850 con *figure sognanti in perplessità*: sono le prime foto-ritratto che fissano ogni particolare del viso e non rinunciano ad apparire alla stregua di un dipinto da incorniciare, che accanto a *Venezia ritratta a mosaici* e agli *acquerelli un po' scialbi* sono le buone cose di pessimo gusto che adornano i salotti delle famiglie “dabbene” del tempo.

Nella sua attività di fotografo, Filippi sperimenta tutte le differenti discipline offerte da questa professione lavorando su commissione di enti ed industrie, collaborando con studiosi e pittori e con le più accreditate riviste del tempo, tra cui “La Tribuna Illustrata”, “Natura e Arte”, “Ars et Labor”, “Emporium”. A Venezia è in contatto con le più importanti istituzioni d'arte, dal Museo Correr alla Querini Stampalia; sono suoi clienti alcune delle personalità più influenti del mondo dell'arte: Antonio Fradeletto, autorevole Segretario della Biennale e Nino Barbantini creatore delle innovative mostre alla Bevilacqua la Masa, ma anche storici dell'arte e studiosi come Vittorio Pica, Pompeo Gherardo Molmenti, Ugo Ojetti e Bernard Berenson. Sin dal 1895, cioè dall'anno di nascita dell'*Esposizione internazionale d'Arte di Venezia*, lavora per la Biennale fotografando padiglioni e allestimenti, riproducendo le principali opere esposte, messe in vendita per i visitatori, per ben dodici edizioni.

Il “ritratto”, genere peraltro molto diffuso negli studi fotografici del tempo, lo impegna

433 T. FILIPPI, lettera autografa indirizzata alla ditta Fratelli Alinari di Firenze in data 15 febbraio 1895. Archivio IRE, fondo Tomaso Filippi, A/10,3.

434 A. GIANNI, M. BALESTRERI M., A. PASQUALI, *Antologia della Letteratura Italiana*, Messina - Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1975, Vol. III, Parte II., p. 580.

solo marginalmente. Le “vedute” sono quasi un “atto dovuto” in quanto rispondono alle esigenze di uno dei mercati più fiorenti a Venezia, quello dei turisti che “assetati di italianità” sono “voraci consumatori di icone veneziane a basso prezzo”, che trovano nel suo negozio anche una ricca rassegna di fotografia “pittorialista”, dove il realismo delle inquadrature è forzato dall’utilizzo di viraggi e carte colorate ma, soprattutto, dalla coloratura diretta con tempere e aniline fatta direttamente sulle stampe fotografiche, a imitazione della pittura. I suoi interessi però lo portano, verso la fine del secolo, ad allontanarsi dalle “trasfigurazioni ottocentesche della realtà veneziana” dedicandosi ad un genere più realista favorito anche dall’introduzione di nuovi strumenti tecnici più versatili, ricorrendo spesso a macchine portatili, in cui le immagini anche se di minore qualità e definizione, permettono una nuova rappresentazione della realtà: il suo “fotogiornalismo” lo spinge ai confini del moderno *reportage* con immagini di una Venezia antimonumentale, fatta di miseria e di povera gente intenta al faticoso lavoro quotidiano, ma anche testimone di importanti momenti pubblici, di fatti di cronaca, delle vicende della guerra e degli irreversibili cambiamenti economici e sociali che il nuovo secolo stava portando. Uno spaccato della città a cavallo tra Ottocento e Novecento che assume un innegabile valore di documento storico.



Venezia, le macerie del campanile di San Marco, 14 luglio 1902.



CAPITOLO

4

Villa Manin, una “Reggia” per l’arte

“Nella vasta pianura friulana, prossima al mare, la villa Manin di Passariano sembra quasi un miraggio, un ricamo latteo incastonato nel tessuto grigioverde della natura. Il suo incontro è sempre improvviso e ammaliante. Questa piccola Versailles della regione ha un fascino indimenticabile, perché motivi architettonici, dimensione umanistica e calore patriarcale vi si compaginano integrandosi felicemente”¹.

Immersa in un parco secolare di 18 ettari ispirato ai modelli francesi e arricchito da gruppi di statue che abbelliscono i viali, Villa Manin a Passariano rappresenta un vero e proprio canto del cigno della nobiltà veneziana ormai esangue: dimora dell’ultimo, malinconico doge della Repubblica Veneta, Ludovico Manin, questa Villa, definita da Carlo Goldoni “soggiorno degno di un re”², è il più importante esempio di Villa Veneta del Friuli dotata di un proprio fascino esaltato dalle dimensioni imponenti, dall’eleganza delle forme, dalla ricchezza decorativa e dall’equilibrio tra architettura e ambiente.

L’edificio residenziale e il parco che l’attornia sono caratterizzati da una singolare stratificazione stilistica: il loro aspetto si adegua nel tempo ad esigenze sorte in epoche



D. Rossi, *prospetto della villa*, inciso da A. Zucchi.

1 A. RIZZI, *La Villa Manin di Passariano*, Udine, Del Bianco, 1971, p. 5.

2 C. GOLDONI, *Memorie*, prefazione e traduzione di Eugenio Levi, Torino, Giulio Einaudi Ed., 1967, Parte prima, cap. XV, p. 67. [...]. *L'immenso palazzo e i superbi giardini di Passariano dei conti Manini, nobili veneziani, costituiscono un soggiorno degno di un re....*

diverse. È così che ai fasti barocchi dei caratteristici laghetti, delle numerose fontane e delle statue che popolano il giardino nel corso del XVIII secolo, si aggiunge la creazione di spazi idilliaci e appartati, tipici della concezione romantica ottocentesca, con cui si rivaluta il rapporto tra l'uomo e la natura. Per l'estensione e l'importanza artistica che riveste, quello di Villa Manin è considerato il parco storico più importante della regione Friuli-Venezia Giulia.

“La Villa è nata per il prestigio di una famiglia, quella dei Manin”³, costretta a lasciare Fiesole perché sottomessa dalla rivale Firenze e spinta a rifugiarsi in Friuli nel XIII secolo. Qui la fama dei Manin e le loro ricchezze aumentano tanto da attestare la famiglia tra le più illustri e potenti del territorio, dotate di capitali e ingenti latifondi. Un discendente, il nobile friulano Antonio Manin, alla perdita del dominio dei mari si concentra sulle risorse della terraferma: entrato in possesso della gastaldia di Sedegliano nel 1578, si insedia a Passariano dove costruisce la sua azienda agricola, ponendovi al centro una casa padronale di notevoli proporzioni che sfrutta un edificio preesistente. Il palazzo viene destinato a sede della villeggiatura estiva e autunnale. Possedere una Villa dal '500 all'Ottocento, oltre a garantire un utile grazie derivato al fondo ad essa connesso, rappresenta un importante segnale di prestigio e di qualifica politica. Nel 1607 Lodovico I diventa infatti patrizio veneto: “Con decreti del Senato e del Maggior Consiglio del 3 e dell'11 giugno 1651, [...], per la sua antica nobiltà, per la generosa elargizione di centomila ducati alla Repubblica Veneta e per il notevole contributo alla guerra di Candia”⁴. Con l'ammissione alla nobiltà lagunare i Manin hanno accesso alle cariche più onorifiche della Serenissima compresa la massima magistratura assunta da Lodovico che diventa doge nel 1789.

La prima fabbrica della Villa, della quale non si conosce ancora l'ideatore - anche se alcuni elementi linguistici conducono ad un discepolo del Longhena, Giuseppe Sandi - risale al 1650-1660. L'originario aspetto seicentesco della villa si modifica in seguito con le trasformazioni e gli ampliamenti settecenteschi voluti da Lodovico II e Lodovico III (detto Alvise) e realizzati dal veneziano Domenico Rossi, il cui intervento, pur non avallato da puntuali prove documentarie, trova conferma nell'indagine stilistica e nell'itinerario biografico dell'architetto. Anche se condizionato dalle strutture preesistenti, Rossi riesce a dare al complesso carattere unitario “compaginandole brillantemente in una nuova visione edilizia, che si avvale di una ritmica più viva e articolata, di gusto rococò”⁵. Nel 1707 disegna la piazza quadrata e, dopo il 1718, la monumentale esedra - omaggio a Palladio - con l'ampio porticato di grande effetto scenografico a forma di ferro di cavallo che chiude il giardino antistante il complesso. L'architetto provvede anche a sopraelevare il nucleo

3 A. RIZZI, *La Villa Manin di Passariano*, 1971, op. cit., p. 5.

4 A. RIZZI, *La Villa Manin di Passariano*, 1971, op. cit., p. 7.

5 *Ivi*, p. 16.

centrale e le barchesse conferendo a questi corpi di fabbrica una posizione di privilegio. Seguenti modifiche sono attribuite a Giovanni Ziborghi, che segnala la sua presenza con una scritta, indicante anche l'anno 1738, serrata tra elementi decorativi del granaio. A solo un anno dalla morte di Domenico Rossi è da supporre che a Ziborghi spettino solo interventi marginali quali fontane e arancere.

