

BIBLIOTECA VENETA
CARTE DEL CONTEMPORANEO

3

«UN COSTRUTTIVO
PITTORE DELLA REALTÀ»

ARMANDO PIZZINATO
A CENTO ANNI DALLA NASCITA

*Atti della giornata di studi
Venezia, 25 novembre 2010.*

A CURA DI
VERONICA GOBBATO



EDITRICE ANTENORE
ROMA-PADOVA · MMXII

CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI STUDI VENETI

★

BIBLIOTECA VENETA
CARTE DEL CONTEMPORANEO

A CURA DI SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN

3



Con « Carte del Contemporaneo » si inaugura, per il Centro Interuniversitario di Studi Veneti, una nuova stagione. « Biblioteca veneta » si trasforma: non piú (non soltanto) collezione di edizioni e di ricerche letterarie e filologiche, ma sistema articolato dell'intera attività del CISVe. Sotto la sua ombra protettiva si vogliono sviluppare, in forma di collane, progetti editoriali dedicati ad ambiti diversi ma tutti ancorati alla storia e alla cultura delle Venezia: oltre agli studi sulla testualità letteraria Antico Regime e moderna (terreno abituale degli studiosi che finora hanno alimentato il palchetto della nostra collezione), la ricerca sulla letteratura contemporanea, sui fondi librari (manoscritti e a stampa), sulle fonti d'archivio, sulla storia linguistica e socio-culturale...

« Carte del Contemporaneo » è la prima di queste collane, dedicata alla ricerca sulla cultura del Novecento veneto, vista attraverso una lente particolare, i documenti d'archivio; essa nasce innanzitutto come estensione editoriale dell'Archivio omonimo, creato per impulso di Silvana Tamiozzo Goldmann e di Francesco Bruni, e ospitato nella sede del CISVe, dove oggi sono conservati, per la comunità degli studiosi, i fondi Ernesto Calzavara, Pier Maria Pasinetti, Armando Pizzinato, Carlo Della Corte.

La collana intende essere il luogo in cui filologia materiale, critica genetica e analisi letteraria possano agire perché le pratiche della catalogazione e della conservazione dei beni d'archivio siano anche il lievito vitale della ricezione critica di testi e autori; essa ospiterà quindi edizioni di inediti e di epistolari, studi filologici e critici, repertori catalografici, che abbiano come oggetto le carte inedite depositate nell'Archivio, e come fine la loro interpretazione e valorizzazione.

EUGENIO BURGIO

Direttore del Centro Interuniversitario
di Studi Veneti

« UN COSTRUTTIVO PITTORE DELLA REALTÀ »

ARMANDO PIZZINATO
A CENTO ANNI DALLA NASCITA

*Atti della giornata di studi
Venezia, 25 novembre 2010*

A CURA DI
VERONICA GOBBATO



EDITRICE ANTENORE
ROMA-PADOVA · MMXII

*Questo volume è stato realizzato con il contributo della Regione del Veneto
(L. R. 8.9.1978, n. 49. D.G.R. n. 3356)
e con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici,
Università Ca' Foscari Venezia*



REGIONE DEL VENETO

ISBN 978-88-8455-671-4

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2012 by Editrice Antenore, S.r.l., Roma-Padova. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della Editrice Antenore S.r.l.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PROGRAMMA DELLA GIORNATA DI STUDI

Giovedì 25 novembre 2010, ore 9.00

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti – Palazzo Cavalli Franchetti

Saluto del Magnifico Rettore e delle Autorità

VERONICA GOBBATO-SAMUELA SIMION, *Il fondo Pizzinato nelle « Carte del Contemporaneo » al CISVè*

GIUSEPPINA DAL CANTON, *Il giovane Pizzinato e le mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa*

GIOVANNI BIANCHI, *Pizzinato e Vedova: la breve stagione de L'Arco*

CLAUDIO AMBROSINI, *Adagio per Armando Pizzinato: Concavo/Convesso*

STEFANO CECCHETTO, *Armando Pizzinato, il paesaggio come "luogo magico" della rappresentazione*

ENNIO POUCHARD, *La fotografia come impegno nel sociale e nella pittura in Armando Pizzinato*

Ore 14.30

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Pizzinato e il racconto realista nell'Italia del dopoguerra*

GLORIA BIANCHINO, *Armando Pizzinato e gli affreschi del Palazzo della Provincia di Parma*

CASIMIRO DI CRESCENZO, *Un mito operaio: i costruttori*

GIANCARLO PAULETTO, *Pizzinato e Pordenone, Pizzinato a Pordenone*

ENZO DI MARTINO, *Pizzinato, l'arte e la politica*

GIULIANO SCABIA, *Dialogo sulla pittura*

INTRODUZIONE

Tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 Pizzinato aveva sintetizzato la sua esperienza di uomo e di artista affermando che gli sarebbe piaciuto essere ricordato come un « costruttivo pittore della realtà ».¹ Il destino gli avrebbe concesso ancora molti anni, in ogni caso aveva un'età (nasce nel 1910) in cui i bilanci più o meno testamentari cominciano ad avere un senso.

Il comitato scientifico del convegno² di cui qui si offrono gli Atti ha sposato subito questa formula di autorappresentazione come titolo che ben s'attaglia al centenario della nascita dell'artista.³

1. In particolare si veda in G. MARCHIORI, *Pizzinato opera grafica*, Pordenone, Edizioni d'arte, Nuova serie, s.d. (ma 1973 e cfr. qui relazione di G. PAULETTO), p. 47. Nella piccola antologia degli scritti di Pizzinato compresa nel volume si trova il pezzo, già apparso nel catalogo della mostra antologica di Mosca del 1967, dal titolo, appunto, *Un costruttivo pittore della realtà*, che così conclude: « Ancora è presto per dire quel che sarà domani, quel che farò domani ancora non posso dirlo, ma di certo posso dire che non rinnego nulla di quanto ho fatto finora e, ancora, la mia ambizione rimane sempre quella di significare, a mezzo della pittura, ciò che maggiormente mi preme in quanto uomo di oggi: quel che riguarda l'uomo, la sua sorte, il suo futuro e dunque le speranze dell'uomo, le sue lotte, le sue conquiste. Credo di trovarmi ancora sulla strada del Realismo e amerei, a conclusione della mia vicenda, di poter venir definito: un "costruttivo" pittore della realtà ».

2. Composto, oltre che dalla sottoscritta, da Eugenio Burgio, Direttore del Centro Interuniversitario di Studi Veneti, e dallo storico dell'arte Giovanni Bianchi.

3. Il convegno si è svolto il 25 novembre 2010 a Palazzo Cavalli Franchetti e ha potuto usufruire anche delle tre sale del mezzanino messe a disposizione dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti per la mostra documentaria curata dalle dott.sse Samuela Simion e Veronica Gobbatto. Colgo l'occasione per un ringraziamento sincero al Presidente dell'Istituto Veneto Gian Antonio Danieli, al cancelliere dott. Sandro Franchini, al prof. Francesco Bruni (anche per aver fatto gli onori di casa), alla dott.ssa Giovanna Palandri e alla sig.ra Cinzia per l'aiuto organizzativo. Un doveroso ringraziamento va inoltre: alla Regione Veneto che ha nel tempo sostenuto concretamente le iniziative del CISVe e ha collaborato alla nascita e alla crescita degli Archivi delle Carte del Contemporaneo, soprattutto nella persona della dirigente Maria Teresa De Gregorio; al Rettore dell'Università Ca' Foscari di Venezia, prof. Carlo Carraro per il contributo concessoci, al Ministero dei Beni Culturali, alla Provincia e al Comune della città di Venezia per il patrocinio accordato e, soprattutto, al Presidente Giorgio Napolitano, che anche per questa iniziativa ci ha onorato con l'Alto Patronato della Presidenza della Repubblica. Un grazie al fotografo Paolo Della Corte, che ci ha concesso di utilizzare la bellissima immagine di Pizzinato per inviti e locandine e a Pier Giovanni Possamai dell'Ufficio Stampa di Ca' Foscari per il montaggio grafico degli stessi. La giornata è stata chiusa da due mostre di Pizzinato: una di grafica al Centro Internazionale della Grafica di Vene-

Gli studi che presentiamo e che erano stati accompagnati dalle proiezioni dei suoi quadri piú significativi e belli, raccolgono e illustrano come meglio non si potrebbe l'idea della realtà di Pizzinato: l'anelito a "costruire", a dirigere il suo impegno e la sua incredibile forza creativa sempre in positivo, pur nella consapevolezza della precarietà del mondo terreno e umano.

Dopo i saluti ufficiali, la giornata era stata aperta da Philip Rylands, Direttore della Fondazione Peggy Guggenheim di Venezia, che poi presiederà la prima parte degli interventi.

Il saluto di Rylands è, nella sua brevità, un vero discorso d'apertura che traccia un efficace primo ritratto di Pizzinato (da lui ben conosciuto), ne evidenzia l'integrità personale figlia di un impegno che ne guidò sia la vita sia l'arte. Ed è un *incipit* che indica orizzonti vasti per questo pittore dal respiro europeo e internazionale: l'annuncio del Direttore della Guggenheim che il quadro *I cantieri* (del 1947-1948), donato dall'artista alla Fondazione Solomon R. Guggenheim nel 1987, è esposto in quello stesso giorno del Convegno alla Art Gallery of Western Australia, Perth, è una bellissima sorpresa per il pubblico assai folto della mattina. Rylands collega questo evento all'acquisto di *Primo maggio* (ora nelle collezioni del Museum of Modern Art, New York), quadro assai affine a quello appena citato, che fu l'unico dipinto acquistato da Peggy Guggenheim alla Biennale di Venezia del 1948. Il tragitto di queste due opere legate diversamente al mondo della piú grande collezionista internazionale è a suo modo indicativa della storia artistica prestigiosa a cui ormai Pizzinato appartiene.

zia e l'altra di dipinti presso la Bugno Art Gallery: al Presidente del Centro della Grafica Silvano Gosperini e alla sua instancabile compagna e artista Lili Sene, al titolare della Galleria Massimiliano Bugno e al curatore della mostra ivi allestita Casimiro Di Crescenzo va pure il nostro grazie per aver consentito un finale di giornata tanto prestigioso. Grazie infine all'architetto Patrizia Pizzinato, figlia e erede del pittore, che ha donato generosamente parte delle carte paterne al CISVe e ha inoltre permesso a alcuni studiosi la consultazione del suo archivio privato, che comprende oltre alla quadreria, ai libri e a un settore dei documenti, numerose immagini fotografiche. Il dott. Antonio Diana, bibliotecario al CISVe, ha da quest'anno preso in carico l'inventariazione delle carte di Pizzinato e ha condotto una piccola preziosa ricerca, che qui offre in *Appendice*, su un botta e risposta epistolare tra Pizzinato e Pallucchini: «Non prestar fede a sciocche voci». *Un'inedita (e un po' polemica) corrispondenza tra A. Pizzinato e R. Pallucchini nell'ambito della Biennale del 1948. Briciole d'archivio tra CISVe e ASAC*. Gli siamo grati per questo contributo che arricchisce il volume.

La complessa vicenda di Pizzinato è leggibile nelle sue carte, oltre che attraverso le sue opere. La missione che il CISVe si è proposto sin dall'inizio per gli archivi cartacei che gli sono stati donati è stata, al di là del riordino, della conservazione e della catalogazione secondo metodologie condivise con altri prestigiosi archivi, quella di farne materia viva di studio: organizzare dei seri e motivati convegni a partire dalle carte d'archivio va appunto in questa direzione, e le ricerche che continuano a proliferare attorno al nostro piccolo Centro lo confermano.

Veronica Gobatto e Samuela Simion, curatrici della mostra documentaria offrono un'attenta descrizione dei quattro Fondi attualmente presenti al CISVe (oltre a quello di Pizzinato, su cui di necessità insistono maggiormente, quelli di Ernesto Calzavara, Pier Maria Pasi-netti, Carlo Della Corte). La relazione permette di rivisitare l'importante mostra documentaria da loro allestita con l'esposizione delle carte più significative e preziose. Si tratta di una vera e propria guida che lascerà nel lettore il desiderio di conoscere il mondo di questo grande pittore che inseguiva nelle sue tele l'idea di una pittura semplice e essenziale.⁴ Va rimarcato che l'allestimento della mostra ha richiesto un lavoro particolarmente arduo, vista la complessità del lascito: sarebbe davvero auspicabile un collegamento proficuo tra le diverse sedi che ne custodiscono le carte e la memoria storica: oltre al CISVe e a una parte ancora giacente nell'archivio della figlia Patrizia, pensiamo soprattutto al Museo d'Arte Contemporanea di Pordenone (oggi Museo "Armando Pizzinato"), al quale l'artista aveva donato, oltre a diverse opere, parte dei suoi scritti, per tacere di importanti documentazioni sparse un po'ovunque, dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, alla Fondazione Bevilacqua la Masa a sedi prestigiose come l'Università di Parma e a Fondazioni private.

