

classici del contemporaneo

LA NUOVA FIGURAZIONE

DAGLI ANNI
CINQUANTA
AGLI ANNI
SETTANTA
NELLE COLLEZIONI
BRESCIANE



135

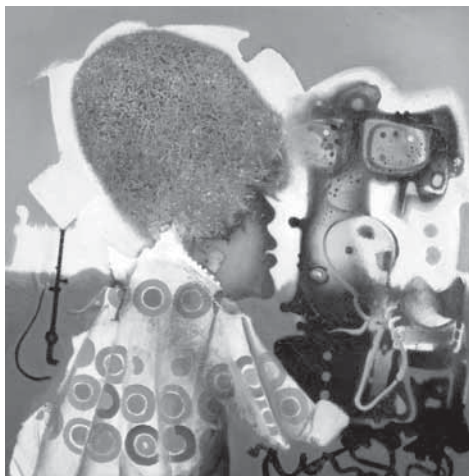


edizioni aab

classici del contemporaneo

**LA NUOVA
FIGURAZIONE**
DAGLI ANNI
CINQUANTA
AGLI ANNI
SETTANTA
NELLE COLLEZIONI
BRESCIANE

COMUNE DI BRESCIA
PROVINCIA DI BRESCIA
ASSOCIAZIONE ARTISTI BRESCIANI



mostra a cura di Pia Ferrari e Sonia Pagni

135

edizioni aab

aab - vicolo delle stelle 4 - brescia
16 settembre - 25 ottobre 2006
orario feriale e festivo 15.30 - 19.30
lunedì chiuso

PREMESSA

Pia Ferrari

La Nuova Figurazione italiana del dopoguerra, data la vastità del campo e la non omogeneità, risulta più una *Weltanschauung* che non un movimento o un insieme di tendenze ed ambiti.

Sulle questioni della figura, del racconto e della mimesi si svolse nella seconda metà del Novecento un dibattito dai toni accesi ed a volte laceranti. Il tema iconico rappresentò il terreno di confronto fra due anime del dibattito artistico spesso sbrigativamente indicate come tradizione ed innovazione, ma dalla metà degli anni Cinquanta la polemica tra astrazione e figura tendenzialmente si esaurì con la scoperta della possibilità d'esistenza di un'immagine sperimentale. La pittura non informale si mostrò nelle più diverse possibilità di declinazione, in modo trasversale e nuovo. Nei primi anni Sessanta la polemica tra realismo ed astrattismo lasciò il posto ai temi del rapporto tra arte, cultura e sistema urbano in tutti i suoi aspetti, dalle nuove realtà tecnologiche e di massa all'impatto con lo sviluppo economico diffuso.

Mostre tematiche e gallerie di tendenza si assunsero il compito di rappresentare e rapportarsi con l'attualità. La possibilità di una nuova figurazione che superasse il realismo si esprime in modo critico, con impegno etico, civile ed estetico.

Con uno sguardo a Bacon ed a Giacometti gli artisti italiani rappresentarono l'uomo metropolitano con gli accenti dell'intimismo o della desolazione, con suggestioni visionarie o con attenzione ai miti della società di massa, rappresentati con un sistema di visione che era già vicino a quello dello schermo.

Nella mostra si è scelto di documentare nuclei di opere che testimonino dunque questi molteplici modi di reinterpretare il realismo e riscoprire l'oggetto in reazione o dialogando con la pittura informale.

Accanto alle opere degli artisti del Realismo Esistenziale milanese, generalmente identificato come uno degli elementi fondanti della Nuova Figurazione, sono presenti anche i lavori di coloro, come Adami e Pozzati, che hanno dimostrato interesse nei confronti del recupero dell'elemento figurativo, intendendolo in termini nuovi e sperimentali, arrivando a tangenze con la Pop Art e dimostrando parallelismi con le analoghe ricerche figurative britanniche. Altri autori qui presenti, al contrario, come Zigaina o Casinari - e Carpi in questa sede proposto come maestro del gruppo dei realisti esistenziali milanesi e dunque come "principio" non tanto estetico

quanto etico -, interpretano le premesse e l'anello di congiunzione da una parte con le avanguardie, dall'altra col realismo del dopoguerra.

La mostra ha anche lo scopo di documentare la ricchezza e la presenza consistente di opere della Nuova Figurazione nelle collezioni private bresciane e testimonia, insieme al versante parallelo del collezionismo di opere informali o non figurative, come gli anni Sessanta e Settanta siano stati gli ultimi decenni che hanno visto un'espressione intensa del gusto del collezionismo nella nostra provincia.

Alla fine degli anni Quaranta, quando a Brescia si erano costituite le due collezioni Feroldi e Cavellini, di gusto prevalentemente novecentista la prima e attenta all'astrattismo e all'informale la seconda, la *querelle* tra informale e figurazione era assai viva, mentre già a metà degli anni Cinquanta il realismo trovava aperture verso l'esistenzialismo. L'attenzione all'arte figurativa riguardava anche gallerie private, come la Galleria di Piazza Vecchia, diretta da Pio Gaudio, Minotauro e, negli anni Sessanta, Fant Cagni e Schreiber.

La collezione Gaudio¹, donata ai Civici Musei ed ora collocata insieme alle altre opere d'arte moderna e contemporanea, in attesa di una sede espositiva permanente, nei depositi, testimonia in modo esauriente del gusto del suo autore e di alcuni aspetti ora un po' dimenticati dell'arte italiana nei due decenni Cinquanta e Sessanta. Scorrendo l'inventario dei dipinti moderni e contemporanei di proprietà dei Musei bresciani, la donazione Gaudio risulta essere anche uno dei nuclei più omogenei e forse il solo che documenta i vari aspetti dell'arte neo-figurativa e del Realismo Esistenziale. Negli anni Sessanta infatti l'unico acquisto comunale in questo senso fu la *Testa grande* di Giuseppe Guerreschi - qui esposta -, mentre tra il 1962 e il 1968, pur con una certa limitatezza di mezzi, il Comune di Brescia riuscì a procurare per la propria Galleria d'arte moderna tele di Aldo Carpi, litografie di Carrà, di Giò Pomodoro, di Mino Maccari e di Lorenzo Viani, un dipinto di Virgilio Guidi, 14 dipinti futuristi e 38 di Romolo Romani, opere di Emilio Greco, Orfeo Tamburi, Antonietta Raphael Mafai, Ottone Rosai e Filippo De Pisis.

Sul versante delle collezioni private le provenienze delle opere, anche di quelle qui esposte, sono spesso frutto del rapporto non mediato con gli artisti, o possono risalire alle gallerie locali Schreiber e Alberto Valerio e, principalmente, alle milanesi Bergamini, San Fedele e Pater.

¹ Risultano dono Gaudio, oltre le opere in mostra, anche *Uccello ferito* di Valerio Adami e *Lo sbadiglio* di Giansisto Gasparini.

DAL REALISMO ESISTENZIALE ALLA NUOVA FIGURAZIONE

Pia Ferrari

Le cronache artistiche del versante figurativo nella Milano tra gli anni Cinquanta e Settanta sono indagate in rassegne storiche importanti¹ ed in recenti esposizioni² che testimoniano l'interesse per quei decenni, quando l'arte si intrecciò molto con la politica e l'ideologia.

Il ruolo del capoluogo lombardo fu fondamentale per la prima fase delle vicende della Nuova Figurazione: da qui partì la reazione al realismo mimetico, a quello impegnato e di ricerca dell'immediato dopoguerra, espresso nel "Fronte nuovo delle arti", ed a quello sociale. Gli artisti nati nei primi anni Trenta sentirono il bisogno di relazione con le avanguardie europee ed insieme la necessità di far entrare nell'opera anche la suggestione, l'illusorio, l'emozione e l'esistenza.

Questi segni di critica sul versante artistico si mescolarono a dubbi politici generati dalle vicende ungheresi, da alleanze tra marxismo e istanze cattoliche e dalla lettura dei testi esistenzialisti. Molte sono le testimonianze degli artisti in questo senso. «Vogliamo esprimere la nostra presenza attiva non come militanti di una ideologia, portando avanti la nostra qualità di uomini», scrivono insieme Ceretti, Guerreschi e Romagnoni in una autopresentazione del '56; e Ferroni nello stesso anno: «mi ero sforzato di seguire i dettami del realismo sociale, ma avevo subito sentito di non esserne convinto, avvertivo qualcosa di falso e velleitario [...]. Il nostro era un incontro più di insofferenze che di clima culturale. Insofferenze, anzitutto politiche, svincolarci da ogni forma di prevaricazione ideologica, ritrovare una verità scrostata da ogni dogma e batterci contro i conformismi imperanti».

I critici-artefici della nascita del realismo esistenziale, all'inizio Marco Valsecchi e Giorgio Kaiserlian, concentrarono la loro attenzione su aspetti comuni al gruppo dei giovani artisti, come la manifestazione del disagio dell'esistere, l'illustrazione di situazioni metropolitane - le fabbriche e le periferie degradate divennero sigle evidenti del movimento -, il mondo poetico imbevuto di film francesi, da *Alba tragica* a *Porto delle nebbie*, che Valsecchi chiamava dell'«uomo senza soluzioni».

¹ G. Mascherpa, *Sei pittori a Milano*, Milano 1970; E. Crispolti ed altri autori, *Possibilità di relazione*, Roma 1960; G. Mascherpa, *Dal realismo esistenziale al nuovo racconto*, Milano 1981. Da questi cataloghi sono tratte le citazioni dei testi degli artisti.

² Da *Arte in Italia 1954-1966*, a cura di M. Goldin, Conegliano Veneto, Palazzo Sarcinelli, 1995, alla recente *Realismo Esistenziale 1954-1964*, a cura di A. Montrasio e F. Arensi, Gemonio, Museo civico Floriano Bodini, 2005.



Giuseppe Guerreschi, *Senza titolo*, pastello su carta, 1957. Brescia, collezione Carlo Painsi, Galleria Lo Spazio

Quando a Milano lavoravano già due importanti fratelli maggiori del gruppo dei giovani allievi di Carpi a Brera, Giansisto Gasparini e Franco Francese, gli artisti che tra il '54 e il '55 formarono il nucleo originario del Realismo Esistenziale furono Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni, Mino Ceretti, Giuseppe Banchieri, Tino Vaglieri e Floriano Bodini. Gianfranco Ferroni si unì a loro nel 1956, anno nel quale in Italia si vide la prima mostra di Giacometti, mentre nel '54 alla Biennale di Venezia era apparso Bacon e bisognerà aspettare il '58 per la prima mostra di Pollock alla Galleria d'arte moderna di Roma. Le parole di Romagnoni e poi quelle di Vaglieri illustrano l'elemento di coesione più evidente per il gruppo: «Sento

la necessità di superare l'espressionismo e di guardare le cose e gli uomini con occhi puliti, liberi da schemi, senza fughe nell'astrattismo, ma con la comprensione pura e semplice della realtà»; «Il crescente interesse verso una problematica più aperta mi conduceva a gradi ad accogliere nuovamente l'oggetto, ma da un punto di vista diverso: cioè di partecipazione al dramma dell'uomo».

Nei primi anni Sessanta in Francia ed in Italia il termine Nuova Figurazione divenne quasi comprensivo di ogni forma di arte che avesse un rapporto con l'oggetto, subentrando di fatto come categoria più generale al Realismo Esistenziale e caratterizzandosi con aperture verso l'informale. Con qualche dubbio di alcuni artisti come Romagnoni, che in un suo, molto pubblicato, intervento scrisse: «non è difficile constatare come tutti parlino della nuova figurazione in termini contraddittori senza che esista un'interpretazione prevalente: per alcuni basta che appaiano sui quadri alcuni elementi riconoscibili della comune esperienza visiva, per altri che questi elementi vengano classificati in un qualsiasi antropomorfismo, per terzi che questo antropomorfismo venga indirizzato verso ragioni o motivazioni sociali o magico-religiose, o emblematiche ecc., per quarti rifiutando ogni esperienza mimetica, è l'assunzione dei più avanzati protocolli della visibilità, per quinti la cattura immediata del tempo "in fieri", per sestimi l'invettiva iconoclasta, per settimi la pura e semplice restaurazione o di alcuni o di tutti i valori, per ottavi il ritorno alle origini dell'avanguardia, per noni la giustificazione di passate battaglie e l'occasione di nuove e per

decimi una trovata mercantile [...]. Per nuova figurazione c'è insomma un grande armadio dove si può rintracciare ogni cosa».

Era l'epoca in cui il filosofo Enzo Paci elaborava il tema del "relazionismo", basato sull'idea della possibilità e dove la ricerca della verità ha un carattere intersoggettivo e basato sulla prassi. Gli interessi letterari degli artisti si volsero agli "scrittori dello sguardo" francesi, ed in particolare per Michel Butor che in *Repertoire* insistette sulla necessità di liberarsi dei soggetti e dei personaggi, di mescolare gesti, fatti, oggetti e sogni, di sostituire lo sguardo alla consistenza, di far subentrare il fatto alla cosa. La concatenazione e la relazione, come nei film di Fellini ed Antonioni, sostituirono la realtà in pittura. "Relazione" divenne la parola chiave di quegli anni e *Possibilità di relazione* è il nome programmatico di una delle mostre più rilevanti di quel periodo, curata nel 1960 dai critici Crispolti, Sanesi e Tadini. In uno dei testi introduttivi Crispolti scrisse dell'informale come grande atto di realismo in quanto eco dell'inquietudine e della precarietà, definendo la sua eredità "responsabilità del reale" e vedendola condivisa dai milanesi Ceretti, Vaglieri e Romagnoni, ma anche da artisti come Vacchi o Scanavino che cominciavano a fare, appunto, una pittura definita "di relazione", intesa variamente come narrazione, predominanza del gesto sulla cosa o della cosa sul personaggio, pittura per concatenazione d'eventi e fatti molteplici, senza fissità, in uno spazio mutevole.

