

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

33



FONDAZIONE GIORGIO CINI
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE

SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

33
(2009)

ISTITUTO DI
STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI onlus

Saggi e Memorie di storia dell'arte

Redazione

Giuseppe Pavanello, *direttore*

Keith Christiansen

Francesca Flores d'Arcais

Caterina Furlan

Simone Guerriero

Stéphane Loire

Wolfgang Prohaska

Nico Stringa

Giovanna Valenzano

Franca Zava

Chiara Ceschi, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte

Fondazione Giorgio Cini

Venezia

tel. 041-27.10.230

fax 041-52.05.842

arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile

Giuseppe Pavanello

Registrazione Tribunale

di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze

ISBN: 978 8822259738

ISSN: 0392-713X

SOMMARIO

ANNE MARKHAM SCHULZ <i>Ancora sull'intagliatore veneziano Paolo Campsa</i>	1
ANCHISE TEMPESTINI <i>I collaboratori di Giovanni Bellini</i>	21
ERRICA NARDIN <i>Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia</i>	109
ARABELLA CIFANI, FRANCO MONETTI <i>La collezione di dipinti di Pietro Mellarède (1659-1730) e degli eredi nel castello di Betton Bettonnet in Savoia</i>	165
SIMONE GUERRIERO <i>Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento. I</i>	205
GIOVANNI FELLE <i>Nuovi affreschi di Giambattista Canal</i>	293
LUDOVICA MAZZETTI D'ALBERTIS <i>Palazzo Rasponi-Murat: una committenza neoclassica</i>	309
MATTEO GARDONIO <i>Scultori italiani a Parigi tra Esposizioni Universali, mercato e strategie</i>	333
 Giuseppe Santomaso (1907-1990)	
MARISA VOLPI <i>Il grande sarto di Venezia</i>	407
GIOVANNI SOCCOL <i>Santomaso: "... io dipingo con l'aria"</i>	413
NICO STRINGA <i>Sulla pittura e sull'arte: scritti di Giuseppe Santomaso</i>	417

LAURA POLETTO	
<i>Dalla Bevilacqua alla Biennale: esordi e percorsi del primo Santomaso</i>	437
SILENO SALVAGNINI	
<i>Santomaso e Marchiori: un pittore e il suo critico.</i>	
<i>Dalla personale parigina del 1939 agli anni Sessanta</i>	459
GIULIANA TOMASELLA	
<i>Da Marchiori a Ponente. Momenti della fortuna critica di Giuseppe Santomaso</i>	473
MARIA GRAZIA MESSINA	
<i>Giuseppe Santomaso dal Fronte Nuovo delle Arti al Gruppo degli Otto</i>	485
STEFANIA PORTINARI	
<i>Santomaso, l'opera grafica</i>	493
ELISA PRETE	
<i>Giuseppe Santomaso: note su alcuni dipinti inediti</i>	513
GIUSEPPINA DAL CANTON	
<i>Santomaso all'Università di Padova</i>	523
MASSIMO DE GRASSI	
<i>Giuseppe Santomaso e Trieste</i>	535
GIOVANNI SOLARI	
<i>In viaggio con Santomaso</i>	549
ISABELLA REALE	
<i>Lettere ad Afro: cronache epistolari attorno agli Otto</i>	553

Santomaso: l'opera grafica

La “silenziosa ma importante lezione” che viene dal costante esercizio della grafica è, per ammissione dello stesso Giuseppe Santomaso, presenza fondante per la configurazione della sua pittura, per “eliminare fatti superflui togliendo le aggettivazioni”, tanto che egli afferma di attribuire all'opera grafica la medesima importanza che hanno i dipinti su tela, rivelando persino una certa priorità dell'incisione su lastra rispetto ad alcuni passaggi della sua pratica pittorica¹.

Se per molti artisti che si dedicano alle tecniche calcografiche si pone infatti la questione se essi siano davvero anche autentici incisori o se impieghino soltanto la grafica come mezzo di riproduzione delle loro opere, per Santomaso queste identificazioni valgono entrambe. La lunga confidenza con il *medium*, che risale agli esordi della sua formazione quando il padre, orafo e commerciante di preziosi, lo aveva avviato al suo mestiere e affidato al maestro d'arte Eugenio Del Puppo, gli consente di possedere una padronanza dell'incisione che lo connota come un autore autonomo e cosciente degli effetti tecnici per quanto riguarda la prima parte della sua produzione e per le esperienze legate ai libri d'arte e alle cartelle editoriali, mentre nelle opere realizzate nell'ultima parte della sua lunga carriera, complici anche le numerose richieste, la fama raggiunta e la fortuna della grafica tra anni settanta e ottanta, si verifica talora una modulazione seriale che pare riproporre, a differenti quotazioni di mercato, una traccia della sua pittura.

Nel mezzo di questo procedere, verso la metà degli anni sessanta, si colloca l'episodio fondante della scoperta di come gli effetti dati dall'impiego dell'acquatinta potessero suggerire nuovi luminismi e vibrazioni autonome alla spazialità di fondo delle pitture, sempre volte alla ricerca di una preziosità della materia che, come racconta l'agiografia del pittore supportata dalle dichiarazioni dell'artista stesso, viene dalla sua venezianità, dalla “dissoluzione cromatica” suggerita dai mosaici di San Marco che provocano una “spinta a fantasticare con il colore” e dai paesaggi della laguna. Santomaso, che si

sente parte di una “continuità artistica senza crisi” che appartiene alla natura della città da almeno cinque secoli, emanando persino “un certo zen nell'aria”, sente congeniale quella “tradizione culturale” che riguarda anche la grafica e considera le incisioni di Canaletto e Tiepolo una “tecnica raffinata per il recupero della luce e del colore – anche se limitate al bianco e nero”². “Un discorso sulla mia pittura – rimarca – vale automaticamente anche per la grafica proprio perché i due interessi hanno sempre operato in me sullo stesso piano. Per capire questo mio amore per la grafica e soprattutto per l'incisione non bisogna dimenticare che io vengo dalla bottega di un orafo; mio padre si occupava di oreficeria e quindi anch'io ho conosciuto fin da ragazzo il bulino, il lavoro manuale, la serietà artigianale. I colori di certe pietre, rubini, smeraldi, topazi, che mi hanno colpito fin dall'infanzia oltre che nella città di Venezia li ho trovati nella bottega di mio padre dove ho lavorato affrontando i problemi della luce, del colore, del bulino. L'esercizio dell'incisione – come si vede negli ultimi quadri – mi ha aiutato molto anche nel depurare, nel rendere più essenziale il mio discorso. Per esempio, dovendo usare per l'acquatinta la tecnica della *botte a grains*, che consiste nel far cadere una sottile pioggia di resina sulla lastra da incidere, ho finito per cercare una tecnica molto simile anche per la pittura. L'applicazione di questa tecnica al quadro, alla tela, è dunque successiva. Mi sono accorto infatti che, volendo ridurre l'operazione del ‘fare pittura’ ai principi peculiari del linguaggio pittorico, dovevo ottenere che gli elementi fondamentali si riducessero a colore, spazio e luce e che potessero rendere al massimo. Ma se io mescolo il colore con olio, il pigmento risulta spento. Avevo perciò bisogno di un'operazione di colore puro, non diluito. Naturalmente non potevo lasciare cadere il colore sulla superficie del quadro perché le terre, le polveri sarebbero state portate via dal vento. Ma se queste vanno a cadere e a fissarsi su una superficie resa umida da una particolare sostanza che le trattiene (questo è un po' il mio segreto) allora si ottengono dei piccoli



1. Giuseppe Santomaso, *Natura morta con battente*, acquaforte

punti luminosi che si sommano e che danno quel tipo di vibrazione luminosa che non saprei ottenere diversamente”.

Le sue prime grafiche risalgono al 1938, quando realizza delle nature morte all'acquaforte nello stile neoespressionista di Corrente, vicino a Birolli e Carena, che adotta fino alla prima metà degli anni quaranta, impiegando il formato orizzontale delle acquaforti di George Braque e la tipologia di oggetti e di composizioni delle incisioni immote dei primi anni trenta di Giorgio Morandi: inizialmente le stampa lui stesso, tirandole in dieci o dodici esemplari, di cui alcune vengono colorate a mano, come l'acquaforte *Natura morta con fanale* (1938)³.

L'apprendimento della tecnica gli viene da artigiani veneziani ma Santomaso indica come suoi significativi

“maestri” Braque e Matisse, come si evince dal segno serpentino nell'acquaforte *Natura morta con pigna* (1940), in seguito Kandinskij, rinnegando solo verbalmente il “diabolico” Picasso in quanto si servirebbe di “un segno dapprima espressivo e poi lirico”, mentre già Giuseppe Marchiori non manca di rimarcare gli “innesti cubisti” che compaiono nella litografia (fig. 2) *Stufa e chitarra* (1944)⁴, rivelando l'attenzione che l'artista pone a quelli che erano stati gli svolgimenti artistici internazionali, preclusi all'Italia nel suo lungo isolamento autarchico del ventennio fascista, sul solco di sentori comuni a quelli che saranno i futuri compagni del Fronte Nuovo delle Arti. Il critico, sottolineando come l'arte dell'amico esordisca attorno al 1937, suscitata da un senso di crisi che accomuna allora tutti gli artisti più desiderosi



2. Giuseppe Santomaso, *Stufa e chitarra*, litografia



3. Giuseppe Santomaso, *Senza titolo* (da *Introduzione all'Apocalisse* di Massimo Bontempelli)

di aggiornamento e novità e che lo porta da "una pittura oggettiva a una pittura di rielaborazione fantastica dei dati suggeriti dalla realtà", evidenzia la "sintesi di elementi diversi" che lo connotano: l'ombra dell'influenza di Braque e i mosaici veneto-bizantini che gli infondono un procedere per "arabeschi", la "scienza compositiva" e l'"amore per gli oggetti unici" di Morandi, oltre ai successivi spunti cubisti, ordiscono affinché la sua visione si approfondisca "in senso costruttivo".

Il risultato formale dell'esercizio della grafica di Santomaso è comunque lontano da quello praticato in ambito locale o all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove insegnano docenti come Giovanni Giuliani, allievo di Emanuele Brugnoti, che esercita l'incisione al modo della tradizione veneta, sottolineando gli aspetti melanconici e solitari del paesaggio lagunare, così come è differente dai modi e dai temi del discepolo di questi, Giovanni Barbisan, e da coloro che usciranno dalla scuola di quest'ultimo, come Cesco Magnolato e Virgilio Tramontin. Sebbene Santomaso pratici l'acquaforte, tecnica impiegata per eccellenza nella tradizione

veneta e dagli affiliati dell'Associazione Incisori Veneti, non è nemmeno particolarmente benvenuto dal gruppo, forse geloso della sua natura anfibia di pittore e incisore di successo che non rinuncia all'una o all'altra arte per un'unica militanza, forse rifiutato per la svolta astratta. Le sue grafiche vengono presto richieste per prestigiose pubblicazioni come le Edizioni della Cometa di Roma fondate da Libero De Libero e legate all'omonima galleria patrocinata da Anna Letizia Pecci Blunt che, sebbene chiusa nel 1939 per motivi legati alle leggi razziali, fino al 1944 continua a pubblicare libri in copie numerate con disegni originali o incisioni di artisti quali Mirko, Savinio, Capogrossi, Manzù. Nel 1942 Santomaso realizza per loro le oniriche e visionarie acqueforti (fig. 3) dell'*Introduzione alla Apocalisse* di Massimo Bontempelli, impressa dalla Stamperia Benedetti di Pescia (Pistoia), oltre a illustrare con ventisette disegni la raccolta di poesie *Grand Air* di Paul Eluard, edita dalla Galleria Santa Radegonda di Milano. Suoi disegni sono inoltre pubblicati nel numero di novembre di "Primato. Lettere e Arti d'Italia" tra scritti di Leonardo Sinisgalli e Rodolfo



4. Giuseppe Santomaso, *Strutture marine*, litografia (da *Sei litografie a colori* per la Galleria L'Obelisco di Roma)

Pallucchini, opere di Luigi Bartolini, Pericle Fazzini, Leo Longanesi, Giacomo Manzù⁵. Nel 1946 sue illustrazioni in bianco e nero accompagnano il primo dei tre volumi di *Paesaggio. Quaderni di Letteratura e Arte*, diretti da Mino Rossi, e nel 1947 segue, ancora per Massimo Bontempelli, la realizzazione di un disegno su tavola fuori testo per il volume *Venezia salvata – tragedia* edito a Venezia dalla casa editrice Neri Pozza⁶.