Le relazioni raccolte in questo volume attraversano l'intera carriera del pittore dagli esordi alle ultime tele con ricchezza di confronti e di

4. Una breve ricognizione sul convegno e sulla mostra è apparsa sulla rivista «l'immaginazione» (S. TAMIOZZO GOLDMANN - S. SIMION - V. GOBBATO, *Pizzinato 2010, Il Fondo Armando Pizzinato* e «*La mia voce sempre squillante e mai servile*». *L'Archivio Pizzinato in mostra*, ivi, 26 2011, pp. 12-16), e su «*Venezia Viva*» (V. GOBBATO - S. SIMION, *L'Archivio «Carte del Contemporaneo»* e *Mimise Guttuso nel ricordo di Armando Pizzinato*, ivi, 3 2010, pp. 20-21).

acquisizioni inedite, e sono collegate da un filo sottile, che permetterà di leggerle come capitoli di un libro unitario: gli studi di Dal Canton, Bianchi, Quintavalle, Bianchino, Pauletto e Di Martino costituiscono la dorsale della parabola dell'artista che ha come momenti centrali la Bevilacqua La Masa, l'esperienza dell'Arco e del Fronte Nuovo e il Realismo. Gli si affiancano gli interventi che indagano alcuni aspetti della sua officina artistica (Pouchard) o aspetti particolari dell'opera (Cecchetto). Un musicista (Ambrosini) e un poeta (Scabia) con intelligente rigore e immaginazione proiettano infine per tutti l'idea profonda di un artista che aveva saputo guardare, ascoltare e rappresentare il mondo.

Giuseppina Dal Canton ricostruisce gli esordi di Pizzinato presso l'Opera Bevilacqua La Masa. Lo studio è anche occasione per un approfondimento sulla celebre Istituzione veneziana – ancor oggi riferimento rilevante per artisti esordienti – nelle sue diverse fasi di crescita. Per Pizzinato, che vi esporrà ventunenne nel 1931 presso il Palazzo dell'Esposizione al Lido di Venezia, rappresentò un vero trampolino artistico. Attraverso l'attenta ricognizione di Dal Canton sulle piste del giovane pittore si viene a conoscere non solo l'evoluzione storica della Bevilacqua La Masa, ma pure gli interessanti e per alcuni versi sorprendenti meccanismi dell'organizzazione e della selezione degli artisti negli anni '30 (dalle mostre provinciali alla Quadriennale fino alla Biennale). *L'exkursus* di Dal Canton, scandito principalmente da due messe a confronto di dipinti degli anni '30 e '40, apre a diverse sollecitazioni critiche, la prima delle quali riguarda la difficoltà oggettiva di ricostruire il primo tempo dell'artista: quel giovane povero e ansioso di conoscenza che fu Pizzinato, che fino al 1943 frequenta i corsi di Virgilio Guidi e non poteva permettersi di acquistare libri e materiali, riutilizzava cartoni, tavole e tele, ridipingendoli a distanza di tempi anche assai lunghi; ripercorrere quel suo primo tragitto è impresa di fatto ancora da completare. Dal confronto tra la *Natura morta (Fiori sechi e teschio)* del 1938 e l'*Autoritratto* dell'anno successivo è possibile invece segnalare una precisa evoluzione linguistica di Pizzinato, pur ancora incerto sulla via da seguire, affascinato com'è in pari grado dal Cubismo e da Guidi. Il problema per gli studiosi sarà allora quello di stabilire le influenze fruttuose e l'originalità, invece, del suo linguaggio (interessantissima, da questo punto di vista, la lettura di Dal Canton di opere

come *Natura morta con mandòla* del 1931, affiancata a una seconda natura morta del '32, *Bagnanti* del '33 e *Presagio*; e altrettanto stimolanti le ipotesi per opere esposte non piú rintracciabili, come *Meriggio* o *Pittore al cavalletto*).

Quelli considerati sono anni in cui i primi incontri di Pizzinato saranno premesse di amicizie durature e preziose (Alberto Viani, Giulio Turcato, Afro), in cui i primi rapporti con gallerie di prestigio come la Galleria del Milione a Milano, la Galleria della Cometa a Roma, la veneziana Galleria Il Cavallino apriranno significativi varchi espositivi e di confronto. I piú vasti orizzonti, le molte nuove conoscenze, la possibilità di misurarsi con altre tendenze e con artisti come Cagli, Mirko, Mafai, Capogrossi, lo stesso Guttuso (che lo ospiterà nel suo studio) gli sono offerte dalla vincita della borsa di studio Marangoni che lo porta, nel 1936, a Roma. Nel processo formativo di Pizzinato è sicuramente uno snodo importante, anche perché gli offre un apprendistato di "socialità" inedita. Non è un caso se dopo l'esperienza romana il giro di Pizzinato continua ad allargarsi in un dialogo che comprende Cesetti, Arturo Martini, Santomaso, Dino Basaldella, De Luigi, Cadorin, Vedova e molti altri. Si addensano tempi bui, ma Pizzinato comincia a riscuotere riconoscimenti tutt'altro che secondari, come la menzione al Premio Bergamo, la presenza espositiva sempre piú frequente a Milano, a Venezia, alle mostre sindacali dell'Opera Bevilacqua La Masa, il riconoscimento di Anna Pallucchini – e siamo nel '43 – sulla rivista « Emporium », o di Branzi che lo cataloga tra i pittori « ricchi di qualità e sapienza ». L'analisi delle opere di Pizzinato della Quarta Mostra Sindacale Triveneta – Trentatreesima dell'Opera Bevilacqua La Masa del 1943 (*Nudo, Natura morta, Ragazza sulla poltrona*) chiude di fatto un capitolo biografico e artistico: è il tempo diverso della lotta di Liberazione che ora lo vedrà impegnato, anche accanto a Vedova, in azioni e propaganda, fino all'arresto nel 1944 e si può ben dire che l'apprendistato e la giovinezza sono terminate.

Nel fervido clima del dopoguerra, contrassegnato dall'importante sodalizio con Emilio Vedova, dalla ripresa artistica e espositiva, dalle riunioni con Birolli e Marchiori al Ristorante all'Angelo, dalla nascita della Nuova secessione (poi Fronte Nuovo delle Arti), Pizzinato si spende piú che mai e nel 1947 è responsabile del nuovo Sindacato regionale Pittori e Scultori. Insomma, è « già entrato con passo sicuro in

una maturità che lo porterà ad attraversare altre intense e importanti stagioni della sua carriera ».

Il sodalizio con Emilio Vedova, destinato a infrangersi nelle secche delle incomprensioni artistiche e politiche a proposito del Realismo, costituisce un capitolo di grande interesse. Giovanni Bianchi lo racconta criticamente isolando la breve stagione dell'Arco, associazione che ha le sue origini a Venezia, in quel primo Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura nato nell'immediato secondo dopoguerra (maggio 1945) per iniziativa di Ferruccio Bortoluzzi, Gino Rizzardini e Mischa Scandella, a cui si aggiungeranno via via intellettuali impegnati nelle arti figurative e nel teatro (da Renzo Ferraguzzi e Gastone Geron a Luigi Ferrante, Giovanni Poli, Giorgio Zecchi). Questo segmento nel tragitto di Pizzinato è occasione per ricostruire una stagione breve ma intensissima (concentrata tra l'estate del 1945 e quella del 1946, conclusasi nell'autunno del 1947). Gli anni brevi dell'Arco furono per Pizzinato e Vedova assai significativi, contrassegnati dal comune denominatore di una energia inquieta e esuberante di idee, da « una sorta di ebbrezza operativa che proclamava la necessità di un nuovo modo di far cultura ». Lo studio di Bianchi si collega per questo aspetto a quello di Dal Canton, ricostruisce in maniera documentata e efficace la storia di un'esperienza artistica e insieme di un'amicizia che si fortifica proprio nell'adesione agli intenti del Centro. Se da un lato il linguaggio retorico e vagamente pomposo dei primi manifesti appare francamente datato, lo snodo delle iniziative che rampollano l'una sull'altra all'insegna di un'arte che possa essere compresa dal popolo senza che ciò comporti la rinuncia alla sperimentazione, parla di un entusiasmo contagioso che il tempo e le traversie non hanno appannato. Giovanni Bianchi studia le varie fasi dell'Arco: il trasferimento della sede del Centro Giovanile al pianterreno del Palazzo delle Prigioni (sarà arredato con le stoffe donate da Mariano Fortuny), l'Arco come nuova denominazione del Centro, le sezioni (Teatro, Musica, Arti Figurative, Cinema, Lettere, Scienze, Stampa, probabilmente non tutte attivate), i molti eventi (tra i più seguiti quello dei Giornali Murali, qui accuratamente descritti). Da questo quadro emerge un autentico spirito interdisciplinare e sperimentale, non privo di qualche ingenuità, in cui si intersecano musica e poesia contemporanea, nuove tendenze dell'architettura, arte figurativa, dibat-

tito politico ecc., tutti ambiti seguiti da Pizzinato con passione e impegno: quel mondo è la sua università.

Quando l'artista viene eletto rappresentante della Sezione Arti Figurative, costituita nel maggio del 1946, si assume da subito il compito di dare visibilità alle ricerche "progressiste". Ecco allora un critico affermato come Giuseppe Marchiori diventare sostenitore di questi giovani artisti che « espongono soltanto quando hanno del materiale che meriti di essere esposto. Non c'è elogio che basti a tanta saggezza »; fisserà Vedova e Pizzinato in un ritratto del '46 su « Emporium » cogliendone già allora i tratti distintivi: il temperamento razionale e meditativo di Pizzinato, il suo essere rude e composto, e quello irruente e fantasioso di Vedova. Centrale sarà anche un pittore come Mafai, la cui retrospettiva esposta all'Arco offre l'occasione a Pizzinato di ribadire il valore dell'impegno, del rapporto arte-vita, della solidarietà necessaria tra uomini (« e per uomo si intende anche l'artista » chiosa Pizzinato nella bella citazione riportata da Bianchi). Lo studioso pone giustamente l'accento anche sulle caratteristiche organizzative di Pizzinato, instancabile e attento, capace di allestire mostre fondamentali, come *Omaggio alla letteratura russa*, in occasione della quale viene pubblicato un numero unico che riassumeva lo "scapigliato" programma dell'Arco con il collegamento tra arte, poesia e letteratura. È quel vento fervido del dopoguerra, magistralmente descritto da Italo Calvino nella *Prefazione* all'edizione del '64 al *Sentiero dei nidi di ragno*, che avvolge gli artisti. Pizzinato che dal '43 alla Liberazione aveva smesso di dipingere, ricomincia con una energia e un entusiasmo straordinari, cerca anche per sé un linguaggio nuovo: l'Arco, per lui come per Vedova e per gli altri artisti, intellettuali e scrittori è anche un laboratorio in cui possono accordarsi arte e impegno politico e sociale.

Nel passo riportato da Bianchi, in cui Pizzinato insiste sulla necessità della ricerca di un linguaggio nuovo, libero dalle incrostazioni del passato, perché « il contenuto sarebbe venuto dopo, allora si sarebbe veramente potuto parlare di una nuova civiltà », è possibile trovare *in nuce* la spinta che lo porterà poi a sposare, in modo assolutamente originale, le ragioni del Realismo. Il discorso di Bianchi si salda con quello di Dal Canton proprio là dove era stato interrotto, nella ripresa dell'interesse dell'artista per il Cubismo e per l'Espressionismo. Qui si inserisce l'importante capitolo del legame con Vedova: le pagine che ri-

guardano i pannelli dei due ex partigiani Stefano e Barabba costituiscono in qualche modo il raccordo finale dell'esperimento dell'Arco: « Questa "mostra viva e polemica" voleva sottolineare l'esigenza di rinnovamento che aveva spinto i partigiani a lottare per la libertà dello spirito e per la libertà della cultura ». Il sodalizio artistico e umano dei due artisti non sarà mai più così intenso; Pizzinato – sottolinea Bianchi – è addirittura in questa fase più "astratto" di Vedova; le loro presentazioni incrociate sono assai efficaci: più generoso, forse, Pizzinato che coglie nell'amico lo spirito vivo e la padronanza di mezzi, mentre quest'ultimo preferisce insistere sull'intransigenza morale di Pizzinato.

La mostra del maggio del 1947, "Secessionisti veneziani", organizzata da Pizzinato (con, oltre a lui, Santomaso, Vedova e Viani) suscita un grande interesse a Venezia e segna la fine dell'esperienza: l'Arco chiuderà in autunno, inizia la nuova straordinaria avventura del Fronte Nuovo delle Arti. Più tardi l'amicizia di Pizzinato e Vedova si interromperà quasi avesse esaurito in una potente e luminosissima fiammata tutte le sue energie. Come conclude Bianchi, « fraterno e stretto era stato il loro rapporto; e un rapporto così può essere interrotto solo da una frattura insanabile e definitiva ».