Per gli artisti del gruppo esistenziale il modo di accostarsi alle problematiche del "Nuovo Racconto" assunse toni diversi, ma d'altra parte già da qualche anno la loro visione dell'arte sembrava comunque non omogenea e si evidenziava in alleanze, viaggi, ricerche ed esposizioni divise in sottogruppi e in avvicinamenti ad altre realtà.

L'andare verso strade diverse può essere sintetizzato nella focalizzazione di un gruppo formato da Vaglieri, Romagnoni e Ceretti, che scelsero l'aspetto gestuale della pittura in una sorta di "realismo informale": si presentarono insieme nel '59 alla Galleria Bergamini, dove nella comune presentazione insistettero sull'«aspetto molteplice delle cose, sul quadro come "somma di dati", come risultato di componenti che sono i sentimenti, i concetti, la perplessità e lo slancio». Gli altri versanti erano rappresentati dalle scelte di Guerreschi ed infine dal gruppo dei pittori toscani con Luporini, Ferroni e Banchieri - ed in seguito anche Giuseppe Martinelli -, che esposero da Bergamini nel '59 orientandosi verso una pittura bloccata e lirica insieme, di carattere neometafisico.

A conclusione, negli anni Settanta, come in una chiusura circolare, in una situazione di ennesimo e totale ribaltamento dei parametri dell'arte, alcuni artisti della Nuova Figurazione sceglieranno di nuovo la strada di un forte impegno sociale e politico: *Arte contro* è non a caso il titolo della mostra che più ebbe risonanza all'epoca, curata da Mario De Micheli nel 1970 ad Arezzo.

PRESENZE DELLA FIGURAZIONE ALLA BIENNALE DI VENEZIA

Sonia Painsi

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta la Biennale di Venezia è il luogo di riscontro, fondamentalmente fedele, della situazione artistica italiana nel suo insieme; dunque vale la pena di ripercorrere alcune rassegne di quei decenni per ritrovare, nella varietà delle presenze, i diversi aspetti con cui la figurazione italiana si manifesta.

Nel 1950, assieme a Carrà, che partecipa con una decina di opere, sono presenti, fra gli altri artisti, Vespignani, Cassinari, Guttuso, Mafai, Morlotti, Pizzinato. La loro tendenza dichiarata è il ritorno al soggetto, ottenuto con una ricerca formale basata su ragioni interne e soprattutto autonome. Esemplare resta l'opera *Occupazione di terre incolte in Sicilia*, che Guttuso aveva dipinto tra il '49 e il '50, cui fa eco anche la produzione coeva ed altrettanto impegnata politicamente di Bruno Caruso. Il problema di un equilibrio tra forma e soggetto investe anche gli artisti delle nuove generazioni: Zigaina, ad esempio, presenta a Venezia i dipinti di soggetto contadino come *Bracciante agricolo*, *Occupazione delle terre* e *Biciclette e falci*, che si configurano come ben risolto saggio di ritmi e richiami formali, tra cerchi, direttrici diagonali, mezzelune. Anche alla Biennale successiva lo stesso autore presenterà opere di denuncia.

Nella Biennale del '52 si vengono a definire nettamente le "famiglie stilistiche" che raggruppano le diverse tendenze della figurazione. Cassinari, che ha l'onore di una sala personale, rappresenta in un certo senso il punto di mediazione di quegli artisti che, passati attraverso Corrente, non sono approdati definitivamente alla pittura figurativa: «non si era fatto apostolo della pittura *engagée*. La sua pittura di quegli anni, in effetti, era rappresentativa di una cultura artistica moderna diffusa, ancorata alla figurazione, ma intrisa di audacia compositiva, attinta con intelligenza da Picasso e da Modigliani.»¹

Sempre nel '52, in concomitanza con la Biennale, nasce la rivista «Realismo», che costituisce il luogo privilegiato di raccolta e di esposizione delle ragioni ideologico-critiche dei sostenitori di questo movimento, cioè dei fautori dell'impegno civile e dell'eteronomia dell'arte, dunque di artisti e critici che pensano che l'arte debba schierarsi, prendere posizione. «Realismo» restituisce un quadro preciso dell'evoluzione nella prassi artistica di quest'epoca: dal realismo nazional-popolare dell'inizio degli anni '50, al-

¹ L. Vitali, *Bruno Cassinari*, in *XXVI Biennale internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1952, p. 153.



Giovanni Cappelli, *Figura*, olio su tela, 1974.
Brescia, collezione privata

le progressive aperture della seconda metà del decennio.

Negli articoli della rivista sono messi in luce artisti come il lombardo Franco Francese e Renzo Vespignani. Quest'ultimo appartiene al "Gruppo del Portonaccio", così chiamato da un quartiere dell'estrema periferia romana. I temi comuni della produzione dei membri del gruppo sono ricor-

dati da Vespignani come case bombardate, ragazzi straccioni, prostitute, mendicanti, rottami di un'infanzia delusa, in accordo con la cultura cinematografica neorealista. Negli anni del Neorealismo Franco Francese è concentrato sulla rappresentazione del mondo contadino: ritiratosi nella campagna del Vercellese, dove trova una costante fonte di ispirazione, dipinge opere lontane da qualsiasi forma di idealizzazione, che si concretizzano in una vigorosa struttura in cui emergono accenti cromatici espressionisti. Tra i neorealisti si colloca anche il friulano Zigaina. Mentre tra gli anni '50 e '60 nasce e si articola il Realismo Esistenziale milanese, nel maggio 1960 vengono raccolte in una mostra intitolata *Possibilità di relazione* opere di Adami, Ceretti, Pozzati, Vacchi, Vaglieri, Romagnoni ed altri, nel tentativo di uno specifico avvicinamento all'oggetto.

Alla XXX Biennale, inauguratasi poco dopo, se la tendenza dominante è ancora quella di Cassinari e Guttuso, Francese e Zigaina propongono saggi di un realismo rielaborato; lo stesso Francese, come ricorda Arcangeli nella presentazione della mostra, «pur essendo storicamente "un realista", non cede mai all'ideologia, neppure negli anni in cui i suoi condizionamenti si sono fatti più forti»².

Alla XXXII Biennale, nel '64, l'area di ricerca alternativa e attuale trova largo spazio. Questa tendenza, presto esemplificata con le definizioni di "Neodadaismo" e "Nuova Figurazione", comprende artisti come Baj, Guerreschi, Rotella, Vacchi, Pozzati, Ferroni, Fieschi e Vaglieri. Ormai, superato il Neocostruttivismo e l'arte programmata, si riaffermano la figura e il racconto, al punto che viene introdotto il termine "Nuova figurazione informale".

² F. Arcangeli, *Franco Francese*, in *XXX Biennale internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1960, p. 121.

Altre possibilità di figurazione sono rappresentate da Fieschi, il quale tiene a sottolineare la sua eccentricità e indipendenza rispetto a schemi e categorizzazioni, pur essendosi «tante volte trovato in compagnie estranee di bonaccioni figurativi»³.

Verso la fine degli anni '60, alcuni pittori realisti come Vespignani e Zigaina si aprono alle tematiche dell'isolamento esistenziale dell'individuo contemporaneo, che erano state proprie dell'informale, e insieme assimilano dall'informale le soluzioni linguistiche. Zigaina impasta il colore matericamente e stravolge le figure ricordando Bacon, ma risente, in questo stesso periodo, anche delle sequenze multiple della pittura pop, come Pozzanti, mentre la raffinatezza del colore sembra contraddire il disagio espresso da personaggi larvali.

L'aggressività cromatica e la nettezza fotografica o la ripetizione seriale delle immagini dei mass media sono, in effetti, elementi che finiscono con l'influenzare anche tutto un settore della pittura figurativa, dalle opere di Guerreschi alla produzione di Caruso, che non può definirsi comunque pop né per tematica né per atteggiamento mentale. Per larga parte degli anni '60 in tutta quest'area pittorica i soggetti dei dipinti traggono spesso spunto dai motivi dell'immaginario di massa. La differenza tra la pittura civilmente impegnata e la Pop Art viene individuata pertanto dalla critica non tanto a livello di tematica, quanto in un atteggiamento polemico, contestatario, per questo realista, verso l'orizzonte dei consumi massificati. Tematiche più propriamente politiche riesploderanno alla fine del decennio in concomitanza con il Sessantotto.

³ G. Fieschi, *Appunti per una contestazione radicale*, in M. De Micheli, *Arte contro. 1945-1970. Dal realismo alla contestazione*, Milano 1970, p. 313.

SCHEDE

Pia Ferrari

Aldo Carpi

(Milano, 1886-1973)

Nato a Milano nel 1886, dopo un periodo di apprendistato presso il pittore Stefano Bersani, nel 1906 entra all'Accademia di Brera e segue i corsi di Cattaneo e Tallone. Sono suoi compagni di corso Achille Funi e Carlo Carrà. Partecipa dal 1910 alle rassegne nazionali di Brera e della Permanente e nel 1912 esordisce alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Alla Biennale di Venezia, poi, parteciperà sempre, con esclusione delle edizioni del 1940 e del 1950, sino al 1952. Negli anni Venti ha rapporti sia con i futuristi che con gli artisti di Novecento. Nel 1930 vince il concorso per la cattedra di pittura all'Accademia di Brera. Nel gennaio 1944 viene deportato a Mauthausen, poi a Gusen. Rientrato a Milano, nel 1945, viene acclamato direttore dell'Accademia di Brera. Al suo insegnamento si formano molti artisti di varie tendenze, da Morlotti a Cassinari, a Sassu, a Baj, ai realisti esistenziali. Nel 1956 il Comune di Milano gli conferisce la medaglia d'oro per meriti culturali e nel 1972 gli dedica una mostra antologica alla Rotonda di via Besana. Scompare a Milano nel 1973.

Aldo Carpi è presente in questa mostra non certo come esponente della Nuova Figurazione, ma come *incipit* ad introduzione degli artisti del Realismo Esistenziale che nelle aule di Brera furono suoi allievi nel dopoguerra e che da lui certamente recepirono l'idea dell'arte come impegno e testimo-

nianza: Banchieri, Ceretti, Guerreschi, Romagnoni e Vaglieri.

Questo il ricordo di Guerreschi: «A Brera sotto la paterna tolleranza e comprensione di Aldo Carpi si restava a lavorare con fanatismo e ostinazione, finché il bidello Otello non ci buttava fuori»; e questo di Banchieri: «Era il primo giorno che frequentavo Brera [...]; mi indicarono l'aula del professor Carpi. Entrai: dentro c'erano tutti, dico Romagnoni, Guerreschi, Vaglieri e Ceretti, mi parve di conoscerli da tempo»¹.

Bepi Romagnoni

(Milano, 1930-mare di Sardegna, 1964)

Frequenta a Brera i corsi di Carpi e tra il '54 e il '55 fonda con Ceretti, Vaglieri, Guerreschi, Banchieri e Bodini il gruppo dei Realisti Esistenziali.

Espone alle gallerie San Fedele e Bergamini e al Salone dell'Annunciata a Milano.

Nel '60 partecipa alla mostra *Possibilità di relazione* alla Galleria Attico di Roma, considerata l'esordio della Nuova Figurazione italiana.

Dal '61 affianca alla produzione grafica e pittorica anche lavori con collages di fotografie da rotocalchi. Nel '62 partecipa alla Biennale di Venezia e nel '64 espone a Documenta III di Kassel.

Muore durante un'immersione subacquea in Sardegna a soli trentaquattro anni.

In Romagnoni, che è stata la figura trainante soprattutto dal punto di vista

¹ Per questa citazione e le seguenti si veda la nota 1 a pag. 5.

teorico del Realismo Esistenziale milanese, le esigenze mimetiche, fin dagli inizi, si sono coniugate col Surrealismo, con l'opera di Matta e di Wols, nella necessità di ridefinire l'immagine e di frammentarla per suggerimenti ed accenni, come nel linguaggio cinematografico dell'*École du regard* che procede per flash back. Nella sua opera pittorica il segno e il grumo di materia hanno una funzione vitale ed il soggetto del quadro diviene l'aggregarsi e il disaggregarsi della forma, il suo addensamento e la sua rarefazione.

Scardinare la stabilità è la parola d'ordine di Romagnoni, che in questa esigenza è vicino ai pittori Vaglieri e Ceretti, con i quali parteciperà alla mostra *Possibilità di relazione*. Nei dipinti e nella grafica - formalmente molto vicini - dalla seconda metà degli anni Cinquanta la forma è avvenimento, la lettura deve avvenire come per una pagina scritta o per la sequenza di un film, con un'immediatezza favorita dalla bicromia dei bianchi e dei neri. La trama del racconto di Romagnoni è l'andare il venire, il prendere e il deporre, l'emergere e l'aggrarsi. In questo senso, della cronaca e del bisogno di testimonianza civile dei primi anni Cinquanta rimane solo la lacerazione della cosa e dell'uomo.

Leggendo gli scritti di Romagnoni viene da pensare al ruolo di Boccioni nell'ambito futurista, quando elabora in modo avanzato il problema del dinamismo e del rapporto forma, spazio e tempo. In un suo intervento infatti scrive: «Entrando in una stanza sconosciuta gli oggetti avranno un aspetto nuovo. A volte mi chiedo quando doversi uscirne, se la porta sta alle mie spalle o alla mia sinistra»; ed in un altro: «Si dovrebbe arrivare a costituire un organismo espirante e pulsante in una serie di connessioni i cui significati siano continuamente precisati e spostati nello stesso momento; siano come differenziati perché possano modificarsi [...]. Bisogna quindi che le

cose nel quadro siano mosse dalla narrazione [...]. Un uomo ascolta le pulsazioni del proprio cuore, avverte il circolare del sangue, sente il dilatarsi dei polmoni: è seduto in un prato, ma subito dopo può essere preso e torturato crudelmente. Egli avverte la precarietà del suo benessere, delle sue pulsazioni ragionevoli: in un attimo il cuore può impazzire. Il precario si identifica con la mutevolezza dello spazio che non è dato prima che avvenga il fatto, ma si costituisce nel fatto, basta un piccolo spostamento che cambia dimensioni e significato.»