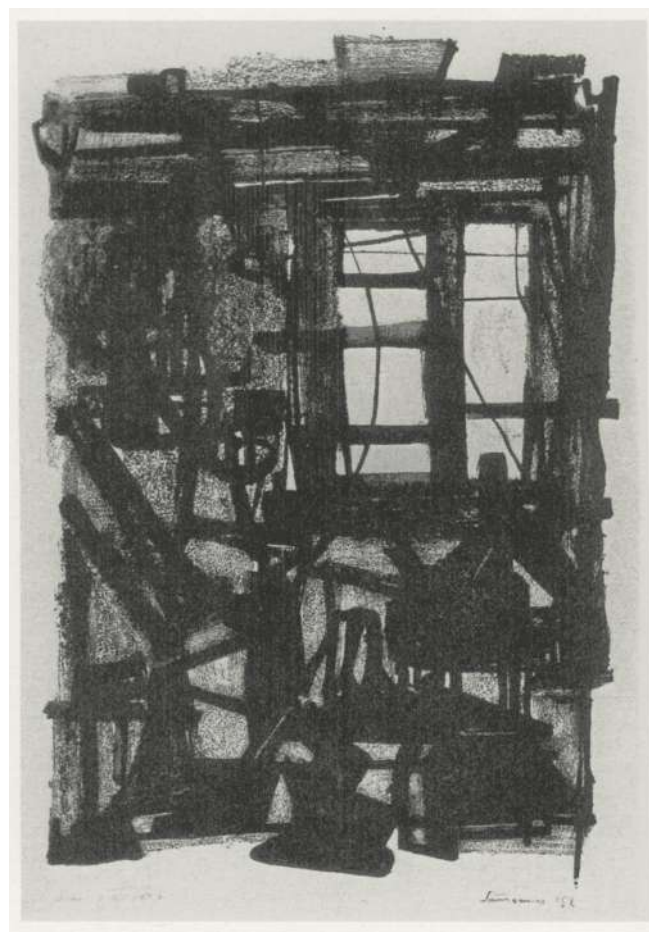
In questa prima metà degli anni quaranta si intravede intanto una svolta nella sua poetica, come sottolinea Umbro Apollonio, che nota la tensione volta ad acquisire “un’ottica europea” per cercare le “origini della tradizione del nuovo, rifiutando con decisione il ristagno della cultura artistica italiana di quegli anni”, prendendo le distanze dall’espressionismo, dalla “geometria” del neoplasticismo che “avrebbe escluso ogni possibilità di riferimento alla natura” e dal surrealismo⁷. Santomaso guarda dapprima agli elementi marini, alle reti e alle

navi dei pescatori poi, dal finire del 1947, nelle sue opere campeggia il motivo topico della finestra che, oltre che della suggestione delle finestre di Braque, a dire di Marchiori è il risultato dell’ospitalità offertagli nella campagna polesana nell’autunno del 1947, alla località della Rotta, quando alla visione degli strumenti dei contadini si sovrappongono influenze dai macchinismi di Fernand Legér, dalla pittura popolare, dalle “fantasie vegetali” di Paul Klee⁸. Si rivolge dunque a quelle che ancora Apollonio denota come inusitate suggestioni date dalla visione dei cantieri e delle officine laboriose, dagli elementi grafici di scale, fili, corde, antenne, gru che, assieme alla sua passione per la musica atonale e alle speculazioni intellettuali da essa suggerite, concordano a creare opere dotate di uno sfondo luminoso e di una personale partitura coloristica⁹. Ugualmente anche Marchiori, invitando ad osservare il dipinto *La vite viola* della collezione Cavellini di Brescia in cui il filo di ferro

che sostiene un tralcio di vigna dà “un ritmo nuovo” ai motivi che ricorrono nella sua pittura, suggerisce che è come se producesse una “musica di oggetti”, la stessa data dai motivi provenienti da fabbriche e cantieri o da “grandi serbatoi di carburanti” che “hanno delle forme estetiche di singolare eleganza” e la capacità di riprodurre il “dinamismo moderno”, prontamente colto dall'arte d'avanguardia che ha saputo scoprire queste forme “inutili” prevedendo “la bellezza delle città industriali e delle macchine che le servono”¹⁰.

Allo stesso modo nelle incisioni, sovente tirate dallo stampatore veneziano Borin che gestisce Il Torchio nei pressi di Ca' Giustinian, i motivi tardoexpressionisti volgono al postcubismo che diverrà la cifra del Fronte Nuovo delle Arti, legato ai temi delle macchine e degli ingranaggi, indice dell'impegno sociale e politico del gruppo capitanato da Marchiori. È proprio nelle serie dei cantieri e delle officine che Guido Ballo sottolinea come la struttura delle opere di Santomaso si scandisca fino a rendere emblematici i congegni e gli arnesi, al punto che “gli spazi danno al colore nuovo respiro, fino alla esaltazione dei bianchi luminosi” e le atmosfere rarefatte hanno una “tendenza al nitore costruttivo” su cui si innesta un segno in grado di costruire tensioni spaziali¹¹: da questo procedimento risulta anche la cartella *Sei litografie a colori* realizzata nel 1950 dalle Edizioni D'arte di Carlo Bestetti per la Galleria L'Obelisco di Roma (fig. 4), in 121 esemplari, con litografie stampate dallo Studio Alessandrini di Roma e presentazione di Carlo Levi che scrive di come “Quei suoi aratri, quei suoi erpici, quelle sue draghe hanno insieme qualche cosa di marino e di terrestre, stanno, come una laguna, fra due diversi elementi”¹² e raffigurano quelli che Marchiori chiama “oggetti rurali” che campeggiano su fondi bianchi accostati a suggestioni di meccanismi, ruote, fili spinati, scale e sedili eccentricamente colorati in viola, giallo e azzurro, conformandosi talora a guisa di “organicismi cellulari”¹³. Quei medesimi che campeggiano nei disegni portati nel 1951 alla *Mostra del “Delta”* organizzata dal Sindacato Veneto degli Artisti Cgil all'Opera “Bevilacqua La Masa” di Venezia¹⁴.

Marchiori, che segue da vicino il suo lavoro, annota prontamente con acutezza critica come negli anni cinquanta gli oggetti dei cantieri vadano sempre più trasformandosi, divenendo “simboli”, mentre la configurazione delle opere è connotata da un'idea grafica “sovrapposta, come arabesco essenziale o come sigla misteriosa” e allusiva che si pone “su un piano colorato”, corrispondente “a un ambiente, a un'atmosfera lirica”, in conseguenza del fascino esercitato da Kandinskij e dai



5. Giuseppe Santomaso, *Finestre*, litografia

grafismi di Hartung¹⁵, oltre che dalla suggestione della musica, di cui Santomaso non solo è fine conoscitore ma anche appassionato fruitore, grazie alla moglie violoncellista e all'abitudine di ascoltarne nello studio durante l'esecuzione dei suoi lavori. Egli vede in queste pitture il bisogno di “dare un senso agli oggetti, alle macchine, alle forme ‘casuali’, che l'arte ci ha rivelato, compenetrandoli in uno spazio fatto di suggestioni o di allusioni liriche e luminose” per non limitare questo nuovo linguaggio a un “narcisismo estetico”. Nello Ponente vi intravede l'azione di un “worringeriano impulso astrattivo” che, dopo l'assorbimento dei dettami postcubisti, fa sì che il colore si disponga più regolarmente in zone scompartite e che, mediante un sapiente uso del segno, le strutture si dilatino, trasformandosi in “nuclei separati ma pure coordinati di emozioni dinamiche”¹⁶. Quella che Guido Ballo dice la sua “costruzione emotiva del colore”, vicina alla risonanza interiore di cui aveva scritto Kandinskij, è la medesima ricerca che Lionello Venturi percepisce

come elemento comune della tendenza astratto-concreta del Gruppo degli Otto quando, presentandolo alla biennale di Venezia del 1952, ne sottolinea la propensione verso "il piacere di una materia preziosa, di un accordo lirico del colore"¹⁷, la capacità di mixare l'astrazione di derivazione francese della École de Paris allo sguardo sulla realtà. La scelta di impiegare per le stampe la tecnica della litografia gli consente inoltre di operare con modalità vicine al gesto veloce della pittura e di restituire i medesimi efferti del disegno, come in *Finestra* (1952) stampata da Il Torchio di Venezia (fig. 5).

Dalla metà degli anni cinquanta Giuseppe Santomaso si dedica con intensità alla produzione grafica, risultando annoverato nel *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei* redatto da Luigi Servolini¹⁸ e partecipando a tutte le più significative rassegne del settore, anche estere, complice la rinnovata attenzione data al mezzo dalle mostre internazionali e dalla stessa biennale che prevede una sezione per l'incisione il cui Gran Premio viene assegnato nel 1948 a Mino Maccari, nel 1950 a Giuseppe Viviani, nel 1952 a Tono Zancanaro, nel 1954 a Cesco Magnolato ex aequo con Paolo Manaresi.

A livello locale inoltre, ma con notorietà nazionale, opera l'Associazione Incisori Veneti sorta a Venezia nel 1953 sotto la guida di Giorgio Trentin, assistente di Guido Perocco all'Opera "Bevilacqua La Masa", che per promuovere la pratica incisoria organizza nello stesso anno la mostra *Incisori Veneti Moderni* (a cui espongono, tra gli altri, Giuseppe Barbisan, Anton Zoran Music, Neri Pozza, Lino Bianchi Barriviera, Remo Wolf, Tono Zancanaro), cui seguono oltre trecento rassegne sia in Italia che all'estero. Nel medesimo 1953 il Premio Burano conferisce il premio per la grafica a Giovanni Barbisan e l'Opera "Bevilacqua La Masa" inizia ad assegnare un riconoscimento per l'incisione alle sue mostre collettive annuali, che in quel primo anno è consegnato a Licata e a Magnolato (in qualità di primo e secondo premio)¹⁹. Dall'aprile del 1955 inoltre per azione dell'Associazione Incisori Veneti e di Pietro Zampetti, direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia, viene istituita negli anni dispari la Biennale dell'incisione italiana contemporanea che permarrà fino al 1968, divenendo con le sue sette edizioni la manifestazione incisoria più importante d'Italia²⁰. Allestita presso la galleria dell'Opera "Bevilacqua La Masa" di piazza San Marco, dispone i partecipanti in tre sezioni – calcografia, xilografia, litografia – ed esclude le tecniche sperimentali. Tra i premiati tornano spesso i nomi di Licata, Magnolato, Deluigi, Pizzinato, Viani, Zigaina e Vedova. Santomaso, che vi

espose con l'acquaforte-acquatinta a colori *Ottobrata a Marino* (1956) dalla seconda edizione del 1957²¹, lo stesso anno in cui ottiene il II premio per l'incisione all'Esposizione Internazionale della Grafica di Lubiana, vi riceve un premio solo nel 1965, in quello che risulta essere il concorso più affollato, con settecento opere partecipanti di centocinquantatré artisti. Come segnalano alcuni carteggi tra Neri Pozza e Tranquillo Marangoni, per un periodo presidente dell'Associazione, né lui né altri di coloro che vengono spregiativamente bollati come "astrattisti", quale Licata, hanno la stima della maggior parte dei soci, che prediligono il figurativo e si lamentano che essi ricevano dei premi²². Lo stesso Neri Pozza, che pure lascerà parte della collezione d'arte di proprietà sua e della moglie al museo civico di palazzo Chiericati di Vicenza (tra cui una *Piccola composizione* del 1959 di Santomaso in tecnica mista su carta intelata) e alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia, non possiede sue incisioni²³.

Una particolare attenzione alla grafica è dedicata anche dalla Galleria del Cavallino: Carlo Cardazzo nel 1943 acquista infatti una tipografia a San Silvestro e assume il litografo Giuseppe Rosa, cui succede Fiorenzo Fallani, editando fino al 2000 una collana di cartelle per gli "Amatori del Libro delle Edizioni del Cavallino" con litografie e serigrafie poi esposte nelle gallerie di famiglia. In serigrafia vengono realizzati persino foulards di Campigli, Capogrossi, Bacci, Gentilini, Crippa, Marini, Music e Fontana²⁴.

Tra le mostre di grafiche allestite dal Cavallino a Venezia si annoverano nel 1948 quella di Braque, nel 1949 di Picasso, nel 1950 di Ensor (presso le Procuratie Nuove), nel 1951 di Mirò (con il supporto della Galleria Maeght di Parigi), nel 1952 di Kandinskij.