L'altra fondamentale e complessa tappa è quella dell'adesione al Realismo. Arturo Carlo Quintavalle la affronta con lo studio *Pizzinato e i realismi nella pittura italiana fra i '40 e i '50*, in una panoramica aperta a un Realismo plurale, declinato in molti modi anche in Italia. Assai interessante è il passaggio sui riferimenti canonici per Guttuso, che nella *Battaglia di Ponte Ammiraglio* guarda a Fattori piuttosto che agli amati Goya, Géricault e Courbet, in nome dell'idea di italianità che il pittore incarnava (cosa ben significativa se pensiamo al liquidatorio giudizio che alla fine degli anni '40 Roberto Longhi aveva espresso sull'Ottocento italiano, al suo memorabile anatema « Buonanotte, signor Fattori »).⁵

Prima di dar voce agli artisti considerati (oltre a Guttuso, Pizzinato, Migneco, Treccani, Zigaina, Borgonzoni) Quintavalle si sofferma sul testo del *Manifesto del Realismo* del 1946, ancora intriso di crocianesimo (l'arte come emozione, l'autonomia dell'arte, ecc.). A questo proposi-

5. R. LONGHI, *Introduzione* a J. REWALD, *Storia dell'impressionismo*, Firenze, Sansoni, 1949. Il giudizio di Longhi fu poi modificato da uno dei suoi allievi più prestigiosi, Francesco Arcangeli, che tornò a valorizzare i macchiaioli e in particolare Fattori.

to la carrellata sui testi che affrontano il problema del Realismo consente un orientamento documentato sull'argomento: il famoso corsivo di Togliatti su « Rinascita » nel 1948, in cui il "Migliore" stronca la mostra bolognese allestita a Palazzo di re Enzo dalla Alleanza della Cultura, mettendo di fatto al bando l'arte astratta; i bilanci di Antonio Del Guercio (che sottolinea in Guttuso l'affrancarsi da impostazioni idealistiche); il pezzo di Antonello Trombadori, che precede l'intervento di Togliatti; l'articolo di Giulio Trevisani che uscirà nel 1952 su « Rinascita », fino alle reazioni degli artisti alle linee imposte dal PCI (quelle del Fronte nuovo delle Arti sostanzialmente comuni fino all'intervento togliattiano). Quando sarà chiaro che il bersaglio di Togliatti è l'astrazione *tout court* e dunque le stesse schematizzazioni post-picassiane che caratterizzano le ricerche della maggior parte degli artisti del Fronte Nuovo, le strade si divideranno e le scelte porteranno a fratture dolorose. Il Fronte Nuovo si spacca, avendo forse in ogni caso esaurito la sua parabola: se Birolli, Morlotti e Vedova proseguono sul loro tracciato, altri artisti seguono in modi diversi le linee del partito. La ricostruzione di Quintavalle delle diverse visioni dell'arte e del Realismo in rapporto alle linee politiche, le fonti diversificate a cui molti artisti dopo la svolta attingeranno è di grande interesse: « il realismo di Courbet e di Géricault, ma anche di Millet e di un certo Pissarro, l'espressionismo da Dix e Grosz in avanti, ma senza dimenticare l'espressionismo storico di Heckel, Kirchner e Nolde; infine il realismo dell'arte americana di Ben Shahn e in seguito, quando si conoscerà meglio la pittura di quel paese, anche di Hopper ». All'interno di questo vasto e intricato panorama, lo studioso cerca la strada battuta da Pizzinato e le tappe considerate nella sua finissima lettura sono in parte quelle indicate da Dal Canton, ma qui da postazione differente con occhio alla lettura di un percorso che si allunga: così le *Nature morte* dei primi anni '40, il *Nudino* del '43 si collegano a prove successive in cui « il segno di Pizzinato si fa diverso, schematico, le forme si appiattiscono, i contorni sono accentuati » come nel caso del picassiano *La cena del pescatore* (1946), di *Macchina* (1947), di *Suonatore di pianoforte* (1947) de *Il dragamine*, de *I cantieri* (1947-1948), fino a *Primo maggio*, il dipinto ricordato da Rylands che verrà acquistato da Peggy Guggenheim, e fino a *Un fantasma percorre l'Europa*. Siamo ormai a ridosso dell'esperienza degli affreschi di Parma e nella nuova fase della ricerca realistica di Pizzina-

to entrano modelli quattro-cinquecenteschi (Masaccio *in primis*), la fotografia (le immagini, ad esempio, che documentano l'alluvione del Po). Ma Pizzinato non è solo, accanto a lui altri artisti si muovono nel solco di questo rinnovato linguaggio e Quintavalle ne tratteggia i percorsi e i riferimenti artistici (a largo raggio, si pensi all'influenza di Lucino Visconti): Ernesto Treccani, Mucchi, Morandi, Zigaina, Borgonzoni, il quale come Pizzinato si confronta (sia pure a tempera) con la pittura su parete. Quintavalle sintetizza in tre fasi l'adesione degli artisti alla sinistra nel dopoguerra, qualcuno dei quali si allontanerà dal PCI: la riscoperta generale del cubismo picassiano « diventa la nota dominante nella pittura fino al 1947-1949 circa »; la ricerca di nuove linee nella tradizione realista (realisti francesi dell'Ottocento, pittori espressionisti, modelli caravaggeschi ecc.); un realismo più pedissequo e descrittivo, intorno al 1953. È a questo punto che Pizzinato imbocca la sua strada, trova la propria pronuncia pittorica che lo distingue dagli altri realisti (da Aligi Sassu come da un certo Morlotti, da Corrado Cagli come da Turcato e Guttuso). Nel confrontare tre diversi modi di fare storia e di riferirsi alla lezione gramsciana, Quintavalle analizza *Comizio* di Turcato (1950), *Costruzione* (1960), *Operai in cantiere* (1961), *Operaio sull'impalcatura* (1954 e 1961), *I Costruttori* (1961-1962) di Pizzinato e *I funerali di Togliatti* (1972) di Guttuso. Se Turcato si avvierà verso l'astrazione e il surrealismo e Guttuso proseguirà nella scelta di contaminare grande racconto a tema e ritratti simbolici, Pizzinato « andrà per altre strade recuperando la freschezza e la vitalità della sua pittura degli anni '30 e dei primi '40 in una serie di vedute, quelle di un affascinante giardino della memoria ». E il suo realismo sarà una « reinvenzione del reale peraltro sempre legata, nell'impostazione del quadro, nella scansione delle forme, nella rappresentazione del movimento, alla civiltà dell'astrazione ».

Il denso e prezioso saggio di Gloria Bianchino, *Pizzinato e il realismo. Gli affreschi del Palazzo della Provincia di Parma (1953-1956)*, può essere considerato come una prosecuzione davvero pregevole del saggio di Quintavalle: Bianchino appoggiandosi a una documentazione rara e ricchissima, talora affidata alla narrazione dello stesso artista, ricostruisce i diversi passaggi della composizione degli affreschi nella sala consiliare della provincia di Parma, ripensata negli spazi e arredata da Carlo Scarpa. La studiosa prende le mosse dall'ideazione degli affreschi,

nel 1953, fino alla loro realizzazione: quest'opera di Pizzinato resta « una delle poche testimonianze di questo genere di pittura che si siano conservate e certo la piú significativa fra quelle rimaste al Settentrione ». La descrizione è avvincente: il modo di procedere dalla modifica degli spazi, con l'aiuto di Carlo Scarpa, ai campi da dipingere, gli schizzi e i disegni preparatori, i cartoni realizzati sui grandi rotoli di carta da scenografia teatrale (il confronto fra cartone e affresco occupa le ultime pagine del saggio), la tecnica tradizionale usata per la trascrizione del disegno sulle pareti: « Se si confrontano i disegni e gli affreschi si vede come questi stessi disegni rappresentino una versione definitiva dell'opera, essi dunque non sono un percorso intermedio ma sono l'ultimo passaggio della elaborazione progettuale di Pizzinato ». E poi ancora: lo spazio prospettico determinato dall'impianto con traliccio allestito dall'artista, la scelta di titolare *Metello* la parete di destra dove sono raffigurati i muratori all'opera (il libro di Pratolini vi compare in un particolare ed è ben significativo, perché l'uscita di *Metello*, nel 1955, segnò in letteratura la crisi e la fine del neorealismo italiano), l'ideazione dello spazio che permette di leggere da sinistra a destra le pareti in un suggestivo racconto per immagini, con i diversi episodi concordati con l'allora Presidente della Provincia Primo Savani per ricordare, all'interno dell'istituzione provinciale, gli scioperi del 1908, le Barricate, la Resistenza, il lavoro operaio e contadino.

Anche in questo studio è sottolineata la serietà di Pizzinato: il pittore vuole andare alle fonti, si documenta attraverso la narrazione dei testimoni delle barricate, consulta attentamente i repertori fotografici, si immerge fra coloro che vuole rappresentare, li frequenta, dialoga con loro. Il pittore non si ferma all'esperienza fondamentale di Parma, continuerà a livello politico con la richiesta al PCI di dare pareti da dipingere agli artisti contemporanei. Bianchino mette però in luce altri aspetti della sua carriera, che ne muovono il ritratto: a partire dal dialogo col cubismo sintetico di Picasso condiviso con Guttuso, Birolli, Cassinari, Morlotti e altri artisti negli anni '47 e '48, alcune sue opere segnano per la studiosa altrettante tappe significative che precedono il compimento degli affreschi, indicandone i modelli. *Insurrezione a Venezia*, del 1952, segna già un passo nuovo, l'idea di un controllo diverso della prospettiva e della distribuzione delle figure, che proseguirà con il grande dipinto del 1954 *Fucilazione di patrioti*. L'esperienza accumula-

ta, l'elaborazione silenziosa e profonda delle proprie tecniche e del proprio tono fanno sì che Pizzinato arrivi agli affreschi con una maturità e sicurezza forse uniche nella sua carriera: « Mai come in questo caso [a proposito di *La Costruzione del ponte*] il modo di dipingere di Pizzinato appare diverso, diverso da quello di Renato Guttuso [...], diverso da quello di Treccani o da quello degli altri realisti. Sembra dunque di poter dire che Pizzinato abbia altre esperienze e memorie ». La chiusa sull'attenzione ai modelli sovietici, alla grande tradizione accademica e al neoclassicismo di pittori come David, guardati con libertà e intelligenza, si fissa problematicamente su quel Raffaello, citato in più occasioni dall'artista, probabile chiave interpretativa per capire quel qualcosa di non chiarito che Gloria Bianchino segnala nell'impianto compositivo del grande ciclo di Parma.

Al ciclo di Parma si era pure riallacciato nella sua densa relazione Casimiro Di Crescenzo, curatore, insieme a Patrizia Pizzinato e Massimiliano Bugno dell'archivio del pittore presso la casa della figlia al Lido di Venezia e della mostra che accompagnava il convegno. Ma la parte centrale e inedita del suo intervento era stata la messa a fuoco di un capitolo sconosciuto nel percorso di Pizzinato. Frutto delle sue ricerche presso l'Archivio storico della Provincia di Modena, Di Crescenzo aveva infatti ricostruito le fasi di un concorso per la decorazione dell'Istituto tecnico "J. Barozzi" di Modena a cui Pizzinato aveva partecipato, e non andato a buon fine.

Con nostro rincrescimento il relatore non ha ritenuto di pubblicare in questa sede il testo della sua relazione, il cui titolo era *Un mito operaio: i costruttori*.

Un altro capitolo sull'argomento ci sposta altrove e costringe utilmente a aggiungere un aspetto generalmente trascurato nella biografia dell'artista. Pizzinato dona i cartoni degli affreschi per la Provincia di Parma in suo possesso al museo di Pordenone e Giancarlo Pauletto, amico e curatore di diverse importanti mostre del pittore, lo riporta nel suo Friuli con la relazione *Pizzinato e Pordenone, Pizzinato a Pordenone*. Pauletto tiene a rimarcare, non senza una sfumatura di legittimo orgoglio, che se la carriera dell'artista si svolge prevalentemente tra Venezia, Roma e le grandi città del nord Italia, la sua prima formazione e l'accompagnamento silenzioso e fedele ai suoi successi ha avuto come scena principale Pordenone (la titolazione della nuova Galleria

d'Arte Moderna e contemporanea a lui dedicata il 13 novembre 2010 in « un clima festoso e partecipato » ne è una conferma). In particolare lo studioso sottolinea che nello scambio fertile con questa città « Pizzinato non ha solo dato molto, ma ha anche ricevuto qualcosa ». La sua ricognizione parte dall'istituzione della Casa dello Studente, diretta a partire dalla fine del 1965 da Luciano Padovese, allora giovane sacerdote, che la aprì a gruppi culturali, vi fece nascere la Biblioteca e l'Auditorium e, cosa che qui interessa, diede vita a una galleria d'arte la cui associazione assumerà il nome di "Sagittaria": è un impulso nuovo all'arte contemporanea regionale, italiana e europea (dalla sua creazione le mostre dei nomi più significativi dell'arte contemporanea sono state più di 400). Pizzinato vi espone nel 1970 alcune delle sue tele più importanti (come *Partigiano torturato*, *Ragazza ebrea*, *Canale della Giudecca*, *Bracciante ucciso*, *Scaricatori di carbone*, *Colazione sul campo*, *Canale veneziano*). La forza del pittore è colta soprattutto dai giovani come era allora lo stesso Pauletto, che qui ne ricostruisce gli esordi: le letture (Marx, i classici del socialismo *in primis*), le riproduzioni dei grandi del Novecento ansiosamente cercate, l'amore per la natura che si esprimeva soprattutto nelle camminate in val Cimoliana. Il quindicenne Pizzinato comincia come garzone del decoratore Tiburzio Donadon, dignitosa figura che insegna al giovane apprendista le prime tecniche di pittura. Poi c'è l'incontro con Pio Rossi, pittore assai amato da Pizzinato (scrive per lui un ricordo per il catalogo dell'antologica che la Sagittaria gli dedicò nel 1979). Con questo primo vero maestro Pizzinato raffina la sua tecnica: insomma se Venezia in qualche modo rappresenta l'università che gli apre orizzonti sempre più vasti, Pordenone può a buon diritto rivendicare di essere stata l'ottima scuola che gli ha dato solide basi. La mostra di Pizzinato nel 1970 rappresenta un significativo ritorno nella città da cui aveva mosso i primi passi artistici: con le sue mostre di pittori e di scultori, con il dibattito sempre criticamente acceso sulle nuove tendenze artistiche la città si configura come dinamico laboratorio. Vi torna con un appuntamento importante nel 1973, quando la Sagittaria propone un'antologica rara sulla sua opera grafica, e il prezioso catalogo è a cura di Giuseppe Marchiori.