Tino Vaglieri

(Trieste, 1929-Milano, 2000)

Risiede a Roma fino al trasferimento, da adolescente, a Milano. Nel 1949 si iscrive all'Accademia di Brera ai corsi di Carpi e in seguito dà origine al gruppo dei realisti esistenziali.

Partecipa alla Biennale di Venezia del 1960 e successivamente alle principali mostre sulla Nuova Figurazione ed alla rassegna romana *Possibilità di relazione* con Romagnoni e Ceretti. Dagli anni Settanta prosegue isolatamente la sua attività artistica.

Nel 2004 gli viene dedicata un'importante antologica a Milano, presso la Fondazione Stelline ed alla Biblioteca dell'Accademia di Brera.

Fin dal suo esordio nel gruppo dei realisti esistenziali Vaglieri dichiara il suo interesse per due temi cui tutto sommato resterà fedele per l'intera vita d'artista, l'uomo e la storia, giustificando la sua adesione al gruppo come necessità di superare l'espressionismo, con «comprensione pura e semplice della realtà». Che la realtà non sia però per lui cosa oggettiva, già si rende evidente qualche anno dopo, quando, nel '58, artista emergente del gruppo con personali a Milano e Roma e vincitore

del premio San Fedele, esprime la necessità di virare dai temi consueti del primo Realismo Esistenziale. Dopo le indagini sulle viscere urbane, intese come tubature e condotti sotterranei, cercherà significati più espliciti e di rottura, che provochino la reazione dello spettatore, quasi una forma di aggressione per immagini, con scene di uccisioni e torture dipinte con materia-colore pulsante ed in contrazione. La risultanza viene definita dall'autore "informale impuro" e dal critico De Micheli "tensione allo spasimo".

Nel '60 è con Ceretti e Romagnoni uno dei più attenti alle novità della pittura di relazione ed indaga sul rapporto tra le cose e la realtà, trasformando i suoi quadri in «luogo d'azione e di situazione e quindi luogo di rapporti, dove la molteplicità del reale trova una sintesi, dove le cose si possano aggiungere alle cose in modo organico per narrare momento dopo momento senza soluzione di continuità».

Dunque nelle opere degli anni '60, dopo la mostra *Possibilità di relazione*, il suo racconto diviene una mescolanza tra narrazione e materia, mentre ogni punto del quadro diviene oggetto.

In questo senso l'iconografia dei dipinti degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, nonostante la complessità e l'uso di elementi simbolici, diviene comprensibile se si pensa alla sua necessità di non definire le possibilità di visione, di far scorrere le immagini trasformandole in processo, di far succedere un oggetto ad un altro, ma anche ad una situazione o ad un gesto. La cosa - un piatto ad esempio - può distorcersi come un braccio, la città dilatarsi come un respiro, la sensazione avvenire dentro o fuori. Gli oggetti quotidiani provocheranno ossessioni e reazioni che sono fisiche, come la ribellione nei confronti degli strumenti di lavoro. Tenaglie e chiavi inglesi appariranno nella loro durezza cromatica rispetto al movimento che le genera,

la contaminazione con i prodotti della civiltà dei consumi sarà accompagnata dai colori insopportabili e rumorosi che avvolgono le situazioni metropolitane e, comunque, il gesto pittorico sarà duro a ricordare contraddizioni sociali non sanate e l'impossibilità di ripiegarsi su se stessi in soluzioni esistenziali: «La mia esaltazione esistenziale non arriverà mai al punto di affermare che la storia non esiste, che esiste solo l'esistenza», scriverà Vaglieri, cosciente che la storia è contraddizione sociale, violenza che con violenza gestuale va rappresentata.

Mino Ceretti (Milano, 1930)

Si forma all'Accademia di Brera; dalla metà degli anni '50 partecipa alla costituzione del gruppo del Realismo Esistenziale stringendo un rapporto intenso soprattutto con Romagnoni e Vaglieri, espone alle gallerie San Fedele e Bergamini e partecipa alla Quadriennale romana del '59. Negli anni Settanta dipinge serie di nature morte. Negli anni Ottanta e Novanta è presente nelle principali rassegne che riguardano la Nuova Figurazione e la Pop Art italiana. È stato docente all'Accademia Albertina di Torino e all'Accademia di Brera. Attualmente vive e lavora a Milano.

Il percorso di Ceretti, dalle prime mostre con Romagnoni e Guerreschi, quando dipinge lo squallore del paesaggio urbano caratterizzato dall'angoscia resa da agglomerati materici, è ricco di ricerche, mutazioni e varie esperienze, descritte con inquietudine e tensione.

I suoi racconti, incentrati sulla riflessione riguardo al destino dell'uomo, sono popolati di segni che si riferiscono, in modi quasi informali, a sensazioni di minaccia, di aggressione, di vio-

lenza e di perdita dell'identità, cui allude evidentemente l'immagine frammentata. Fin dal '58 l'autore parla del quadro come di uno schermo su cui proiettare la propria esperienza e la serie dei *Ritratti mancati*, incentrati sul tema dell'individuo violato, non più integro, presentano sulla superficie della tela figure frantumate, spezzate, come nel Picasso di *Guernica*, cui Ceretti dichiara di ispirarsi. Anche l'oggetto è inquietante quanto l'uomo e viene rappresentato nel momento della sua scomparsa, come nel ciclo dei *Paesaggi residui*. I dipinti di Ceretti sono forse tra i più complessi e tormentati tra quelli del Realismo Esistenziale, nonostante le tonalità accese e vivaci.

Il quadro, come lui stesso scrive, «è una somma di dati [...]. Dai sentimenti ai concetti, dalle perplessità agli slanci, tutto concorre alla possibilità del fare, essere nella cosa, viverla interiormente». Riferimento, questo, che, insieme ad alcuni temi riscontrabili in titoli come *Segni quotidiani*, rivela l'interesse per lo strutturalismo linguistico, col quale è in comune l'interesse per i rapporti fra le cose.

Giuseppe Guerreschi

(Milano, 1929-1985)

Si iscrive nel '50 al corso di pittura a Brera con Aldo Carpi e, diplomatosi, fa parte da subito del gruppo dei realisti esistenziali alternando l'attività pittorica a quella di disegnatore. Negli anni tra il '58 e il '60 partecipa alle mostre del gruppo romano "Il Pro e il Contro".

Dal '65 inizia a lavorare a Caponero in Liguria, dando inizio alle serie più importanti, come i *Ritratti*, *Judaica*, i *Profeti*, la *Petite suite du Père Lachaise*, i *Fogli privati*, la *Vietnam suite* e le *Figure femminili*, serie quasi sempre accompagnate da scritti che ne illustrano la genesi. Ha partecipato alla Biennale di Venezia tra il '58 e il '72 e le sue opere sono

presenti in molti musei europei ed americani.

Ha affiancato all'attività di pittore quella di incisore.

Nell'ambito del Realismo Esistenziale Guerreschi è stato avvicinato dalla critica soprattutto allo scultore Bodini, per l'urgenza di dichiarare in modo netto la propria protesta civile, con forme che non temono l'urlo e, almeno inizialmente, l'espressionismo legato ad un'attenzione per l'uomo sia nel segno della denuncia e della compassione, sia in quello d'un dichiarato amore per la materia ed il gesto. Dalla metà degli anni Cinquanta, dopo il periodo a Brera caratterizzato da una produzione grafica da lui definita "tra Balthus ed il postcubismo", si sente debitore, per formazione, a Gasparini ed attento al lavoro di Ben Shahn e Dubuffet, mentre avverte una certa lontananza dagli altri artisti del gruppo.

In quegli anni dipinge, «per ragioni che mi riguardano innanzitutto come uomo, come pittore poi», scenari urbani cosparsi di volantini, pagine di poesia, macerie e case nuove, segnaletiche stradali, che saranno l'ambiente dove si muoverà in seguito un'umanità costruita con arti meccanici e grumi pittorici come succhi corporei.

Il bisogno di ridurre il più possibile il divario tra pittura e realtà lo porta a ricercare di lì a poco i segni della violenza, "nel fuori e nel dentro", mentre la necessità di testimoniare il proprio tempo con l'arte, pur nella lontananza dal realismo sociale, lo porta a rappresentare figure emblematiche, creature sezionate non per crudeltà fisiologica né smania d'indagini anatomiche, ma per cercare possibilità di rinascita e ricostruzione precaria dopo la tortura e la sofferenza.

I frammenti corporei, come ha scritto su di lui Giovanni Arpino, «mangiano il loro stesso realismo, si divorano gli uni

con gli altri»; e lo stesso Guerreschi in termini autocritici noterà riguardo a questo aspetto il prevalere nei suoi personaggi «di una carica che turba proveniente dall'immagine stessa e non dall'esterno», giustificandola con un «bisogno di una pittura che mi comprometta come uomo in maniera totale».

Col passare degli anni le immagini di Guerreschi, vere e proprie icone della pittura degli anni Sessanta e Settanta, sono divenute insieme manifesto pop ed espressione di ritmo vitale e morte insieme. I colori squillanti e crudi giocando sulla tela hanno permesso questo duplice segnale attraverso l'intercambiabilità e l'equivalenza di oggetti e figure, come a voler dire che pittura e mondo si equivalgono.

Giuseppe Banchieri

(Milano, 1927-Ronchi di Massa Carrara, 1994)

Studia pittura a Firenze e poi a Milano come allievo di Aldo Carpi. Dalla metà degli anni '50 è uno degli esponenti principali del Realismo Esistenziale milanese, vince il premio San Fedele nel 1957 ed espone prima alla Galleria Pater, poi alla Galleria Bergamini. Partecipa ad edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale di Roma fino agli anni Settanta.

È presente a Brescia con esposizioni presso la Galleria Schreiber negli anni Ottanta e la Galleria dell'Officina nel 1995.

La pittura di Banchieri, caratterizzata inizialmente dai toni cupi del realismo, approda in poco tempo al versante esistenziale con la tendenza a mettere in luce aspetti segreti della natura e delle cose, attraverso segni inquieti, impre-

ziosi da gamme di grigi e luci polverose. L'interesse per un lavoro lontano da aspetti retorici è evidente in queste sue dichiarazioni della metà degli anni Cinquanta: «Noi non volevamo fare arte attraverso quadri manifesto o dichiarazioni programmatiche, ma attraverso una ricostruzione dell'uomo, esterna e interiore insieme»². Viene accomunato dal critico De Micheli, in occasione della mostra alla Galleria Pater nel '56, ai francesi dei gruppi "Homme Témoin" e "Ruche", come Rebeyrolle e Minaux, testimoni del vuoto e dello sconforto del mondo, per temi quali le periferie ed i prati nebbiosi.

In seguito abbandonerà i soggetti urbani per rivolgersi alla natura ed al paesaggio della sua giovinezza, quello viareggino, come l'amico Luporini, privilegiando il segno grafico che negli anni Settanta arricchirà con l'uso di collages e, negli anni Ottanta, con l'introduzione di colori acidi. La sua pittura più recente è fatta di ricordi, attraversata da coacervi di oggetti, senza figure umane, solcata da una luce diffusa sui muri, sulle venature dei legni, sui rami essiccati, sui fiori appassiti, sui bucrani, dove tutto si è fermato e le cose giacciono ferme nel silenzio, in scansioni razionali, come a seguire un ordine logico dei ricordi.

Soprattutto dagli anni Ottanta gli oggetti domestici vengono osservati con una sorta di quiete pietrificata, raggiungendo una fissità dell'immagine che si ricollega ad una forma di meta-realismo. Queste caratteristiche erano già presenti dalla seconda metà degli anni Settanta in opere quali *Rose d'inverno*, dove le cose appaiono come incasellate in luoghi della mente, libere dai condizionamenti del tempo e dove la pittura subentra alla realtà come unica certezza.

² Testo riportato nel catalogo della mostra *Figurazione a Milano*, Spazio culturale La Posteria, a cura di F. Buzio Negri, Milano 2000.

Gianfranco Ferroni

(Livorno, 1927-Bergamo, 2001)

Dopo il trasferimento dalla Toscana in Lombardia, si avvicina dal 1956 al gruppo dei pittori del Realismo Esistenziale. Accosta fin da quegli anni l'attività di incisore a quella di pittore. Partecipa alla Biennale di Venezia ed alla Quadriennale di Roma tra gli anni '50 ed '80. Negli ultimi decenni ha vissuto e lavorato tra Bergamo e Milano. Gli sono state dedicate numerose ed ampie antologiche, a Conegliano Veneto in Palazzo Sarcinelli, alla Galleria d'arte moderna ed alla Pinacoteca di Brera a Milano.

Gli anni '50 vedono Ferroni vicino al Realismo Esistenziale, in polemica col realismo sociale ed a dimostrazione di quella da lui stesso definita insofferenza politica, che lo porta a recuperare l'opera di Sironi o di Viani, per poi rappresentare le cose non velate da ideologie: dunque anche per lui i soggetti preferiti sono quelli della città, degli interni del suo studio di pittore, con atmosfere in bilico tra il movimento "Ruche" e Giacometti, dipinti o incisi con un segno vicino a quello di Wols. Intorno al 1963 un cambiamento tematico conclude la fase esistenzialista, dando origine ad un secondo periodo pittorico durato fino al Settanta, vicino alla Nuova Figurazione: si tratta di un allontanamento dalle tematiche più intimiste che porta alla necessità di dialogare con la storia, affondare nel passato altrui e dell'umanità in genere, affrontando i temi dell'olocausto e della guerra. In opere come *Ricordo di situazione* e *Sacrificio di Abramo* vengono scelte situazioni-simbolo di condizioni come la morte o la tortura, fisica o della mente, dove i contatti con Guerreschi e con l'analisi cruda e frantumata di Vaglieri sono evidenti. Nel '64 introduce nel suo repertorio iconografico il tema del lago di Massaciuccoli vicino a Viareggio. Il lago, poco

frequentato e dall'aspetto ancora incontaminato, lo attrae come fonte di mistero e per la varietà stagnante della sua vegetazione paludosa ed i grovigli naturalistici.