L'interesse per l'incisione coinvolge anche i colleghi artisti veneziani: nel 1950 viene stampata da Giulio Einaudi Editore una *Cartella XX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia* con ventidue litografie realizzate da undici artisti tra cui Afro, Birolli, Cassinari, Mirko, Moreni, Morlotti, Pizzinato, Treccani e Vedova, con testi della gallerista Catherine Viviano di New York e di Beniamino Joppolo; Music ottiene il Gran Premio della Grafica alla Biennale del 1956; Tancredi porta a termine una sola litografia nel 1957, *Composizione*, stampata con il torchio di Mario Dinon, che viene replicata in trenta esemplari l'anno successivo dal litografo Giuseppe Rosa per la Galleria del Cavallino; Vedova esegue un intenso lavoro grafico dal 1958, producendo litografie, incisioni ed acqueforti e nel 1961 vince il II premio alla Biennale della Grafica di Lubiana; Licata, che pratica acquaforte e

acquatinta, dal 1970 insegnerà alla Scuola Internazionale di Grafica di Venezia.

Santomaso, che nella prima fase della sua produzione artistica ammette “la nozione dell’oggetto” senza temere né la “tematica di contenuti” né “la necessità di un carattere decorativo della pittura”, come evidenzia Giulio Carlo Argan nel 1954, e che grazie al suo “gusto internazionale” – puntualizza Lionello Venturi – tra 1953 e 1954 ha già conquistato “più premi che i suoi compagni”, si spinge sempre più verso l’astratto lirico e l’informale. Carlo Bertelli mette in risalto come egli abbia sentito l’“urgenza di ripercorrere l’emozione iniziale di Kandinskij, nel momento in cui colui che sarebbe rimasto il suo nume per tutta la vita incominciava a distaccarsi dalla realtà”²⁵, durante quello che Nello Ponente definisce un periodo di “luminismo”, in cui colori preziosi stanno “dentro valori atmosferici”, “tra l’informale e l’astrattismo”, appena prima del cambiamento apportato dall’impiego del pigmento in forma indiretta, utilizzando un setaccio, come suggestione appresa dall’acquatinta praticata in incisione²⁶.

La svolta avviene alla metà degli anni sessanta quando Santomaso va progressivamente allontanandosi dall’influenza delle tecniche dell’espressionismo astratto, dal dripping di Pollock e dalla gestualità di Hartung che ancora permangono nel suo *modus operandi*, così come riporta Werner Haftmann richiamando sull’artista una mitologia da *action painter* che agisce in “condizione di chiarezza”, ricordando come durante il suo soggiorno in Puglia nell’estate del 1960 l’avesse visto lavorare preferibilmente di notte, mettendo la tela a terra e “con rapida scrittura creativa” abbandonarsi a un “moto interiore, impulsivo, ai ricordi”, salvo “poi il giorno dopo alla luce del sole” controllare e correggere “le combinazioni grafiche”²⁷.

Al flusso del gesto sincopato e disinibito subentra una maggiore esigenza di controllo, quasi inconscia rievocazione del precetto della “regola che corregge l’emozione” di braquiana memoria, e un ulteriore farsi minimale dei segni sulla tela, scegliendo una via di essenzializzazione delle forme (il “ridurre l’operazione di fare pittura”, come afferma egli stesso) e prendendo a suo modo le distanze dalle recenti affermazioni della pop art e dell’arte programmata.

“Se c’è stato uno scatto, uno sviluppo” nella pittura attorno al 1964 – dichiara Santomaso – “cioè una maggiore maturità, uno scendere in profondità, un eliminare fatti superflui togliendo le aggettivazioni”, lo deve proprio “in gran parte alla silenziosa ma importante lezione” che da anni riceve dalla grafica²⁸. La lunga esperien-



6. Giuseppe Santomaso, *Omaggio a Marco Polo*, litografia

za incisoria e la predilezione per l’acquatinta lo portano infatti ad elaborare una metodologia pittorica basata sul principio degli effetti resi dalla *boîte à grain*, che gli permette di dipingere quasi senza intervenire direttamente a contatto con la tela.

La tecnica dell’acquatinta, elaborata alla metà del XVIII secolo e impiegata soprattutto dagli incisori di riproduzione per migliorare i risultati dell’acquaforte grazie alla sua capacità di rendere le sfumature pittoriche delle opere che venivano prese a modello, può essere considerata una variante tecnica della stessa acquaforte, considerato che le corrosioni sulla matrice avvengono tramite un acido ma, attraverso una precedente granulazione della lastra, essa è in grado di creare effetti simili a quelli dell’acquerello. Il procedimento consiste nel posare dei grani di resina naturale (colofonia o bitume in polvere), finissimi ma di vario spessore, su una lastra metallica inumidita con alcool etilico, lasciandoli cadere da un sacchetto poroso o da un setaccio o includendo la lastra in un’apposita cassetta che viene scossa o può ruotare, così che la polvere vi si deponga sopra uniformemente. Dopo varie successive sovrapposizioni di grani, un processo di fusione a caldo ne scioglie la consistenza facendo sì che la resina si fissi alla lastra: la successiva morsura (ovvero la posa in acido), che corrode la superficie, isola le coagulazioni di resina rendendole tanti piccoli punti e determina minuscole rugosità incave che tratterranno l’inchiostro di stampa, conferendo all’incisione un risultato finale di particolare vibrazione e luminosità del



7. Santomaso impiega il setaccio realizzando un dipinto

colore, con campiture tonali molto vicine a quelle di un dipinto. Questo tipo di granitura, usato in maniera considerevole da Goya, è prediletto anche da Juan Mirò, che diviene un modello significativo per le successive incisioni di Santomaso, macchiettate di costellazioni di punti e percorse da linee guida.

L'artista, secondo quanto annota Pierre Francastel, avrebbe anticipato l'adozione del principio di questa tecnica grafica sui suoi acquerelli, prima ancora che in pittura, proprio durante un soggiorno in Puglia, facendo uso di pigmenti colorati che, poggiati direttamente sulla tela umida, all'evaporare del solvente rimangono corpuscoli solidi²⁹. "Il mio quadro in pratica nasce senza che io lo tocchi" – proclama Santomaso – "allo scopo di eliminare il più possibile il problema artigianale del fare, di togliere la temporalità, cercando altre tecniche per comunicare il messaggio ma senza applicare il principio di automatismo dei surrealisti. Uso una maniera partico-

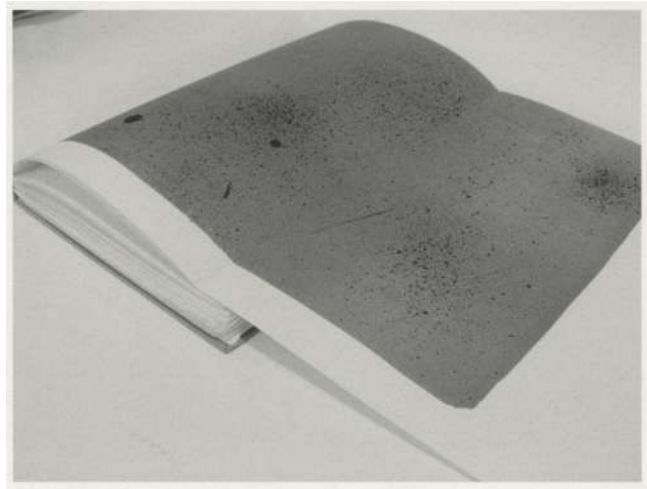
lare, formata di pigmento colorato allo stato di polvere. Cospargo la tela di bianco e con un setaccio faccio piovere il pigmento (fig. 7). Così che appena questo tocca la materia, bagnandosi si fissa e si rapprende. È così che posso ottenere certe sfumature o una certa qualità della luce, altrimenti irraggiungibili"³⁰. Dichiarerà ancora nel 1980: "L'esercizio dell'incisione mi ha aiutato molto a depurare, a rendere più essenziale il mio discorso. Per esempio, dovendo utilizzare per l'acquatinta la tecnica della *boîte à grains*, che consiste nel far cadere una pioggia sottile di resina sopra la lastra da incidere, ho finito col cercare una tecnica simile per la pittura. Mi sono accorto che, se volevo ridurre l'operazione di *fare pittura* ai principi peculiari del fare pittorico, dovevo fare in modo che gli elementi fondamentali si riducessero a colore, spazio e luce e che questi potessero rendere al massimo". Per questo occorre "adoperare le materie in forma indiretta, come ad esempio adoperare il setaccio: da questo piove una polvere che ha il suo colorante e che cade su una determinata materia fissandosi. Questo modo mi permette di fare una danza. È come suonare uno strumento. Allora il piovere di questo materiale si fissa e dà stranamente un'emozione diversa che se io avessi preso un pennello e avessi steso lo stesso colore su una superficie. È quello che avviene un poco per Pollock, il quale adopera il Dripping; lì però c'è una impostazione mentale completamente diversa. Pollock opera come in trance, il pennello non tocca mai la tela, ma lo fa gocciolare con un gesto rapido. Quel modo indiretto è importantissimo per Pollock e sarebbe inaccettabile per me perché io opero per stratificazioni di stati d'animo. Subito un lento e mediato processo di decantazione, il colore sembra ritrovare vita a contatto con la materia. Per me il materico è solo un uso per esaltare il colore e la luce della pittura, non è mai fine a se stesso, non è mai un qualche cosa 'out' è sempre in funzione di esaltare"³¹.

Inoltrandosi nella seconda metà degli anni sessanta anche le grafiche di Santomaso perseguono i medesimi effetti delle sue pitture, secondo una connotazione strutturale risultante da campi di forza sostenuti da un significativo *tachisme* cromatico. Egli stesso conferma quanto sia sempre stata essenziale per lui la lezione de *Lo spirituale nell'arte* (1911) di Kandinskij, ma anche quanto influisca allora il fascino esercitato dalle pitture di Mirò e di Hans Arp (quest'ultimo soprattutto per certe collocazioni di zone contrapposte di bianchi e di neri), considerando che "in loro tutte le componenti psicologiche assumono valori formali"³². Allo stesso modo egli cerca di lasciar "affiorare l'inconscio" affidandosi ai puri "valori del linguaggio", facendosi aiutare dalla mu-

sica quale “unica forma” maieutica proveniente dal “di fuori”. Per dare forma a queste speculazioni teoriche la “pioggia di colore” che si fissa sul supporto è l'ideale: “il quadro – conclude l'artista – si struttura da solo, secondo un rapporto indiretto sperimentato anche nella musica. Lo strumento non ha a che fare con la musica: provoca dei suoni. Io le sonorità del colore le volevo dare in maniera indiretta eliminando il rapporto fisico il più possibile. Anche il semplice contatto del pennello con la tela è già un freno”, mentre procedere per stratificazioni successive gli consente di eliminare la “nervosità” e la troppa “vivacità” del dripping e di ottenere controllo e possibilità di attuare interventi successivi.

Durante gli anni sessanta continua a partecipare alla Biennale di Lubiana (nel 1957, 1961, 1963, 1965, 1971) e alla Biennale di grafica di Torino (nel 1962, 1967, 1972), nel 1961 tiene una personale di opere grafiche e tempere alla Galleria Il Segno di Roma e con una personale di incisioni nell'anno precedente dà l'avvio a una collaborazione continuativa con la galleria e stamperia Im Erker di San Gallo (Svizzera), di proprietà di Franz Larese e Jürg Janett, presso cui nel 1964 conosce il filosofo Martin Heidegger in occasione della realizzazione di un dipinto murale per la nuova Scuola superiore di scienze economiche. Il concetto di “essere dentro alle cose” e il bisogno di interpretare il processo di creazione artistica discussi nelle opere del pensatore sono altre intuizioni che fungono da spunto alla sua arte, tanto che cerca di mantenere contatti personali con lui e per il compimento del suo ottantesimo anno gli dona un'incisione intitolata *Enigma* (1969)³³.

Un rapporto importante è quello che instaura con la Stamperia 2RC di Roma, fondata nel 1959 da Valter ed Eleonora Rossi assieme al cugino Franco Cioppi, in grado di sviluppare attraverso le diverse tecniche della grafica soluzioni ardite di formati e di materiali, che pubblica le sue tirature con la denominazione di “2RC Edizioni d'Arte” e lavora durante tutti gli anni sessanta con artisti come Fontana (con cui è realizzata la prima cartella dell'impresa), Burri, Giò Pomodoro, Capogrossi, Turcato, Dorazio, Consagra, Perilli, Afro, Beverly Pepper e Adolph Gottlieb³⁴. Nel 1967 Giuseppe Santomaso vi edita cinque litografie per il volume *Antologia del Campiello 1967* (fig. 8), con saggi di Antonio Barolini, Carlo Cassola, Gino De Sanctis, Giuseppe Mesirca, Luigi Santucci, composto per la Fondazione Giorgio Cini di Venezia dalla Scuola Grafica del Centro Arti e Mestieri della stessa Fondazione in 1000 esemplari numerati e 200 fuori commercio contrassegnati da numeri romani, il cui ricavato di vendita è destinato alla Croce Rossa.