La posizione geografica strategica, l'imponenza straordinaria delle dimensioni, l'impianto architettonico dal forte carattere scenografico e la ricchezza delle decorazioni pittoriche e scultoree rispondono al fasto che i Manin esigono. Nell'insieme, il complesso monumentale appare più come una reggia che come una villa che tuttavia, dopo aver conosciuto lo sfarzo, la mondanità e il mecenatismo, è costretta ad affrontare una inesorabile decadenza. "Caduta la Repubblica di Venezia, e con essa anche l'ultimo doge Ludovico Manin, che a Passariano trovava ristoro e conforto, essa assunse l'aspetto triste e solenne di una reggia abbandonata, solitaria testimonianza di una civiltà perduta"⁶. Napoleone Bonaparte si intrattiene dal 27 agosto al 28 ottobre 1797 con Giuseppina Beauharnais, e sceglie questa residenza come suo quartier generale: da qui per la prima volta traccia un nuovo ordinamento da imporre all'Europa intera. "Ed è proprio qui, cioè nella sede estiva dell'ultimo doge di Venezia, che l'ironia della sorte volle vi fosse firmato il trattato noto sotto il nome di 'Campofornio' (17 ottobre 1797), che sanzionava la fine della secolare potenza della stessa Venezia"⁷ a favore dell'Impero Asburgico.

Il cambiamento segna l'inevitabile decadimento e fine della dinastia dei Manin: nell'Ottocento il degrado della Villa è causato dall'affievolimento della fortuna familiare dei Manin. "Da Napoleone fino alla seconda guerra mondiale la villa fu sottoposta ad un saccheggio che vide uniti tutti i militari che di volta in volta sono scesi in Italia"⁸, invasori sedotti dalla brama di ereditarne la dignità e la grandezza passate.

Tra il 1917 e il 1918 la Villa di Passariano viene occupata dallo Stato Maggiore di Guglielmo II e Carlo I D'Asburgo, prima della battaglia del Piave.

Contrasti familiari, perdita del contesto agricolo - importante fonte di rendita - e degli arredi, di parte della biblioteca e di preziosi dipinti di scuola veneta caratterizzano la parabola discendente della Villa che si trova "in uno stato di abbandono e di decadenza tali da far pensare ad una imminente e irreparabile rovina"⁹.

Nel tentativo di promuovere una estrema azione di salvataggio, nel 1962 la Villa diventa proprietà dell'Ente per le Ville Venete (oggi Istituto Regionale Ville Venete) attraverso una pratica avviata con la collaborazione della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie del

6 *Ivi*, p. 28.

7 *Ibidem*

8 L. ZOPPÈ, *Ville del Friuli*, Milano, Itinera Ed., 1978, p. 142.

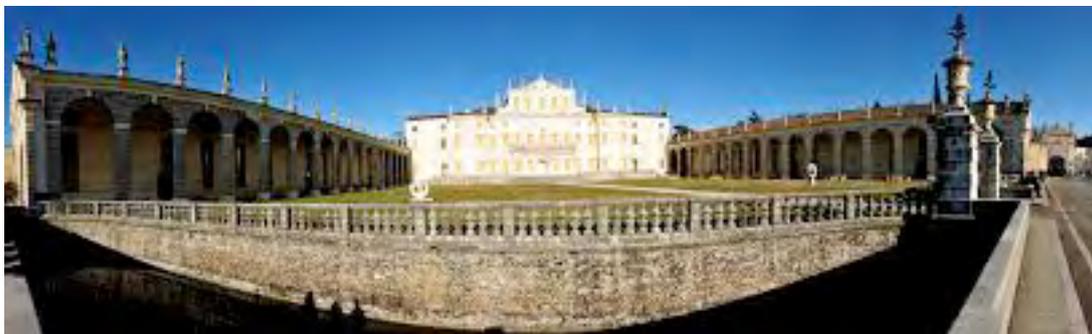
9 A. RIZZI, *La Villa Manin di Passariano*, 1971, op. cit., p. 30.

Friuli-Venezia Giulia. Nel “luglio del 1961 il Ministero della Pubblica Istruzione emetteva il decreto di pubblica utilità”¹⁰ che autorizza l’esproprio della Villa a favore dell’Ente stesso al prezzo simbolico di 140 milioni di lire; prezzo da liquidazione fallimentare considerando lo stato d’abbandono in cui versa la residenza dell’ultimo doge Ludovico Manin. L’Ente Ville Venete inizia il restauro della Villa “con lo stanziamento di quasi 200 milioni di lire”.¹¹ L’interrogativo riguarda la sua destinazione una volta restaurata: la superficie utilizzabile è di 1800 metri quadrati, il parco conta 19 ettari. Il Comune di Udine accoglie il progetto di Aldo Rizzi, storico dell’arte e direttore dei Civici Musei di Udine, che vuole trasformare l’antica residenza nobiliare in una prestigiosa sede di grandi mostre d’arte. L’idea viene appoggiata dalla Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia che nel 1969 acquista la Villa dall’Ente per le Ville Venete. Rizzi, conservatore dal 1972 al 1993, organizza nel 1971 la mostra inaugurale del Tiepolo (325.000 visitatori) e crea, dopo il terremoto del 1976, la Scuola del Restauro, che salva numerosi capolavori d’arte.

Villa Manin ospita anche mostre di antiquariato, concerti e convegni, e contiene una zona museale con esposizioni permanenti: una raccolta di carrozze antiche e un’armeria. Molte delle sue 350 stanze sono arredate con mobili d’epoca e con dipinti del museo di Udine, compresa la camera di Napoleone.

Dal 2004 al 2008 Villa Manin è Centro di Arte Contemporanea e, proiettata verso una nuova dimensione museale, prosegue una ricerca volta a promuovere importanti iniziative culturali e ad attestare il complesso monumentale di Passariano come riferimento di grande interesse artistico, musicale - oltre che turistico ed economico - di carattere nazionale e internazionale.

“...se, come disse Napoleone, questa villa era troppo sontuosa per essere una dimora privata, ora ha trovato la sua definitiva destinazione”¹².

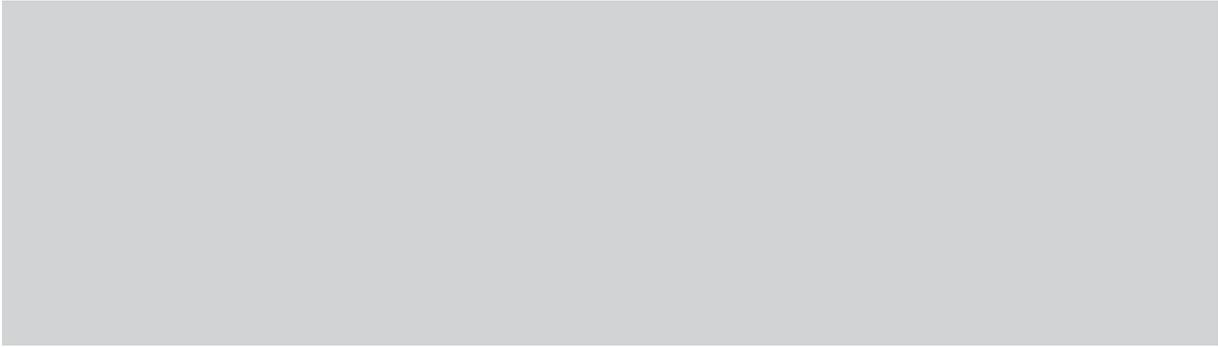


Villa Manin oggi.

10 *Ivi*, p. 30.

11 *Ibidem*

12 L. ZOPPÈ, *Ville del Friuli*, 1978, op. cit., p. 142.

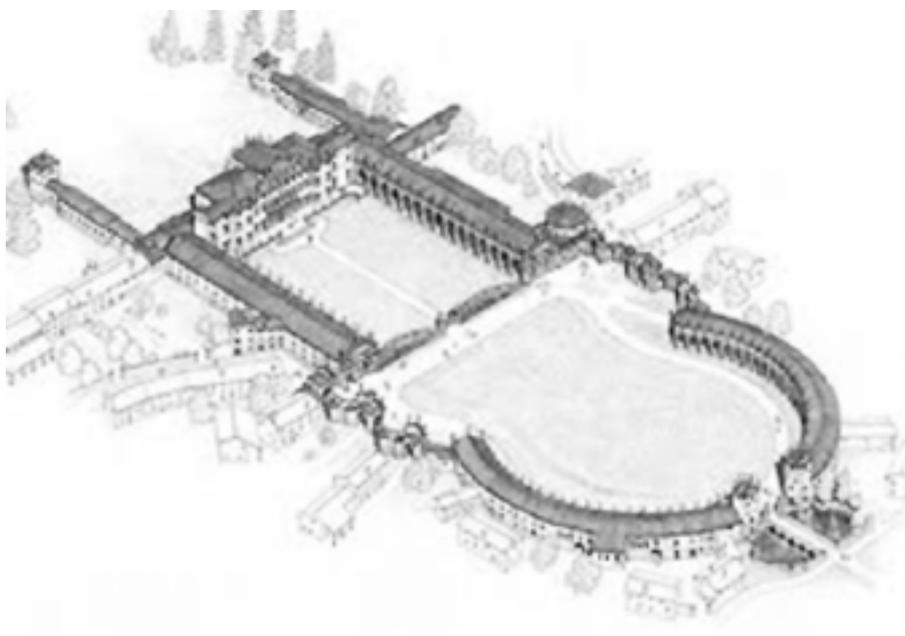


CAPITOLO
5

Villa Manin: le mostre

In questa sezione sono presentate alcune mostre allestite a Villa Manin. Si tratta di una breve e sintetica ricognizione sull'offerta che la Villa propone.

All'attività prettamente espositiva, (l'accesso alle mostre prevede l'acquisto di un biglietto di € 8) l'Azienda Speciale Villa Manin accosta numerose iniziative ed eventi che spaziano da manifestazioni di carattere sportivo a concerti, da concorsi a programmi di approfondimento culturale che, orientati a promuovere il territorio non solo a livello regionale ma in un'ottica più ampia nazionale e internazionale, sono considerati un importante investimento per la comunità.