Il *Racconto del lago*, di cui esistono numerose versioni ad acquaforte, ha certamente i caratteri di questa visionarietà naturalistica che porta a rappresentare la vegetazione come qualcosa di ancestrale ed impraticabile. Onde circolari ed un sasso lanciato nell'inquietudine e nel silenzio di una calma apparente alludono alla morte. Questo soggetto sfocerà nei dipinti della serie *La leggenda dell'annegato*, del '65, dove si materializzeranno le paure che la natura suscita.

Nel *Racconto del lago* compare l'ambigua non distinzione tra interno ed esterno, con un gioco di sovrapposizioni di piani e sequenze temporali diverse dalla realtà che piace ad altri pittori come Cappelli. Allusioni agli imprevisti ed agli scarti degli eventi si evidenziano attraverso frammenti pittorici che sono immagini di una minaccia imminente e sovrapposizioni di ricordi come flash back cinematografici. In seguito la pittura e l'attività incisoria di Ferroni prenderanno strade diverse, abbandonando questo dialogo intenso col passato per fissarsi su un presente storico in uno spazio di rappresentazione che diviene elemento totale della conoscenza, anche se ristretto nell'interno dello studio dell'autore, illuminato da una luce che è regola e rigore.

Sandro Luporini

(Viareggio, 1930)

Dopo gli studi di Ingegneria si dedica alla pittura, prima a Roma e poi a Milano, dove si trasferisce nel 1956. Qui espone presso la Galleria Bergamini frequentando gli artisti del gruppo del Realismo Esistenziale. Dal '63 si lega

alla Galleria Il Fante di Spade a Roma. La sua attività continua intensamente nei decenni successivi e culmina con le antologiche a Palazzo Ducale a Mantova nel '92, allo Spazio Oberdan di Milano nel 2001, a Pisa nel 2005, con una grande mostra dedicata alla sua attività pittorica e teatrale, *Metafisica del quotidiano*. È stato per anni coautore dei testi delle canzoni e del teatro di Giorgio Gaber.

La storia dell'attività pittorica - attenta ai fermenti culturali e sperimentale - di Luporini è tuttora in evoluzione, ma il suo passaggio dalla pittura del Realismo Esistenziale alla Neometafisica degli ultimi decenni ha un filo conduttore ben evidente.

Come lui stesso dichiara in una intervista in occasione di una mostra bresciana³, fin dagli esordi il suo interesse è stato per Sironi, De Chirico e Morandi, mentre la scelta del versante del realismo rispetto all'astrattismo, lontana dall'aspetto sociale, impegnato ed enfatico, è stata filtrata dall'attenzione per l'esistenzialismo e per il cinema di Antonioni, Fellini e Bergmann.

Anche le opere prodotte all'epoca del Realismo Esistenziale hanno dunque caratteri comuni alla sua pittura recente, come la composizione essenziale e l'importanza della luce e della memoria piuttosto che del vero. Le periferie urbane sono avvolte in atmosfere più poetiche che di denuncia, come è il caso di *Il ponte di ferro* dei Civici Musei di Brescia, affine a certi lavori di Giovanni Cappelli degli stessi anni: pur con gli usuali toni cupi del realismo milanese dei primi anni Sessanta, la scelta di uno stile essenziale, non gridato, la pittura sfaldata, la luce trasfigurante, le soluzioni grafiche del ponte metallico, le colonne di luce filtrata dalle nuvole e

dai fumi, turneriane quasi, e la solitudine silenziosa indicano chiaramente il percorso futuro dell'autore e spiegano perché nel '59 esporrà presso la Galleria Bergamini con Ferroni e Banchieri. Gli anni Sessanta lo vedono interessato, come altri realisti esistenziali, all'informale di Wols, ma anche ai silenzi di De Staël, mentre, dopo l'iperrealismo degli anni Settanta, negli anni Ottanta, con l'abbandono della metropoli lombarda per Viareggio, avviene lo scarto più evidente nei confronti del periodo precedente, con una fase artistica ancora in corso, caratterizzata da visioni filtrate, composizioni semplificate, spazi distesi, silenzi diafani, risonanze ed evocazioni. Con Ferroni, Mannocci e Tonelli fonda il gruppo "Metacosa", antefatto della più recente Neometafisica.

Giuseppe Martinelli (Viareggio, 1930)

Frequenta il liceo artistico a Carrara. Nel 1955, tramite Sandro Luporini, conosce il pittore Banchieri e l'anno seguente si trasferisce a Milano, entrando in contatto col gruppo dei realisti esistenziali. Nello stesso anno vince il Premio di pittura Viareggio, cui ne seguiranno altri, come quello Suzzara. Fra le antologiche recenti si segnalano quella a Villa Borbone di Camaiore, di Olgiate Olona nel 1980 e la mostra a Gallarate nel 2004, presso lo Spazio Zero, intitolata *I luoghi del mare*. Vive e lavora a Milano.

La pittura di Martinelli, subito dopo un esordio comune agli altri artisti milanesi caratterizzato dalla preferenza per i temi urbani, dalla metà degli anni '50 rivela la necessità di elaborazione di ritmi lirici in un'ambientazione lim-

³ A. Bernardelli Curuz, *Intervista a Luporini*, in «Stile arte», n. 59 in occasione della mostra presso la galleria di Stile del giugno 2002 a Brescia.

pidamente naturalistica. Un dipinto del '68, coevo a *Sulla spiaggia* esposto in questa mostra, si intitola *Al limite della città* ed indica la via d'uscita pittorica di Martinelli, in una città trasfigurata dove il cielo occupa più spazio del resto e gli oggetti urbani sono trasformati in grossi giocattoli.

In seguito dunque a questa svolta Martinelli ha dipinto le serie raffiguranti le sole, le conchiglie, le figure femminili sulla spiaggia, paesaggi che hanno come elemento centrale un personaggio che respira in senso cosmico, caratterizzati da immagini sospese, che incombono e suggeriscono senza risolvere, come elemento metaforico di un'immensità metafisica.

Come divinità moderne le sue figure di donna sono apparizioni panteistiche, i loro corpi si avvolgono col colore e le forme all'elemento naturale divenendo un tutt'uno con esso, che sia sasso, alga, o terra, e dimostrando che la relazione fra le immagini è soprattutto metamorfosi. Il sole-aureola crea, in controluce rispetto alle figure, un effetto d'eclissi, generando una situazione di leggera inquietudine e scostamento dalla realtà oggettiva.

La ricerca artistica di Martinelli, legata ad una visione paesistica della memoria, continua negli anni, fino ad oggi, trattando in particolare il tema del mare, presente nel suo lavoro dagli anni Sessanta, quando la motivazione del dipingere non è stata più la cronaca, ma la sorpresa, l'interrogativo, la relazione figurale senza risposta: pittura storica certamente, ma non surreale, con aperture simboliche che hanno a che fare con la fuga dalla città e il rifugiarsi nell'infanzia, nei luoghi da ragazzo, nella memoria.

Giovanni Cappelli (Cesena, 1923-Milano, 1994)

Dopo i primi studi artistici a Bologna, con gli amici Sughì e Caldari, frequen-

ta a Roma gli artisti del gruppo del "Portonaccio", soprattutto Vespignani e Muccini. Nel 1953 diviene uno degli artisti della Galleria Bergamini a Milano e qualche anno dopo si trasferisce definitivamente nel capoluogo lombardo, dove frequenta il gruppo dei realisti esistenziali legandosi in particolare a Ferroni. Nel 1956 partecipa alla Biennale di Venezia, mentre nei decenni successivi, seguito attentamente dai critici Valsecchi e De Micheli, pratica un'intensa attività espositiva, dalla Quadriennale romana al Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 1989. Negli ultimi anni ha vissuto soprattutto a Gargnano sul lago di Garda.

Ai suoi esordi pittorici in Romagna Cappelli rappresenta scene di genere quasi macchiaiole, ma nei primi anni Cinquanta a Milano comincia ad occuparsi della cronaca marginale della città, dei suoi aspetti più squallidi, dalle periferie, come quasi tutti gli altri artisti, alla desolazione ed alla solitudine dell'individuo, alla prostituzione, alla vecchiaia, allo squallore della vita familiare, con forte accento esistenziale. Le sue figure dai ritmi anatomici spezzati appaiono in spazi suggestivi, illuminati da bagliori minacciosi che mettono in evidenza amarezza, risentimento e durezza, ribaditi dalla spigolosità delle forme di uomini e cose, che sembrano assalire lo spettatore come se il dramma dell'esistenza venisse addosso a chi guarda. Le pareti delle stanze dipinte da Cappelli sono nude, l'anonimato tende a confondere volontariamente il dentro ed il fuori, l'interno e l'esterno, non c'è lontananza ed orizzonte, tutta la vita è ribaltata in avanti, in scena e senza scampo. Gli uomini hanno volti che emergono dalla penombra con sembianze quasi animalesche e pelle che è direttamente l'involucro delle ossa.

I temi degli anni Sessanta, nei quali si inserisce *Albergo diurno*, hanno luci

spettrali, fanno intuire avvenimenti spiacevoli anche se banalmente quotidiani, violenze appena avvenute, brutture esibite, vecchie irrimediabilmente nella solitudine, con una narrazione che non trova consolazioni di tipo ideologico.

La sua è una pittura soprattutto disegnata e scarnificata - lo si vede bene in *Quinta corsia* -, dove il colore è artificiale e giustapposto, quasi simbolico.

La tendenza all'essenzialità aumenterà col tempo ed investirà tutti i suoi dipinti, anche quelli di soggetto naturalistico, spingendo Cappelli ad abbandonare il gusto per i valori atmosferici che lo accomunava a Luperini o a Banchieri.

Sergio Vacchi

(Castenaso di Bologna, 1925)

Compie studi artistici a Bologna, dove opera fino al '60, poi si trasferisce a Roma. Dopo esperienze postcubiste, pratica una pittura informale e materica. Dagli inizi degli anni Sessanta elabora un suo personale stile che si esprime in grandi cicli come *Concilio, Adamo ed Eva in Italia, Galileo, Il Casino di Raffaello*. Degli anni Settanta sono i cicli *Pianeta, Finisterre* e *Perché il pianeta*.

Vive e lavora per molto tempo a Roma, espone più volte alla Biennale di Venezia ed alla Quadriennale. Ora risiede vicino a Siena.

I primi temi di Vacchi sono figure surreali, informi ed informali, in breve sostituite da forme più umane e oggetti quotidiani, cui fanno seguito ritratti di persone-animati e poi ancora immagini legate alla storia, ovviamente non attuale, ma intesa come prefigurazione: *Federico II* e *Galileo*. Dagli anni Sessanta dipinge parallelamente anche la natura, paesaggi dove si nascondono morbide insidie, come nei due dipinti esposti in questa mostra, Eden con-

temporanei inquietanti, caratterizzati da rive mediterranee deserte, solcate da voli bassi di gabbiani e abitate da malinconici corpi di bagnanti o animali inquieti, immersi in notti limpide.

Nel 1960 Sergio Vacchi, pur non avendo ragioni che lo portino a condividere interessi col Realismo Esistenziale, trova con esso un momento di contatto esponendo nella mostra *Possibilità di relazione*.

È certamente curioso trovare gli uni accanto agli altri gli scritti di Vaglieri, Ceretti e Romagnoni ed il testo del pittore emiliano, anch'esso in catalogo, dove si legge una puntualizzazione sulla qualità e sull'importanza del fare arte che lo fa concludere: «Credo che oggi sia errore profondo da parte di alcuni giovani della mia generazione costruire a priori una poetica o sull'importanza o sulla qualità. E se dalla prima impostazione può derivare una sorta di neoespressionismo male digerito, dalla seconda sta derivando quella corrente neometafisica ai miei occhi altrettanto inerte anche se apparentemente di resa pittorica maggiore».

Vacchi, che dalla sua Bologna ha portato un secolare gusto per la luce ed il colore, ma anche la lezione di Morandi, cerca un strada legata certamente alla figura, ma diversa da quella dei realisti milanesi, dei quali non apprezza soprattutto il lato gestuale e l'avvicinamento all'informale, ma nemmeno le scelte di Ferroni, Banchieri o Luperini. La terza via è per lui quella che alcuni critici, come Giorgio Di Genova, definiscono arte fantastica, dove sono privilegiate le libere associazioni di fantasia, con immagini attive che sorprendono e stimolano chi guarda, senza barriere formali, qualcosa da non confondere col Surrealismo.

Nelle sue opere effettivamente sono presenti ragione e non ragione, logica e non logica, senso e non senso, senza privilegiare nessuno dei due termini. Come se l'allontanamento dai naturali-

smo fosse lento e non del tutto passato nella sfera onirica, esiste nei dipinti di Vacchi ancora molta concretezza.

Attilio Forgioli

(Salò, 1933)

Frequenta l'Accademia di Brera e si diploma nel 1958. Espone inizialmente presso la Galleria Alberti di Brescia, nel 1953. Nel 1962, dopo un soggiorno a Parigi, crea un ciclo di pastelli dedicato alla guerra d'Algeria, intitolato *La Senna*.

Dal '63 al '65 realizza la serie degli *Animali nel paesaggio*, esposti alle gallerie San Fedele e Bergamini. Dal '68 inizia il ciclo delle *Isole*, al quale seguono, strutturalmente simili, quelli degli *Alberi*, delle *Nature morte* e delle *Montagne*. Negli ultimi decenni gli sono state dedicate importanti antologiche, come quella alla Galleria comunale d'Alessandria nel '76, anno nel quale partecipa anche alla Biennale di Venezia.

Nel 1989 gli viene dedicata una vasta rassegna antologica a Palazzo Sarcinelli a Conegliano Veneto, cui hanno fatto seguito, più recentemente, numerosissime personali.

Vive e lavora prevalentemente a Milano.

Inizialmente la pittura di Forgioli, cresciuta nell'ambito artistico milanese degli anni '50 e certamente nutrita del secolare naturalismo lombardo e del Liberty, sfociato nel Divisionismo di Previati, si mescola all'attenzione per aspetti del Surrealismo e per Suther-

land. La risultanza è un allontanamento radicale da ogni realismo, che porta l'autore a procedere per nodi dell'immaginazione, echi, interrogazioni e risonanze.