8. Giuseppe Santomaso, litografia per *Antologia del Campiello 1967*

Una grafica *Senza titolo* (1967) all'acquaforte, acquatinta, serigrafia a colori e rilievo a secco è tirata inoltre in 50 esemplari per essere assegnata durante la cerimonia del premio e l'esemplare numero 1 viene consegnato al vincitore Luigi Santucci assieme ad una somma in denaro. Nello stesso 1967 partecipa alla Biennale della grafica di Tokio e realizza con la 2RC e la Galleria Malborough di Roma la cartella *Giuseppe Santomaso* che contiene sei incisioni, di cui cinque litografie-acquaforti (con impiegati assieme colori calcografici e litografici) e un'acquaforte a tre colori calcografici, tirata in 80 esemplari, 12 fuori commercio e XII prove d'artista.

Dal 1970 la 2RC, grazie a torchi speciali, è in grado di offrire agli artisti stampe inusitate di grande formato (fino a cm 240x150) e va allargando il suo raggio d'azione conquistando la fiducia di molti artisti stranieri, in particolare americani. Stampa inoltre molte grafiche di Burri, alle cui segmentazioni di colore (così come a quelle di Serge Poliakoff) Santomaso va guardando per gli effetti di nitore e di accorpamento degli spazi. Pur mantenendo con essa contatti costanti, l'artista dal 1968 entra in relazione anche con la Stamperia di Renzo Romero, che ha ugualmente sede a Roma e ha numerose frequentazioni tra gli astrattisti, fin quasi a connotarsi come una sorta di avamposto di questa corrente: lavora infatti fin dagli inizi degli anni sessanta con Vedova e Umberto Mastroianni ed è frequentata da Turcato, Scialoja, Franchina e Dorazio. Presso questa stamperia Santomaso compone l'acquaforte-acquatinta *Omaggio al Crocifisso di Cimabue* (1968), ispirata alla celebre ope-

ra danneggiata durante l'alluvione di Firenze del 1966, cui già nel 1966 ha dedicato un dipinto che modulerà in più versioni tra 1968 e primi anni settanta, in cui evoca una classicità di forme e un equilibrio dei segni ma sottolinea anche il vuoto di un'assenza dovuta alla scomparsa delle configurazioni.

A seguito delle tardive polemiche che ancora spirano in Italia tra astrattisti e figurativi, tra informale e realismo sociale, l'incisione astratta assume in questo momento un particolare valore di impegno politico e sociale, con lo stesso spirito che già avevano voluto dimostrare in pittura coloro che avevano aderito al Fronte Nuovo delle Arti, seppure dediti a differenti espressioni, causa della loro successiva divisione. Se il primo momento dell'astrattismo italiano degli anni trenta, a Milano, aveva indagato soprattutto il valore del campo ottico e del colore nei dipinti, in rapporto allo spazio e all'architettura, il Gruppo Forma di Roma alla fine degli anni quaranta aveva impiegato molto le tecniche tradizionali di litografia, acquaforte, acquatinta, puntasecca e rilievo, dapprima con una predilezione per il bianco e nero, adottando poi anche il colore con un'accezione singolare nell'uso dei cromatismi, con aspre armonie di segni ad andamento rettilineo o sinusoidale, che influenzeranno le incisioni di Santomaso, che dimostra una particolare stima per Piero Dorazio.

Le grafiche astratte godono inoltre di una peculiare qualità del segno, data dagli effetti delle microstrutture delle linee nette e leggibili, mentre la materia corporea è data dai timbri cromatici, e sono particolarmente apprezzate in un ambito in cui la memoria dell'opera e della teoria di Kandinskij ha gran peso, assieme agli ideali di un'avanguardia riferita al modello russo prerivoluzionario per cui la grafica ha un alto valore culturale ed è per eccellenza luogo di sperimentazione e ricerca di nuove forme espressive in un clima in cui pittori e musicisti sono legati. Negli anni cinquanta, e in particolare nell'ambito romano dove operano artisti quali Corpora, Dorazio, Perilli, Turcato, Accardi e Consagra che intendono porsi vigorosamente come avanguardia, vige l'identificazione dell'arte astratta come arte colta, mentre la figurazione – che viene reclamata dal partito comunista come prova di impegno – è invece percepita come arte non impegnata ma doppiamente asservita all'ideologia, legata da troppa enfasi al soggetto e dunque considerata mero illusionismo. Lionello Venturi stesso li avvicina per temperie ad artisti quali Vedova, Mastroianni e Santomaso per identificare uno schieramento astratto inteso come il risultato più maturo di coloro che provengono dalle ricerche informali ed

espressioniste, mentre il critico allora più vicino agli artisti incisori, Nello Ponente, non manca di supportarli, sottolineando come “una figura equivalente realizzata in diversa materia ha un carattere completamente diverso”, mettendo in rilievo alcuni potenziali linguistici propri della sola grafica³⁵.

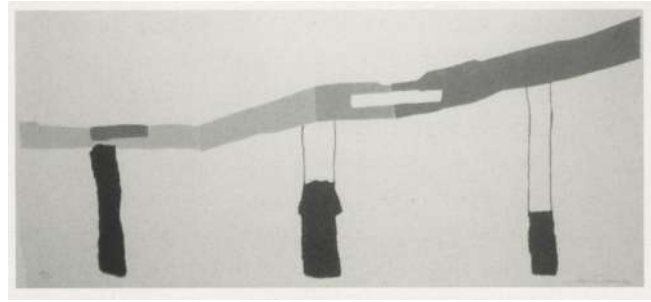
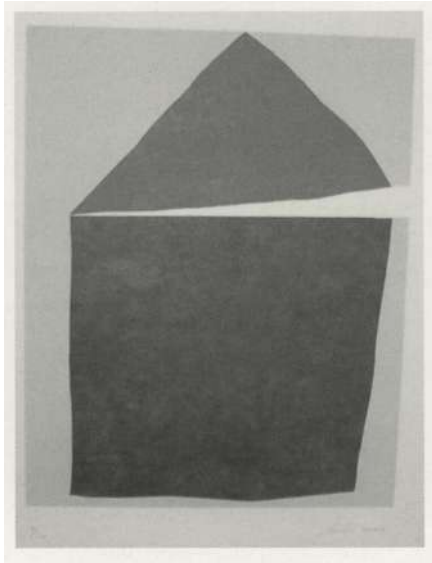
Le prime espressioni astratte in grafica avvengono soprattutto tramite litografie, per la scioltezza pittorica conferita dall'uso della pietra, ma Romero – che è molto apprezzato per il coinvolgimento diretto che riesce ad impostare con gli artisti che realizzano le stampe assieme a lui, senza rimanere mero delegato dell'esecuzione tecnica – impiega moltissimo l'acquatinta, tanto che il tipico effetto di luminosità dato da questa tecnica è una delle principali caratteristiche delle stampe uscite dal suo laboratorio. Legato alle gallerie Pogliani e Malborough, ha inoltre ottime frequentazioni mondane di cui sono testimonianza anche le numerose fotografie che ritraggono i protagonisti della buona società romana nella sua stamperia³⁶.

Sono i medesimi anni in cui a Parigi opera l'Atelier 17 di Stanley William Hayter, che appone molteplici colorazioni sulla stessa lastra evitando il passaggio di diverse matrici, con un'ottica surrealista che avvalorava il caso come libertà costitutiva di forme, mentre per Romero l'incisione è una pratica di sapienza tradizionale volta casomai alla ricerca di effetti più contemporanei e Santomaso, pur realizzandovi opere di formato minore e su lastra di zinco, ha fiducia nella sua sapienza compositiva e con lui sperimenta anche la maniera allo zucchero, mentre le sue grafiche guardano a quelle di Afro, Burri, Jhonny Friedlaender e Victor Pasmore, anche a Fontana, come dimostrano le conformazioni ad effetto di forature della stampa *Senza titolo* (1968) di Lucio Fontana e della litografia e serigrafia *Tempo scandito* (1971) di Santomaso.

Un impiego significativo della grafica di Santomaso ha luogo inoltre nella progettazione di libri d'arte.

L'attenzione a questa produzione raffinata, che all'estero e in particolare a Parigi ha in questo momento gran seguito, a Roma è colta anche dalla Galleria Il Segno (presso cui Santomaso ha esposto nel 1961) che lavora accanto alla Malborough e propone scelte affini per quanto riguarda la dimensione del foglio di stampa prediletto dalle edizioni di quest'ultima, che impiega lastre non molto grandi, anche per facilitare l'incarico ad artisti che spesso si trovano ad impiegare le tecniche dell'incisione pur non avendone talora molta pratica.

Nel 1960 Santomaso realizza un disegno per il volume *Poesia d'oggi* a cura di Raffaello Del Puglia, cui sono in-



9-10. Giuseppe Santomaso, *Senza titolo* (per *An Angle* di Ezra Pound)

vitati a contribuire anche Morandi, Morlotti, Romiti, Rossi, Minguzzi, e nel 1963 – il medesimo anno in cui Giuseppe Marchiori e Guido Pedrocco lo annoverano tra i *Grafici del primo novecento italiano* in una mostra alla Olivetti di Ivrea con catalogo edito dalle Edizioni di Comunità³⁷ – accompagna con quattro acqueforti a colori (di cui una a tre colori) *La mantide atea* di Marchiori, edita dalla Stamperia Bucciarelli di Ancona in carta a mano Fabriano filigranata Umbria in 150 esemplari numerati, rilegata in una custodia in cartone. Nel 1968 porta a compimento l'illustrazione del libro di poesie *E che io desideri solo te* di Stefano Branca, con disegni in bianco nero e a colori suggestionati dall'opera di Mirò, edito da Alfieri e stampato dalla Fantoni Artegrafica a Venezia; nel 1969 una sua raffigurazione grafica è presente nelle *Opere politiche* di Niccolò Machiavelli edita da Le Monnier a Firenze a cura di Mario Puppo e nel 1972 illustra con sette litografie (figg. 9-10) stampate su carta giapponese l'edizione *An Angle*, con due *Cantos* di Ezra Pound manoscritti e litografati, cui è accluso un disco con la registrazione dei versi letti dal poeta, pubblicata dalla Erker-Presses di San Gallo (Svizzera), emanazione della Galleria Im Erker. Nel 1973 accompagna le liriche della poetessa rinascimentale veneziana Veronica Franco con acqueforti, litografie e serigrafie poste sia nel testo che come sfondo a piena pagina nel volume *Rime di Veronica Franco lette da Giuseppe Santomaso*, realizzato in folio con caratteri mobili Bembo dalle edizioni Yves Rivière di Parigi in 112 esemplari firmati dall'artista, di cui 15, siglati HC e dedicati ad personam, recano allegata una cartella con tre acqueforti numerate e firmate che vengono stampate, come quelle del libro, dalla 2RC di Roma. Nel 1974 porta a termine l'incisione *Ippogrifo*

all'acquaforte e acquaforte, su due lastre di zinco e a tre colori, per il volume *Ommaggio a Ludovico Ariosto* con testi di Corrado Pizzinelli e Gianni Canova, dell'Editrice Ruggiero di Torino, per cui lavorano anche Mastroianni, Perilli e Turcato, e nel 1985 compie quattro tavole di illustrazioni in bianco e nero per il volume *Mezzacoda* di Tommaso Landolfi, edito a tiratura limitata fuori commercio da Il Sodalizio del Libro di Venezia³⁸.

Agli inizi degli anni settanta la sua attività grafica si infittisce ed ottiene sempre maggiori riconoscimenti, complice la diffusione che il medium ha in quel momento e la sua compiuta fama di pittore. Già nel 1961 era stato citato nel repertorio di Wilhelm Weber sulla *Storia della litografia*, nel 1969 è segnalato nel *Catalogo Bolaffi della Grafica Italiana: incisioni, litografie e serigrafie di 525 artisti italiani*, nel 1971 è tra le sessantaquattro biografie riportate ne *La gravure contemporaine*, edito a Parigi dalle Editions Cercle d'Art (assieme a Campigli, Capogrossi, Fontana, Marini, Morandi, Music e Spacal) ed è annoverato tra i quaranta ritratti di artisti del volume *40 Opere Grafiche* a cura di Tranquillo Marangoni per il Circolo Italsider di Maniago (Pordenone)³⁹.