La relazione di Pauletto è, come altre, arricchita da testimonianze dello stesso Pizzinato e mira a evidenziare una consonanza tra l'artista (che donò al Museo della città diverse opere) e Pordenone. Lo studio-

so ha la meritoria iniziativa di riordinare documenti dispersi e abbandonati: saranno la base di un Archivio che oltre a quelli di Pizzinato, comprende autografi di Cagli, Guttuso, Birolli, Treccani, Argan, Maltese, Marchiori, De Micheli e molti altri nomi di prima grandezza: saranno esposti insieme alle opere donate dal pittore nella mostra pordenonese del 1983 presso l'ex chiesa di San Francesco. Il critico riporta alcuni passi dell'*Introduzione* al Catalogo della mostra del 1983, in cui Luciano Padovese traccia un profilo dell'artista che ne include anche l'appassionato impegno per la sua terra d'origine: vi spicca la tenace battaglia per difendere dallo scempio del cemento quel vero e proprio luogo dell'anima che fu per lui Poffabro (e chi scrive non dimenticherà il periodo della stesura del suo libro *Poffabro luogo magico*, fortunatamente ristampato in occasione del centenario).⁶ La sequenza delle mostre friulane successive (a Maniago, a Villa Varda di Brugnera fino a quella alla Sagittaria del 1997 in cui è esposta per la prima volta *L'Uccisione di Beloyannis* del 1952) chiude in una suggestiva dissolvenza un momento centrale anche sul lascito dell'artista.

La documentazione fotografica come importante passaggio per la composizione degli affreschi di Parma e di altre composizioni è portata in primo piano da Ennio Pouchard il cui intervento *La fotografia come impegno nel sociale e nella pittura in Armando Pizzinato* è prevalentemente incentrato sull'utilizzo della fotografia in generale nelle procedure artistiche del pittore e per il libro su Poffabro. Ricorda il cospicuo repertorio fotografico nell'apparente disordine del suo archivio: « Chi ha frequentato il pittore ricorderà che in quella sua casa stracarica di tutto non era un fatto insolito che, nel corso delle lunghe conversazioni, egli interrompesse il discorso per andare a prendere a colpo sicuro in un cassetto, o tra i libri su qualche scaffale, una o più fotografie scattate da lui o ritagliate da giornali o riviste [...] continuava ad adoperare una macchinetta di piccolo formato, forse 10 × 16 (in millimetri), compera-

6. Il libro uscì presso la tipografia Grafica Lema nel 1992 ed è stato riedito nel 2010 dal Comune di Maniago (Gruppo Editoriale Zanardi), città natale del pittore. Il Comune di Maniago, inoltre, in occasione del centenario gli aveva dedicato il 18 dicembre la Sala delle Coltellerie. La collaborazione alla composizione del libro, la scelta delle immagini (alcune straordinarie del fotografo Orio Del Mistro, morto tragicamente nel 1998), la composizione dei testi, le diverse stesure, il montaggio accurato e spesso ripensato, occupano uno dei capitoli più belli nella storia della mia amicizia con questo pittore.

ta in uno dei viaggi nell'Europa dell'Est [...] delle fotografie che gli interessavano faceva stampare quasi sempre solo provini 4,5×6 (cioè mezzo 6×9, che comunque davano risultati modesti) ».

Pizzinato non cercava la bella immagine, ma l'immagine significativa per i suoi scopi. Quando si tratta di mettere insieme il libro su Poffabro, al quale tiene moltissimo, passa alla *Rolleiflex* e si avvale dell'apporto di conoscenti e amici, tra i quali Orio del Mistro e lo stesso Pouchard. Quel paesino arroccato come un gregge di pietra sopra il suo paese natale Maniago per lui era un luogo ricco dei ricordi più belli della sua infanzia. La minaccia invasiva del cemento (« che – diceva – non sa invecchiare ») lo spinge a quella che possiamo definire la sua ultima grande battaglia. Non è un caso che, come sottolinea Pouchard, Pizzinato non fotografi le persone ma solo il villaggio semideserto, con le sue case di pietra, vestigia di una rigorosa e poetica architettura. Il discorso di Pouchard si allarga al confronto tra le immagini in bianco e nero del libro e alcuni dipinti coevi e precedenti (da *Composizione* del 1988 ai *Giardini di Zaira*, ai dipinti dedicati a Clari, alle *Betulle*, alla *Fucilazione di Beloyannis* fino ai *Gabbiani*). Di questo interessante studio, sicuramente il passaggio sui *Gabbiani* è il più significativo perché illustra con efficacia un momento propedeutico alla composizione: la pagina di rotocalco con l'immagine del Canale della Giudecca su cui il pittore incolla gabbiani ritagliati da quotidiani dà l'idea di un appunto fissato artigianalmente in attesa di svolgersi in uno dei bellissimi dipinti del ciclo.

Anche Stefano Cecchetto parte da un ricordo per parlare del paesaggio nella rappresentazione di Pizzinato: il primo incontro con il pittore appoggiato alla ringhiera del pontile dell'imbarcadero della Salute. Cecchetto resta affascinato dallo sguardo speciale di Pizzinato che si dirigeva alternativamente alle cupole della Salute e alla Punta della Dogana, e dal gesto inconsueto di estrarre una matita dal taschino, puntarla verticalmente davanti agli occhi e poi in direzione della Basilica: « accortosi che lo stavo osservando mi disse: "Serve a scomporre e a ricomporre", e dopo una piccola pausa aggiunse: "la prospettiva intendendo" ». Cecchetto farà tesoro di queste battute per leggere la sua opera e in particolare quel paesaggio che sembra assente dai suoi quadri e invece è ben percepibile, prima di tutto nei suoi riverberi, per frammenti « che compongono la visione delle architetture e mettono

in risalto la solitudine dei luoghi ». Il paesaggio di Pizzinato rassomiglia a un fondale teatrale, cornice alla condizione umana, in cui spazio e tempo « sono simili all'acqua dove tutto si dissolve ». E lo sguardo dell'artista su questo paesaggio rimanda al labirinto del mondo che può trovare la sua armonia solo perdendosi nel mistero delle cose.

La filiera della memoria prende un insolito timbro con il compositore e direttore d'orchestra Claudio Ambrosini, che lega le sue prime frequentazioni con Armando Pizzinato alla sua infanzia, perché il padre, anch'egli pittore, lo conosceva e frequentava. Ma l'amicizia vera e profonda si forma e cresce a partire dalla metà degli anni Settanta, ed è fatta di confronti serrati e anche di indimenticabili momenti conviviali « tra cui una lunga serie di cene di capodanno a casa di Giuliano Scabia che, da sole, offrirebbero materiale per un'altrettanto lunga serie di aneddoti ». Tre le tappe principali che Ambrosini indica per il loro rapporto in relazione alla musica. Andando a ritroso: l'accompagnamento sonoro per il funerale di Pizzinato presso la sede di Ca' Farsetti nell'aprile del 2004 (« una sorta di ghirlanda di frammenti precedenti [...] l'esperienza è stata così forte che tra i progetti che spero un giorno di realizzare, c'è anche quello di scrivere una sorta di "funerale laico" »). Nel 2003 Ambrosini realizza un *cd* da allegare agli Atti del convegno *Matematica e cultura* organizzato da Michele Emmer che aveva in copertina il particolare di un dipinto di Pizzinato. Per l'occasione aveva inciso i *Tre studi sulla prospettiva*, brani per chitarra del 1973-1974 non ispirati direttamente a Pizzinato, ma che *in nuce* già contenevano elementi che avrebbero dato vita a *Concavo/convesso*, lavoro – ed è la terza tappa – del 1983. Questa composizione per pianoforte verticale, flauto, clarinetto, sassofono, tromba, trombone, violino, violoncello e percussioni è espressamente dedicata al pittore. Avrà la sua prima esecuzione alla Fondazione Levi di Venezia il 7 ottobre 2000 per i novant'anni di Pizzinato, eseguito dall'Ex Novo Ensemble diretto da Ambrosini.⁷

7. Questa, seguita da alcune pagine dello spartito, la presentazione di Ambrosini in *Album per Pizzinato*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 2000, p. 40: « Un piccolo pianoforte verticale, semplice, "povero", di quelli che si possono comunemente trovare in un appartamento di città, ma anche in qualche casa di campagna. Non il sontuoso pianoforte a gran coda, paludato, aristocratico, istituzionale. Ma da questo piccolo strumento accorgersi che possono uscire magie e "maraviglie": tinte forti e tinte leggere, gesti violenti o delicati, sovrapposizioni, scansioni, velature, trasparenze e "suoni

Il compositore ripercorre la genesi del concerto che se è il momento centrale del confronto sonoro con l'opera dell'artista, prende in realtà le mosse da una ricerca degli anni Settanta su «una possibile idea di “prospettiva” in musica, a partire dalla volontà di realizzare una “profondità di campo” – cioè di ascolto – affine alla rappresentazione pittorica di oggetti nello spazio». L'illustrazione teorica del concerto prende le mosse da una dichiarata diffidenza di fondo per gli esperimenti di traduzione delle immagini in suono e viceversa. Attraverso dipinti come *La freccia rossa*, *Forme nello spazio*, *Clavicembalo ben temperato*, *Composizione*, *Omaggio a Mazzariol*, *Fuga dell'arcobaleno*, Ambrosini segue il procedere delle curvature, di elementi come il volume e l'ambiguità che porta in sé i movimenti centrifughi e centripeti che gli spazi di Pizzinato disegnano; dà conto dei molti fili sotterranei che legano i due mondi e che prendono dimensione e voce nella musica. Dà conto anche della scelta degli strumenti, in particolare il pianoforte verticale, lo “strumentino” dalla caratteristica unica della sordina, capace di ovattare il suono. Una sorta di «rivincita del “piccolo”, del minuto, del meno vistoso, di chi sembra più debole o in secondo piano ma sa invece rivelare qualità superiori a ben più blasonati, altisonanti, coprotagonisti».

Giuliano Scabia va ascritto tra gli amici storici di Pizzinato: un suo bellissimo intervento è pubblicato nel catalogo di una delle mostre antologiche più rilevanti dell'ultimo periodo, quella a Villa Manin di Passariano nel 1996, che si concludeva con un dialogo in poesia sui colori.⁸ Il *Dialogo della pittura* ben si collega a quelle ormai lontane pagine e le prosegue allargando il giro in un suggestivo itinerario negli studi dei pittori, che può ricordare le diverse visite narrate da Sandra Petri-

d'acqua” e “suoni-nebbia” e suoni così “lontani” da sembrare ricordi. Una fonte sonora costantemente “presente”, a sottendere architetture nascoste tra altri strumenti, a fiato, ad arco, a percussione, apparendo e scomparendo ora per affiorare come segno netto, quasi geometrico; ora per annullarsi nella varietà dei colori. Nell'intento di far sí che la massa sonora si trasformi e il “dentro” diventi il “fuori”, ciò che era in primo piano si celi sullo sfondo e ciò che era nascosto si sveli, per diventare luce. *Concavo/Convesso* è stato composto nel 1983 come omaggio ad Armando Pizzinato. Non c'era occasione migliore di questo compleanno per ascoltarlo per la prima volta».

8. G. SCABIA, *Pizzinato pittore, guerriero ed eremita*, in *Armando Pizzinato*, a cura di M. GOLDIN (Catalogo della Mostra di Villa Manin di Passariano, 1-28 luglio 1996), Milano, Electa, 1996, pp. 225-27.

gnani nelle case delle scrittrici.⁹ Dalla casa isolata verso il Ticino di Claudio Olivieri, agli interni di Milano o di Albissola in cui Emilio Scanavino componeva le sue tele (« e lui parlava parlava, inarrestabilmente »), dall'Arcore di Nanni Valentini « sempre in esperimento », allo studio di Pino Spagnulo, fino a quelli di Jan Koblasa a Praga, di Emilio Vedova e di Vittorio Basaglia: sono tutte stazioni-interrogazioni e a ogni fermata rampolla una domanda, fino a quella fondamentale che le raccoglie tutte introducendo l'incontro con Pizzinato: « chi sono allora i pittori? ». Nella sua levità il discorso di Scabia è profondo, prende le fattezze di un singolare saggio sull'arte, la cui sostanza teorica è fatta di vita e di esperienze reali, godute e sofferte con lucida consapevolezza. Per cui si arriva a Pizzinato con il senso di aver compiuto un cammino propedeutico, bastano pochi tocchi e l'artista appare in tutta la sua forza: è il pittore che all'interno della *schola* veneziana dei Tancredi, Vedova, Santomaso, Gianquinto, Basaglia ha cercato di « dare forma all'essere della storia », è l'uomo « testardo, intransigente, duro e tenero, furlano, comunista, scorbutico », è il pittore innamorato dei colori piú belli, è il pittore sentinella sulla soglia del tempo. Scabia ne ferma due segmenti memorabili e la parabola del suo racconto si chiude con un guizzo imprevisto che fa sorridere e al tempo stesso sembra indicare in Pizzinato un tratto di distaccato pudore, o forse di gelosia: « nello studio di Armando Pizzinato non sono mai riuscito ad entrare. Non mi ha fatto mai entrare, quel guerriero ».