I suoi paesaggi, le sue isole, vengono fissati sulla tela o sulla carta per dilatazioni ed insieme con segni concisi, le immagini messe a fuoco e sfuocate nello stesso tempo, con regole soggettive e visionarie, che mantengono comunque un grande rigore formale. Trattati viscerali, dipinti con cromie naturali e leggere, creano nello spettatore sensazioni opposte: vago senso di malessere e tenerezza, furore e dolcezza, sensazione di abitabilità dello spazio, all'apparenza piacevole, ma anche senso di disagio generato dall'osservazione di essenze frantumate, realtà incrinata e solo apparentemente affascinanti.

La pittura di Forgioli, che salva solo poche definizioni strutturali, dimostra come forse nessun'altra la crisi dell'arte realista in tutte le sue declinazioni, dal momento che quella dipinta dall'artista è una realtà estranea, non posseduta, è pittura scritta, poesia minimale e ridotta all'osso al centro del quadro.

Nelle immagini-apparizioni degli animali, degli oggetti, degli elementi vegetali, vengono aggregati elementi ridotti a scaglie cromatiche che oscillano tra raffinatezza ed angoscia.

Isole, giardini, residence, frutti, scarpe, alberi e montagne sono epifanie dipinte con colori evanescenti, che suggeriscono l'idea del tempo come sottrazione e defluire della vita.

SCHEDE

Sonia Painsi

Franco Francese
(Milano, 1920-1996)

Nel 1936 si iscrive al Liceo artistico di Brera ed inizia a disegnare giovanissimo, ispirandosi a Rosai, Rodin e Chagall. Chiamato alle armi nel 1938, riuscirà ad iscriversi all'Accademia di Brera solamente nel 1942. Si diploma nel 1947 e, dopo un periodo in cui la sua pittura risente dell'influenza cubista, si avvicina negli anni '50 al Realismo. Partecipa a diverse edizioni della Quadriennale di Roma (1955 e 1973) e della Biennale di Venezia (1952, 1960, 1982). Espone alla Galleria Penelope di Roma e alla Galerie d'Eendt di Amsterdam. Tra le numerose rassegne antologiche si ricordano quella dei disegni al Castello Sforzesco a Milano nel 1983 e quelle alla Galleria Bambagia a Busto Arsizio nel 1983 e al Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 1991.

«Il bisogno fisico di liberarsi da impulsi oscuri, bisogno fisico di impastare materia, volontà cosciente di formare, chiarire la propria figura d'uomo che sta dietro le occasioni episodiche di immagine, il senso della propria vita per viverla meno oscuramente, per placare momenti di sovrapercezione allarmanti. La fuga dal quotidiano collettivo in un tempo più raccolto; riappropriarsi del fluire del tempo disperso negli atti usuali in un tempo psichico segreto più compatto, più reale, più sensato. Per liberarmi dall'insistenza

del ritorno di un'immagine. Per ubbidire al pathos del divenire formale di un'immagine; estenuarsi nell'illusione dei rifacimenti. Oppure la riflessione sul senso, sulla direzione in cui tende a svilupparsi la propria attitudine "creativa".»¹ Queste le motivazioni del lavoro di Francese espresse in un'intervista apparsa nel 1984.

Viene spontaneo il paragone con Eugenio Montale, con quello stesso male di vivere che anche il pittore ha conosciuto e che si è mostrato prepotente in tanti cicli pittorici, da *La bestia addosso agli Amplessi*, ai *Bestiari* alle *Malinconie del Dürer*. Sono pagine di un libro intimo e rivelatore della verità ultima per l'artista: la necessità di ritrovare sé stesso in un'immagine che spesso non possiede "uno stile", alla quale basta la definizione. «Non mi sono mai preoccupato dello stile [...]; la mia ricerca formale si muove fra il rifiuto di uno stile che sento limitativo perché sento che finisce per ingabbiarmi e il tentativo di ributtarmi a nuotare liberamente.»²

Nelle opere come *Spigolatrici* diventa difficile non farsi coinvolgere dalla deformazione dei corpi e dei volti al tramonto, dall'ocra caldo che sa trasmettere la fatica della terra, della campagna, del lavoro. Non è un caso che i volti rasentino l'illeggibilità, è un carattere peculiare della poetica di Francese, l'estremo punto di arrivo del narrare quello stesso disagio che solo all'interno di un ciclo - *A quelli di Kronstadt*

¹ Le citazioni delle parole di Francese sono in M. Corradini, *Franco Francese*, Milano 2002.

² *Ibidem*, p. 130.

- si fa politico. Il soggetto si riferisce alla rivolta dei marinai contro il governo sovietico nel porto della città russa di Kronstadt, repressa nel marzo del 1921, ma rappresenta, in fondo, la crisi politica vissuta dal pittore e un'immagine della coscienza, una riflessione sul fallimento di una realtà, quella socialista, che si era rivelata soltanto un'utopia. Sono i contrasti dei colori a dominare il campo sulle tele di questo ciclo, dove il rosso sprigiona la drammaticità e la violenza della situazione non analiticamente descritta, ma filtrata dall'occhio straziato che vede figure dilaniate nell'anima prima ancora che nel corpo. Non sono delineati nemmeno i volti dei personaggi di *Veglia nella stalla* del 1956. Anche nell'intimità familiare di una stalla Francese sembra appena accennare ad essi, affidando al colore il compito di dar corpo ad un senso di impalpabile affinità e di dolcissima collaborazione agreste, che culmina in un abbraccio infantile ai piedi del padre. C'è un che di sacro in questo angolo caldo e appena rischiarato da una luce a metà, i gesti sono lenti, addirittura timidi, e non mancano di richiamare alla memoria la compostezza interiore e la delicatezza di sentimenti tutta contadina.

Bruno Cassinari

(Piacenza, 1912-Milano, 1992)

Dal 1926 al '29 è allievo della Scuola d'arte di Piacenza. Nel 1929 si trasferisce a Milano e frequenta i corsi alla Scuola d'arte serale di Brera. Si diploma nel 1938 e nello stesso anno espone alla IX Mostra d'arte a Milano al Palazzo della Permanente. Si lega in quest'occasione al gruppo "Corrente" ed espone alla Bottega omonima nel 1941. Nel 1947 si reca per la prima

volta a Parigi e nello stesso anno espone alla Biennale di Venezia, dove nel 1952 sarà premiato. Su invito di Picasso espone nel 1951 ad Antibes. Nel 1956 e nel 1960 è ancora presente a Venezia e alla Quadriennale di Roma del 1959 vince il Premio nazionale per la pittura. Numerose mostre lo vedono presente tra Venezia, Milano e Firenze per tutti gli anni Settanta e Ottanta.

Cassinari è fra gli artisti che aderiscono a "Corrente", gruppo sorto nel 1939 attorno alla rivista «Corrente di vita giovanile», fondata da Ernesto Treccani l'anno precedente. Il movimento si inserisce nel clima della polemica anti-novecentista e antifascista. Per Cassinari, come per lo stesso Treccani, per Sassu, Birolli, Morlotti, Guttuso, Manzù e altri, il filo conduttore è il ritorno alla tradizione artistica italiana, filtrata dalle esperienze dell'Impressionismo e del Postimpressionismo e fortemente impegnata politicamente.

Oltre ad una evidente propensione nei confronti del naturalismo, per Cassinari è stato fondamentale l'incontro con Pablo Picasso, come del resto l'osservazione dell'opera di Cézanne e del colore *fauve*.

Il risultato è stato una espressione artistica che si potrebbe definire "solidificata". Come Cézanne "solidifica" l'Impressionismo, allo stesso modo Cassinari ottiene "la plastica col colore"³, come egli stesso afferma: «faccio spesso della scultura col colore parlando del colore: adesso, bisognerebbe, almeno qualche volta, aver voglia di provare a fare i grigi, ma non vengono, non sono nella mia tavolozza.»⁴

Sono infatti altri i colori della sua anima, il cromatismo negli anni forse tende ad accendersi addirittura con giochi di contrasto e colori complemen-

³ R. De Grada, *Cassinari: oli, bronzi, disegni, 1935-1992*, Lecco 2004.

⁴ *Ibidem*.

tari. Una tavolozza e uno spirito simili a quelli di Matisse, si potrebbe dire, come egli stesso afferma: «La mia pittura non potrà mai essere del tutto astratta nel senso che essa non potrà mai essere staccata dalla realtà delle sensazioni, né avulsa dalla gioia e dalla presenza delle cose. [...] lo sono molto attaccato a tutti i soggetti della natura e dell'umanità, perciò non riesco a immaginare un mondo senza un personaggio. Amo troppo queste cose: il mare, il cielo, gli alberi. E poi le donne, i nudi. Insomma questo lo dico per chiarire la mia posizione di pittore.»⁵ Un poeta ispirato, dunque, un artista che si è nutrito dell'amore per la pittura in maniera sempre spontanea e non è mai scaduto nell'imitazione.

Giuseppe Zigaina (Cervignano del Friuli, 1924)

Nel 1944, conseguita la maturità artistica a Venezia, frequenta la facoltà di Architettura all'Accademia. Nel 1946 ad Udine incontra Pier Paolo Pasolini: tra i due nasce subito una profonda e sincera amicizia, che li porta a collaborare in diversi momenti. Nel 1948 partecipa alla sua prima Biennale di Venezia, alla quale verrà invitato spesso fino agli anni Ottanta. In seguito conosce Guttuso, Pizzinato, Treccani e Francese ed i critici De Grada, Maltese e De Micheli, con i quali getta le basi del movimento realista.

Negli anni i rapporti con Pasolini si intensificano e, tra il 1954 e il 1971, esegue bozzetti e collabora alle scenografie per alcuni suoi film. In questi due decenni partecipa a numerose manifestazioni e mostre all'estero, da Losanna a San Francisco, da Helsinki a Reykjavik; e scrive il saggio *Pasolini e la morte. Mito,*

alchimia e semantica nel nulla lucente e due racconti autobiografici.

«Un territorio si presenta - a qualsiasi grado di vivibilità - a immagine e somiglianza di chi lo abita»⁶.

L'opera di Zigaina è specchio di un inconscio che trova espressione nel paesaggio e di una natura che ha l'aspetto polivalente di paesaggio, di corpo, di anatomia. L'opera qui esposta, come molte incisioni o disegni contemporanei, è divisa in due zone separate da un orizzonte che assume i tratti di una pallida iride, a separare l'immagine pastosa di una "metamorfosi" dal silenzio del resto.

In questa scelta compositiva sono evidenti l'assimilazione dei grandi della storia dell'arte, da Dürer a Bacon, ma anche un conflitto interiore dell'artista stesso, che lo porta a raffigurare la sua mente come encefalo in trasformazione, cervello che diventa spesso crisalide o "mariposa", o, a volte, addirittura immagine del padre.

Il colore contribuisce in qualche modo a trasportare lo spettatore in una sensazione ambigua, di sentimenti contrastanti, che scaturiscono dall'uso di colori come il rosa ed il bordeaux delle carni, mitigati dalla leggerezza dei beige. Nel dipinto trapelano le esperienze dell'artista: il passato e l'infanzia, il Carso e la Slovenia, dove visse in collegio per anni, la natura di un territorio diviso fra due nazioni, il Friuli, la sua terra, il suo dolore. Dalla sua condizione d'uomo emerge il silenzio. Il silenzio è certamente dentro l'artista, che sceglie spesso di rappresentare soggetti muti, come gli insetti. Nelle sue opere si creano dialoghi non verbali, accostamenti e compenetrazioni di viscere, non parole. Tutto è originato dallo stesso archetipo: la natura che è l'ani-

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Goldin, *Zigaina*, Milano 1995, p. 45.

male ed anche l'uomo. Come la generazione della vita avviene nel silenzio del grembo materno, così, pare, osservando l'intera produzione dell'artista, di ritrovare sovente i temi dell'inconscio collettivo e della rinascita.

Dualismi insomma, accostamenti, compenetrazioni e metamorfosi, come l'autore stesso scrive: «So soltanto che l'azione di segregare i miei fantasmi nello studio come in un lager e di chiuderne la porta a due mandate, è un'accanita difesa schizoide, quella di cui parla Kafka. Io so tutto questo. Ma cosa posso farci se sento dire dentro di me: "È così che dev'essere"?»⁷ E poi ancora, parlando di Pasolini: «La nostra amicizia è nata proprio su un'undefinibile qualcosa che non ci siamo mai detti, ma che ognuno di noi per propri conto sapeva. Lui - come ha scritto - era ontologico per me come io lo ero per lui [...]; i nostri corpi hanno parlato come verbalità altra.»⁸

Ancora una volta, dunque, un incontro silenzioso con l'amico più caro, che è stato la sua controparte in letteratura.

Renzo Vespignani

(Roma, 1924-2001)

I suoi esordi si situano negli anni che vanno dal 1944 al 1948. Il pittore tiene la sua prima mostra a Roma nel 1945: è il tempo dei temi come le *Periferie*. Mentre si lega sempre più ai movimenti culturali di sinistra, partecipa alla nascita della rivista «Città Aperta». Nel 1963 fonda assieme ad altri artisti (Guerreschi, Calabria, Ferroni) il gruppo "Il Pro e il Contro", che opera sul versante della neo-figurazione. Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 affronta i temi della guerra, delle ideologie totalitarie e della violenza. Il dolo-

re e il sacrificio di sé sono la base, negli anni '80, del ciclo su Pasolini, in cui indaga sull'atroce fine dello scrittore. Nel 1985 espone all'Accademia di Francia in una mostra che sviluppa il confronto dialettico con la tematica urbana di un altro grande osservatore di Roma: appunto Pier Paolo Pasolini.

Nel 1988 è presente alla mostra *Vitalità della figurazione* curata da Vittorio Sgarbi. È notevole il suo corpus incisorio, all'interno del quale spiccano le lastre dedicate a Giacomo Leopardi.