In questi anni, in cui inizia a lavorare anche con la Galleria Blu di Milano, mantiene rapporti sia con la Im Erker che con la 2RC. Nascono così numerose serie di incisioni come quelle su rame all'acquaforte e acquatinta realizzate ed editate direttamente dalla 2RC, spesso stampate a due colori, che recano nel titolo assonanze che si ispirano alle tensioni dei campi di forza o a suggestioni naturalistiche quali *Intrusione bianca*, *Rapporto di campi*, *Via rossa*, *Quasi negazione*, *Monadi bianche*, *Incauvo blu* del 1970 o la cartella *La segnalitica dell'inconscio*, con cinque incisioni e cinque suoi testi del 1976. Nel

1972 le Edizioni Erker-Presses di San Gallo preparano una serie di cartelle stampate in duecento esemplari con insoliti accostamenti di scrittori ed artisti: il 2 dicembre 1972 viene presentata *Erker-treffen 1*, abbinando litografie e scritti di Max Bill ed Ezra Pound, Dorazio e Halldór Laxness, Bernhard Heliger e Jean Cassou, Asger Jorn ed Eugène Ionesco, Toni Stradler e Friedrich Georg Jünger, Mark Tobey e Peter Huchel, Fritz Wotruba e Max Frisch, per la quale Santomaso, con un'opera minimale con triangolo nero che scende dall'alto e fascia rossa all'orlo opposto del foglio, è accostato a Martin Heidegger, mentre nell'edizione *Erker-treffen 2* del novembre 1974, che pone Anna-Eva Bergman accanto a Friedrich Georg Jünger, Dorazio a Peter Huchel, Hartung a Ionesco, Wilfredo Lam a Heidegger, George Rikkey a Wieland Schmied, Antoni Tàpies ad Alexander Mitscherlich, Fritz Wotruba a Margarete Mitscherlich, è vicino ad un testo dello scrittore islandese Halldór Laxness, premiato con il Nobel per la Letteratura nel 1955. Nella successiva cartella *Erker-treffen 3* dell'estate 1979, assieme a Dorazio e Laxness, Bernhard Heliger e Cassou, Lam e Michel Leiris, Otto Piene e Ionesco, Karl Prantl (con un'opera e un testo composti da lui stesso), Tàpies e Max Frisch, Günther Uecker ed Aleksander Mitscherlich e a Max Bill (che ugualmente fornisce un'opera e un testo), Santomaso ha una grafica adiacente allo scritto del poeta tedesco Peter Huchel. Otto anni dopo, nel 1987, nella successiva impresa editoriale *Erker-treffen 4*, verrà infine affiancato a Margarete Mitscherlich, medico e psicanalista⁴⁰.

Nel 1973 è invitato ad ideare una grafica per la copertina della rivista bimestrale "Bolaffarte", secondo un progetto che dal 1969 al 1982 prevede di coinvolgere periodicamente degli artisti internazionali: nasce così la *Lettera H*, parte della serie *Le lettere dell'Alfabeto*, ottenuta in fotolitografia e tirata in cinquemila esemplari numerati e punzonati.

Le stampe della prima metà degli anni settanta approdano ad una situazione di forme stagliate in sagome e partizioni, con un uso del colore che alterna pattern bianchi con sfondi più sfumati che sfruttano gli effetti dell'acquatinta, e sono caratterizzate da disposizioni di frammenti frastagliati e dai bordi irregolari ma geometrizzanti, ispirati anche ai *papiers déchirés* di Hans Arp. I neri risultanti dall'acquatinta sono brillanti e fungono da punto di forza sul fondo luminoso delle grafiche, mentre nei titoli rimangono riferimenti geografici o naturalistici all'ambiente lagunare come in *Arcipelago* (1973), *Punti fermi* (1973) o *Veneziana* (1973), realizzata per il collezionista e gallerista Gian Alvise Salamon

di Milano, in cui una costellazione tracciata da macchie nere e dal delinearci di una linea bruna curva richiama ora un piccolo arcipelago, ora la conformazione di una cupola o di un tipico arco gotico veneziano.

Nel 1971 Santomaso partecipa alla IX Esposizione Nazionale della Grafica di Lubiana, nel 1972 vince un premio alla I Biennale Internazionale dell'Incisione di Cracovia, è presente alla VII Biennale della Grafica di Tokyo e alla mostra *Grafica d'Oggi* della XXVI Biennale di Venezia; nel 1973 tiene l'antologica *Giuseppe Santomaso: Opera grafica 1938-1973* a cura di Giuseppe Mazzariol alla Galleria d'arte e libreria Pictogramma di Roma, poi spostata a Zurigo alla P+P Galerie, il cui catalogo contiene una litografia originale⁴¹. Nel settembre del 1974, che segna la fine del suo incarico di docenza presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia dove insegna dal 1954, espone ventisette guaches del 1973 alla Galleria Il Capricorno di Venezia e in novembre presenta sue grafiche alla Galleria L'Angolare di Milano. Nel medesimo anno prende avvio la collaborazione con la Stamperia di Corrado Albicocco e Federico Santini, che siglandosi A.S. ha appena aperto l'attività a Udine (e che nel 1994 si dividerà in Stamperia d'Arte Albicocco e Stamperia d'Arte "Il Laboratorio" di Federico Santini), dove incide sullo zinco e presso cui, complice la sua esperienza tecnica e l'affinità con le procedure, riesce a concludere anche due lastre in una medesima giornata lavorativa⁴².

Il contenuto formale delle sue incisioni va nel frattempo ancor più rarefacendosi, lasciando ampie porzioni di margini vuoti, pur tra una raffinata armonia delle parti. Nel 1974 esce il catalogo antologico della sua opera grafica dal 1938 al 1973, a cura di Franco Calderoni, e nel 1975 Luisa Alfieri redige il primo catalogo ragionato della sua pittura, tra febbraio e marzo allestisce una mostra di guaches alla Loggia di Giulio Romano a Mantova, in agosto una personale di grafica al Circolo Artistico di Venezia, con la presentazione dei libri d'arte dedicati a Pound e a Veronica Franco, cui seguono in ottobre altre due esposizioni di grafica, una alla 2RC di Roma, l'altra al Kunstmuseum di Aarhus in Danimarca oltre che alla Westend Galerie di Francoforte, cui ne segue una nel 1976 all'Istituto Italiano di Cultura di Copenhagen. Per quanto riguarda ancora la grafica, nel 1976 espone anche alla Galleria Begemann di Baden Baden in Germania con incisioni, litografie, guaches, olii e alla Galleria Im Erker di San Gallo con libri e gouaches nel mese di aprile; in giugno alla P+P Galerie di Zurigo in Svizzera con litografie, guaches e dipinti su legno e alla 2RC di Roma, unicamente con grafica; a dicembre nella sede di Milano della 2RC e alla III Rassegna della gra-

fica contemporanea di Forlì, che presenta una particolare sezione *Omaggio a Giuseppe Santomaso* a cura del Centro Internazionale della Grafica di Venezia. Si susseguono ancora mostre di incisioni tra dicembre 1977 e gennaio 1978 alla Galleria Im Erker, nel 1978 alla Galleria BMW di Monaco e alla Biennale Internazionale dell'Incisione di Cracovia, nel 1979 alla Galleria Biedermann di Monaco, alla Galleria EUDE di Barcellona in contemporanea alla sua personale alla Fondazione Joan Miró, in settembre alla Galleria Gruppoids di Madrid e tra dicembre e gennaio 1980 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Valdagno (Vicenza)⁴³.

Come scrive per lui Marchiori già un decennio avanti, cogliendo con tempismo e veggenza i passaggi della sua poetica, Santomaso è sempre più affascinato dal "rigore sublime dell'architettura, in cui ogni figura è soltanto forma". Paragonando questo processo a quanto avvenne per Piero della Francesca, suggerisce che nelle sue opere egli abbia "accentuato il processo astrattivo", rivelando un'"architettura nascosta" al di sotto del suo astrattismo, ricostruendo in una "unità organica gli elementi grafici, le pezzature colorate, le sintesi strutturali delle composizioni", creando infine "uno spazio che non si misura col metro"⁴⁴.

Quelle medesime "pezzature colorate" irregolari si strutturano nelle combinazioni di linee sobrie ed equilibrate, geometrizzate e luminose, della serie degli otto dipinti *Lettere a Palladio* del 1977-1978 in cui alcuni segni di tagli netti provengono da opere precedenti, da tracce anche colorate che solcano orizzontalmente e irregolarmente le tele, da campiture postcubiste con tangenze di rifrazione e scomposizione dell'immagine vicine ai pattern degli spezzettamenti dei mosaici e i fondi richiamano certe soffuse atmosfere anche spazialiste o la declamata influenza degli effetti dei muri scrostati e delle pietre corrose di Venezia (come suggerisce parte della critica, ricordando i consigli leonardeschi sull'atto del guardare a superfici irregolari) o linee dell'orizzonte luminose di Virgilio Guidi, che vengono condotte dall'artista al comune denominatore di un omaggio all'auratica sobrietà ed eleganza delle forme palladiane.

Sebbene nel 1956 egli avesse rilasciato una dichiarazione alla rivista "L'Architettura" di Bruno Zevi rivelando che l'architettura antica che allora lo interessava maggiormente era la basilica di Aquileia, poiché amava l'arte romanica per la "vigorosa semplicità costruttiva, per l'austera fantasia che lega spazi, strutture, ornamenti in una unità armonica, dominata da un ampio respiro spirituale" e che avrebbe desiderato decorare le facciate degli edifici moderni (che non apprezzava e che trovava

in contraddizione con i loro interni) con nuove tecniche "che non si allontanino tuttavia dalla pittura", con materiali quali "vetro colorato, ceramica, metalli, materie plastiche, per dare nuova dimensione all'architettura"⁴⁵, negli anni settanta, una volta cambiati i riferimenti cui guarda la sua poetica, spinta al minimalismo sull'esempio degli autori americani, il richiamo numinoso ad Andrea Palladio rispecchia tutta la necessità di portarsi ad un grado quasi zero della rappresentazione, senza eliminare completamente una qualche evocazione della realtà o di moti del pensiero, come è *leitmotiv* del suo procedere, rivelato anche dai titoli apposti alle opere.

Il ciclo delle *Lettere a Palladio*, esposto nel 1979 alla Fondazione Miró di Barcellona e alla Staatsgalerie di Monaco e reso in grafica con sette litografie in occasione della realizzazione di una cartella edita dalla 2RC nel 1982 in 90 esemplari e composta da incisioni con interventi di serigrafia, più essenziali ed attenuate rispetto alle pitture, viene subito letto come un omaggio all'architettura rinascimentale di Andrea Palladio, ispirato da chiarezza e nitore ma pervaso anche da elementi costruttivi tipici dei palazzi veneziani medievali e dalla varietà di colori della città, quasi a chiudere un cerchio interpretativo che immagina il giovane Santomaso ammaliato dalla luce delle gemme nell'oreficeria paterna e l'artista maturo alle prese con la stessa fascinazione procurata però dal bagliore incantato dell'atmosfera di Venezia⁴⁶. Fred Licht, curatore della Fondazione Peggy Guggenheim di Venezia, in catalogo alla mostra del 1992 dedicata alle *Lettere a Palladio*, interpreta questa dedizione alle forme suggerite dal famoso architetto in quanto "internazionali" e in grado di conferire un'integrazione armonica delle architetture con il paesaggio, con la medesima algida capacità posseduta da Antonio Canova nel cancellare ogni traccia di emozioni dalle sue sculture, qualità che troverebbero un riscontro nel rigore ricercato da Santomaso tramite la tecnica pittorica suggerita dall'acquainta. Il polverizzare il colore sui dipinti in modo da "cancellare ogni traccia di calligrafia", superando l'action painting, oramai interpretata come segno di "narcisismo" e di eccessiva presenza della biografia del pittore, avrebbe secondo Licht la capacità di raggiungere una "sublimazione nell'arte attraverso il dialogo con Palladio" che si concretizza in una serie di lettere aperte da leggere alla cittadinanza veneziana per suggerire come vivere la città contemporanea, "uccisa dai turisti", oltre che in un omaggio alla capacità di Palladio di comunicare l'essenza dei suoi progetti "come ideale" e come "forma fisica" già soltanto attraverso la struttura del disegno progettuale. La sua esegesi, condizionata dalle mitologie della critica

d'arte americana del secondo dopoguerra e dal ruolo che ricopre in qualità di conservatore della collezione Guggenheim, conferisce comunque rilievo a come in effetti Santomaso fin dalla metà degli anni sessanta intraprenda un cammino di diversificazione del suo stile, come chiosano le dichiarazioni dell'artista stesso sul cercare di controllare il gesto e l'effetto del depositarsi del colore, mentre la storica dell'arte statunitense Svetlana Alpers chiama questo procedere "the mapping impulse", riallacciando le sue nuove tipologie di "paesaggi" a quanto avevano compiuto i pittori olandesi del seicento, ma anche alla tradizione veneziana di produzione di mappe geografiche, cui richiamerebbero le conformazioni delle forme al modo di foglietti lacerati⁴⁷.