Armando Pizzinato: L'arte e l'impegno, la relazione di Enzo Di Martino, ha chiuso i lavori tirando le fila dell'intera vicenda umana e artistica di Pizzinato, al quale il critico era legato da lunga fedeltà e amicizia.¹⁰ Di Martino pone l'accento sull'impegno di Pizzinato, che voleva rendere « visibili i grandi avvenimenti storici e riconoscibili i suoi protagonisti ». Non è tanto il tasto della partecipazione al Realismo quello su cui preme il critico, quanto quello di alcuni modelli che possono aver preceduto e affiancato il pittore: la *Flagellazione* di Piero della Francesca, il ciclo delle xilografie di *Cristo e Anticristo* di Lucas Cranach, le *Carceri* di Piranesi, i *Proverbi*, delle *Follie* e i *Disastri* di Goya fino a *Guernica* di Pi-

9. S. PETRIGNANI, *La scrittrice abita qui*, Vicenza, Neri Pozza, 2002.

10 La relazione venne letta da chi scrive alla presenza di Di Martino che era convalescente.

casso. La coerenza delle scelte dell'uomo Pizzinato, testimoniata dalla sua militanza, dal suo essersi sempre sentito "comunista", si riflette nell'opera. Di Martino sembra riavvolgerla in un ideale filmato di chiusura: la formazione, i primi successi, il Fronte Nuovo delle Arti, l'Astrattismo, l'adesione al Realismo che gli costò una « feroce emarginazione durata fino alla metà degli anni Settanta ». Proprio il lungo periodo di isolamento, aggravato oltre che dall'ostracismo (anche politico) da cui si sente circondato, dal grave lutto per la morte della moglie Zaira nel 1962, testimonia della tempra e della tenacia di Pizzinato: uscirà, con l'aiuto di Mazzariol, dal silenzio di quegli anni. E verranno allora alla luce i *Giardini di Zaira*, e ci saranno le *Betulle* e i *Gabbiani* ispirati a un nuovo ciclo esistenziale in cui ha posto preminente la seconda moglie Clari. E infine saranno le nuove *Composizioni* astratte, che dipingerà fino alla morte, a chiudere per questo « consapevole poeta *clochard* » un tragitto segnato da molte stagioni, dall'ascolto non dei soffi delle mode, ma della sua intima ispirazione, della "necessità" di dipingere e raccontare il mondo, come diceva di lui Diego Valeri, con « incrollabile e indefettibile buona fede ». ¹¹

Resterebbe da dire del pubblico folto, dei molti giovani, degli amici venuti anche da lontano, dei veneziani che non si staccavano dalla bellissima mostra documentaria. Sono immagini consegnate alla memoria di chi era presente, come quelle della conclusione dei lavori: la folla che piano piano si sgranava e si dirigeva a gruppi sparsi verso le mostre, il buio e la notte limpida, la luna appena calante, le tante stelle. Pochi io credo dimenticheranno le due grandi fiaccole accese fuori della piccola Galleria di Campo San'Angelo dove Lili Sene e Silvano Gosperini attendevano i visitatori con l'incanto della mostra di grafica da loro allestita: si entrava davvero « in un luogo senza tempo, in un silenzio lunare », preambolo suggestivo all'ultima tappa, con i dipinti esposti alla Bugno Art Gallery. In queste mostre si spegnevano i discorsi dei critici e la parola passava finalmente a Pizzinato, che dalla bellissima fotografia di Paolo della Corte utilizzata per le locandine sembrava guardare allegramente tutti.

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN

11. D. VALERI, *La pittura di Pizzinato*, in « Letteratura », n. 62-63 1963.

RELAZIONI

PHILIP RYLANDS

PIZZINATO FOR CENTENARY PUBLICATION

Armando Pizzinato's life, as much as that of any artist one may think of, testifies to his complete dedication to the *mestiere* of expression through the painted sign. The aesthetic, iconographic and political components of his paintings are the expression of the man: his personal integrity, his commitment to values that guided both his life and his brush. And yet when an artist passes away, those values are put to the test: will they die with him? or survive as a testament, as a claim, if not to immortality, at least to posthumous longevity? Will the works, even in the vital absence of their author, continue to find a place in exhibitions and their catalogues, in text books, in narratives of the cultural history of their time?

At the time of the *convegno* marking Armando Pizzinato's centenary – a *convegno* so admirably willed into existence by Silvana Tamiozzo Goldmann – a painting by Pizzinato was on view in the Art Gallery of Western Australia, Perth: *I cantieri* of 1947-48 (Fondazione Solomon R. Guggenheim, dono dell'artista, 1987). This vivid abstraction, *in fondo Futurista* in its conviction that the excitement, the noise, the visual impact of a place of industrial production could be conveyed with oil brushed on canvas, had a precise significance in Perth. It alluded to a historic fact. Peggy Guggenheim, whose collection was on exhibition in the Greek Pavilion of the Venice Biennale in 1948, acquired only one painting on this occasion: Pizzinato's *10 maggio* (now in the collections of the Museum of Modern Art, New York). This was almost identical in date, size and subject to *I cantieri*, near which it hung in the sala of the Fronte Nuovo delle Arti in the Padiglione Italia. *I cantieri* is currently on display at the Peggy Guggenheim Collection, where it resides.

This anecdote delivers two messages: Pizzinato's painting, alone, was picked from among hundreds of works by one of the great collectors of the twentieth century, in an exhibition (that of the Fronte Nuovo delle Arti) which provided a precise historic, artistic and political context: that of rebel artists determined to give expression to new freedoms following the fall of fascism, to new pictorial languages, and to a

new iconography of the nobility of work. Pizzinato is enshrined in history: for the aesthetic power of his work and for his ability to give visual form to a moment in Italian history. He has therefore a strong claim to a place in the history of Italian and European art – a claim which will perpetuate his name, his art and his life well beyond the grave.

*

La vita di Armando Pizzinato, come quella di qualsiasi artista cui si possa pensare, testimonia la sua completa dedizione all'espressione attraverso il segno dipinto. Le componenti estetiche, iconografiche e politiche dei suoi dipinti sono l'espressione dell'uomo: la sua integrità personale, il suo impegno verso valori che guidarono sia la sua vita che il suo pennello. Eppure, quando un artista muore, quei valori sono messi alla prova: moriranno con lui? o continueranno a esistere come un testamento, come una rivendicazione, se non per l'immortalità, almeno per un lungo periodo a venire? Continueranno le opere, pur in assenza del loro autore, a trovar posto nelle mostre e nei cataloghi, nei testi e nei racconti della cultura del loro tempo?

In concomitanza con il Convegno per il centenario dalla nascita di Armando Pizzinato (un convegno nato dall'ammirevole volontà di Silvana Tamiozzo Goldmann) un dipinto di Pizzinato era esposto presso la Art Gallery of Western Australia, Perth: *I cantieri*, del 1947-1948 (Fondazione Solomon R. Guggenheim, dono dell'artista, 1987). La vivida astrazione, futurista nella sua convinzione che l'esaltazione, il rumore, l'impatto visivo di un luogo di produzione industriale potesse essere trasmessa con del colore a olio spazzolato sulla tela, aveva un preciso significato a Perth. Alludeva a un fatto storico. Peggy Guggenheim, la cui collezione era esposta nel padiglione greco alla Biennale di Venezia del 1948, acquistò solo un dipinto in questa occasione: *Primo maggio* di Pizzinato (ora nelle collezioni del Museum of Modern Art, New York). Questo dipinto era quasi identico per data, dimensione e soggetto a *I cantieri*, accanto al quale era appeso nella sala del Fronte Nuovo delle Arti nel padiglione Italia. *I cantieri* è attualmente esposto alla Collezione Peggy Guggenheim, dove ha dimora.

Questo aneddoto trasmette due messaggi: il dipinto di Pizzinato, da solo, è stato scelto tra centinaia di lavori da una delle più grandi collezioniste del Ventesimo secolo, in una mostra (quella del Fronte Nuovo delle Arti) che forniva un preciso contesto storico, artistico e politico: quello di artisti ribelli determinati a dare espressione alle nuove libertà nate dalla caduta del fascismo, a nuovi linguaggi pittorici e a una nuova iconografia della nobiltà del lavoro. Pizzinato è parte della storia: per la potenza estetica del suo lavoro e per la sua abilità a dare forma visiva a un momento della storia italiana. Egli rivendica dunque con forza un posto nella storia dell'arte italiana ed europea, una rivendicazione che perpetuerà il suo nome, la sua arte e la sua vita ben oltre la tomba.

VERONICA GOBBATO-SAMUELA SIMION

IL FONDO PIZZINATO NELLE
« CARTE DEL CONTEMPORANEO » AL CISVe*

1. I FONDI DELLE « CARTE DEL CONTEMPORANEO »

L'Archivio « Carte del Contemporaneo », conservato presso il Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVe), consta attualmente di quattro fondi documentari: il Fondo Ernesto Calzavara, il Fondo P.M. Pasinetti, il Fondo Armando Pizzinato, il Fondo Carlo Della Corte. Prima di esaminare piú nel dettaglio le carte di Pizzinato, ci pare opportuno offrire una breve descrizione degli altri archivi.

Il Fondo Ernesto Calzavara (Treviso, 1907-Stra, 2000), donato dagli eredi Marco e Pervinca Calzavara nel marzo 2004, raccoglie materiali preparatori per le raccolte poetiche, databili a partire dagli anni '60: abbozzi, autografi, varianti, ma anche testi inediti. Accanto a questa sezione principale si conservano studi sulla poetica, recensioni e articoli di giornale, fotografie, mentre i carteggi, per lo piú di carattere non privato, documentano ampiamente la trama di relazioni intessuta dal poeta-avvocato trevigiano con personalità del mondo accademico e letterario, tra cui Stefano Agosti, Luciano Anceschi, Gian Luigi Beccaria, Carlo Betocchi, Ettore Bonora, Luciana Borsetto, Paolo Cherchi, Annalisa Cima, Giovanni Comisso, Eugenio De Signoribus, Marco Forti, Giovanni Orelli, Vanni Scheiwiller, Cesare Segre, Giacinto Spagnoletti.¹

Il Fondo P.M. Pasinetti (Venezia, 1913-2006), acquisito nel luglio 2006 grazie alle eredi veneziane e americane (Loredana Balboni, Anna Ponti, Murtha Baca, Francesca Santovetti, Giovanna Zamboni Paulis), è, non solo quantitativamente, il piú ricco e significativo sia per il

* Il presente lavoro è frutto di un'elaborazione condivisa: i par. 1 e 3 sono di S. Simion, il par. 2 di V. Gobbato.

1. Per informazioni sul Fondo Ernesto Calzavara e sulla figura del poeta trevigiano si vedano i volumi *Giornata di Studio su Ernesto Calzavara*, a cura di S. TAMIOZZO GOLDMANN, Ravenna, Longo Editore, 2007, e *Gli strumenti del poeta. Notizie dal Fondo Calzavara*, a cura di A. RINALDIN, Roma-Padova, Antenore, 2006.

carattere internazionale sia per la varietà dei documenti. Comprende, oltre all'importante carteggio col fratello Francesco, lettere con nomi di primo piano della politica, della letteratura e dell'arte – tra i tanti: Michelangelo Antonioni, Wystan Hugh Auden, Giorgio Bassani, Valentino Bompiani, Vittore Branca, Gianfranco Contini, Dante Della Terza, Umberto Eco, Enrico Emanuelli, Franco Fido, Alberto Mondadori, Goffredo Parise, Giorgio Pasquali, Mario Praz, Allan Seager, Giovanni Spadolini, Diego Valeri, Robert Penn Warren, René Wellek, Andrea Zanzotto –; stesure con varianti dei romanzi, dai manoscritti ai dattiloscritti alle bozze all'edizione a stampa; sceneggiature per teatro, cinema e televisione; scritti critici e appunti per le lezioni universitarie tenute presso la UCLA di Los Angeles e per conferenze e convegni; articoli per testate giornalistiche italiane e statunitensi; diari privati e agende; oltre quattromila tra fotografie, lastre e negativi, molti dei quali riconducibili al fratello Francesco e alla zia Emma Ciardi, e alcuni faldoni di carte di famiglia, soprattutto poesie e scritti d'occasione, risalenti anche alla fine del XVIII secolo.²

Il Fondo Carlo Della Corte (Venezia, 1930-2000), donato al CISVe nel febbraio 2011 dal figlio dello scrittore, Paolo, è ora in fase di inventariazione; tra i carteggi emersi da un primo spoglio si segnalano quelli intrattenuti dall'autore – che fu anche uno dei primi in Italia ad occuparsi del genere fantascientifico – con il mondo del cinema (si segnala in particolare quello con Federico Fellini), del giornalismo (Sergio Zavoli, Enzo Biagi, Indro Montanelli), della letteratura e dell'editoria (Diego Valeri, Andrea Zanzotto, Giovanni Raboni, Leonardo Sinisgalli, Sergio Solmi, Italo Calvino, Aldo Palazzeschi, Hugo Pratt, Neri Pozza). Di particolare interesse si stanno rivelando i materiali riguardanti i romanzi, la poesia, l'attività giornalistica (anche televisiva) e critica, e la storia del fumetto.