All'epoca della sua prima personale, nella seconda metà degli anni '40, il segno di Vespignani era crudele, ma negli anni successivi egli l'ammorbidisce e il suo linguaggio sembra approdare all'osservazione dei classici del secondo Espressionismo, mentre la sua visione appare meno violentemente politicizzata rispetto a quella precedente e rappresenta un mondo venato persino di un acre lirismo, con uno sguardo non molto diverso da quello dei registi Rossellini e De Sica.

Per molti anni il mezzo espressivo da lui preferito è il bianco e nero dell'inchiestro o dell'acquaforte: mezzo "povero", cinico, duro, come il passato da ricordare. Già nelle sue prime prove d'esordio compare la scoperta di una dimensione urbana che non è soltanto paesaggio, ma livello e qualità diversa del vivere, intuizione dei guasti irrimediabili che si vanno producendo nel tessuto della società italiana. Questo tema, in forme più o meno esplicite, resterà sempre al fondo del suo operare. La sua pittura sembra accompagnare criticamente la storia dei decenni centrali del Novecento, dalla ricostruzione post-bellica alle illusioni del consumismo, fino alla catastrofe dell'urbanizzazione selvaggia e alla conse-

⁷ G. Ziqaina, *Mio padre l'ariete*, Venezia 1987, p. 45.

⁸ *Ibidem*.

guente morte della residua cultura contadina.

La sua pittura degli anni Sessanta è buia, spettrale, a tratti sfiora l'informale per la presenza di penombre angosciose, in cui l'uomo sembra smarrirsi. È il caso di *Periferia*, del 1963. Nella visione urbana c'è il tentativo di trovare la risposta alle motivazioni di un problema di vita moderna, di costume, di tematica sociologica che, dato il particolare mezzo espressivo, non può, a sua volta, che restringersi nei termini, pur appassionati, e ancora irrazionali, della denuncia. Più Vespignani è, nel segno, violento e preciso, più subisce i tremendi grigi della periferia proletaria, le sue tristezze senza fondo. L'uomo è protagonista di questa periferia, non perché è ritratto in essa, ma perché sono i suoi occhi ad averla dipinta. Nel disegno intitolato *Figura in movimento* l'artista racconta la trasformazione di un essere che ha già compiuto la sua metamorfosi, «che ha lasciato chissà dove, forse nel solo angolo polveroso della casa, la sua cuticola larvale e sfoggia ormai uno smagliante tegumento di insetto perfetto»⁹. Niente è più drammatico e ripugnante dello spettacolo di queste figure che generano un terribile sentimento di pena per l'uomo. E l'uomo alienato, che ha in sé qualcosa di robotico, non ha volto, perché non ha definizioni psicologiche o sociali, vive un disagio che gli deriva da un adattamento forzato ad un mondo snaturato: l'orrore sta nel non poter comprendere se è possibile voltarsi indietro.

Scriva il critico Carrieri nel 1980: «Le prime incisioni e inchiostri di Vespignani li ho visti esposti subito dopo la guerra nelle botteghe di Via Margutta. I suoi fogli sembravano avessero in ogni filo d'inchiostro un aculeo, una

spina, una miccia: qualcosa che graffiasse o stesse per prendere fuoco. Un fuoco invisibile ma impellente. Il silenzio era più temibile, creava vuoti e aloni di vuoti intorno a persone e cose. La guerra che aveva lasciato sangue e macchie ovunque, nelle strade e piazze e baracche di Vespignani sembrava irremovibile. E irremovibili i rottami, i rifiuti, le macchine, i cani uccisi, i cristiani [...]. Gli inchiostri che mi davano una emozione profonda erano gli scali e le stazioni ferroviarie. Respiravo l'antracite ed ero preso da tosse convulsa come se gli occhi con cui guardavo i vecchi vagoni facessero parte del mio sistema respiratorio ridotto a un marchingegno arrugginito.»¹⁰

Remo Brindisi

(Roma, 1918-Lido di Spina, 1996)

Sino al 1946 vive tra Pescara, L'Aquila, Roma, Firenze e Venezia. Si forma dapprima al Centro sperimentale di scenografia di Roma e, successivamente, all'Istituto d'arte di Urbino. Assente in lui sin dai primi lavori il gusto per l'equilibrio e per l'armonia, le sue opere paiono rispecchiare il suo rapporto col vissuto, eliminando riferimenti colti. Nel 1946 si trasferisce a Milano e la sua pittura risente di influenze cubiste. Gli anni '50 segnano la pittura dell'artista in senso informale. Il tema della lotta e della violenza caratterizzerà le opere della fine degli anni Sessanta e degli anni Settanta, con il ciclo dei *Contestatori*. Nel 1972 è nominato presidente della Triennale di Milano e nella stessa città espone all'Arengario alla fine degli anni Ottanta.

Quella di Remo Brindisi è una poetica dai vari volti, cui è certamente difficile

⁹ R. Vespignani, *Disegni del 1964-1965*, Roma 1965.

¹⁰ Testo pubblicato nell'antologia critica in <http://www.galleriavirtuale.net/vespignani/index.htm>.

attribuire una definizione proprio per la ricchezza e per la resa degli impulsi. Sicuramente l'Espressionismo tedesco gli ha ispirato quel segno nero che tante volte permette anche al non intenditore d'arte di riconoscere la sua mano. La linea tonda di Brindisi, creata guardando ai tratti neri e spezzati della Brücke, ha un carattere forte, un accento drammatico che emerge non solo nelle opere politiche, ma anche in opere apparentemente descrittive come le *Venezie* o gli *Amplessi*.

In ogni caso si può sottolineare come soprattutto il recupero di temi intimistici, come nelle *Maternità* o nelle *Pastorali*, di cui un esempio è in mostra, sia in linea con la tradizione naturalista italiana e dimostri di essere insieme patrimonio visivo e radicato nella memoria.

È altresì evidente come questo suo modo di procedere si trovi spesso su una voluta, cercata, sottile linea di confine tra l'astrattismo e la volontà di figurazione attraverso il colore e la forma.

Cesare Maccari ha scritto negli anni '70: «Remo Brindisi esercita sull'osservatore attrazione e repulsione allo stesso tempo: non è semplice né facile accoglierlo d'un tratto o ripudiarlo»¹¹.

L'opera qui presentata, *Pastorale*, è forse fra le più gradevoli dell'autore, grazie al colore e ad una resa morbida, in qualche modo sfumata, dei soggetti. Vive in questa tela una sorta di rarefatto panteismo bucolico, reso attraverso la fusione simbolica del paesaggio e dei personaggi. Lo stesso titolo rimanda a qualcosa di sospeso nella mente più che a una scena concreta, eppure nella sua interezza l'opera conserva una componente reale, perché tale è il ricordo. E in fondo tutta l'opera di Brindisi è basata sul rifiuto del racconto istantaneo, impressionista, e su un'immagine che impone all'osservatore la "fatica" fisica dell'empatia.

Giannetto Fieschi

(Zogno, 1921)

Di antica famiglia genovese, sin da giovane manifesta interesse per il disegno. Iscrittosi nel 1940 alla facoltà di Medicina e contemporaneamente all'Accademia Ligustica di belle arti, nel 1946 conosce Felice Casorati, grazie al quale ottiene una personale alla Galleria del Bosco di Torino e partecipa alle Biennali di Venezia nel 1948 e nel 1950. Da qui in poi la sua pittura conosce un'evoluzione decisamente astratta. Anche per l'interessamento di Giulio Carlo Argan, ottiene due borse di studio a Parigi e Barcellona. Dal 1950 al 1955 soggiorna a New York. In questo periodo realizza i libri d'artista *Il Leviatano* e *The cats are hungry*. Nel 1965 viene presentata una sua antologica presso il Museo civico di Bologna. Nel 1972 partecipa alla Quadriennale di Roma e nel 1980 gli viene conferito dall'Accademia Ligustica di Genova l'insegnamento di tecniche dell'incisione.

Giannetto Fieschi potrebbe insieme essere considerato artista visionario, gotico e surrealista. Uomo dalle profonde inquietudini, Fieschi non ha mai amato l'idea di venire classificato o "definito". Non potrebbe. Certo, in lui come nella quasi totalità dei suoi coetanei, resta probabilmente fissato drammaticamente addosso l'orrore delle guerre. Orrore-buio che si trasforma in una materia a volte capace di corrodere l'animo, scura e violenta com'è. Anche quando, in alcune invenzioni di Fieschi l'ironia sembra esserne la chiave di lettura, la verità pare alla fine non spiegarsi in altro modo se non con l'amarezza della realtà e la difficoltà del sopravvivere.

Un'opera come *Figliol prodigo* qui esposta, del 1968, emana una forza af-

¹¹ C. Maccari, in *Personale di Remo Brindisi*, Montecatini 1970.

fascinante: nell'abbraccio tra padre e figlio, nella deformazione dei corpi sembra di cogliere la distanza tra i due personaggi, tra un padre dai tratti di sumani, ma dal sorriso colmo di commozione, e un figlio che, nella sua diversa deformazione, non possiede un volto. È come cogliere la distanza che esiste tra Dio e l'uomo, tra un Dio terribile eppur magnanimo e un figlio molto più piccolo a cui altro non resta da fare se non affidarsi alle braccia del padre. E all'autore altro non resta se non la sua firma, che spesso spezza il suo nome, come in questo caso, forse a significare una complessità nel suo essere e l'oscurità (medievale come i caratteri) della sua anima.

Bruno Caruso (Palermo, 1929)

Affascinato sin da bambino dai disegni architettonici del padre, inizia a disegnare giovanissimo, copiando Leonardo, Pisanello e Mantegna. Laureato in Giurisprudenza, frequenta con passione nella sua città natale i corsi liberi dell'Accademia di belle arti e la facoltà di Lettere e filosofia. Si trasferisce negli anni '40 a Vienna, dove rimane colpito dai lavori di Klimt e di Schiele. Nel 1949 inaugura la sua prima personale alla Libreria Flaccovio di Palermo. Nel 1950 si reca a Parigi e Londra. Nel 1954 e nel 1956 partecipa alla Biennale di Venezia, nel 1955 e nel 1959 alla Quadriennale romana. Negli anni '60 alcuni suoi lavori vengono pubblicati dal «Times», da «Fortune» e da «Life». Nel corso dei suoi frequenti viaggi (dal Medio Oriente agli Usa) esegue ritratti di numerosi artisti, raccolti nel 1978 nel volume *Mitologia dell'arte moderna*. Ha illustrato opere di Machiavelli, Mallarmé, Ungaretti e Manzoni, ha esposto in tutto il mondo e i suoi lavori si trovano nelle grandi collezioni e nei principali musei. Nel 1986 l'Uni-

versità di Palermo gli ha conferito la laurea honoris causa in materie letterarie.

Artista raffinato, intellettuale, Bruno Caruso ha messo la sua arte al servizio del proprio vissuto. Fin dagli esordi, e in particolare dagli anni Cinquanta, periodo in cui, tra l'altro, stringe amicizie con personaggi come Thomas Mann, Vittorini e Quasimodo, è attratto dalla gente semplice della città, dagli artigiani e dai pescatori, in una parola, dalla realtà. In Sicilia disegna con fervore i contadini impegnati nella lotta per l'occupazione delle terre e compie un ciclo di disegni sulla strage di Portella delle Ginestre. È allora che ha origine, in seguito all'amicizia con Girolamo Li Causi, guida delle lotte contadine, la sua partecipazione in modo attivo alla lotta per l'emancipazione culturale della Sicilia e l'impegno contro la mafia.

Sempre in questi stessi anni la sua attività è concentrata presso il manicomio di Palermo, nella realizzazione di un gruppo di disegni che testimoniano l'orrore della condizione degli internati negli ospedali psichiatrici.

Negli anni successivi nasce in Caruso l'esigenza di ricercare le profonde ragioni delle condizioni del disagio dell'umanità in senso sociale, come la persistenza delle dittature, ed in senso materiale, come la fame, esigenza che lo spingerà a cominciare una lunga serie di viaggi nei paesi più poveri. La lunga permanenza in Iran e nei paesi arabi, in India, in Thailandia e in Giappone gli permette di scoprire anche i capolavori dell'arte orientale: si appassionerà infatti alla miniatura persiana ed indiana e frequenterà a Teheran un corso di calligrafia persiana. Il forte bidimensionalismo di opere come *Natura morta scomparsa*, del 1973, è debitore di questa passione per l'oriente, in particolare per l'arte giapponese e per Hokusai.

È anche inevitabile accostare le opere di Caruso per l'uso del colore al Postimpressionismo e al Divisionismo: tuttavia le motivazioni di un puntinismo così preciso nulla hanno a che vedere con la ricerca delle leggi ottiche di Chevreul, così come alcuni esiti "surrealisti" non hanno nulla a che vedere con Max Ernst o Yves Tanguy. Non bisogna nemmeno dimenticare che Caruso lavora anche negli Stati Uniti, dove si interessa a personalità della politica e della cultura come Malcom X, Jack Levine, Tennessee Williams e Ben Shahn.

La *Natura morta* in mostra è il "ritratto" di una tavola siciliana scomparsa, di un passato che, forse, resterà tale. Nelle forme, che potrebbero ricordare quelle della Pop Art, si ricollega alla natura morta della pittura di genere del XVII secolo, che era un simbolo allora attuale, come lo è oggi, appunto, la Pop Art.

Valerio Adami (Bologna, 1935)

Nato a Bologna nel 1935 e formatosi all'Accademia di Brera, esordisce nel 1955 all'insegna della ricerca di un nuovo spazio per la figura, superando l'esperienza informale. Nel 1959 presenta la sua prima personale e partecipa alla VIII Quadriennale romana. Tra il 1961 e il 1969 lavora tra Londra e Parigi, sviluppando un suo linguaggio conciso e sintetico. Nel 1968 partecipa alla Biennale di Venezia e l'anno successivo espone al Jewish Museum di New York. Nel 1970 gli viene dedicata una grande mostra personale al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, dove esporrà poi regolarmente. Nel 1980 lo scrittore Italo Calvino, ispirandosi a una serie di suoi quadri, pubblica *Quattro favole di Esopo per Adami*, testo-prefazione ad alcune mostre dell'artista. Risale al 1985 una sua grande antologica al Centre Georges Pompidou di Parigi, cui ne seguiranno altre a

Madrid nel 1991, a Siena nel 1994 e a Buenos Aires nel 1998.