Se le *Lettere a Palladio* si contraddistinguono per un processo di riduzione nell'impiego della materia e del colore, per il "richiamo architettonico ricondotto alla più elementare semplificazione della struttura in superficie", è lo stesso Santomaso ad asserire di rivolgersi a Malevich (che già ha molto influito con le sue case nel paesaggio sulle litografie per il volume *An Angle* con i *Cantos* di Ezra Pound) e alle suggestioni della musica atonale, nell'accezione con cui anche Kandinskij trattava della musica come di una risonanza interiore, postulando un'analogia dell'architettura con la sua pittura in quanto "resa quasi impercettibile per l'uso delle due dimensioni che non escludono i valori strutturali dei richiami dinamici rendendo la struttura stessa più nascosta e misteriosa". Nell'intervista resa a Marisa Volpi Orandini per la rivista "Itaca" dell'ottobre 1977 riferisce che le sue passeggiate lungo le Zattere, dove si trova "molto spesso solo in questa Venezia, ormai semideserta, abbandonata", gli presentano la visuale di "questi tre momenti, la fantasmagorica scena che è il canale della Giudecca e il Redentore, le Zitelle e S. Giorgio di Palladio": questa, "innavvertitamente", può essere "una materia di studio freudiano" sul nascere delle sue immagini, ma non tralascia di sottolineare che le ricerche che lo interessano maggiormente nell'arte contemporanea sono quelle "esperienze che vengono fatte negli Stati Uniti, per esempio, dove non ci sono freni di culture storiche, gli esperimenti della Land Art, Body Art, concettuali"⁴⁸.

Le scansioni nette e sintetiche delle *Lettere a Palladio*, composte di porzioni e frammenti, fratture e angoli di strappi neri nello spazio di colore grigio azzurrino, evocano anche le strutturazioni di Theo van Doesburg, le limpide tracciature di linee di Klee quali compaiono in *Parnas* (1932), le opere astratte di Ben Nicholson dei primi anni venti, con rettangoli dai bordi talora anche irregolari e che travalicano gli uni sugli altri. Il ricercare

un minimalismo, anche nei colori, è visto da Carlo Arturo Quintavalle come un'evocazione dell'impatto delle avanguardie, ma "dilatato e reso innocuo dalla contemplazione 'estetica' dell'arte per l'arte", impregnato di idealismo mistico⁴⁹. Un periferico avvicinamento formale si dispone altresì con i geometrismi connotati da rettangoli neri delle acqueforti di Giovanni Korompay degli anni sessanta e con certi edifici tracciati da segni idealizzati nelle incisioni con le vedute di Vicenza create da Neri Pozza fin dagli anni cinquanta, su presagi di conformazione edilizie metafisiche di Carrà e delle precedenti casette all'Estaque di Braque.

Il nome stesso di Palladio rimanda certamente ad un riferimento culturale spendibile internazionalmente e ad un esempio di equilibrio e rigore: la frequentazione e la visione dei suoi edifici, oltre ai pochi realizzati con difficoltà in Venezia, può avvenire per Santomaso anche direttamente nella provincia di Vicenza, che frequenta assiduamente proprio dai primi anni cinquanta. Sebbene i suoi legami con Neri Pozza risalgano almeno al 1947 quando la casa editrice di questi, ancora con sede veneziana, pubblica la *Venezia salvata* di Bontempelli illustrata dall'artista, a Vicenza nel medesimo anno espone alla *Mostra del Collezionista d'arte italiana contemporanea* organizzata nella sede del Circolo Goliardico Vicentino e fin dagli anni quaranta ha già significativi rapporti con un suo collezionista, l'industriale Nino Festa, il cui nipote Angelo Carlo Festa apre nel 1951 la Galleria del Calibano, all'inaugurazione della quale partecipa assieme a Vedova, Marchiori, Apollonio e Peggy Guggenheim, che ha prestato alcune opere della sua collezione. Presso questa sede esporrà anche un paesaggio del 1947 in una collettiva del 1955 che annovera Semeghini, Morandi, Campigli, Tosi, Guidi, Maccari, Afro, De Pisis, Bartolini. Un altro industriale e mecenate vicentino a cui l'ha introdotto Giuseppe Marchiori è Antonio Pellizzari di Arzignano, che ha organizzato a favore dei suoi operai la "Scuola di Arzignano", un ente culturale che promuove concerti e conferenze, per il quale Santomaso fornisce nel 1952 un disegno astratto da impiegare sulla copertina del libretto di sala di tre concerti gratuiti che si tengono presso il Teatro Sociale e nel 1953, oltre a partecipare alla *Prima mostra di pittura contemporanea* organizzata da Marchiori con opere di Klee, Kandinsky, Léger, Modigliani, Pignon, Afro, Birolli, Cagli, Corpora, Guttuso, Moreni, Morlotti, Turcato e Vedova allestita presso l'istituto, realizza per l'imprenditore-musicista proprio tre tele intitolate *Concerti di Arzignano*, ispirate alla musica di Strawinskij di cui sono entrambi appassionati. In precedenza, nel 1949, ha collaborato con l'architetto

Guido Spellanzon di Vicenza, cui la famiglia Marzotto di Valdagno ha affidato il rifacimento della facciata del Teatro Rivoli, per il quale inventa una decorazione di piastrelle verde-turchese, e nel 1958 vincerà proprio il Premio Marzotto per la pittura con l'opera *Pensieri ordinati* (1958)⁵⁰. Nella cittadina berica inoltre tengono sue grafiche la galleria l'Incontro e la Galleria Del Ponte e nel 1975, con cinque litografie *Senza titolo* del 1970-1973, è tra i partecipanti all'esposizione *Grafica contemporanea. Linguaggi e generazioni a confronto* che si tiene a palazzo Chiericati a cura di Andreina Ballarin ed Enzo Di Martino, in collaborazione con il Centro Internazionale della Grafica di Venezia, assieme a Goetz, Licata, Pizzinato, Turcato, Vedova, Spacal, Abis, Andrea Pagnacco e nel dicembre 1979 apre una sua personale di grafiche della 2RC alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Valdagno.

Le opere degli anni ottanta vedono progressivamente ridursi ancor più all'essenziale i mezzi dell'espressione e gli elementi compositivi, come registra Guido Ballo, le grandi zone modulate col colore e le campiture timbriche con assonanze spazialiste vengono rapprese da un "vigile controllo mentale, che alle immagini dà segrete leggi compositive" e sviluppa "ritmi nelle superfici, linee, punti con interni richiami", con visioni che evocano una "Venezia sconosciuta" perché "totale", con sovrapposizioni di "immagini vissute nel tempo e nello spazio", costruite tramite un processo mentale astratto trasmutato parimenti sia in pittura che in grafica⁵¹.

Si susseguono nuove edizioni quali la cartella *Il Vento dell'Est* della Erker-Press, con dieci litografie, composta in cento esemplari nel 1979; *Riverberi*, prodotta nel 1982 dalla 2RC nel laboratorio di Milano con trenta gouaches riprodotte in fac-simile e un'Introduzione di Andrea Zanzotto, rilegata editorialmente in folio; *Echi e odi* delle Edizioni Multigraphic di Venezia (con cui collabora dal 1980) composta nel 1982 in occasione di una mostra, con cinque incisioni di Santomaso e due odi del compositore Goffredo Petrassi registrate su disco e accompagnata da un opuscolo di presentazione con testo di Petrassi; l'edizione della Erker-Press *Credibilità che* del 1982, con due poemetti inediti di Andrea Zanzotto, *Credibilità che* e *Diffidare gola, corpo movimenti teatro*, oltre ai componimenti *UaUe* e *Biglia*, e sei litografie a colori di Santomaso. Al volume, stampato su carta Rives, tirato in 200 esemplari numerati e firmati da artista e poeta, è allegato un disco con i testi letti dallo stesso Zanzotto e i primi 50 esemplari possiedono anche, in una cartella separata, una *suite* delle litografie del libro stampate in carta Zerkall, numerate e firmate.

La Stamperia di Venezia ne riprodurrà copia tipografica nel 1988 in formato ridotto in 100 esemplari, con l'accompagnamento di un'acquatinta a colori. Infine nel 1983 tre acquatinte a colori accompagneranno *Dieci poesie inedite* di Bartolo Cattafi a cura della Stamperia della Pergola di Pesaro⁵².

Eugène Ionesco, conosciuto proprio a San Gallo alla Galleria Im Erker nel 1972, scrive che le sue ultime pitture degli anni ottanta sono paragonabili, cercando "un equivalente a livello uditivo", "ad un canto, ad una musica discreta" e che in alcuni quadri vi è come la sensazione "tra il suono e il silenzio". La grafica diviene più scarna, un mezzo di facile divulgazione del suo lavoro, meno interessante dal punto di vista sperimentale, più seriale: dal 1985 firma molte serigrafie o opere miste come le lito-serigrafie con riporti materici per le Edizioni Multigraphic di Venezia della fine degli anni ottanta, ma le sue incisioni continuano ad essere apprezzate e acquistate da significativi collezionisti del settore, come Luciana Tabarroni che con un lascito donerà le sue proprietà alla Pinacoteca Nazionale di Bologna⁵³.

Tiene mostre di incisioni alla Galleria CIDAS di Torino nel 1980 e alla Galleria Numaga a Auvèrner-Neuchâtel in Svizzera nel 1981, nel 1982 gli viene allestita una mostra omaggio a cura della Galleria l'Arco di Trento con cinquanta acquaforti e litografie nel contesto della Biennale Internazionale della Grafica di Riva del Garda (Trento) e ha personali di grafica alla Galleria Il Ponte di Vicenza e alla Marlborough di Roma con stampe della 2RC, un'antologica con tutta la sua opera grafica dal 1938 al 1982 a Reggio Emilia, a cura del Centro Internazionale della Grafica di Venezia, poi spostata al Centro Culturale Allende di La Spezia. Nel 1984 è invitato alla X Biennale nazionale d'arte di Castelnuovo Magra (La Spezia), dedicata al "Lirico geometrico gestuale", curata ancora dal Centro Internazionale della Grafica di Venezia. Si tengono altre sue personali sull'opera grafica nel 1985 al Museo d'Arte Moderna di Strasburgo, a cura di Enzo Di Martino, nel 1986 al Museo d'Arte Moderna di Belgrado e nel 1987 alla Galleria Im Erker di San Gallo, con testi di Haftmann e Bertelli, poi spostata alla Multigraphic di Venezia. Nel 1988 è presente alla *XV Rassegna della grafica contemporanea. Le mostre di grafica a Reggio, 1975-1986* organizzata da Di Martino a Reggio Emilia e sostiene una personale di grafica all'Accademia dei Concordi di Rovigo, mentre la sua ultima cartella, *Santomaso o la via veneziana del moderno*, stampata dalle edizioni della Galleria Multigraphic per la Fabbri Editori nel 1989 in 150 esemplari, è costituita da sei opere all'acquatinta, acquaforte e serigrafia⁵⁴.