Disegno del complesso monumentale di Villa Manin.

Robert Capa

LA REALTA' DI FRONTE

A cura di Marco Minuz, 20 ottobre 2013 - 19 gennaio 2014

Evento¹³ con il supporto di International Center of Photography, New York

In occasione del centenario della nascita, Villa Manin ospita una retrospettiva del grande fotografo Robert Capa, considerato il padre del fotogiornalismo moderno.

La mostra *La realta' di fronte* presenta un'ampia panoramica di 180 immagini ed è accompagnata da un programma di incontri e proiezioni volti ad approfondire alcuni aspetti della carriera del fotoreporter di origine ungherese, attivo nella prima metà del Novecento e celebre inviato di guerra, cineasta e fotografo di scena. All'interno del percorso espositivo anche *The Journey*, documentazione filmica, realizzata dallo stesso Capa, sulla nascita dello Stato di Israele.

Spericolato e temerario, in costante movimento tra i diversi fronti rivoluzionari, Capa documenta con passione ed entusiasmo cinque conflitti bellici. È sul campo durante la Guerra civile spagnola (1936-1939), segue la resistenza della Cina all'invasione giapponese nel 1938, copre la Seconda Guerra Mondiale (1941-1945), il primo conflitto arabo-israeliano (1948) e la guerra francese in Indocina, che gli è fatale (1954). Esperienze di drammi che vengono restituiti attraverso immagini toccanti e di forte impatto visuale.

Il debutto fotografico ufficiale del giovane Capa coincide con un evento molto rappresentativo: una conferenza tenuta nel 1932 a Copenhagen da "Lev Trotckij [...] da oltre tre anni, dopo la sua espulsione dall'Unione Sovietica, [...] confinato su un'isola al largo delle coste turche, impossibilitato a procurarsi un visto per gli Stati Uniti d'America o qualunque altro stato europeo"¹⁴. Attraverso i suoi scatti penetranti Capa registra "una serie di immagini evocative che colgono il pathos di quegli attimi"¹⁵. Dopo l'ascesa al potere del partito nazista il fotografo si trasferisce a Parigi dove coglie i tumulti che precedono l'elezione del Fronte Popolare, la coalizione di governo di liberali, socialisti e comunisti formata per combattere la minaccia del fascismo. Pur trattandosi di foto in qualche modo legate alla "quotidianità", è già evidente come Capa "schierava la macchina fotografica per la costruzione di un racconto che sposava anche le sue personali convinzioni"¹⁶, affermando fin d'ora la sua

13 Evento in collaborazione con Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali, Passariano (UD); Cinemazero, Pordenone; Cineteca del Friuli, Gemona del Friuli (UD); Steven Spielberg Jewish Film Archive, Gerusalemme; Filmoteca Espanola, Madrid; CRAF, Spilimbergo (PN); Collezione Michel Lefebvre, Parigi.

14 R. WHELAN, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2013, p. 22.

15 *Ibidem*

16 M. MINUZ, *Capa. Senza loro, nemmeno io*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 6.



Morte di un miliziano lealista, Fronte di Cordova, inizio settembre 1936.

necessario nessun trucco per fare delle foto in Spagna. Bastava sistemare la macchina fotografica. Le foto erano lì e si doveva solo scattare. La verità era la migliore immagine, la migliore propaganda”¹⁷. Ed è probabilmente sistemando la sua macchina fotografica che Capa riesce a fissare per sempre l’attimo fuggente nella celeberrima *Morte di un*



Una bambina si riposa durante l’evacuazione della città, Barcellona, gennaio 1939.

emotiva partecipazione alle vicende narrate. Nel 1936, allo scoppio della Guerra civile, Capa è inviato in Spagna per documentare fotograficamente i combattimenti per conto di prestigiose riviste quali “VU”, “Life” e “Weekly illustrated”. Le foto di Capa vengono pubblicate anche dal quotidiano francese “Regards” che esalta la potenza di queste immagini. “Non era necessario nessun trucco per fare delle foto in Spagna. Bastava sistemare la macchina fotografica. Le foto erano lì e si doveva solo scattare. La verità era la migliore immagine, la migliore propaganda”¹⁷. Ed è probabilmente sistemando la sua macchina fotografica che Capa riesce a fissare per sempre l’attimo fuggente nella celeberrima *Morte di un miliziano lealista* (Fronte di Cordova, inizio settembre, 1936), “catartica immagine [...] registrata fortunatamente durante quella vicenda bellica”¹⁸. Grande fotografo di guerra, Capa è capace di catturare con calore e sensibilità anche la rassegnazione, la sofferenza e la dignità dell’essere umano condannato alle più terribili avversità. Ecco allora il potente lirismo di *Una bambina* (che) *si riposa durante l’evacuazione della città* (Barcellona, gennaio, 1939) o il dolore cupo della città ridotta in macerie di *Civili fanno ritorno a casa* (Pont l’Abbé, Bretagna, Francia, 15 giugno 1944). Nel luglio del 1937 il Giappone, alleato con la Germania e l’Italia, invade la Cina. “Capa vede, nella guerra in Cina, il fronte orientale della lotta mondiale contro il fascismo, il cui

¹⁷ Affermazione di Robert Capa riportata in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 32.

¹⁸ I. ZANNIER, *Robert Capa, un mito*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 10.



Soldato bambino, Hankou, Cina, 1938.

fronte occidentale è rappresentato dalla guerra civile spagnola”¹⁹. Nel 1948 il fotografo giunge in Cina per testimoniare la resistenza attraverso le sue immagini e un documentario intitolato *I 400 milioni* (1939). Nelle sue foto non c’è spettacolo, alcune colpiscono per la profonda e partecipata umanità con la quale ritrae i più deboli, le donne, i bambini, i giovani “chiamati alle armi”. Mentre descrive con estrema dolcezza *Bambini che giocano nella neve* ad Hankou, nel marzo del 1938, riesce a dare una forza dirompente al volto del *Soldato bambino* (Hankou, Cina, 1938), immagine poi scelta per la copertina della rivista “Life”. Attraverso ritratti ravvicinati, semplici gesti, espressioni di forte impatto emotivo pur nella loro profonda dolcezza,

Capa riesce a conferire nuova “personalità” alla guerra, idolo conclamato della più totale disumanizzazione. Secondo John Steinbeck, Capa “sapeva che non si può fotografare la guerra, perché si tratta per lo più di un’emozione. Ma lui riuscì a catturare quell’emozione scattando accanto ad essa. Era in grado di mostrare l’orrore patito da un intero popolo sul volto di un bambino”²⁰. Capa lascia la Cina nel 1938 poco prima che questa cada nelle mani dei Giapponesi. Durante la Seconda Guerra Mondiale è in Inghilterra, in Nord Africa, in Tunisia. Nel 1943 è in Sicilia per documentare la liberazione da parte degli alleati. Fronti e luoghi diversi, immagini di dolore e devastazione, che tuttavia nelle sue foto divengono solo uno sfondo, una sorta di quinta teatrale in cui il vero protagonista è l’umanità: civili e bambini innocenti, testimoni e vittime della tragedia in atto. In Sicilia Capa fotografa *Donne che piangono al funerale di venti giovani partigiani*, giovani trucidati dai tedeschi per aver cercato di ribellarsi (ottobre 1943). Un’immagine dolcissima e straziante. Robert Capa con i suoi scatti riesce a trasmettere un senso di “intimità e immediatezza, compassione ed empatia”²¹, consapevole e talora commossa partecipazione alle sofferenze dei soggetti rappresentati. Lontane dalla aberrante assuefazione di immagini cruente alla quale, ignari spettatori, anche noi ci obblighiamo, nelle foto di Capa “non c’è mai l’eccesso, il

19 R. WHELAN, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 44.

20 John Ernst Steinbeck, (1902-1968) scrittore statunitense e per un periodo giornalista e cronista di guerra nella Seconda guerra mondiale. Affermazione citata in R. WHELAN, *Robert Capa*, 2013, op. cit., p. 9.

21 R. WHELAN, *Robert Capa*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 8.

massacro per se stesso [...]; il sangue nel suo bianco-nero, quando c'è, è controllato dalla dolcezza dell'immagine, che tende a essere romantica, antica e irripetibile nella speranza esistenziale della pace"²².

Nel giugno del 1944, Robert Capa partecipa e documenta con i suoi scatti lo sbarco delle truppe americane in Normandia, sul tratto di costa chiamato "Omaha Beach". È il primo giornalista che riesce a giungere su quella spiaggia e a raccontare da vicino quel massacro senza farsi uccidere. Tuttavia, a causa di un problema durante lo sviluppo, dei quattro rullini rimangono solo undici negativi, i cosiddetti "Magnificent Eleven"²³ da cui Steven Spielberg trae le immagini del suo film "Salvate il soldato Ryan". Dalla Normandia Capa



Sbarco delle truppe americane a Omaha Beach, Normandia, 6 giugno 1944.

giunge a Parigi dove fissa veri e propri momenti di storia dell'umanità con le foto cariche di entusiasmo e speranza della *Folla che celebra la liberazione della città* (1944). "Le sue foto non sono incidenti. L'emozione che contengono non arriva per caso. Capa era in grado di fotografare il movimento, l'allegria e lo sconforto. Era in grado di fotografare il pensiero. Le sue foto catturano un intero mondo"²⁴. Tra il 1948 e il 1950 si reca ripetutamente a Tel Aviv per raccogliere una testimonianza fotografica sulla nascita del nuovo stato di Israele e realizza *The Journey*, toccante documentario sulle condizioni dei profughi sopravvissuti ospitati in grandi campi di internamento. Dopo la guerra scopre il cinema, frequenta e fotografa le star di Hollywood. "C'è il sorriso di Robert, nei ritratti agli amici e alle amiche, ripresi in fretta nelle 'retrovie' di un set cinematografico; ritratti che però

22 I. ZANNIER, *Robert Capa, un mito*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 10.

23 R. WHELAN, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 74.

24 Citazione dal *Diario Russo di John Ernst Steinbeck*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 96.

sembrano registrati contro voglia, [...]. Immagini finalmente 'deboli', meno strutturate stilisticamente"²⁵, prive di quel *pathos* che contraddistingue tutta la sua produzione e che sembrano tradire una sorta di insofferenza di Capa lontano dai "teatri" di guerra.