Tra gli obiettivi che il Centro si propone non ci sono solo la raccolta e la conservazione dei documenti, e di conseguenza la salvaguardia della memoria della « storia nascosta del Novecento »³ che essi testi-

2. Una prima ricognizione del Fondo P.M. Pasinetti in A. RINALDIN-S. SIMION, *Archivi d'autore al CISVe. P.M. Pasinetti e le « Carte del Contemporaneo »*, in « *Le parentele inventate* ». Letteratura, cinema e arte per P.M. e Francesco Pasinetti. Atti del convegno (Venezia, 3-5 dicembre 2009), a cura di A. RINALDIN e S. SIMION, Roma-Padova, Antenore, 2011, pp. 13-25.

3. L'espressione è di M.A. GRIGNANI, *Riflessioni sugli archivi d'autore*, in « *Le parentele inventate* », cit., p. 4.

moniano, ma anche la loro valorizzazione concreta attraverso la promozione del dialogo tra studiosi e tra archivi e la messa in circolazione dei dati. Dal 2006, anno della sua ideazione per iniziativa di Francesco Bruni e di Silvana Tamiozzo Goldmann, l'Archivio « Carte del Contemporaneo » ha fornito materiale per diversi studi, tesi di laurea e di dottorato; dal 2010 inoltre esso partecipa al progetto “Archivi del Novecento”, che mette in comunicazione oltre 80 archivi italiani di interesse regionale e nazionale attraverso l'utilizzo del *database* GEA, un *software* che permetterà, una volta ultimata l'inventariazione dei fondi, la consultazione *on line* delle schede di descrizione archivistica e che, grazie alla possibilità di verifiche incrociate con le banche dati degli altri archivi, può restituire unità alle carte disperse.⁴

2. IL FONDO ARMANDO PIZZINATO AL CISVE

Il *Fondo Armando Pizzinato* raccoglie materiali provenienti da due lasciti distinti: nel 2007 la figlia Patrizia donò al CISVe una parte delle carte del padre in suo possesso; ad esse si aggiunsero, nel 2009, quelle che Pizzinato in persona aveva affidato a Silvana Tamiozzo, con la quale il pittore aveva iniziato una prima opera di inventariazione.

Si può ipotizzare che il motivo per cui nelle « Carte del Contemporaneo » si conservano materiali riguardanti il pittore datati o databili a partire dal 1940 (e non relativi alle fasi precedenti della sua vita) sia la frammentazione dell'intero *corpus* documentario dell'artista: oltre agli scritti ancora in possesso della famiglia,⁵ risulta infatti che negli anni Settanta Pizzinato avesse donato diversi documenti alla Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Pordenone;⁶ inoltre parte della cor-

4. <http://www.archividelnovecento.it>.

5. Questi materiali ancora di proprietà degli eredi di Pizzinato sono confluiti nell' "Archivio Armando Pizzinato" della Bugno Art Gallery di Venezia, diretto dal dott. C. Di Crescenzo: si veda il sito www.bugnoartgallery.it.

6. Per cui si veda in questo volume il contributo di G. PAULETTO, *Pizzinato a Pordenone, Pizzinato e Pordenone*, alle pp. 97-107. Uno degli obiettivi del CISVe è quello di riunire attraverso la creazione di un comune inventario *on line*, le carte disperse di Pizzinato, affinché esse possano essere giustamente valorizzate. Cfr. quanto detto infra par. 1 e n. 4

rispondenza relativa alla sua attività artistica è conservata all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia.⁷

Armando Pizzinato, come sa chi lo conosceva, aveva raccolto nella sua casa-studio alla Salute un gran numero di carte, eterogenee per tipologia e importanza: scartoffie e documenti di poco conto (come potevano essere biglietti dei trasporti pubblici, di uno spettacolo al cinema o di un concerto al quale aveva assistito) erano scrupolosamente custoditi assieme a scritti di ben altra rilevanza, senza una reale distinzione, materiale o di valore, tra di essi. Questa attitudine non può che rispecchiarsi nella documentazione pervenuta al CISVe: appunti di grande interesse relativi alle tecniche di conservazione di dipinti e affreschi o alla composizione dei colori, si trovano spesso annotati alla rinfusa su buste, inviti a mostre e *vernissages* di amici e colleghi, o ancora, mimetizzati all'interno di elenchi di numeri telefonici e indirizzi, orari dei trasporti, liste della spesa.⁸ Talvolta, e si tratta dei casi più interessanti, questi fogli di riuso sono latori di un bozzetto per un quadro o di qualche schizzo estemporaneo. La conseguenza principale di questo stato di cose, per chi si occupa dell'ordinamento del *Fondo*, è dunque una quanto mai accurata selezione critica dei materiali.

Possiamo idealmente raggruppare le carte che compongono il Fondo Pizzinato in quattro nuclei fondamentali.

Il primo nucleo riunisce i documenti relativi alla carriera artistica

7. Un saggio di quanto possano esser proficue le frequentazioni tra i diversi archivi è offerto dalla ricostruzione del carteggio Pallucchini-Pizzinato offerto da A. DIANO, «Non prestare fede a sciocche voci». *Un'inedita (e un po' polemica) corrispondenza tra A. Pizzinato e R. Pallucchini nell'ambito della Biennale del 1948. Briciole d'Archivio tra CISVe e ASAC*, in appendice a questo volume (pp. 123-31).

8. Per fare un esempio, tra i molteplici materiali che compongono i fascicoli "Appunti per mostre", una busta vuota di grandi dimensioni, intestata «L'Espresso», s.d., riporta sul retro alcuni appunti per la composizione di materiali pittorici: «colla glutine 125 gr. | 10 chili $\frac{3}{4}$ acqua – versare piano piano | (cinque minuti riposo) | e ancora mescolare | × amido | 2 etti amido | 3-4 litri acqua stempera a freddo | (1 etto soda caustica *stemperata*) | $\frac{1}{2}$ litro acqua | su due etti amido | × gesso marsiglia [sic!] | ricose | gialla o glutolin | gesso bologna [sic!] | bianco di zinco [le sottolineature sono nel testo]» (CISVe, «Carte del Contemporaneo», Fondo "Armando Pizzinato" [d'ora in poi solo CISVe, *FP*], Serie "Appunti per mostre", sc. 1 fasc. 1). Si avvisa che qui e in seguito le collocazioni fornite per i documenti del *Fondo Pizzinato* sono da considerarsi provvisorie, dal momento che sono ancora in corso le operazioni di inventariazione.

del pittore friulano. Al CISVé si conservano molti dei cataloghi e dei *dépliants* delle mostre che il pittore allestì nel corso della sua vita, compresi in un arco cronologico che va dai primi anni Cinquanta fino all'ultima mostra allestita a La Spezia nel 2001: spiccano per interesse tra queste pubblicazioni quelle relative alle grandi mostre di Pizzinato in Russia e in Germania dell'Est negli anni 1966 e 1967, quelli delle personali che le "sue" città, la natia Maniago e Venezia, gli dedicarono nel corso degli anni Ottanta, e i cataloghi delle mostre di grafica. Un percorso laterale ma altrettanto interessante è costituito dalle pubblicazioni riguardanti le esposizioni, personali o collettive, che numerose gallerie private italiane ed estere allestirono in tempi diversi, molte delle quali corredate da profili biografici e critici stesi da alcuni tra i maggiori studiosi dell'arte italiana contemporanea.

Accanto a questa produzione ufficiale, il Fondo conserva minute, trascrizioni e traduzioni dattiloscritte di saggi e di articoli riguardanti Pizzinato e la sua attività, apparsi sui cataloghi e sulla stampa locale, nazionale e internazionale, minuziosamente annotati e, spesso, corretti dall'artista stesso. Si cita, a titolo di esempio, il dattiloscritto recante la traduzione italiana del *Commentario* dei quadri esposti alla galleria Kusnyezti di Mosca (1967) che il critico russo Vladimir Gorjainov inviò a Pizzinato affinché lo correggesse, in cui talora i colorati interventi manoscritti del pittore finiscono per prevaricare il testo scritto a macchina (tav. 1.a).⁹

Il secondo nucleo è costituito da materiali che possiamo definire "di servizio" all'attività professionale. Innanzitutto notazioni relative al mestiere di pittore, tra le quali si distinguono quaderni di piccolo formato o fogli estemporanei contenenti le "ricette" dei colori;¹⁰ non man-

9. Si tratta di 20 ff. dattiloscritti (solo sul *recto*), della misura di 29,7 × 21,5 cm, con interventi manoscritti in inchiostro nero, rosso e blu (CISVé, *FP*, Serie Scritti di Pizzinato, sc. 1, fasc. 1). La traduzione in italiano del *Commentario* è allegata, per quanto risulta dalle nostre ricerche, alle copie conservate nelle biblioteche italiane del volume *Armando Pizzinato*, a cura di V. GORJAINOV, Edizioni "ISKUSSTVO", Mosca, 1971. Ricordo qui, inoltre, il carteggio tra il pittore e il critico russo conservato al CISVé, che ha come occasione proprio la stesura di questa monografia (CISVé, *FP*, Serie "Corrispondenza", fasc. "Gorjainov, Vladimir").

10. Interessanti appunti per la composizione di materiali pittorici e colori vennero copiati dallo stesso Pizzinato in un piccolo quaderno predisposto allo scopo, in parte pubblicato da S. SIMION in S. TAMIOZZO GOLDMANN - S. SIMION - V. GOBBATO, *Un convegno*, in « l'immaginazione », num. 260 gennaio-febbraio 2011, pp. 12-16, a p. 14.

cano gli appunti di ordine pratico che Pizzinato stendeva puntualmente in vista dell'allestimento delle proprie mostre: dalle piantine delle gallerie con le misure delle pareti, ai moltissimi elenchi di quadri con la data di esecuzione, le misure e i prezzi di vendita di ciascuna opera e gli inventari in cui venivano annotati i "prezzi di dogana" delle opere destinate alle esposizioni internazionali. Rientrano in questo nucleo anche i documenti riguardanti la lunga attività di insegnamento del pittore, spesa prevalentemente presso il Liceo Artistico di Venezia, tra cui vanno annoverati minute dattiloscritte e manoscritte, copie di vivaci missive inviate al preside del Liceo, elenchi di materiali da acquistare e fogli di scrutinio di fine anno.

Il terzo nucleo comprende i materiali preparatori per gli scritti di Pizzinato destinati alla pubblicazione: numerosissime sono le minute, gli appunti e le annotazioni per le autobiografie e le cronologie destinate a comparire nei cataloghi delle sue mostre, come anche le risposte scritte alle interviste che egli rilasciò a giornalisti, critici ed amici. In queste pagine è costante la riflessione dell'autore sul proprio ruolo nella vicenda storico-artistica contemporanea. Colpisce la cura al dettaglio, esemplificata da una continua riscrittura che investe singole parole o intere frasi e sezioni, in una commovente ricerca di una forma che, eliminando dai periodi qualsiasi traccia di retorica, corrisponda pienamente all'essenza del suo pensiero. Del resto la riflessione critica di Pizzinato e la sua adesione al Realismo,¹¹ scaturiva, come è noto, dal proprio personale e atti-

11. Sull'adesione al Realismo, rivendicata a più riprese come libera e convinta scelta deontologica ancor prima che estetica, voglio ricordare le parole di Pizzinato per il catalogo della mostra antologica alla galleria Bevilacqua La Masa, conservate al CISVe in un foglio dattiloscritto: « [...] È con spirito largamente fiducioso, seppur ingenuo, che nel '45 iniziai certe mie esperienze non figurative. Non come astrattismo fine a sé stesso, ma come ricominciamento da zero, dall'A.B.C. della pittura. Mi accorsi presto che se per questa strada potevo raggiungere un facile successo e forse anche la fortuna economica mai sarei riuscito ad esprimere quel che più profondamente mi interessava e che volevo realizzato con la massima evidenza, chiaramente intendibile da tutti. Di crisi di linguaggio si parlava nel '49 e venne il "Realismo" [così nel testo]. Fui tra i promotori di questo nuovo movimento. [...] A parte gli iniziali errori di impostazione che si sarebbero potuti correggere, più forti furono le suggestioni contrarie [...]. Il realismo, come movimento, dopo cinque anni non esisteva più. [...] Per perdersi le strade sono tante; la più sicura rimane però sempre quella di seguire la moda. Il successo che ne può derivare è immediato, ma caduco, provvisorio, come la moda stessa. Per mio conto, malgrado tutto, credo nella giustizia della strada del realismo; spero di aver la forza di continuare a percorrerla ». (CISVe, *FP*, Serie « Scritti di Pizzinato », sc. 1 fasc. 1).

vo coinvolgimento nella Resistenza¹² che rimarrà saldo riferimento ideologico e morale durante tutta la sua esperienza di uomo e di artista.