La tela qui in mostra, *Lo specchio*, dipinta nel 1965, presenta un gioco cromatico in cui i colori sembrano volersi infastidire a vicenda, come avviene in altre opere dello stesso anno. Lo specchio è il mezzo e il luogo del riflesso, ma lo stesso riflesso dello specchio, come in *Las Meninas* di Velázquez, cela l'inganno. L'ambiguità che ne deriva suscita una molteplicità di letture, tutte ruotanti attorno a significati ironici che, per qualche strano scherzo, si trasformano in amaro sarcasmo. D'altra parte l'opera è dipinta negli anni in cui nascono i miti dei media e la Pop Art e la cultura di massa si impadronisce anche della visione dell'arte. Già da qualche anno Adami sta volgendo lo sguardo agli aspetti dell'arte espressi oltreoceano, facendone proprie alcune componenti, come l'autocelebrazione, l'ironia ed il sarcasmo.

In un'opera come questa c'è soprattutto autoironia, insieme con l'attenzione per il fumetto rivisitato da Lichtenstein. La linea e il contorno danno la forma, il colore è piatto, basato su poche tonalità stridenti. L'assenza della tridimensionalità e della prospettiva destabilizza la possibilità d'osservazione, rendendo tutto più complesso. Laddove il segno non lascia (o quasi) dubbi, subentra il tocco surreale, che rende impossibile percepire fino in fondo il senso ultimo dell'opera. Eppure Adami è stato più volte definito il pittore della stanza: il luogo, in fondo, in cui l'uso della prospettiva centrale sarebbe il più ovvio e semplice. L'artista lo rifiuta, perché ama giocare con il soggetto, e ancor di più con lo spettatore.

Concetto Pozzati (Vò Vecchio di Padova, 1935)

Nel 1949 si trasferisce a Bologna, dove si diploma all'Istituto d'arte. Nel

1955 soggiorna a Parigi per perfezionare lo studio della grafica pubblicitaria. Esordisce in mostre collettive nel 1957 al Morgan's Paint di Rimini e nell'anno successivo alla Permanente di Milano. Nel 1964 espone tre opere alla Biennale di Venezia. Negli anni seguenti rivolge la sua attenzione di artista "rapinatore" (come egli stesso si definisce) al patrimonio iconografico dell'arte del passato. La sua produzione degli anni '80 è contraddistinta da assemblaggi di oggetti disparati, come vecchie fotografie, buste e grandi acquerelli con pani giganti.

«La coscienza critica del linguaggio rappresenta da sempre la centralità del lavoro di Concetto Pozzati. Ho già detto altre volte che il linguaggio sta all'artista antinaturalista come la natura sta al pittore naturalista. Essendo il primo caso cui ci si deve per lui attere, ecco spiegato perché il linguaggio si spalanca al suo sguardo, alle sue analisi e alle sue tentazioni, come, per fare un esempio, il paesaggio si predisponeva all'indagine di un'arte legata ai principi e alle tipologie ottocentesche. Non vi sono dubbi che la consapevolezza cui accennavo è la trama portante dell'opera di Pozzati nel corso di ormai trent'anni di lavoro. Assieme a pochi altri, Pozzati è uno dei rari artisti maturati sul finire degli anni Cinquanta (all'alba cioè di una cultura industriale trionfante nei parametri della mercificazione) che abbia accettato la sfida tecnologica senza venir meno alla specificità conoscitiva dell'artista, al taglio critico dello sguardo, alla sensibilità di quella e alla qualità evocativa di questo.»¹² Questo è quanto afferma Giorgio Cortenova in un saggio sull'artista, in accordo con Giuliano Briganti: «È certo che questo "predone di

immagini" è convinto, rapinandole, di servirsi di ciò che è stato creato solo per servire, per essere rubato e posseduto, così come è convinto che le immagini non nascono dall'immaginazione ma solo da altre immagini, che cioè le immagini sono il linguaggio delle immagini come l'arte è il linguaggio dell'arte. Si attiene quindi alle immagini ricevute, guardandosi bene di cercare altre nella realtà esterna o altrove, cioè fuori del campo specifico che gli offre il lessico del suo mestiere, perché sa che quanto trova in quello spazio può bastargli, che anzi non può servirgli altro. Vi trova quindi - e dove le trovi non conta - immagini che sono portatrici di un significato il quale può essere punto di partenza per un fruttifero riciclaggio, in quella operazione sulle tipologie e sulle simbologie artistiche che più l'interessa.»¹³

Qual è la pera vera? è senza dubbio un'opera storica di straordinario impatto. Credo che una delle sue principali caratteristiche sia in primo luogo una accattivante simpatia tutta Dada. Quest'opera è anche un inno allo scherzo, a quel doppio senso dello specchio di Adami, ma soprattutto è la celebrazione in chiave ironica della natura morta. È colore e fantasia surrealista. È stuzzicare "pavlovianamente" lo spettatore, il quale si mette (immancabilmente!) a contare i frutti davanti ad uno specchio dalla stessa forma, che crea un'ombra. Perciò non si può essere sicuri, alla fine della conta, del numero esatto di pere, che forse altro non sono che la stessa unica pera. E il gioco ancora non finisce, perché la sequenza dei colori non è casuale, ma nemmeno regolare, come del resto non si può capire se in realtà ci sia la vera pera in movimento partita dall'alto della tela o dal basso o, ancora, dal-

¹² G. Cortenova, *La matassa della coscienza*, Milano 1992.

¹³ G. Briganti, *Quel pittore rapina le immagini*, in «la Repubblica», 11 maggio 1986.

lo specchio. Lo stesso titolo disorienta per un attimo: la domanda dell'artista sposta l'attenzione dalla "quantità" alla "qualità". Mentre la reazione di chi guarda porta a notare la dimensione dell'opera e la serialità degli oggetti rappresentati, l'autore invita (polemicamente?) a imparare a scegliere e a trovare la verità fra le tante possibilità che il contemporaneo ci offre.

Augusto Perez

(Messina, 1929-Napoli, 2001)

All'età di sette anni si trasferisce con la famiglia a Napoli, dove, intorno ai diciassette anni, frequentando lo studio dello scultore Tomai, si rende conto della sua forte vocazione alla scultura. Nel 1948 ottiene la maturità classica e l'anno seguente si iscrive alla facoltà di Architettura, che abbandonerà nel 1952, per conseguire la maturità artistica e intraprendere, per alcuni anni, la carriera dell'insegnamento. Due anni dopo espone a Napoli e conosce Guttuso. Nel 1955 diviene assistente alla cattedra di Scultura dell'Accademia di belle arti di Napoli, tenuta da Emilio Greco. Nel 1960 ottiene una sala personale alla XI Biennale di Venezia, dove espone alcuni grandi bronzi. Inizia per l'artista una lunga serie di esposizioni in Italia e all'estero (Parigi, Londra, New York, Alessandria d'Egitto, Berlino, Liverpool, Pittsburg, Anversa eccetera). Partecipa a rilevanti rassegne internazionali di scultura ed espone in prestigiose gallerie italiane, presentato da Crispolti, De Micheli, Solmi. Franco Simongini gli dedica, nel 1969, con testo di Cesare Brandi, e nel 1978 due documentari televisivi. Nel 1986 è invitato alla IX Quadriennale di Ro-

ma e viene eletto accademico dei Virtuosi del Pantheon. L'anno seguente la città di Messina gli rende omaggio con una grande mostra antologica.

Sullo scultore Renato Guttuso nel 1958 ha scritto: «il problema della forma in Perez è essenziale e perciò la sua opera è tra le rare d'oggi che non si aliena ad una problematica astratta, ma investe direttamente il mondo reale, e si adopera a risolvere i problemi che quest'arte presenta, senza ricorrere a scappatoie, senza eludere rischi, senza genericizzare i contenuti. [...] Perez affronta la realtà per capirla, per conoscerla, per esprimere i significati, i valori che gli interessano, senza violazioni. Anche nei confronti della materia non va a cercare materie strane e spettacolari; la sua audacia maggiore è il cemento: per il resto è fedele al gesso, al bronzo. Sapendo, e ha l'aria di averlo sempre saputo, che il significato di una materia consiste nella carica espressiva che un artista ha saputo infondervi.»¹⁴

I temi e i soggetti di questo scultore indagano nel passato, nella memoria letteraria, nell'epos. Dei protagonisti e degli avvenimenti egli cerca di fornire una sorta di ricostruzione moderna. È nell'ambito di questa acuta impostazione del problema plastico che nascono le abrasioni dei volti, gli sfaldamenti e le mutilazioni dei personaggi, che altro non sono se non «eroi superstiti di una mitica civiltà»¹⁵, per dirla con Vitaliano Corbi, i quali, anche quando sembrano riproporre i toni di una classicità felice, restano comunque legati ad una condizione esistenziale di infelicità perché, come afferma Caramel, «ne denunciano la caduta e l'assenza desolata del nostro orizzonte di vita»¹⁶.

¹⁴ V. Corbi, *Perez*, Torino 1974.

¹⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹⁶ *Ibidem*, p. 83.

Attratto dal bagliore della superficie, Perez vi si precipita fino a sfondarla; nella esaltazione del suo luminismo pittorico trae dalla materia il lampo e il nero vuoto, ricordando vagamente, in questo, il dinamismo bocconiano; infine approda a toni surrealistici, alla Dali, componendo e decomponendo un consumato e manieristico gusto barocco.

Floriano Bodini

(Varese, 1933-Milano, 2005)

Si forma a Milano, all'Accademia di Brera, sotto la guida di Francesco Messina. È stato animatore del gruppo di giovani artisti milanesi del Realismo Esistenziale. Risale al 1968 una mostra dedicata al *Ritratto di un Papa*, oggi ai Musei Vaticani. L'interesse per l'insegnamento porta l'artista a un'intensa attività didattica: titolare dal 1978 della cattedra di Scultura all'Accademia di belle arti di Carrara, ne è direttore fino al 1987 e presidente dal 1991 al 1994. Concluso l'insegnamento carrarese, prosegue l'esperienza didattica a Darmstadt in Germania, presso il Politecnico di Architettura, dal 1987 al 1998. Tra le sue realizzazioni recenti sono da ricordare il monumento dei *Sette di Gottinga*, eretto ad Hannover nel 1998, quello in marmo a *Virgilio* per la città di Brindisi (1985), il *Paolo VI* nel duomo di Milano (1989), la *Santa Brigida* e il *Crocifisso* (1999) nella basilica di San Pietro a Roma. È autore del monumento a *Paolo VI* per il Sacro Monte di Varese, di un imponente *Volo di colombe* per la nuova sede dell'AGIP di San Donato Milanese e della *Porta santa* della basilica di San Giovanni in Laterano. A Carrara, in piazza San Francesco, davanti al laboratorio Nicoli,

per anni familiare allo scultore, è collocato il monumento al *Cavatore*, opera realizzata nel 1995.

Bodini non propone semplicemente una scultura: prima di essa, infatti, vi è l'idea che sta alla base del progetto. Idea, in questo caso, non è un guizzo dell'ingegno o uno slancio artistico a sé stante, bensì scelta critica, decisione impegnata e razionale e, in un certo senso, desiderio inappagato. Che *Idea critica per un monumento all'eroe* non sia un semplice gioco scultoreo lo si capisce non solo dal titolo (in sé critico e possibilista) o dalla storia dell'artista, ma anche dalla scelta del soggetto, quell'eroe senza braccia e senza gambe che pare cavalcare solamente con la forza dello sguardo. Ma per dove? Incontro a chi e a cosa? Allo spettatore, probabilmente, cui spetta la scelta della direzione, la decisione di voltare in un senso o in quello opposto fidandosi di una o dell'altra testa di un cavallo e di un eroe smarriti, o, forse, di un artista che ha voluto criticamente non scegliere. Il fatto che il soggetto non sia semplicemente un eroe, dotato di eccezionali virtù di coraggio e abnegazione, tali da suscitare l'ammirazione di tutti, ma sia un monumento, quindi la consacrazione di quelle virtù, di per sé non avrebbe nulla di straordinario, non fosse che l'eroe di Bodini, e il suo monumento, si stagliano, più che come una celebrazione, come un monito. La scultura esprime una domanda fondamentale: è davvero un eroe chi sa sempre scegliere, chi sa sempre decidere in che direzione guidare il proprio cavallo di battaglia? E più in generale: si è eroi nel momento in cui si decide, giorno per giorno, che tipo di vita affrontare?