Le fotografie di Robert Capa sono considerate "icone della cultura visiva nel Novecento, nonostante la loro forza non risieda né nel tecnicismo, né nella bellezza, bensì nell'ancora intatta capacità di testimoniare la partecipazione diretta a quegli eventi. [...] Una partecipazione come espressione di un esercizio di intelligenza e consapevolezza. Capa partecipava non solo fisicamente [...] ma lo faceva anche ideologicamente attraverso la sua macchina fotografica"²⁶. Sempre in prima linea, disposto a rischiare la vita "per coprire le guerre di cui amava un fronte e odiava l'altro"²⁷.

BIOGRAFIA

Robert Capa (1913-1954) nasce a Budapest da una famiglia ebrea con il nome di Andre Erno Friedman. Nel 1931, costretto a fuggire dal suo paese perché sospettato di proteste contro il regime, si trasferisce a Berlino dove studia giornalismo alla Hochschule für Politik. In questo stesso anno riceve dall'agenzia berlinese Dephot dapprima piccoli incarichi per servizi fotografici locali, poi il primo importante lavoro da fotografo, inviato a Copenhagen per riprendere una conferenza di Lev Trotckij. Nel 1933, con l'ascesa al potere del partito nazista, Capa abbandona Berlino e si stabilisce a Parigi che diventa per lui base di riferimento nei primi anni della guerra civile spagnola. A Parigi stringe amicizia con Henri Cartier-Bresson, il fotografo polacco David Seymour "Chim" e André Kertész. Nel 1934 incontra Gerda Pohorylle, nota come Gerda Taro, una rifugiata tedesca che diventa sua compagna e manager. Nella capitale francese Capa fotografa le marce e le parate politiche che accompagnano l'elezione del Fronte Popolare. È nel 1935 che inizia a vendere le proprie foto firmandole con il nome di Robert Capa. Tra il 1936 e il 1939 si reca diverse volte in Spagna per coprire la guerra civile per conto di prestigiose riviste come "VU", "Life" e "Weekly Illustrated", esperienza che gli garantisce fama internazionale. Durante il 1938, per otto mesi racconta il movimento di resistenza cinese contro l'invasione giapponese, ma in ottobre torna in Spagna per fotografare le Brigate Internazionali che, alla fine della guerra civile, lasciano il paese. Dopo aver lavorato a diversi progetti per conto della rivista "Life" sia negli Stati Uniti che in Messico, Capa torna in Europa e tra il 1941 e il 1945 segue lo scenario bellico durante il secondo conflitto mondiale. Presente nei fronti più

25 I. ZANNIER, *Robert Capa, un mito*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 11.

26 M. MINUZ, *Capa. Senza loro, nemmeno io*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 6.

27 R. WHELAN, *Robert Capa*, in M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, 2013, op. cit., p. 8.

difficili, partecipa allo sbarco delle truppe alleate in Normandia, realizzando alcune delle sue opere più famose. Nel 1946 trascorre un breve periodo a Hollywood dove frequenta e fotografa Ingrid Bergman impegnata nelle riprese del film *Notorious* di Alfred Hitchcock e altri registi, attori e scrittori come John Huston, Howard Hawks, Humphrey Bogart, John Steinbeck, Ernest Hemingway e molti altri, tutti immortalati con i suoi scatti. Nel 1947 fonda, con Henri Cartier-Bresson, David Seymour "Chim" ed altri l'agenzia Magnum, un progetto importante al quale si dedica con impegno negli anni successivi. Sempre nel 1947 si reca in Unione Sovietica con lo scrittore americano John Steinbeck.

Tra il 1948 e il 1950 compie diversi viaggi in Israele per documentare la nascita del nuovo stato, il primo conflitto arabo-israeliano e i massicci sbarchi di immigrati nel porto di Haifa. Nel 1954 è in Giappone e poi in Indocina per conto della rivista "Life", per seguire l'evacuazione dei prigionieri feriti a Dienbienphu. Muore il 25 maggio a Thai-Binh in Indocina dopo aver calpestato una mina antiuomo.



Gruppo di bambini carica dei fagotti su un carrello di fronte alle macerie, Berlino, agosto 1945.

ESPRESSIONISMO

A cura di Marco Goldin e Magdalena Moeller

24 settembre 2011 - 4 marzo 2012

Due donne che camminano verso una *Luna Blu* (1920), accomiatandosi dal visitatore: è il quadro di Karl Schmidt-Rottluff che chiude la mostra *Espressionismo* allestita a Villa Manin. Un'opera ambigua, come "ambigua, del resto è tutta la poetica degli espressionisti tedeschi; ed all'ambiguità non si vuole sfuggire, perché ambigua è considerata la stessa condizione esistenziale dell'uomo"²⁸. Una sorta di metafora che, chiudendo il percorso



Ernst Ludwig Kirchner, *Nudo che si pettina*, 1913, olio su tela.

espositivo, allude al tramonto di quella ennesima avanguardia artistica che si era illusa di cambiare l'arte, la società e quindi la storia.

La mostra *Espressionismo* allestita a Villa Manin presenta 70 dipinti e 35 opere su carta del movimento *Die Brücke*, quel movimento che fra il 1905 e il 1913 da Dresda - sull'onda della "secessione" che nel 1893 insorge "contro l'arte ufficiale"²⁹ - si propone di gettare un "ponte ideale lanciato verso un futuro segnato dalla volontà di potenza, di forza d'animo, di rivolta verso chiunque cercasse di uccidere lo spirito dionisiaco e l'impulso alla vita con un

moralismo invecchiato"³⁰. Questa esposizione rappresenta l'ultima tappa del progetto "Geografie dell'Europa" ideato e curato da Marco Goldin. Per questa occasione la mostra inverte il percorso tradizionale seguito dalle rassegne precedenti: si parte dal piano terra, seguendo un itinerario cronologico che procede anche per aree quasi monografiche: da Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) a Erich Heckel (1883-1970), da Emil Nolde (1867-1956) a Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), da Max Pechstein (1881-1995) a Otto Mueller (1874-1930). Un percorso dunque scandito da una grande vitalità, da una tavolozza di colori accesi, linee decise, che assumono "come punto di riferimento l'arte dei primitivi"³¹ e che rappresentano il momento in cui l'Espressionismo manifesta al massimo il suo potenziale dirompente. "Le opere di questi autori con la loro tavolozza audace e un insieme di immagini anticonvenzionali e stilizzate, rappresentano in modo esemplare la fase iniziale dell'Espressionismo prima della Prima Guerra Mondiale"³².

28 G. C. ARGAN, *L'Arte Moderna*, Firenze, Sansoni Ed., 1988, p. 225.

29 G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti Visive, il Novecento*, Bergamo, Ed. Atlas, 2012, p. 74.

30 *Ivi*, p. 76.

31 G. C. ARGAN, *L'Arte Moderna*, 1988, op. cit., p. 225.

32 M. GOLDIN, M. M. MOELLER (a cura di), *Espressionismo*, catalogo della mostra, Treviso, Linea d'Ombra, 2012, pp. 13-14.

MUNCH E LO SPIRITO DEL NORD

Scandinavia nel secondo Ottocento

A cura di Marco Goldin, 24 settembre 2010 - 6 marzo 2011



Edvard Munch, *Sera sulla via Karl Johann*, 1892, olio su tela.

La rassegna che si svolge a Villa Manin fa parte di un progetto espositivo dedicato alle “Geografie dell’Europa” che rappresenta un percorso di approfondimento attraverso le maggiori correnti della pittura europea tra la metà del XIX secolo e il primo decennio del Novecento. La mostra presenta circa 130 opere dedicate in prevalenza al paesaggio, senza trascurare il tema del ritratto e della figura, e delinea un itinerario logico che,

suddiviso in cinque sezioni, parte dalle produzioni nazionali dell’Ottocento in Danimarca, Finlandia, Svezia e Norvegia per approdare ad una vera e propria “mostra nella mostra” rappresentata, nelle ultime sale, da 35 opere di Edvard Munch (1863-1944), tra cui 9 incisioni. «Munch non è un’isola alla deriva - spiega il curatore Marco Goldin - questa mostra gli rimette intorno un contesto artistico e culturale, dietro i suoi quadri c’è la spinta dei predecessori, e accanto a lui il teatro di Ibsen, e ancor prima la filosofia di Kierkegaard»³³. L’esposizione parte interrogandosi sullo “spirito del nord” che viene indagato attraverso un percorso che si snoda dalla serenità e quieta atmosfera della *Veduta di Haminalahti* di Ferdinand von Wright al poetico *Il ragazzo con il flauto* immerso nella natura di Christian Skredsvig; dalla forza travolgente delle acque che sgorgano dalle rocce nel quadro di Marcus Larson alle rarefatte, gelide lontananze dei paesaggi nordici di Peder Andersen Balke, per approdare infine all’angoscia che sprigiona dalle occhiaie profonde, dagli aloni che contornano le teste o dagli sguardi persi nell’infinito dei personaggi di Edvard Munch: immagini che non devono tanto “impressionare l’occhio quanto penetrare, colpire nel profondo”³⁴. «L’artista di fronte a quel paesaggio che si dissolve nel vuoto ha bisogno di ricomporlo, prima ancora che sulla tela, dentro la sua anima, per esternare e riconoscere la propria paura - spiega Goldin - È quello che fa Munch dopo il suo primo periodo impressionista: “l’arte è il contrario della natura”, egli arriva a dire, per illustrare il suo viaggio nell’introspezione e nell’emozione, sempre sull’orlo dell’abisso»³⁵.