Non mancano, infine, materiali di preparazione a vari profili di artisti – da Quinto Martini a Picasso, da Jacopo da la Mariza, scultore nella chiesa di Poffabro, a Guttuso, De Chirico, Giuseppe Saturno – composti per pubblicazioni specialistiche o articoli d'occasione.

Il quarto nucleo comprende i carteggi. Accanto alla corrispondenza con i familiari, che include alcuni tra i pezzi piú antichi del Fondo (si ricordano le lettere alla prima moglie, Zaira Candiani, quelle piene di affetto e preoccupazione che Andremonda Astolfo, madre del pittore residente in Friuli, scriveva al figlio che viveva con la propria famiglia a Venezia durante la Seconda Guerra Mondiale, e quelle del fratello Dante lontano per il servizio di leva), tra gli oltre quattrocento pezzi conservati al CISVè spiccano gli scambi epistolari con alcuni tra i maggiori artisti italiani coevi: i fratelli Dino, Afro e Mirko Basaldella, Antonio Corpora, Renato Guttuso, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Ernesto Treccani, e molti altri. Significativi sono anche gli scambi epistolari con i galleristi e con i direttori di grandi musei (ad esempio Gianfranco Schreiber, Ettore Gian Ferrari, Rodolfo Pallucchini (tav. 1.b), Boris Piotrovskij), quelli con critici, letterati e giornalisti (con alcuni dei quali intercorreva anche uno stretto rapporto di amicizia), tra cui Bobi Bazlen, Giovanni Carandente, Carlo Della Corte, Raffaele De Grada, Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzariol, Glauco Pellegrini (tav. 2.a), Mario Rigoni Stern, Diego Valeri, Andrea Zanzotto.

In molti casi le lettere seguono da vicino le vicende della carriera artistica e umana di Pizzinato. Si ricorda, ad esempio, la corrispondenza tra Pizzinato e Stefano Cairola (tav. 2.b)¹³ oppure quella con Mario

12. « Resistenza – scriveva ancora Pizzinato nel 1956 – è lo scopo per cui si sono impegnate e continuano a impegnarsi migliaia di persone: aria pulita, libertà, fine dei soprusi, fine della corruzione. Resistenza ha significato [...] continuare la lotta per l'affermazione di un linguaggio umano che servisse a chiarire i problemi, ad aiutare quelle persone che avevano lottato per la realizzazione delle loro speranze, per esaltare quanto c'è di positivo nella vita, per denunciare quanto vi è di negativo » (CISVè, *FP*, Serie « Scritti di Pizzinato », sc. 1 fasc. 1).

13. Nel *Fondo Armando Pizzinato* si conserva copia della lettera dattiloscritta inviata a Stefano Cairola recante la firma in originale di Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso e Emilio Vedova, datata Venezia 7 aprile 1947, per cui si rimanda in questo volume all'intervento di G. BIANCHI, *Pizzinato e Vedova: la breve stagione de L'Arco*, pp. 29-49.

Alicata, testimonianze importanti per ricostruire alcuni tra gli snodi fondamentali della storia dell'arte del Novecento.

3. LA MOSTRA DOCUMENTARIA: « *LA MIA VOCE SEMPRE SQUILLANTE, MAI SERVILE* ». L'ARCHIVIO PIZZINATO NELLE « CARTE DEL CONTEMPORANEO »

La mostra documentaria che accompagnava il convegno, allestita nelle sale del mezzanino di Palazzo Cavalli Franchetti, deve il titolo a una dichiarazione dal sapore tutt'altro che testamentario che si legge in un'intervista degli ultimi anni, conservata nel Fondo in due fogli volanti dattiloscritti:

La mia è stata una vita dedicata alla pittura, forse questo è l'aspetto più singolare, sono stato sempre fedele alle mie idee, le ho rese pubbliche attraverso linea e colore. La mia voce ha taciuto solo per brevi periodi, è stata sempre presente, *sempre squillante, mai servile*, come tutti ho avuto amici e nemici, nessun vero rimpianto. Questo è tutto, e certamente non è poco, presto mi rimetterò all'opera, il mio segno non è tracciato fino in fondo, il mio viaggio non è ancora terminato.¹⁴

Il percorso espositivo seguiva la biografia di Pizzinato attraverso undici nuclei tematici, focalizzandosi su alcuni momenti della vita familiare, sui rapporti con i colleghi pittori, con la critica, con il mondo artistico e politico, e naturalmente sulla sua carriera artistica.

Scendendo nel dettaglio, le prime bacheche (1-4) contenevano testimonianze su Pizzinato e sulla sua famiglia: dalla rievocazione dell'incontro dei genitori e dell'atmosfera "mitteleuropea" che animava il Caffè « Unità d'Italia » di Maniago,¹⁵ alla lettera, carica di risvolti artistici oltre che affettivi, scritta alla prima moglie Zaira Candiani,¹⁶ al ri-

14. R. FLOREAN, *Pizzinato: storia di una vita*, in *Pizzinato. Dopo il Realismo pitture 1963-1994*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 23 maggio-11 luglio 1999), a cura di M. GOLDIN, Conegliano, Linea d'Ombra libri, 1999, pp. 83-105; il passo in esame (CISVe, FP, Serie « Interviste », fasc. 1. Mio il corsivo) tuttavia non è compreso nel testo pubblicato.

15. CISVe, FP, Serie « Scritti di Pizzinato », fasc. « Scritti vari ».

16. « Un disco giallo sul bianco – un cerchio grigio. Una falce argentea li lega. Bastano poche pennellate ed un bicchiere può essere così tradotto in pittura. La pittura è semplice, cioè sembra, ed al caffè si fanno tante chiacchiere [sic] e tutti sono bravi. Io credo che per arrivare alla stessa semplicità del discorso, oltre il putrido luogo comune, occorra

cordo delle suggestioni che negli anni '60, « in mare verso Odessa », ¹⁷ ispirarono la felice serie di Clari e i gabbiani e delle betulle.

Nelle bacheche successive (5-8) Pizzinato si raccontava come pittore e come insegnante attraverso documenti “minori”, ma non privi di interesse, come le ricette per i colori e per le colle, ¹⁸ di cui s'è detto, o come gli schizzi, tra i quali quello riferito al quadro *Parma 1922, barricata*. ¹⁹ L'attività di insegnante era ricordata attraverso materiali di vario genere, dai fogli di scrutinio, alle nomine, allo stralcio di un'intervista in cui Pizzinato rievocava la propria scelta dell'insegnamento come una scelta di libertà:

Per quel che mi riguarda non ho mai cercato appoggi da nessuna parte, neppure quando ho concorso per arrivare ad una cattedra d'insegnamento, volevo soltanto garantirmi la possibilità di vivere, soprattutto per riuscire a dipingere in libertà, con la massima libertà. ²⁰

Documentano la “lunga fedeltà” ai propri ideali politici le analisi sulla Resistenza e sul suo significato; l'attestato con la qualifica gerarchica concessa al “partigiano Stefano”; il *Buco Stampa*, ricordo-testimoniaza dell'attività della tipografia clandestina allestita dapprima nello studio di Sant'Agnesa e in seguito nella soffitta cieca della casa di Calle dei Frati prima dell'arresto, all'inizio del 1945; ²¹ una delle tessere di iscrizione al PCI; gli appunti dattiloscritti sul cambiamento portato nella

avere la visione che del mondo ha un Dio fanciullo. Una grande pulizia e molto disinfettante – che il sole entri e le scartoffie volino dalla finestra e via le poetiche foglie secche e le tele di ragno. No, nessuna violenza. Sono contro la violenza, ma ordine. Ritirarsi soli e ricomporre ogni cosa dal principio – chiacchiere [sic] da caffè! – Hè Hè – Chiacchiere [sic] da caffè. Niente parole. Silenzio e solitudine. Le parole, le cannonate. Costruire con le parole, costruire con la distruzione. Si usano male le parole a pacare la nostra incapacità o per distruggere l'opera degli altri. Tentare di spiegare una cosa che si spiega da sé con la sua necessaria presenza è inutile ». Il testo (con coll. CISVe, FP, Serie « Corrispondenza », fasc. « Candiani, Zaira », num. 6) è stato parzialmente pubblicato da V. GOBBATO in TAMIOZZO GOLDMANN-SIMION-GOBBATO, *Un convegno*, cit., alle pp. 15-16.

17. A. PIZZINATO, Intervista per Televeneziana, minuta manoscritta, 1979, CISVe, FP, Serie « Conferenze Interviste Interventi », fasc. 2.

18. Una delle ricette per la fabbricazione della tempera grassa si può leggere nell'« immaginazione » cit., p. 14.

19. CISVe, FP, Serie « Scritti di Pizzinato », fasc. « Schizzi ».

20. Ivi, fasc. « Scritti 1 ».

21. A. PIZZINATO, *Il Buco Stampa*, in 1943-45. *Venezia nella Resistenza* [estratto], Venezia, Tipografia Commerciale, 1976, pp. 425-28; il dattiloscritto con correzioni manoscritte è conservato al CISVe, FP, Serie « Autobiografia-Bibliografia », fasc. 3.

propria ricerca stilistica dalle esperienze della Resistenza e dall'adesione al Comunismo (9-10):

[...] la storia di un uomo incomincia dove ha inizio una lotta chiara, precisa, sui fatti reali. [...] a Liberazione avvenuta, nella ripresa, mi sono trovato di fronte a una frattura. Come uomo ero mutato, come pittore dovevo mutare. Come far coincidere in pittura l'essere per gli altri (e determinati altri) spostando l'attività dall'essere per sé? In questi cinque anni questo è stato sempre il mio problema in pittura.²²

Seguiva la parte forse piú ricca della mostra documentaria, che tentava, senza pretese di esaustività, di restituire un'immagine della complessità della carriera artistica di Pizzinato, grazie soprattutto ai cataloghi, ai carteggi e alle cronologie presenti nel Fondo: in apertura l'esperienza dell'Arco e del Fronte Nuovo delle Arti, oggetto negli anni di ricorrenti riflessioni da parte del pittore (11-12); in seguito la stagione del Realismo, sempre coerentemente rivendicata come tappa imprescindibile della propria esperienza e come una sorta di "trincea":²³ dagli affreschi di Parma, momento ricordato nei termini di una laboriosa felicità:

Avevo sognato di lavorare, per una nuova società, in una sorta di Nuovo Rinascimento e di partecipare al suo sviluppo dipingendo grandi pareti (come accadde in Messico dopo la rivoluzione vittoriosa per Siqueiros, Orozco, Diego Rivera). Questo è realmente accaduto a me per tre anni di fila (dal '53 al 1956) a Parma dove ho affrescato l'intera sala del Consiglio della Provincia [...]. Mi bastava la paga di muratore specializzato e una branda per dormire ed ero molto felice...²⁴

alla mostra di Mosca nel '67.

22. CISVe, FP, Serie « Scritti di Pizzinato », sc. 1 fasc. « Scritti 1 ».

23. Nell'intervista curata da Mario Penelope di cui erano esposti alcuni brani dattiloscritti la fedeltà al Realismo non è spiegata come esito dell'adesione alle direttive espresse dal PCI nel famigerato articolo apparso su « Rinascita » a firma « Roderigo de Castiglia », ma come conseguenza dell'acquisto del *Primo Maggio* da parte di Peggy Guggenheim: « Aveva un gusto sicuro e naturalmente la cosa mi lusingò, ma si apriva per me una questione molto importante: quella della comprensione del significato dell'opera. In quel mio quadro avevo messo una notevole dose di dinamite. [...] Decisi di fare ogni sforzo perché tutti capissero ed è così che maturò l'idea del trittico *Un fantasma percorre l'Europa*, esposto alla Biennale "del Realismo" due anni dopo. Chiaro? Non ci fu nessun ordine di partito, né per me, né per gli altri »; cfr. « Armando Pizzinato ». *Testo Autografo e disegni inediti*. Intervista a cura di M. PENELOPE, Cerrina Monferrato, Galleria "Adriano Villata", 1981-1982, p. 14.

24. CISVe, FP, Serie « Scritti di Pizzinato », sc. 1 fasc. « Affreschi di Parma ».

Si procedeva poi con gli anni '70 e '80 (15-18): Pordenone, Berlino, Dresda, Parigi, fino a quella sorta di “consacrazione” rappresentata dalla mostra al Museo Correr nel 1981, *L'Arte come bisogno di libertà*. E poi Asolo, Maniago, Asiago.