NOTE

- ¹ F. Calderoni, *Santomaso. Opera grafica 1938-1975*, Roma 1975.
- ² “Ma questa tradizione culturale mi è congeniale anche per un altro aspetto: la grafica. Pensiamo alle incisioni del Canaletto o del Tiepolo – tecnica raffinata per il recupero della luce e del colore – anche se limitate al bianco e nero. Io mi sono sentito completamente dentro a questa grande stagione della pittura veneta che è durata cinque secoli” (*Ibidem*).
- ³ Vicine a *Natura morta con fanale* (1938) ma in bianco e nero sono le acqueforti *Natura morta con battente* (1940) e *Il fiocco* (1941).
- ⁴ G. Marchiori, *Santomaso. Pitture e disegni 1952-1954*, Venezia [1954], pp. 9-12.
- ⁵ Le Edizioni della Cometa, fondate nel 1935 da Libero De Libero in parallelo all'attività della Galleria della Cometa patrocinata da Anna Letizia Pecci Blunt (l'emblema della cometa è l'insegna araldica del prozio, papa Leone XIII), che ha un'omonima succursale a New York, producono libri d'arte in 300-800 copie numerate accompagnate da 50-60 copie di formato speciale su carta Ingres. Cfr. anche “Primato. Lettere e Arti d'Italia”, III, 1 novembre 1942.
- ⁶ *Paesaggio. Quaderni di Letteratura e Arte*, a cura di M. Rosso, 4 voll., Pisa 1946: nel primo volume sono presenti 4 litografie originali di Tamburi, Gentilini, Gallo, Savelli oltre a numerose illustrazioni in bianco e nero e al tratto di Afro, Bartolini, de Pisis, Maccari, Santomaso poste tra testi, tra gli altri, di de Pisis, Lattuada, Gio Ponti, Russo, Quasimodo, Sinisgalli, Sereni, Milani, Apollonio; nel secondo volume 4 litografie originali di Sassu, M. Rossi, Pulcinelli e numerose illustrazioni in b/n di Fattori, Bartolini, Mirko, Chagall, Salvadori, Sassu, Faraoni poste tra i testi, tra gli altri, di Cantimori, Russo, Anceschi, Eliot, Russoli, Bartolini, Birolli, De Witt, Vollard, Chagall; nel terzo e quarto volume 8 litografie originali di Maccari, Rossi, De Grada e numerose illustrazioni in b/n e al tratto di Bartolini, Guttuso, Rosi, Bazzani, Crespi, Sassu ed altri, poste tra i testi, tra gli altri, di Apollonio, Russo, Lupi, Saba, Luporini, Marchiori, Del Buono, Russoli. Cfr. anche M. Bontempelli, *Venezia salvata – tragedia*, Venezia 1947, prima edizione di 150 esemplari numerati e firmati con firma autografa dell'autore.
- ⁷ U. Apollonio, *Giuseppe Santomaso*, Amriswil 1959 (ora in L. Alfieri, *Catalogue Raisonné 1931-1974*, Venezia 1975, pp. 44-45).
- ⁸ G. Marchiori, *Santomaso. Pitture...*, cit.; Id., *La casa sull'argine. Storia di un affresco di Santomaso*, Venezia 1954. La vicinanza di Marchiori in questo momento è fondamentale per Santomaso, sia per il suo aggiornamento sull'arte europea e per il suo patrimonio di libri e riviste, che per l'ospitalità in campagna, dove l'artista viene suggestionato dalle forme degli attrezzi dei contadini. Sul tema della finestra cfr. E. Hüttinger, *Sull'arte di Santomaso*, in *Santomaso. Opere 1969-1973*, catalogo della mostra (Zurigo, P+P Galerie), Zurigo 1973 – volume accompagnato da una tavola con una litografia di Santomaso – ora anche in *Santomaso. Opere 1939-1982*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr), a cura di G. Ballo, Venezia 1982, p. 74: lo studioso considera l'analisi del motivo nell'arte europea effettuata da J.A. Schmoll detto Eisenwerth in *Fensterbilder. Motivketten in der europaischen Malerei* (1970), che però non prende in considerazione i dipinti di Santomaso. Marchiori inoltre nel 1935 aveva già realizzato per Hoepli una monografia di Bartolini Luigi, in occasione della sua partecipazione alla II Quadriennale di Roma, in cui compare l'opera *La Finestra del solitario* (1925).
- ⁹ U. Apollonio, *Giuseppe Santomaso*, cit., p. 66.
- ¹⁰ G. Marchiori, *Santomaso*, catalogo della mostra (Modena, Saletta degli Amici dell'Arte), Modena 1955, pp. n.n.
- ¹¹ *Santomaso. Opere*, cit.
- ¹² C. Levi, *Santomaso e le macchine*, in *Santomaso. Sei litografie a colori*, cartella della Galleria L'Obelisco, Edizioni D'arte di C. Bestetti, Roma, 1950: pubblicazione di 10 pagine e 6 tavole a colori edita per la Collezione dell'Obelisco, diretta da G. Del Cerse (litografie cm 48,5 x 33,5; 121 esemplari firmati e numerati da 1/121 a 121/121).
- ¹³ G. Marchiori, *Santomaso. Pitture...*, cit., p. 63.
- ¹⁴ *Mostra del “Delta”. Collettiva di disegni e tempere*, catalogo della mostra a cura del Sindacato Veneto degli Artisti Cgil, (Venezia, Opera “Bevilacqua La Masa”), presentazione di L. Ferrante, Venezia 1951: tra i partecipanti vi sono Pizzinato, Santomaso, Vedova, Zancanaro, Zigaina.
- ¹⁵ G. Marchiori, *Santomaso. Pitture...*, cit.; Apollonio vi vede l'influenza di Léger dal 1951 e di Hartung dal 1953 (U. Apollonio, *Giuseppe Santomaso*, cit., p. 66).
- ¹⁶ N. Ponente, *La coscienza di uno stile (1947-1958)*, in *Santomaso. Catalogue Raisonné 1931-1974*, Venezia 1975 (ora in *Santomaso: opere...*, cit., p. 76).
- ¹⁷ G. Ballo, *Giuseppe Santomaso: la coerenza di una ricerca*, in “La Vernice”, XXI, settembre-ottobre 1982; N. Ponente *La coscienza di uno stile*, cit., pp. 9-17. Il Fronte Nuovo delle Arti, capitanato da Giuseppe Marchiori, è fondato nel 1946 ed espone alla Biennale di Venezia del 1948; a causa delle incomprensioni tra “astrattisti” e “figurativi” si scioglie ufficialmente a Venezia il 3 marzo 1950. Il Gruppo degli Otto (Basaldella, Birolli, Corpora, Morloti, Moreni, Santomaso, Turcato, Vedova) è presentato da Lionello Venturi alla biennale del 1952, che ne evidenzia

- l'affinità nella pratica di un naturalismo astratto affine alle poetiche informali.
- ¹⁸ L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, p. 732.
- ¹⁹ E. Di Martino, *Bevilacqua La Masa, 1908-1993. Una fondazione per i giovani artisti*, Venezia 1994: nel 1954 il primo premio è assegnato a Magnolato (lo stesso anno in cui ottiene quello della Biennale), nel 1955 a Nello Pacchietto. Negli anni sessanta saranno premiati, tra gli altri, Mario Abis, Renato Borsato, Mario Guadagnino, Andrea Pagnacco, Saverio Rampin, Giorgio Nonveiller.
- ²⁰ P. Bellini, *Il fenomeno dei "dimenticati" nell'incisione italiana del XX secolo* e P. Rizzi, *Le Biennali dell'incisione italiana contemporanea*, in *Dalla traccia al segno. Incisori del Novecento nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana), a cura di S. Cuppini, Roma 1994, pp. 275-280. Vedi anche *Modernità allo specchio. Arte a Venezia 1860-1960*, Venezia 1995 e D. Marangon, *Nuovi aspetti della grafica a Venezia negli Anni '50*, in *Grafica a Venezia negli Anni '50*, catalogo della mostra (Villa Lagarina, palazzo Libera), a cura di D. Marangon, Rovereto 2001, pp. 5-11. L'ultima edizione sarà la 7a Biennale dell'incisione italiana contemporanea del 1968.
- ²¹ *2ª Biennale dell'incisione italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Venezia, Opera "Bevilacqua La Masa"), a cura di G. Trentin, Venezia 1957: tra gli espositori vi sono Barbisan, Music, Tramontin, Spacal, Magnolato che presenta l'acquaforte *Il toro* (1954) con cui ha vinto il premio alla biennale di Venezia nel 1954, Riccardo Licata e Tranquillo Marangoni.
- ²² *Carteggio Neri Pozza-Associazioni Incisori Veneti* (Archivio Franco Stella, Thiene).
- ²³ *Il lascito di Neri Pozza per un museo d'arte contemporanea a Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana), a cura di G. Mazzariol, F. Rigon, Milano 1989, p. 73; *Segni del Novecento. La donazione Neri Pozza alla Fondazione Giorgio Cini. Disegni, libri illustrati, incisioni*, catalogo della mostra (Vicenza, Galleria di Palazzo Leoni Montanari; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Caserta, Reggia di Caserta), a cura di G. Pavanello, Venezia 2003. Vedi anche *L'arte moderna nel collezionismo vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, palazzo Chiericati), a cura di L. Magagnato e G. Barioli, Vicenza 1971: la mostra raduna opere di collezionisti vicentini per fare il punto sul loro accostamento all'arte contemporanea, attraverso una ricognizione che comprende i decenni dal 1910 al 1950; due sezioni sono dedicate in particolare a Vedova e Santomaso, grazie soprattutto alla collezione di Nino Festa, esponendo le opere di Santomaso *Finestra* (1947), *La Finestra* (1948), *Venezia: Santa Maria del Giglio*, *Composi-*
- zione* (1948), *Immagine n. 6* (1965), *Enigma* (1967), *Racconto* (1969), *Mozarabico* (1970), *Rosso agli angoli* (1970).
- ²⁴ Carlo Cardazzo. *Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), a cura di L.M. Barbero, Venezia 2008; G. Bianchi, *Un cavallino come logo. La storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia 2006; A. Fantoni, *Il gioco del Paradiso. La collezione Cardazzo e i primi anni della Galleria del Cavallino*, Venezia 1996. Vedi anche A. Cardazzo, *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Venezia 2008.
- ²⁵ C. Bertelli, *Santomaso o la via veneziana del moderno*, catalogo della mostra (San Gallo, Galerie Im Erkel), San Gallo 1987, pp. 21-24: Bertelli dopo il 1964 lo sente riavvicinarsi a a Klee "in quanto filosofo delle funzioni liberatrici dell'arte, esploratore di segni" che "abolisce la distinzione tra testo e immagine".
- ²⁶ *Santomaso*, catalogo della mostra (New York, Grace Borgenicht Gallery), presentazione di N. Ponente, Venezia 1968.
- ²⁷ W. Haftmann, *Santomaso in Puglia. Rapporto con il reale nella pittura contemporanea*, Bari 1964.
- ²⁸ F. Calderoni, *Santomaso*, cit.
- ²⁹ P. Francastel, *Giuseppe Santomaso. Cicale e cattedrali*, Amriswil 1962.
- ³⁰ N. Ponente, *La coscienza di uno stile...*, cit.: una delle ultime volte in cui Ponente si reca nel suo studio, ascoltano *Ionisation* di Varèse; Santomaso afferma: "Il mio quadro in pratica nasce senza che io lo tocchi. Ma non c'è nulla di automatico, come era per i surrealisti".
- ³¹ *Santomaso. Opere*, cit.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ *Santomaso als Graphiker*, catalogo della mostra (San Gallo, Galerie Im Erker), testo di G. Marchiori, San Gallo 1960; *Giuseppe Santomaso. Lettere a Palladio*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Peggy Guggenheim), presentazione di F. Licht, Venezia 1992.
- ³⁴ *Doppio sogno dell'arte. 2RC tra artista e artefice*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro), a cura di A.B. Oliva, Milano 2007: la stamperia 2RC è fondata a Roma nel 1959 da Valter ed Eleonora Rossi, due giovani studenti dell'Accademia delle Belle Arti di Milano, assieme al cugino Franco Cioppi. L'esordio avviene con una cartella di sei incisioni acquetinte e acqueforti di Lucio Fontana, che vince il 1° premio per la grafica alla Biennale di Tokyo. Tra il 1962 e il 1969 stampano con loro Lucio Fontana, Alberto Burri, Gio Pomodoro, Giuseppe Capogrossi, Giulio Turcato, Piero Dorazio, Pietro Consagra, Achille Perilli, Adolph Gottlieb, Afro. Nel 1969 l'Unesco commissiona loro una cartella di grafica con artisti di fama