33 Intervista al curatore della mostra Marco Goldin, da “Il Gazzettino”, 24 - 09 - 2010, p. 29.

34 G. C. ARGAN, *L’Arte Moderna*, Firenze, Sansoni Ed., 1988, p. 238.

35 Intervista al curatore della mostra Marco Goldin, da “Il Gazzettino”, 24 - 09 - 2010, p. 29.

L'ETA' DI COURBET E MONET

A cura di Marco Goldin, 26 settembre 2009 - 7 marzo 2010

La mostra *L'età di Courbet e Monet* che si svolge a Villa Manin si propone di approfondire e raccontare il rapporto tra la nascita della scuola di Barbizon - “che rappresenta la nuova pittura paesaggistica in Francia intorno al 1830, un movimento che ha posto le basi per lo sviluppo dell'impressionismo e dell'arte moderna”³⁶ - e la diffusione del realismo e del naturalismo nei Paesi dell'Europa centrale e orientale. Le 134 opere esposte sono organizzate per temi e danno vita a cinque differenti sezioni: *Boschi e campagne; Città e villaggi; Acaue; Nevi; Ritratti e figure*. Si apre così un dialogo tra i dipinti francesi e quelli dei diversi Paesi Europei. Le opere dei 78 artisti presenti raccontano la ventata di novità che attraversa l'Europa di metà '800. Traendo “ispirazione dai paesaggisti inglesi John



Donna in giardino, 1866, olio su tela.

Constable, Richard Parkes Bonington e i fratelli Fieldings, che fin dal Settecento avevano esplorato le campagne analizzandone le inesauribili ricchezze visive”³⁷, i pittori francesi approdati a Barbizon e i grandi maestri di Parigi irradiano, a metà del XIX secolo, questa energia nuova ai loro “comprimari” europei. Il confronto mette in luce, tra le diverse individualità e sensibilità artistiche, le concordanze e i differenti modi di interpretare

³⁶ B. MALLEBREIN, *C'è una tela nel bosco*, in “Art e Dossier” rivista mensile, Firenze, Giunti, nr. 111, aprile 1996, p. 34.

³⁷ *Ivi*, p. 35.

uno stesso tema. Esempio diventa allora la sequenza dei *Coltivatori di patate* di Millet del 1861 accanto al quale è posto il contadino che campeggia sul *Prato* del ceco Vàclav Brožik (1885), e i sofferiti e grevi *Coltivatori di patate* di Van Gogh del 1884 che già dissodano i terreni straniati della psicologia e della filosofia contemporanee; affascinante accostamento è quello tra *Il campo di Tulipani* di Monet del 1886 e la fresca gamma cromatica dei fiori che si perdono all'orizzonte del *Campo di papaveri* dell'ungherese Merse (1896) mentre *Picnic in maggio* dello stesso Merse assume un tono più impetuoso a macchie di colore. E ancora la vibrante atmosfera del *Sentiero nella foresta di Saint Cloud* di Corot (1862) accostato ai paesaggi arborei del romeno Grigorescu; il "tocco leggero e svolazzante"³⁸ nella descrizione del *Mattino sulla Senna vicino a Giverny* di Monet (1897) accostato alla poetica visione de *Il Lago* del russo Levitan (1898) fino alla suggestiva dialettica che nasce tra i ritratti di Degas e il prezioso *Ritratto di Olga Serova* del russo Valentin Serov (1895). Da questo percorso emergono suggestioni, strappi, contaminazioni reciproche, comunione di esperienze tra artisti che seppur lontani appartengono ad un medesimo periodo storico-artistico. Certo, stare a Parigi, capitale internazionale della cultura e dell'arte, aiutava e "offriva stimoli e opportunità decisive - dice il curatore Marco Goldin - È una specialità francese quella di saper conservare la loro egemonia nei vari campi. Fra gli impressionisti c'erano delle figure eccezionali, le invenzioni di Monet ad esempio erano ineguagliabili, ma il fatto che essi facessero sistema, e che dietro di loro si muovessero dei grandi mecenati, e subito dopo dei grandissimi mercanti, è stato decisivo nella loro affermazione universale. Questa mostra però fa vedere per la prima volta le eccellenze che si sviluppavano anche fuori dalla Francia"³⁹.

38 A. MARTINI, *Claude Monet, in I Maestri del colore*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1977, s. p.

39 Intervista al curatore della mostra Marco Goldin, da "Il Gazzettino", 25 - 09 - 2009, p. 20.



CAPITOLO

6

Due Ville, due progetti: come costruire il futuro

Villa Pisani a Stra, Villa Manin a Passariano. Due straordinari monumenti architettonici, simboli della nostra memoria storica, uniti da analoghi destini.

Entrambe dimore di dogi, furono in seguito scelte e acquistate da Napoleone per la loro imponente regalità: una come residenza per il Vicerè del Regno d'Italia Eugenio de Beauharnais, l'altra come quartier generale per le truppe napoleoniche.

Analogo anche il successivo stato di abbandono che per un certo periodo ne provocò un inarrestabile declino. Ma altrettanto simile è anche la volontà di restituire dignità a questi capolavori d'arte e di architettura orientandoli verso una nuova dimensione museale .

Tuttavia la visita a queste due ville mette in luce esiti differenti.

Villa Pisani è in consegna alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso. Le mostre che vi si svolgono si dividono in due categorie: quelle promosse da Munus, concessionaria fino al 2016 per la gestione dei beni culturali, dei servizi museali e delle mostre d'arte ed eventi all'interno della villa e quelle esposizioni gestite da altri enti o gallerie. Nel primo caso l'acquisto di un unico biglietto (maggiorato in occasione della mostra) consente l'accesso alla villa e la visita all'esposizione che normalmente si svolge nel piano nobile, coinvolgendo talvolta anche gli annessi architettonici e il parco stesso; nel secondo caso l'ente o galleria prende in affitto i locali al pianterreno (tre sale peraltro spoglie) in cui viene allestita la mostra che quindi risulta come evento autonomo.

Nonostante questa intensa attività, però, la realizzazione di mostre sembra rimanere un aspetto marginale nell'attività di Villa Pisani e risulta poco chiara la direzione che si vuole intraprendere, ossia valorizzare di più l'antica residenza nobiliare e i suoi contenuti o promuovere iniziative innovative che contribuiscano ad inserirla in un circuito culturale di più ampio respiro.

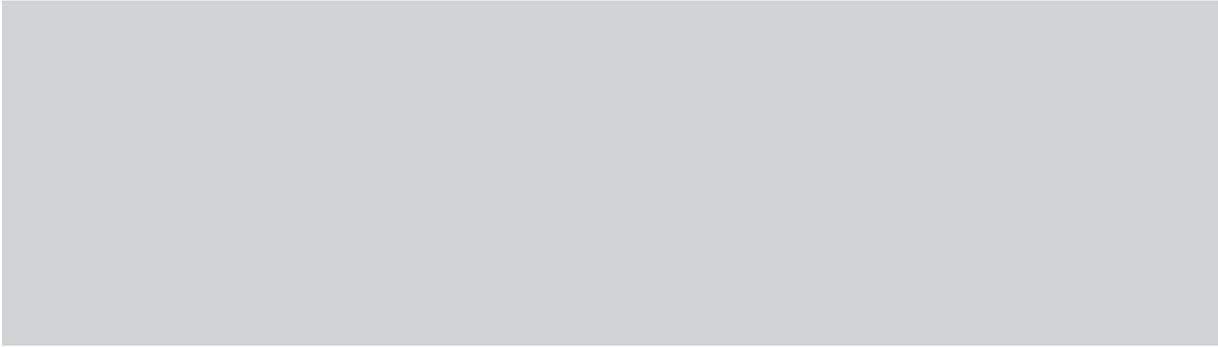
Senza entrare nel merito di fondi e finanziamenti destinati al museo e alla villa o dello stato di degrado e abbandono in cui versa il parco di quella che a ragione potrebbe essere considerata una delle ville più belle d'Italia, emerge una notevole debolezza anche nella gestione della attività espositiva, soprattutto se paragonata a Villa Manin, di proprietà della regione Autonoma Friuli Venezia Giulia dal 1969, meno imponente ma più orientata a promuovere importanti mostre ed eventi di portata nazionale e internazionale. Navigando come utenti all'interno dei due indirizzi museali in rete, si notano le insufficienze del prodotto della Reale di Stra rispetto alla ricchezza del sito di Villa Manin che valorizza i suoi contenuti offrendo una superiore qualità grafica nella composizione di immagini

e testi, nonchè interessanti collegamenti ipertestuali e trasversali che sottolineano la capacità e la volontà di sfruttare questo importante mezzo multidimensionale, valido e innovativo supporto a completamento di una buona strategia di comunicazione museale. La differente vocazione espositiva si coglie anche nella organizzazione degli spazi destinati ad accogliere i visitatori: l'atrio, il bookshop, la biglietteria e il guardaroba, importanti vetrine e specchio dello stile di conduzione complessiva di ogni museo e del suo valore. Ben organizzati e definiti nelle loro funzioni mediante una segnaletica chiara e immediata nel complesso di Passariano, privi di un orientamento preciso e decisamente promiscui a Stra.