Le opere



1. Aldo Carpi

Tre maschere, 1960

olio su tela, cm 89x69

Brescia, Civici Musei d'arte, storia e scienze, Galleria d'arte moderna e contemporanea, inv. 1154



2. Bepi Romagnoni
Modificazione, 1960
olio su tela, cm 100x80
Brescia, collezione privata



3. Bepi Romagnoni
Racconto, 1962
collage e tecnica mista su tela, cm 50x70
Brescia, collezione privata



4. Tino Vaglieri
Piatto rotto al confine della città, 1971
olio su tela, cm 70x50
Brescia, collezione Rossetti



5. Tino Vaglieri

Al confine della città. Uscita dalla fabbrica. Strumenti, 1972
olio su tela, cm 90x70
Brescia, collezione Rossetti



6. Mino Ceretti
Segni quotidiani, 1964
olio su tela, cm 100x81
Brescia, collezione privata



7. Giuseppe Guerreschi

Senza titolo, 1953

disegno su carta, cm 67x47

Brescia, collezione Carlo Pagni, Galleria Lo Spazio



8. Giuseppe Guerreschi

Testa grande, 1962

olio su tela, cm 135x120

Brescia, Civici Musei d'arte, storia e scienze, Galleria d'arte moderna e contemporanea, inv. 1234



9. Giuseppe Guerreschi

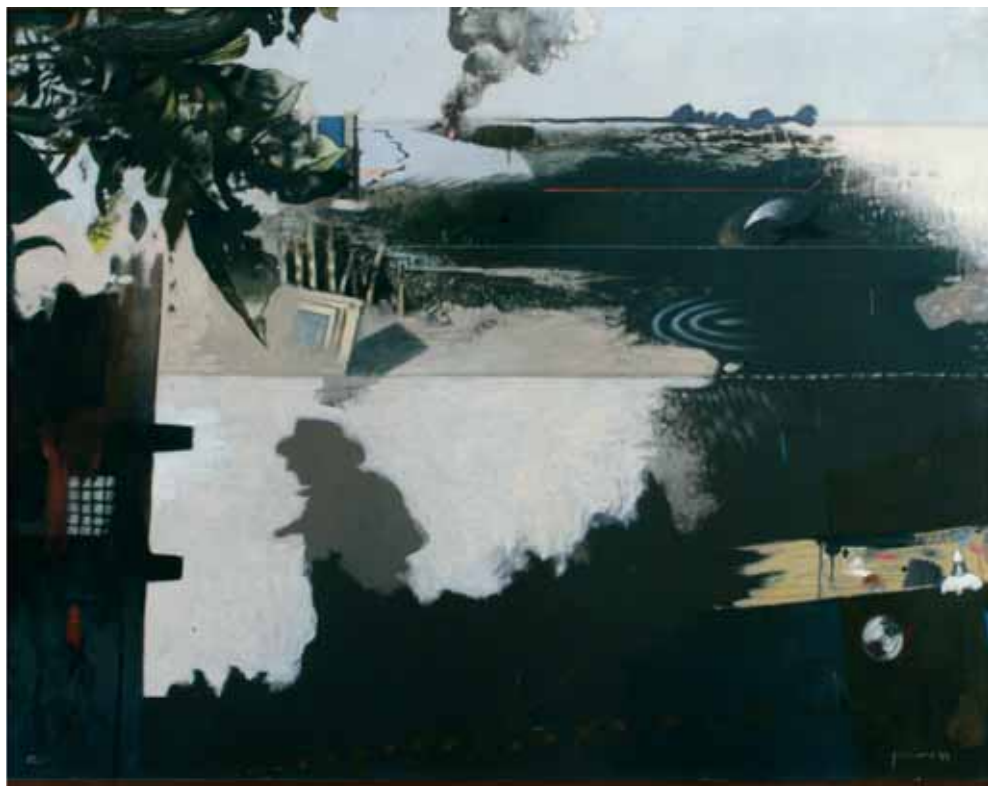
Busto floreale, 1971

olio su tela, cm 98x68

Brescia, collezione A.P.



10. Giuseppe Banchieri
Rose d'inverno, 1977
olio su tela, cm 120x120
Brescia, collezione privata



11. Gianfranco Ferroni
Il racconto del lago, 1964
olio su tela, cm 95x119
Brescia, collezione A.P.



12. Sandro Luporini

Ponte di ferro. Scalo Farini, 1960

olio su tela, cm 79x79

Brescia, Civici Musei d'arte, storia e scienze, Galleria d'arte moderna e contemporanea, inv. 1274



13. Giuseppe Martinelli
Spiaggia, 1967/68
olio su tela, cm 120x100
Brescia, collezione privata



14. Giovanni Cappelli

Albergo diurno, 1961

olio su tela, cm 100x130

Brescia, Civici Musei d'arte, storia e scienze, Galleria d'arte moderna e contemporanea, inv. 1300



15. Giovanni Cappelli
Quinta corsia, 1975
olio su tela, cm 90x116
Brescia, collezione privata



16. Sergio Vacchi
Figura nella roccia, 1973
olio su tela, cm 40x71
Brescia, collezione privata



17. Sergio Vacchi
Mangiafuoco, 1979
olio su tela, cm 40x79
Brescia, collezione Gianguido Scarampella



18. Attilio Forgioli
L'isola, 1970
olio su tela, cm 69x78
Brescia, collezione Gianguido Scarampella



19. Franco Francese
Spigolatrici, 1953
olio su tela, cm 50x40
Brescia, collezione Gianguido Scarampella



20. Franco Francese
Interno. Veglia nella stalla, 1956
olio su tela, cm 49x55
Brescia, collezione Gianguido Scarampella



21. Franco Francese
A quelli di Kronstadt, 1964
olio su tela, cm 72x113
Brescia, collezione A.P.



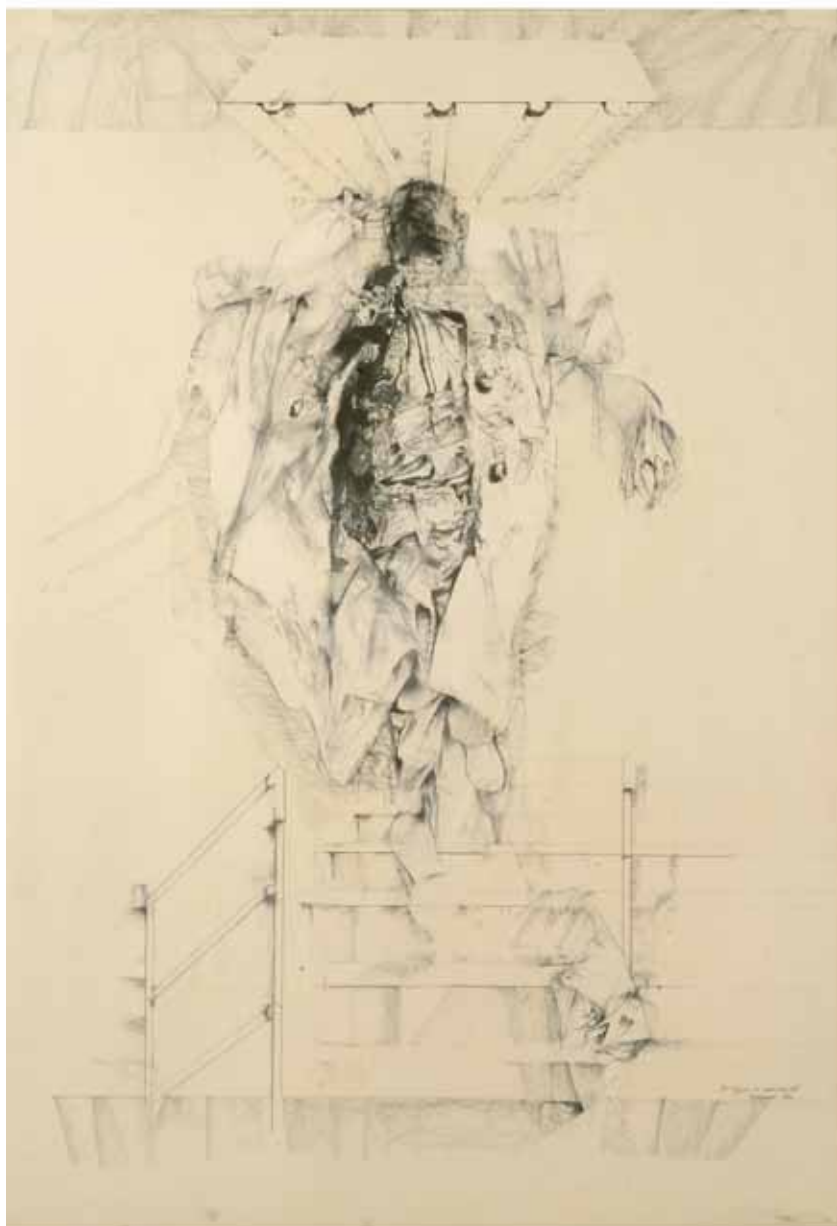
22. Bruno Cassinari
Estate, 1958
olio su tela, cm 138x97
Brescia, collezione privata



23. Giuseppe Zigaina
Senza titolo, 1971
olio su tela, cm 100x80
Brescia, collezione Gianguido Scarampella



24. Renzo Vespignani
Periferia, 1963
tecnica mista su cartone, cm 69x105
Brescia, collezione A.P.



25. Renzo Vespignani
Figura in movimento, 1964
tecnica mista, cm 103x74
Brescia, collezione privata



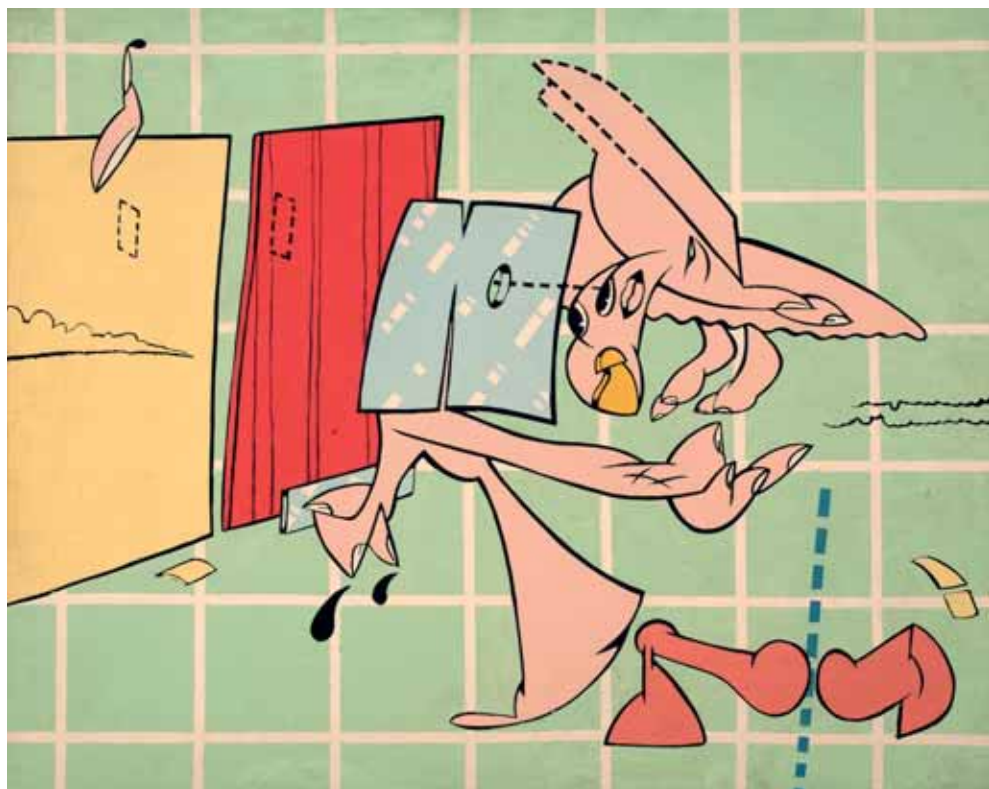
26. Remo Brindisi
Pastorale, 1969
olio su tela, cm 50x70
Brescia, collezione Carlo Painsi, Galleria Lo Spazio



27. Giannetto Fieschi
Figliol prodigo, 1968
olio su tela, cm 80x60
Brescia, collezione Gianguido Scarpella



28. Bruno Caruso
Natura morta scomparsa, 1968
olio su tela, cm 50x100
Brescia, collezione Carlo Pains, Galleria Lo Spazio



29. Valerio Adami
Lo specchio, 1965
acrilico su tela, cm 65x81
Brescia, collezione privata



30. Concetto Pozzati

Qual è la pera vera?, 1968

tecnica mista su tela, cm 198x270

Brescia, collezione Carlo Pagni, Galleria Lo Spazio



31. Augusto Perez
Luigi XIV, 1967
bronzo, cm 58x54x33
Brescia, collezione privata



32. Augusto Perez
Busto di donna (Testa di ermafrodito), 1974
bronzo, cm 58x40x20
Brescia, collezione A.P.



33. Floriano Bodini
Idea critica per un monumento all'eroe, 1979
bronzo, cm 72x56x33
Brescia, collezione A.P.

Sommario

- 3 Premessa
Pia Ferrari
- 5 Dal Realismo Esistenziale alla Nuova Figurazione
Pia Ferrari
- 9 Presenze della figurazione alla Biennale di Venezia
Sonia Pains
- 13 Schede
Pia Ferrari
- 23 Schede
Sonia Pains
- 35 Le opere

Classici del contemporaneo - 8

**La Nuova Figurazione dagli anni Cinquanta agli anni Settanta
nelle collezioni bresciane**

Mostra promossa e organizzata dall'Associazione Artisti Bresciani
in collaborazione con i Civici Musei
16 settembre - 25 ottobre 2006

Cura della mostra

Pia Ferrari e Sonia Pains, con la collaborazione di Ermete Botticini

Comitato organizzativo

Ermete Botticini, Luisa Cervati, Vasco Frati, Martino Gerevini, Luciano Salodini

Cura del catalogo

Vasco Frati e Giuseppina Ragusini

Progetto grafico del catalogo

Martino Gerevini

Allestimento della mostra

Ermete Botticini

Referenze fotografiche

Piera Tabaglio, dell'Archivio fotografico dei Civici Musei d'arte, storia e scienze di Brescia
Roberto Mora, Brescia

Trasporti

Squadra tecnica dei Civici Musei
Cortesi s.r.l.

Assicurazione

Società Cattolica di Assicurazione, Agenzia generale di Brescia

Segreteria dell'AAB

Simona Di Cio e Corrado Venturini

L'AAB e i curatori della mostra rivolgono un cordiale ringraziamento per la loro preziosa collaborazione alla direzione dei Civici Musei d'arte, storia e scienze, in particolare alla direttrice Renata Stradiotti, a Luisa Cervati, Ugo Spini, Piera Tabaglio, Giuliana Ventura, Gerardo Brentegani e alla Squadra tecnica; alla Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per le province di Brescia Cremona e Mantova, in particolare al soprintendente Filippo Trevisani e al funzionario Rita Dugoni; ai collezionisti prestatori; alle Fondazioni ASM Brescia e CAB; agli sponsor.

Fotocomposizione e stampa

Arti Grafiche Apollonio – Brescia

Finito di stampare nel mese di settembre 2006.

Di questo catalogo sono state tirate 250 copie.