- internazionale quali Joan Mirò, Alexander Calder, Victor Vasarely, Victor Pasmore, Sonia Delaunay, Louise Nevelson, Sebastian Matta, Man Ray, Max Bill, Fritz Wotruba. Negli anni settanta sviluppano tecniche speciali per assecondare le esigenze espressive degli scultori e collaborano con Beverly Pepper, Gio e Arnaldo Pomodoro, Edoardo Chillida. Grazie alla possibilità di realizzare incisioni di formato inusuale lavorano anche con Sam Francis, Henry Moore, Pierre Soulages, Giacomo Manzù, Nancy Graves, George Segal, Graham Sutherland, Alechinsky. Nel 1979 aprono una stamperia anche a New York.
- ³⁵ *La linea astratta dell'incisione italiana. Stamperia Romero 1960-1986*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale), a cura di F. Di Castro, Milano 1989; Renzo Romero, di origini torinesi, nasce a Burgos (Spagna) nel 1921, lavora a Torino occupandosi della vendita di colori, ha contatti con l'arte astratta, si sposta a Roma dalla metà degli anni cinquanta e attiva la stamperia all'inizio degli anni sessanta: collabora per primi con Vedova e Mastroianni. Vedi anche N. Ponente, *Modern Painting. Contemporary Trends*, Ginevra 1960 (ora in N. Ponente, *Il dopoguerra: dal naturalismo astratto all'informale*, Milano 1967).
- ³⁶ Sia la 2RC che Romero hanno rapporti con la galleria Marlborough: Santomaso firma due biglietti di Natale dedicati a Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, rimasti nella collezione di disegni, acquarelli, tempere, incisioni, litografie e xilografie spedite in forma di auguri; cfr. *Auguri d'artista - Disegni, collages, acquarelli, tempere, incisioni, litografie e xilografie spedite in forma di auguri a Palma Bucarelli dagli anni 50 fino ai nostri giorni* in *Collezione Archivio "Il Museo del Louvre"* di Giuseppe Casetti, Roma: incisione cm 21x21 con la scritta "61 cordiali auguri Santomaso" (che se fosse stampata da Romero anticiperebbe la sua collaborazione con la galleria dal 1968 a questa estemporanea realizzazione del 1961); incisione cm 16x15 della Galleria d'Arte Marlborough firmata da Santomaso con la scritta "63 La Marlborough Galleria d'Arte augura Buon Natale e Felice Anno Nuovo"; cfr. anche R. Ferrario, *Regina di quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano 2010.
- ³⁷ *Poesia di oggi*, a cura di R. Del Puglia, Bologna 1960 (scritti, tra gli altri, di Ungaretti, Montale, Quasimodo, Sereni, Erba); *Grafici del primo novecento italiano*, catalogo della mostra (Ivrea, Olivetti), a cura G. Marchiori, G. Perocco, Milano 1963 ("Quaderni d'arte e d'architettura moderna", 4).
- ³⁸ S. Branca, *E che io desideri solo te*, Venezia 1968 (edita da Alfieri, con legatura editoriale in ottavo); E. Pound, *An Angle*, San Gallo 1972 (con litografie di Santomaso a colori realizzate su pietra bavarese presso la Erker Press di San Gallo, tirate a 200 esemplari); *Rime di Veronica Franco lette da Giuseppe Santomaso*, Parigi 1973 (edizioni Yves Rivère, pagine 96, a quartini sciolti su carta Arches con barbe, con cartella in cartone editoriale illustrato con titoli al dorso e al piatto e astuccio-custodia lavorato; testo stampato nel 1972, incisioni nel 1973 da 2RC di Roma); T. Landolfi, *Mezzacoda*, Venezia 1985 (edito fuori commercio in tiratura limitata tra la collezione di "Narrativa Italiana" da Il Sodalizio del Libro di Venezia, in sedicesimo, con sovraccoperta in tela).
- ³⁹ W. Weber, *A History of Lithography* [1961], Londra 1966, p. 128; *Catalogo Bolaffi della Grafica Italiana. Incisioni, litografie e serigrafie di 525 artisti italiani*, a cura di P. Levi, Torino 1969; J. Siblik, *La gravure contemporaine*, Parigi 1971; *40 Opere Grafiche*, a cura di Tranquillo Marangoni, Maniago 1971 (tra gli artisti sono Abis, Borra, Brindisi, Francesco Casorati, Castellani, Fiume, Gribaudo, Guidi, Omiccioli, Perilli, Scanavino, Spacal, Zigaina); in repertori recenti compare anche in G. Fiorenzo, *La grafica d'arte 1955-70*, Verona 1992 e *Le ricerche del "bianco e nero", grafica e illustrazione in Italia dal 1900 agli anni cinquanta - incisioni, disegni, ex libris, libri illustrati, cartelle*, Firenze 1998.
- ⁴⁰ *Erkertreffen 1*, edizioni Erker-Press, San Gallo 1972; *Erkertreffen 2*, edizioni Erker-Press, San Gallo 1974; *Erkertreffen 3*, edizioni Erker-Press, San Gallo 1979; *Erkertreffen 4*, edizioni Erker-Press, San Gallo 1987 con opere e scritti di Wolfgang Bächler / Anna-Eva Bergman, Max Bill / E.M. Cioran / Piero Dorazio, Ilrich Erben / Eugen Gomringer, Hartung / Peter Huchel / Jonesco, Laxness / Ivo Michielis, Margareth Mitscherlich / Santomaso, Antoni Tàpies / Günther Uecker Jef Verheyen, Max Weiler / Andrea Zanzotto.
- ⁴¹ F. Calderoni, *Santomaso. Opera grafica 1938-1973*, cit. e *Santomaso. Opere 1969-1973*, cit.
- ⁴² Corrado Albicocco, nato a Urbino e allievo della nota Scuola del libro, praticando lo sport del calcio come professionista durante gli anni settanta si sposta in varie città italiane in conseguenza dei vari ingaggi e risiede anche a Trieste, da cui si reca ad insegnare all'Istituto Statale d'Arte di Udine come docente di grafica pubblicitaria. Nel 1974 a Udine inizia l'attività di stampatore fondando la Stamperia A.S. con il socio e concittadino Federico Santini, che ha ugualmente frequentato la Scuola del Libro di Urbino ed è docente a Udine. Nel 1994 (quattro anni dopo la morte di Santomaso) l'impresa, che nel frattempo è divenuta una professione, si scioglie: Santini fonda la Stamperia d'Arte "Il Laboratorio" di Federico Santini, Albicocco apre la Stamperia d'Arte Albicocco. Tra gli artisti che hanno lavorato con loro si annoverano Zigaina, Vedova, Santomaso,

- Dugo, Zec, Berber, Castellani. Cfr. *Tra lastra e foglio, esperienze di una stamperia d'arte*, catalogo della mostra (Codroipo, Palazzo Anton Veneta), Codroipo 1999; *Aspetti dell'incisione contemporanea europea. La Stamperia d'Arte Albicocco*, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea "Luigi Spazzapan"), Udine 2006; *Laboriosa invenzione in armoniosa composizione. Il libro d'artista nelle edizioni del Tavolo Rosso*, catalogo della mostra (Gorizia, Biblioteca Starale Isontina), a cura di R. Budassi, Udine 2008; cfr. anche il semestrale "Prova d'artista" edito dalla stessa Stamperia. La Stamperia Albicocco-Santini inizia la collaborazione con Santomaso con una grafica per l'Udinese Calcio e una per i XIV Giochi Olimpici Invernali tenutisi a Sarajevo nel 1984, per un editore di Lubiana.
- ⁴³ Santomaso, catalogo della mostra (Valdagno, Galleria civica d'arte moderna Villa Serena), a cura di E. e V. Rossi – 2RC editore, con testo di G. Menato, Roma 1979.
- ⁴⁴ G. Marchiori, *Santomaso. Pitture...*, cit., p. 12 e G. Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Milano 1960, pp. 277-278.
- ⁴⁵ "L'Architettura", marzo-aprile 1956.
- ⁴⁶ O. Bohigas, *Sette "lettere" a Santomaso*, in *Santomaso*, catalogo della mostra (Barcellona, Fondazione Joan Mirò), Barcellona 1979. Vedi anche G. Dal Canton, *Santomaso, pittore veneziano "di sensi e di ragione". Note sulle "Lettere a Palladio"*, in "Arte Documento", 14, Venezia 2000, pp. 235-238.
- ⁴⁷ S. Alpers, *Santomaso*, in *Santomaso. Opere 1984-1986*, catalogo della mostra (San Gallo, Galerie Im Erker), con testi di W. Haftmann e C. Bertelli, San Gallo 1987.
- ⁴⁸ Intervista a Santomaso di Marisa Volpi Orandini apparsa su "Itaca", ottobre 1977 (ora in *Santomaso*, catalogo della mostra [Trieste, Galleria Planetario], a cura di G. Ballo, Trieste 1981). Cfr. anche *Giuseppe Santomaso*, introduzione di M. Volpi Orlandini, Roma 1976.
- ⁴⁹ C.A. Quintavalle, *Arte*, in "Panorama", 4 ottobre 1982, p. 17.
- ⁵⁰ Il giovane industriale e musicista Antonio Pellizzari, proprietario di un'industria elettromeccanica di Arzignano e che morirà a soli 37 anni, è amico di Neri Pozza e Antonio Barolini, finanziatore anche della loro casa editrice "Il Pellicano", è un significativo collezionista di opere d'arte contemporanea e promuove con spirito progressista e utopico una serie di generose iniziative volte ad offrire ai suoi operai e alla cittadinanza concerti di musica, incontri culturali e attività educative. Nell'ambito di queste attività si tengono i tre concerti gratuiti del 1952 con musiche di Vivaldi e Bach per il cui libretto di sala Santomaso dona un "disegno astratto" e nel 1953 Marchiori è invitato a tenere un "corso sulle arti figurative, in sette lezioni" sull'arte contemporanea, da Cézanne agli scultori viventi, al cui termine organizza la prima mostra di pittura, cui l'anno successivo ne segue una seconda. La famiglia Marzotto, che a Valdagno ha commissionato un teatro in stile classico monumentale all'architetto Francesco Bonfanti tra il 1934 e il 1936 (allora chiamato Teatro Impero, dal 1945 al 1948 Teatro del Popolo), affida il rinnovamento della facciata e della struttura, che prende il nuovo nome di Teatro Rivoli, ad un concorso bandito nel gennaio del 1949, vinto dall'architetto Spellanzon. La facciata verrà demolita nei primi anni sessanta per realizzare degli appartamenti nella parte anteriore della facciata, mantenendo il teatro intatto e abbandonato. Nel 1958 Santomaso vincerà il primo premio al Premio Marzotto per la pittura, con l'opera *Pensieri ordinati* (1958): la commissione giudicatrice è composta dal presidente Jean Cassou, Kurt Martin, Marco Valsecchi e dal segretario del Premio, Edoardo Soprano (Archivio Pellizzari, Arzignano; Archivio Marzotto, Valdagno).
- ⁵¹ *Santomaso*, cit., pp. 6-7.
- ⁵² *Riverberi*, con un testo di A. Zanzotto, Milano 1982 (editrice 2RC, in folio legatura editoriale). *Santomaso/Petrassi. Echi e Odi*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Multigraphic), Venezia 1982: in apertura del catalogo vi è uno scritto del musicista dedicata a Santomaso: "La contemplazione della pittura ha sempre aiutato il mio lavoro suggerendomi soluzioni formali indirette, come ben dici nella tua lettera, e ricerche coloristiche attraverso il timbro con cui si manifesta il suono. Da non rifiutare, certo, la teorizzazione kandinskyana del suono-colore secondo la sua personale formulazione, tuttavia non ignorarla ma nel contempo liberarsene perché il rapporto non è più tra suono e colore ma tra timbro e colore. Questo rapporto è individuale, non trasferibile né teorizzabile perché esso è il canale della nostra espressività segreta. Il mio interesse sempre più accentuato per il timbro posso dirti che si è sviluppato e arricchito con il progressivo coinvolgimento che la pittura ha operato nel mio inconscio. Ha lavorato per vie indirette, sotterranee, mentali e non analogiche tanto che l'ornamento sonoro, le mie Odi, che riveste le tue litografie mi sembra una simbiosi del tutto naturale. E non potevi interpretarmi meglio; se in una Ode l'arabesco sonoro celebra i suoi fasti in modo sottile e fors'anche visionario, l'altra Ode si richiama a temi bachiani, e Bach è il nume garante della forma. Mi lusingo che la mia musica sia adeguata alle tue intenzioni. Ed io sono felice di questo accoppiamento giudizioso". *Dieci poesie di Bartolo Cattafi*, edizione della Stamperia La Pergola di Pesaro di Piergiorgio Spallacci: 3 acquetinte a colori con 10 poesie di Bartolo Cattafi in 80 esemplari, 65 con numeri arabi

e 15 con numeri romani, tirate con torchio a mano su cartoncino Magnani. *Credibilità che*, con un testo di A. Zanzotto, Erker-Press, San Gallo 1982.

- ⁵³ *L'Europa a Bologna. Grafica del '900 dalla Collezione Luciana Tabarroni*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale), a cura di J. Bentini, Venezia 2003; *L'Europa nella grafica del Novecento. La collezione Luciana Tabarroni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), a cura di J. Bentini, M. Faietti, F. Farneti, Venezia 2004. La collezione di Luciana Tabarroni (Bologna, 1923-1991), studiosa di letteratura e di arti figurative, allieva di Roberto Longhi e amica di Francesco Arcangeli, assomma quasi duemila stampe.
- ⁵⁴ *Giuseppe Santomaso. Mostra antologica dell'opera grafica 1938-1982*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo del Capitano del Popolo), presentazione di E. Di Martino, Reggio Emilia 1982; *6 incisioni originali di Giuseppe Santomaso*, dépliant di presentazione della mostra (Roma,

Galleria Marlborough), Edizioni Marlborough Duerreci, Roma 1982; *X Biennale nazionale d'arte. Lirico geometrico gestuale*, catalogo della mostra (Castelnuovo Magra, Palazzo Civico), Venezia 1984; *Santomaso. Opera grafica*, catalogo della mostra (Strasburgo, Musée d'art moderne), a cura di E. Di Martino, Strasburgo 1985; *Santomaso. Opere 1984-1986*, catalogo della mostra (San Gallo, Galerie Im Erker), cit.; *XV Rassegna della grafica contemporanea. Le mostre di grafica a Reggio, 1975-1986*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Sala esposizioni antico foro boario), a cura di E. Di Martino, Reggio Emilia 1988 (con opere di Pietro Annigoni, Luca Crippa, Giuseppe Guerreschi, Virgilio Guidi, Riccardo Licata, Luciano Minguzzi, Armando Pizzinato, Bruno Saetti, Giuseppe Santomaso, Luigi Spacal, Valerio Trubbiani, Giulio Turcato, Giuseppe Zigaina). Cfr. anche *Giuseppe Santomaso*, catalogo della mostra (Portogruaro, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea "Ai Molini"), a cura di D. Collovini, Portogruaro 2002.