È ormai unanime l'idea che qualsiasi progetto espositivo, soprattutto per edifici storici, deve coniugare le esigenze del percorso concettuale con i vincoli dell'edificio e con i mezzi di supporto. A Villa Manin si nota una certa attenzione sia per gli allestimenti, organizzati con diaframmi portanti cromaticamente evocativi secondo le più moderne tendenze, che per l'illuminazione, che consente una valorizzazione delle opere esposte. Il percorso attraverso le mostre temporanee di Villa Pisani risulta invece, nonostante la indiscutibile bellezza del luogo, poco suggestivo e stimolante talvolta frustrato dalla necessità di percorrere gli spazi interni della Villa prima di giungere all'esposizione vera e propria, o a causa della promiscuità con i visitatori (se non addirittura comitive di visitatori!) della Villa.

Per quanto riguarda le informazioni relative alle esposizioni, ogni museo dovrebbe essere il luogo primo di documentazione delle attività che in esso si svolgono. A Stra manca un elenco delle mostre e non è disponibile la documentazione ad esse relativa, i pochi cataloghi presenti non sono consultabili in quanto non archiviati secondo un ben preciso criterio di catalogazione ma raccolti in maniera casuale e indistinta, in mezzo agli altri volumi, all'interno della biblioteca (peraltro difficilmente accessibile).

Dotata di un Centro Regionale di Catalogazione e Restauro dei Beni Culturali istituito nel 1971, volto ad approfondire e diffondere la conoscenza del patrimonio culturale di tutta la regione, Villa Manin è stata, dal 2004 al 2008, Centro di Arte Contemporanea, caratterizzata per una programmazione annuale che alterna mostre tematiche con artisti provenienti da tutto il mondo, collaborazioni con importanti musei internazionali, progetti di scultura nel parco, esposizioni dedicate ad artisti del territorio e vari eventi collaterali. Questa Villa infatti organizza una articolata serie di attività collaterali finalizzate ad approfondire e comprendere meglio specifici aspetti delle opere presenti ad ogni mostra attraverso incontri e proiezioni, attestandosi chiaramente come luogo di conoscenza di scoperta e di incontro, aperto alla trasversalità e a tutte le manifestazioni artistiche. Non solo la villa come museo di se stessa, dunque, ma una concreta volontà di trasformare l'ultima residenza dogale in prestigiosa sede di grandi mostre d'arte e manifestazioni di carattere nazionale e internazionale.



CAPITOLO

7

Intervista al direttore del Museo Nazionale di Villa Pisani

Architetto Giuseppe Rallo

BIOGRAFIA

Funzionario alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, l'architetto Giuseppe Rallo comincia ad occuparsi di Villa Pisani a Stra nel 2009 come direttore del Museo Nazionale e responsabile del parco. Autore di numerose pubblicazioni, lavora sul tema del progetto di conservazione e trasformazione del paesaggio, delle architetture, dei giardini e dei parchi storici pubblicando, a riguardo, numerosi saggi su riviste nazionali e internazionali e alcuni libri tra i quali: *I giardini della Riviera del Brenta* (Marsilio 1995), e *Torre e Grotta: dal mito al giardino. Il restauro del castelletto del Belvedere a Mirano* (Marsilio 2000). Con altri autori cura volumi e due guide di Villa Nazionale Pisani a Stra. Dal 2004 al 2012 insegna allo IUAV come professore a contratto di "Restauro del giardino e del paesaggio". Partecipa a conferenze, convegni e seminari in Italia e all'estero sulle tematiche della tutela, del restauro, della valorizzazione dei beni architettonici e paesaggistici. È anche direttore dei corsi di formazione sul restauro dei giardini storici promossi dalla Provincia di Trento, dalla Soprintendenza BB.AA.PP. del Veneto orientale e da Fondazioni private.

Nel 2009 il restauro e la riprogettazione di "Un sistema di giardini alla Giudecca" dell'Hotel Palladio alle Zitelle vincono il premio Ippolito Pizzetti indetto dall'AIAPP nazionale, mentre nel 2008 il parco restaurato di Villa Pisani conquista il titolo di "Parco più bello d'Italia". È impegnato nella redazione del primo progetto d'ambito regionale del Piano Paesaggistico del Veneto. Oltre al restauro del parco di Villa Pisani, si occupa anche del giardino di Palazzo Cappello, del giardino dell'Hotel Palladio alla Giudecca e come supervisore per la Soprintendenza segue numerosi restauri tra i quali il Parco di Ca'Tron a Roncade, Villa Albrizzi Franchetti a Preganziol.

INTERVISTA

Villa Pisani e il suo parco non hanno bisogno di ospitare mostre d'arte per essere conosciuti e ammirati. Anzi, molto spesso le esposizioni accolte tra le sale del Palazzo o lungo i viali del parco "disturbano" il pubblico, «sopraffatto da troppe proposte. I visitatori, soprattutto stranieri, preferiscono gustarsi la Villa». Il direttore Giuseppe Rallo conosce bene il museo, le sue stanze, il suggestivo giardino e tutto il mondo che li circonda. Villa Pisani, che ha cominciato a guidare nel 2009 come responsabile per la Soprintendenza, è una strana "creatura" non facilmente catalogabile, tanto più in tema di accoglienza-mostre. Perché la Villa, in fondo, «funziona benissimo da sola, anche senza mostre. E se l'offerta è troppo vasta, il visitatore rischia di perdersi. E abbiamo osservato che molte esposizioni di grande respiro accolte in Villa - da Mimmo Paladino ai Classici del contemporaneo passando per Oliviero Rainaldi - non hanno prodotto i risultati sperati».

I problemi?

«Si trattava di uno sforzo economicamente eccessivo rispetto alla risposta del pubblico. Bisogna capire il target di chi si ha davanti. Non tutti i visitatori erano interessati alle mostre, che per noi rappresentavano un grosso investimento. Chi viene a Villa Pisani solo per gustarsi una mostra apprezza molto. Ma lo sforzo era maggiore della risposta. Allora abbiamo virato sull'arte dell'Ottocento. D'altra parte, quando l'offerta è molto vasta, forse eccessiva, un visitatore fatica a trascorrere un giorno intero a Stra: deve vedere la Villa e il labirinto, le opere e poi le mostre. Troppo. Allora si è scelto di privilegiare quello che, dal punto di vista dell'attrattiva, poteva contare su un pubblico maggiore. L'Ottocento ha avuto un bel riscontro».

Quali sfide le si sono poste davanti quando ha accettato il suo incarico nel 2009?

«Dapprima ho cercato di organizzare in maniera coerente e organica tutta l'attività manutentiva. Del parco me ne occupavo già da tempo, ma non delle parti architettoniche. Una prima parte del tempo l'ho dedicata a questo. Poi ho preso in mano il rapporto con l'esterno. Certo, tutto è sempre subordinato alle indicazioni e ai mandati che ricevo dalla Soprintendenza. Non posso muovermi in maniera autonoma».

Quale era il suo progetto? Cosa le veniva richiesto? E cosa avrebbe voluto fare?

«Il mio primo obiettivo era migliorare l'offerta dal punto di vista della conoscibilità della Villa. Avevo anche realizzato un progetto, inviato al Ministero ma poi non approvato, dedicato proprio a questo, a come rivedere l'accoglienza. Abbiamo lavorato molto sull'attività didattica: l'offerta è consultabile sul sito della Villa, è abbastanza interessante e cospicua, fatta con professionalità. Poi avrei voluto riprendere in mano alcuni allestimenti

interni che abbiamo realizzato, in alcuni casi con finanziamenti proprio per il 150° anniversario. Poi non è stato più possibile procedere perché non ci sono stati fondi».

Si riferisce ai restauri?

«La sala da pranzo è stata finanziata con interventi stranieri. Avrei anche voluto mettere mano ad alcune sale della Villa, e anche del parco».

Alcune zone, in effetti, sono trascurate.

«Sì, ma negli ultimi anni abbiamo potuto contare su fondi risicatissimi: per pagare le pulizie della Villa e la corrente elettrica. Ma non le pulizie che si facevano un tempo, bensì ridotte ad un quarto».

Poi c'erano le mostre da organizzare.

«Certo, l'intento era quello di valorizzare il bene, ma anche di allestire al suo interno delle mostre di un certo spessore che potessero concorrere ad ampliare l'offerta culturale, e soprattutto attrarre il visitatore veneto. Perché i visitatori "esterni" vengono comunque, e vengono per ammirare la Villa».

Il pubblico di Villa Pisani è per lo più straniero.

«Infatti: la Villa è un'attrazione internazionale, mentre i "locali" hanno bisogno di un'occasione speciale per visitarla. Questo lo abbiamo realizzato: la prima grande mostra risale al 2008 con la personale di Mimmo Paladino. All'inizio potevamo contare anche su un finanziamento regionale importante, e quindi si potevano creare mostre che avessero riscontro anche a livello internazionale. Poi però, venuti meno i contributi della Regione, abbiamo dovuto rivedere drasticamente, e quindi siamo stati costretti a virare».

Cioè?

«Questo è il primo anno che non proponiamo un'esposizione di pittura, l'anno scorso abbiamo ospitato la personale di Tomaso Filippi. Si tratta di una mostra meno costosa, ma questo è dovuto a esigenze pratiche: o così o niente. Abbiamo preferito così, perché comunque portiamo avanti un ragionamento che parte dalla pittura di fine Ottocento ed ora esplora la fotografia. Seguiamo questo filone, sull'Arte Contemporanea per adesso ci siamo fermati».

Vedendo dall'esterno, questa insistenza sull'Ottocento può venir percepita come scarsa motivazione alla ricerca.

«No, questo no. Siamo passati da Emma Ciardi agli Allievi dell'Accademia, offrendo poi con "Paesaggi d'acqua" il paesaggio classico veneziano e quindi il paesaggio veneto, altro tema bellissimo. L'anno scorso c'è stato "Arti e Mestieri" nella pittura e nella fotografia. Secondo me questo indica una volontà di approfondimento di un periodo della storia dell'arte che

è sì conosciuto, ma non quanto merita di essere. Poi cerchiamo di indagare la relazione molto forte che si instaura tra fotografia e pittura, ancora non sufficientemente analizzato. Non mi sembra una scelta di ripiego, casomai una volontà culturale molto precisa di analizzare a fondo».

Però in molte esposizioni gli artisti si ripetono con opere differenti.

«A nostro avviso la ricerca su quel periodo ha dato risultati molto apprezzabili: c'è stata gente che è venuta annualmente per vedere l'evoluzione del progetto. L'anno prossimo proporremo un progetto sui tre Ciardi».

La Villa si avvale della collaborazione di Munus: come è nato questo rapporto?

«C'è stata una gara nazionale, Munus ha vinto l'appalto per i Servizi Aggiuntivi. Tra i suoi obiettivi c'è anche quello di organizzare mostre. Munus presenta un progetto che poi portiamo avanti insieme. Bisogna tenere conto che i fondi arrivano tutti da loro, non ci sono soldi pubblici. Noi diamo solo la sede, neanche la luce elettrica».

Ma da chi parte la decisione di organizzare un determinato tipo di mostra?

«Dipende. Da noi, da loro. A volte noi proponiamo cose e poi si discute, oppure il contrario. Emma Ciardi l'hanno lanciata loro, le fotografie le ho proposte io la prima volta, e l'anno seguente loro. Anche la Soprintendenza è coinvolta nell'organizzazione e nella scelta».

E per quanto riguarda le mostre nelle sale?

«Si affittano le sale ai privati, ma nello stesso tempo controlliamo un po' il progetto. C'è un minimo di verifica, non è solo questione di canone da pagare. Una cosa è l'attività che facciamo noi, altro è quando affittiamo gli ambienti: dipende da chi chiede, nel sito ci sono le indicazioni, si presenta il progetto, noi valutiamo...in linea di massima viene accolto».

Il confronto con Villa Manin è inevitabile: il loro sito è molto più ricco del vostro, e le mostre ospitate sono sempre state di alto spessore.

«Villa Pisani è molto diversa da Villa Manin. Che è bella sì, ma non così scenografica come Villa Pisani con il suo giardino. Per di più Villa Manin non può contare sulla Riviera del Brenta. A Villa Pisani se affastello eccessivamente le proposte, rischio di infastidire il pubblico, la maggioranza, che viene soprattutto per gustarsi la Villa. E anche se volessi ospitare mostre a livello internazionale, sarebbe complicato perché dovrei adeguare la Villa a certi standard: ci sono sì le condizioni per esporre, ma non sono adatte per avere, che so, un Picasso. Non è il MAXXI, non è il MART. La nostra missione principale è far conoscere la Villa».

A parte il MART e il MAXXI la maggior parte dei musei italiani sono luoghi storici riconvertiti a sede espositiva.

«Vero, ma bisogna essere precisi: noi facciamo mostre, ma per noi non sono una priorità. Anzi, all'inizio io non le volevo, a mio avviso non erano indispensabili. Oltretutto i fondi non restano a noi. Questo è un altro aspetto che nessuno sa: non è che il denaro che introitiamo con le mostre rimanga in Villa. Prima di tutto dobbiamo coprire le spese, e se qualcosa avanza, va direttamente allo Stato. Villa Pisani non ha ricevuto dalle mostre alcun beneficio economico. Casomai un beneficio di immagine. E soprattutto con le mostre di Paladino, dei Classici contemporanei, Rainaldi e le mostre sull'Ottocento».

Si nota una discrepanza: emerge la volontà di crescere come luogo espositivo del Contemporaneo, ma vi siete un po' stabilizzati sull'Ottocento.

«Le mostre sull'Ottocento sono anche un modo di caratterizzare la Villa. Piuttosto di proporre una piccola mostra diversa ogni anno, preferisco si sommino le esperienze costruendo un iter culturale che è di conoscenza. Se metto insieme i quattro cataloghi sull'Ottocento, si approfondisce un periodo interessante. Adesso stiamo facendo qualcosa con la fotografia. Ripeto, la missione principale della Villa non è quella di essere spazio espositivo, ma di mostrare se stessa. Infatti esponiamo nei corridoi. Che prima non si visitavano».

Che trend avete avuto con le visite? Potete distinguere i visitatori della Villa da quelli delle mostre?

«La Villa segue perfettamente l'andamento del mercato: c'è stato un incremento fino a tre anni fa, e poi è cominciato anche per noi un decremento nonostante le mostre. La mia convinzione è che l'unica attrattiva per i visitatori locali siano le mostre, mentre la villa lo è per chi viene da fuori. Ma non abbiamo dati perché non riesco a sganciare il biglietto delle mostre da quello della Villa».

Veniamo alle note dolenti: è difficile recuperare i cataloghi delle mostre che avete ospitato.

«Purtroppo il bookshop non dipende da noi, ma da Munus, sono loro che lo gestiscono. Così come gestiscono il caffè, la biglietteria, gli eventi. Sono soddisfatto del loro lavoro, certo non mi voglio assolvere, non sono messo in condizione di lavorare come il direttore di Villa Manin, che deve seguire solo il Complesso di Passariano. Io ho molti più compiti. Ma il Ministero è troppo distante e non riesce a curare tutti gli aspetti. Oltretutto non c'è una politica nazionale sui musei. E quindi mancano gli indirizzi, non ci sono soldi, e le direzioni regionali tutto hanno fatto tranne lavorare sui musei. A volte molto dipende anche dall'attenzione dei dirigenti. Il dirigente di adesso ci tiene molto, ma si è senza una lira. Questo è il momento peggiore in assoluto. E non credo che un ente locale possa

gestire una villa come questa. Ci vuole invece una struttura che abbia discreta autonomia decisionale e la possibilità di introitare i biglietti: così una percentuale di questo incasso resta all'interno anche per gestire il personale e riferimenti nazionali».

In Villa manca un ufficio mostre, e non c'è una lista delle esposizioni effettuate, e in biblioteca i testi non sono catalogati in maniera ordinata.

«Si tratta di una biblioteca spenta ormai da 15 anni, non ci sono fondi per tenerla. Un vero peccato».



BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Oscar Mondadori, 1996.
- L. FONTANA, *Villa Pisani a Stra*, Fiesso d'Artico (VE), Ed. La Press, 1983.
- G. SPEZZATI, *Le Ville Venete della Riviera del Brenta*, Dolo, Ed. I.T.E., 1976.
- S. FERRARI, G. RALLO (a cura di), *Venezia, Italia: Villa Pisani da villeggiatura di corte a museo degli Italiani*, Oriago (VE), Medoacus, 2011.
- A. ZORZI, P. MARTON, *I Palazzi Veneziani*, Udine, Magnus Edizioni, 1989.
- A. FORNEZZA, G. RALLO, *Villa Pisani* (guida), Oriago (VE), Medoacus, 2000.
- M. L. TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di Museologia*, Milano, Rizzoli Etas, 2011.
- K. POMIAN, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- M. T. FIORIO, *Il museo nella storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.
- M. BALDAN, *Maria Baldan, opere 1965 - 2000*, Bologna, Ed. Bora, 2002.
- P. RIZZI, *Maria Baldan*, Trento, Ed. Panchieri, 2007.
- P. RIZZI, rubrica "Vetrina del Nordest", da "Il Gazzettino", 06 - 05 - 2002.
- M. BATTILANA, *Maria Baldan, dal disegno al gioiello*, Treviso, Canova, 1988.
- P. LEVI, *Bluer, le forme della trasparenza*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 2010.
- G. SEGATO (a cura di), *Bluer. Nel Blu della Musica*, catalogo della mostra, Padova, La Matita - Collana D'Arte Veneta, 2002.
- "Il Gazzettino", Ed. Padova, 11 - 06 - 2002.
- P. RIZZI, rubrica "Vetrina del Nordest", da "Il Gazzettino", 16 - 09 - 2002.
- C. BIASINI SELVAGGI, *Bluer - Estatic-Icon*, Mandria (Taranto), Barbieri Editore, 2005.
- G. CITRONI (a cura di), *BE(A)-BOP*, catalogo della mostra, Stra, Villa Pisani, 2003.
- G. BELLI, L. BEATRICE, R. LODA, *BE(A)-BOP*, Milano, Ed. Charta, 2004.
- l'Enciclopedia*, Roma, Ed. L'Espresso, 2003, vol. 15.
- C. FRANZA (a cura di), *Reperti*, catalogo della mostra, Milano, Ed. Skira, 2005.
- M. YOURCENAR, *Il tempo, grande scultore*, traduz. G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1985.
- M. BRUNELLI (a cura di), *Tarik Berber: vestigia umane*, catalogo della mostra, Stra, Museo Nazionale di Villa Pisani, 2006.
- "Il Gazzettino", Ed. Venezia, 16 - 05 - 2006.
- A. SAVINIO, *Valori Plastici*, rivista di critica d'arte, Roma, 15 novembre 1918.
- "Il Gazzettino", Ed. Treviso, 18 - 10 - 2006.
- E. POUCHARD, *La sfida di Batacchi, dalla pittura alla scultura*, da "Il Gazzettino", 05 - 07 - 2004.
- L. CAMEL, *Batacchi. Nova Venus Italica*, Milano, Ed. Mazzotta, 2001.
- E. DEZUANNI, da "La Nuova Venezia", Venezia, 24 - 09 - 2006.
- I. MUSSA, *Il gruppo enne, la situazione dei gruppi in europa negli anni 60*, Roma, Bulzoni Ed., 1976.
- A. ZANCHETTA, *Biasi, Rilievi Ottico Dinamici*, Milano, Dep Art, 2008.

- G. BARBERO, G. GRANZOTTO (a cura di), *Alberto Biasi, Settanta!*, catalogo della mostra, Roma, Ed. Verso l'Arte, 2007
- R. BRIANI (a cura di), *Orlando Donadi "Brunico...per antiche vie"*, catalogo della mostra *Brunico per antiche vie*, agosto 2006, Venezia, Grafiche ITE, 2006.
- P. RIZZI, rubrica "Vetrina del Nordest", da "Il Gazzettino", 17 - 05 - 1999.
- "AreAArtE", rivista trimestrale, Thiene (VI), Martini Ed., 2013, nr. 14.
- "La Nuova Venezia", *Pengo torna sull'uomo*, 18 aprile 2008.
- RENATO PENGO, *Renato Pengo: traghettare il tempo*, catalogo della mostra, Padova, Turato, 2008.
- A. BONITO OLIVA, *Transavanguardia*, inserto redazionale allegato alla rivista mensile "Art e Dossier", Firenze, Giunti, 2002, novembre, n. 183
- C. D'ORAZIO (a cura di), *Mimmo Paladino a Villa Pisani*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2008.
- M. IZZOLINO (a cura di), *Paladino. I maestri di Terrae Motus*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 22 luglio - 22 novembre 2004), Annali delle Arti, Napoli 2004.
- G. DORFLES (testi di), *Mimmo Paladino, Doriana e Massimiliano Fuksas. Short Stories*, Calenzano, Prato, Gli Ori, 2007.
- P. BUCCIARELLI, *L'architettura di Fehling e Gogel. Vitalità dell'espressionismo*, Bari, Ed. Dedalo libri, Collana Universale di architettura 1993.
- A. COMELLO, *Consolo, omaggio al talento*, "Il Mattino di Padova", 26 settembre 2008.
- A. BONITO OLIVA, *Fathi Hassan*, Milano, Ed. Charta, 2000.
- N. STRINGA (a cura di) *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello (TV), Antiga Ed., 2007.
- M. ZERBI, *Emma Ciardi. Il giardino dell'amore: la vita e le opere di una pittrice veneziana 1879/1933*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2009.
- E. XIMENES, *La quinta Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, fascicolo II, pubblicazione speciale in "L'Illustrazione Italiana", Milano 1905.
- C. D'ORAZIO (a cura di) *I classici del contemporaneo*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio Ed., 2009.
- T. PIGNATTI, M. GEMIN, F. PEDROCCO, *L'arte nel mondo*, Bergamo, Istituto Italiano Edizioni Atlas, 1986, vol. 2.
- G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 1993.
- G. DORFLES, A. VETTESE, *Arti Visive, il Novecento*, Bergamo, Ed. Atlas, 2012.
- D. VON DRATEN, *Manuela Filiaci*, Milano, Charta, 2009.
- M. ZERBI (a cura di), *Ottocento Veneziano*, catalogo della mostra, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010.
- G. C. ARGAN, *Storia dell'Arte Italiana*, Firenze, Sansoni, 1988, vol. 3.
- T. PIGNATTI, M. GEMIN, F. PEDROCCO, *L'arte nel mondo*, vol. 3.
- C. D'ORAZIO (a cura di), *Veneziano Contemporaneo*, catalogo della mostra, Roma, progetto grafico TUTTOALTO, 2010.
- M. GOLDIN, *Puglisi. Il Mediterraneo. Coste e costellazioni*, catalogo della mostra, Treviso, Linea d'Ombra, 2010.
- "Art e Dossier" rivista mensile, Firenze, Giunti, 1997, nr. 125.
- C. D'ORAZIO (a cura di), *Oliviero Rainaldi. Tutto scorre*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2011.

- A. R. HOPE MONCRIEFF, *Guida illustrata alla Mitologia Classica*, traduzione di Tiziana Colusso, Roma, L'Airone Editrice, 1992.
- U. FUGAGNOLLO, *Venezia così*, Milano, Mursia, 1979.
- F. ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1837.
- I. REALE, M. ZERBI (a cura di), *Paesaggi d'acqua. Luci e riflessi nella pittura veneziana dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Torino, Allemandi & C., 2011.
- l'Enciclopedia*, Roma, Ed. L'Espresso, 2003, vol. 8.
- D. RESINI, M. ZERBI, (a cura di) *Venezia tra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tomaso Filippi*, catalogo della mostra, Roma, Palombi Ed., 2013.
- G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia*, Torino, Ed. Einaudi, 2012.
- T. FILIPPI, lettera autografa indirizzata alla ditta Fratelli Alinari di Firenze in data 15 febbraio 1895. Archivio IRE, fondo Tomaso Filippi, A/10,3
- A. GIANNI, M. BALESTRERI M., A. PASQUALI, "Antologia della Letteratura Italiana", Messina - Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1975, Vol. III, Parte II.
- A. RIZZI, *La Villa Manin di Passariano*, Udine, Del Bianco, 1971.
- C. GOLDONI, *Memorie*, prefazione e traduzione di Eugenio Levi, Torino, Giulio Einaudi Ed., 1967.
- L. ZOPPÈ, *Ville del Friuli*, Milano, Itinera Ed., 1978.
- F. GIRARDELLO, *Miro Romagna da Palazzo Carminati ai giorni nostri*, catalogo della mostra, Mogliano Veneto (TV), Arcari, 2009.
- P. RIZZI, *Mostre d'arte: gli amici di Romagna*, da "Il Gazzettino", Venezia, 14 dicembre 1972.
- S. ROMAGNA (a cura di) *Miro Romagna 1927-2006*, Padova, Ditre Group, 2007.
- D. ORLER, *Al tramonto, quando il cielo s'infuoca. Appunti di una vita da Mezzano a Venezia*, Arezzo, C&M Arte, 2011.
- M. BERALDO (a cura di), *Davide Orler. Gli anni di Palazzo Carminati e i Maestri Carena, Guidi, Saetti*, cat. della mostra, Crocetta del Montello, Antiga Ed., 2012.
- AA. VV., *Giovanni Pulze, Angeli Metropolitan*, Trieste, Juliet Editrice, 2009.
- M. ZERBI, L. TURCHI (a cura di), *Nobiltà del lavoro. Arti e mestieri nella pittura veneta tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra Torino, Umberto Allemandi & C, 2012.
- G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Firenze, Giunti, 1998.
- "Art e Dossier" rivista mensile, Firenze, Giunti, nr. 99, marzo 1995.
- "RIVE" - Quaderni di studi della Riviera del Brenta, Mira, Ed. Comune di Mira, 2005, nr. 4.
- AA. VV., *Omaggio ai Tito*, catalogo della mostra, Dolo-Trieste, Ed. Trart, 2003.
- G. C. ARGAN, *L'Arte Moderna*, Firenze, Sansoni, 1988.
- M. GOLDIN, M. M. MOELLER (a cura di), *Espressionismo*, catalogo della mostra, Treviso, Linea d'Ombra, 2012.
- "Il Gazzettino", 24 settembre 2010,
- "Art e Dossier" rivista mensile, Firenze, Giunti, nr. 111, aprile 1996.
- A. MARTINI, *Claude Monet, I Maestri del colore*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1977.
- "Il Gazzettino", 25 settembre 2009.
- M. MINUZ (a cura di), *Robert Capa la realtà di fronte*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2013.

Sitografia

tarikberber.tumblr.com/Biografia%20

www.undo.net/it/mostra/40559

www.undo.net/it/mostra/41753

www.albertobiasi.it >mostre >Settanta!

www.orlandodonadi.com/presentazione.php

www.undo.net/it/mostra/69938

www.renatopengo.it/prefazione.html

www.repubblica.it/2008/05/sezioni/arte/recensioni/paladino-pisani/paladino-pisani/paladino-pisani.html?ref=search

www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/06/mimmo-paladino-villa-pisani.shtml?uuid=c57328da-36db-11dd-a447-00000e251029&DocRulesView=Liber0&fromSearch

www.undo.net/it/mostra/75164

www.archinfo.it/walter-a-noebel

www.undo.net/it/mostra/75966

www.andrea-arte.com/hassan.html

fondazionemerz.org/pubblicazione/marisa-merz-marisa-merz/

www.bevilacqualamasa.it

www.mariacristinacarlini.com/it/index.html

www.giovannipulze.com

www.beatrizmillar.com

associazione.miroromagna.it

www.tomasofilippi.it

www.davideorler.it/homeita.htm

www.villamanin-eventi.it

www.villapisani.beniculturali.it