La sezione intitolata « L'ultimo Pizzinato » (19-21) raccoglieva alcuni campioni dell'attività degli ultimi anni: dalle mostre (alla Biblioteca Civica di Maniago, a La Spezia, a Villa Manin di Passariano, a Palazzo Sarcinelli a Conegliano) all'impegno per la salvaguardia dell'ambiente, in particolare di quel « luogo magico » che fu per Pizzinato Poffabro, raggiungibile, come ricorda egli stesso in un ritratto dell'amico fotografo Orio Del Mistro comparso sul « Gazzettino » del 14 dicembre 1999, « attraversando boschi e scoscesi, sassosi percorsi, fino ai posti piú affascinanti, magici, fiabeschi », dove sono possibili apparizioni di creature misteriose come le « languane ». Completavano questo nucleo tematico i festeggiamenti per i 90 anni del pittore, attraverso le testimonianze degli amici registrate nell'*Album per Pizzinato*,²⁵ e alcune delle iniziative postume, come il volume *Venezia per Armando Pizzinato*,²⁶ il catalogo della mostra curata dalla figlia Patrizia Pizzinato e da Giancarlo Pauletto,²⁷ e il recentissimo libro di Ennio Pouchard.²⁸

La parte centrale della seconda sala della mostra era dedicata ad alcuni carteggi conservati nel Fondo, con personalità della letteratura, della musica, della politica (22-27); tra i nomi rappresentati nella selezione figuravano Andrea Zanzotto (tav. 2.c),²⁹ Mario Rigoni Stern, Romano Pascutto, Carlo Della Corte, Claudio Ambrosini, Mario Pirani, Enrico Berlinguer, Rossana Rossanda. Seguivano alcune lettere, già in parte citate, con colleghi e con storici dell'arte (28-29): un ruvido botta e risposta con Pallucchini,³⁰ le lettere di Corpora, Moreni, Mar-

25. *Album per Pizzinato*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 2000.

26. *Venezia per Armando Pizzinato*, ivi, id., 2004.

27. *Armando Pizzinato: spazi di libertà, opere note e opere inedite 1927-1990*, a cura di G. PAULETTO e P. PIZZINATO, Pordenone, Centro Iniziative Culturali Pordenone, 2005.

28. E. POUCHARD, *Armando Pizzinato. L'artista e l'amico. 1910-2010*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 2010.

29. Una stesura autografa della poesia *La contrada. Zauberkraft* (CISVe, FP, Serie “Corrispondenza”, fasc. « Zanzotto, Andrea », num. 2) era accompagnata dalla serigrafia di Pizzinato, gentilmente concessa in prestito per le giornate della mostra da Francesco Goldmann.

30. A. DIANO, « Non prestare fede a scioche voci », cit.

chiori (tav. 2.d), Argan, Di Genova ... La bacheca dedicata a Guttuso (30) raccoglieva alcuni manoscritti: la minuta di una lettera scritta da Pizzinato in occasione della morte di Mimise,³¹ moglie di Guttuso, e i testi *Guttuso e la Maddalena* e *Viaggio in Sicilia*, ricordi dell'amico pubblicati nel 1987 nella « Provincia di Venezia »;³² questa teca faceva da transizione con il penultimo nucleo della mostra, « Pizzinato critico » (31-34), che conteneva profili critici e ricordi di amici e colleghi scritti da Pizzinato: Afro Basaldella, Tancredi, De Chirico, Dalla Zorza, Satorno, ma anche testi con riflessioni più generali.

L'ultima sezione della mostra, « La critica e Pizzinato. Rassegna stampa e immagini » (36-41), si configurava, anche attraverso alcuni ritagli di giornale conservati da Pizzinato, come una piccola antologia della critica: Diego Valeri, Franco Solmi, Silvio Guarnieri, Raffaele De Grada, Sebastiano Grasso, Enzo Di Martino, Philip Rylands, Luca Massimo Barbero, Giancarlo Pauletto e altri, e si chiudeva, dopo una serie di immagini in cui Pizzinato veniva colto soprattutto in momenti privati, con uno dei rarissimi autoritratti dipinti.³³

31. CISVe, *FP*, fasc. « Guttuso, Renato », n. 4. Pizzinato stesso ricorda alcune parole pronunciate da Mimise Guttuso: « Pizzi non farà mai carriera, perché ha l'abitudine di pensare ad alta voce ». Cfr. V. GOBBATO-S. SIMION, *L'archivio « Carte del Contemporaneo ». Mimise nel ricordo di Armando Pizzinato*, in « Venezia viva », num. 3 2010, pp. 20-21.

32. CISVe, *FP*, Serie « Scritti di Pizzinato », sc. 2 fasc. « Scritti critici »

33. Prestato per la prima giornata della mostra da Silvana Tamiozzo Goldmann.

GIUSEPPINA DAL CANTON

IL GIOVANE PIZZINATO E LE MOSTRE
DELL'OPERA BEVILACQUA LA MASA

Gli esordi espositivi di Pizzinato avvengono presso l'Opera Bevilacqua La Masa, la benemerita istituzione sorta nel 1898 in seguito ad un importante lascito al Comune di Venezia da parte della duchessa Felicità Bevilacqua, vedova del generale garibaldino La Masa. Com'è noto, dal 1908 l'istituzione legò il suo nome alle famose esposizioni di arte innovatrice presso Ca' Pesaro, ospitò, presso lo stesso Palazzo Pesaro e in seguito presso Palazzo Carminati, gli studi di giovani artisti (tuttora quest'ultimo palazzo è sede di *atelier*), attraversò gli anni del fascismo allestendo le mostre sindacali, occasioni per ospitare alcuni protagonisti dell'arte del Novecento e trampolini di lancio di grandi protagonisti del secondo dopoguerra e, con i debiti cambiamenti, dagli anni Cinquanta a tutt'oggi rimane un punto di riferimento di primaria importanza non solo per gli artisti giovani e ancora poco conosciuti, che partecipano annualmente alle mostre collettive, ma anche per i nomi più affermati. Il giovane Pizzinato vi espone per la prima volta nel 1931, quando non ha ancora compiuto ventun anni (la mostra ha infatti luogo dal 26 luglio al 4 ottobre presso il Palazzo dell'Esposizione al Lido). Va subito segnalata l'importanza delle mostre interprovinciali ovvero regionali nel contesto dell'attività artistica italiana degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta promossa dal regime fascista in quanto, per gli artisti che vi si distinguevano, tali mostre funzionavano da mezzo per essere segnalati e poter salire ad un gradino espositivo nazionale e da quest'ultimo essere eventualmente ammessi all'esame della giuria della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma fino poi, per gli emergenti in quella sede, a poter aspirare ad una promozione ulteriore consistente nell'essere ammessi al confronto internazionale costituito dalla Biennale di Venezia.¹ Con

1. Cfr. G. BIANCHI, *Le mostre interprovinciali nel Veneto*, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1940)*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-18 maggio 1997; Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere, 3 giugno-20 luglio 1997), a cura di E. CRISPOLTI, M. MA-SAU DAN e D. DE ANGELIS, Milano, Skira, 1997, p. 91.

siffatta organizzazione dell'attività artistica da parte della politica delle arti fascista, per i giovani non vi era altro mezzo di presentarsi alla ribalta che esporre alle mostre provinciali, che si svolgevano nelle province e costituivano un primo gradino espositivo, dove tutti i partecipanti erano ammessi con un'opera, poi alle mostre interprovinciali ovvero regionali, come appunto la Bevilacqua La Masa, che avevano luogo nei capoluoghi di provincia e nelle quali, accanto agli artisti di una certa fama, esponevano i meno noti, soprattutto giovani, che venivano sottoposti al vaglio di una giuria, il che faceva sí che tra loro si creasse già una rimarchevole selezione. La Regionale Veneta del 1931, che viene inaugurata da Maraini, peraltro anche membro della giuria, e nello stesso pomeriggio dell'inaugurazione viene visitata dal ministro Bottai, assume un rilievo particolare nella programmazione delle mostre di quell'anno in assenza dell'appuntamento artistico piú importante ossia della Biennale. Dai nomi e dalle riproduzioni presenti in catalogo nonché dalle recensioni si desume che, pur nel clima di Novecentismo allora imperante, la linea che continua a prevalere è quella veneta e soprattutto veneziana, legata al tocco di colore-luce. Alcuni giovani, come rileva Diego Valeri, seguono le orme di Guidi, docente all'Accademia di Venezia fin dal 1927, altri quelle di Carrà e di Sironi e di altri maestri del Novecento, ma vi è anche una piccola pattuglia fedele al *genius loci*, alla tradizione locale.² Come si colloca il giovane Pizzinato in questo contesto? Difficile stabilirlo in quanto non possediamo alcuna documentazione precisa della *Natura morta* che espone nella v Sala della mostra³ (va peraltro precisato fin d'ora che Pizzinato, pur sempre attento e sistematico nell'archiviare la sua produzione del dopoguerra, ha molto trascurato le opere del periodo in esame e che molte di esse risultano non identificabili perché il pittore ha riutilizzato cartoni, tavole, tele e supporti in generale ridipingendoli a distanza di anni e a volte perfino di decenni). Possiamo solo tentare qualche ipotesi in base a qualche altra natura morta realizzata in quel periodo, come per esempio la *Natura morta con mandòla* del 1931 di una collezione privata trevigiana (tav. 3.a) e *La natura morta* del 1932 di

2. D. VALERI, *Lesposizione del Lido*, in « Le Tre Venezie », vi 1931, pp. 486-91.

3. *Catalogo della XXII Esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa – II Regionale Veneta del Sindacato Fascista Belle Arti - Arti Decorative* (Lido di Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 26 luglio-4 ottobre 1931), Venezia, Stamperia Zanetti, 1931, p. 24 [n. 25 della Sala v (opera non illustrata)].

una collezione privata veneziana (tav. 3.b), stilisticamente molto diverse fra loro. Infatti la prima, se effettivamente realizzata nel 1931, presenta una semplificazione degli oggetti e un taglio compositivo di grande modernità, con un evidente aggiornamento sui linguaggi dell'avanguardia europea e una propensione per modelli braquiani piú che guidiani, la seconda, invece, compositivamente piú tradizionale, atmosferica e cromaticamente tonale, sembra guardare ai maestri italiani contemporanei con una predilezione per la magia silenziosa degli oggetti quotidiani (vasetti, piccole bottiglie) di vaga ascendenza morandiana. Non bisogna peraltro dimenticare che a quell'altezza cronologica Pizzinato stava frequentando i corsi di Virgilio Guidi all'Accademia di Belle Arti (li avrebbe frequentati fino al 1934), ma che qualche anno prima, a Pordenone, aveva avuto modo di conoscere e apprezzare non solo i maestri italiani contemporanei, ma anche quelli delle avanguardie europee, da Picasso a Matisse, attraverso i libri di uno studente di architettura. La mandòla e soprattutto l'alzata della prima natura morta si collegano infatti innegabilmente alla lezione del postcubismo, anche se la resa delle due uova richiama le uova che erano comparse qualche tempo prima e che anche in quegli anni continuavano ad essere presenti nella produzione pittorica di Guidi. Quindi possiamo dire che in quegli esordi il giovane Pizzinato si dimostra pittore di indubbie ed elevate capacità, ma ancora piuttosto incerto sulla via da seguire.

Il secondo appuntamento di Pizzinato con le mostre della Bevilacqua La Masa è nel 1933, ancora una volta alla Collettiva Sindacale che si svolge al Palazzo dell'Esposizione del Lido. È una mostra in cui, come registrano le cronache, prevalgono il paesaggio e le nature morte sulle composizioni con figure e di vasto respiro.⁴ Pizzinato quindi si distingue dalla maggior parte degli espositori perché vi figura, nella Sala VI e nella Sala X, con tre opere due delle quali sono quadri di figura, precisamente: *Bagnanti*⁵ e *La visita (composizione)*.⁶ La prima (tav. 3.c) è un'opera ad olio del 1933, ora al Museo Civico di Pordenone, di notevole

4. N. F., *Importante rassegna di artisti: La Mostra del Sindacato veneto*, in «La Nazione», 3 agosto 1933.

5. *Catalogo della xxiv Esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa – iv del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti* (Lido di Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 1 agosto-9 settembre 1933), Venezia, Stamperia Zanetti, 1933, p. 33 [n. 17 della Sala X (opera non illustrata)].

6. Ivi, p. 23 [n. 23 della Sala VI (opera non illustrata)].

impegno, con figure piuttosto massicce (si veda il personaggio atletico seduto in primo piano, sulla sinistra), un'opera che è esente dal monumentalismo e dalla retorica cari al regime grazie anche al colore non greve e all'atmosfera che circola nel paesaggio retrostante; la seconda è invece un'opera del 1932 che non ci è dato di sapere come fosse neppure attraverso riproduzioni fotografiche perché nel 1942 l'artista vi ha ridipinto sopra una *Natura morta (pesci)* di collezione privata milanese,⁷ la quale reca, appunto, sul retro l'etichetta della xxiv Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa.⁸ La terza opera è invece un paesaggio ad olio di collezione privata intitolato *Presagio*⁹ (tav. 3.c), di grande semplificazione formale e di intensa forza espressiva. Difficile per queste opere stabilire le influenze o, al contrario, l'originalità del linguaggio di Pizzinato, che nel 1932 aveva già iniziato le sue frequentazioni di diversi artisti allora operanti a Venezia, con alcuni dei quali avrebbe anche stretto rapporti di amicizia, come nel caso di Alberto Viani e di Giulio Turcato. Va poi ricordato che nel 1933 il pittore viene a contatto con Afro e inoltre entra in rapporto con la Galleria del Milione di Milano, nota per la sua attività di promozione di un'arte aperta alle correnti d'avanguardia, esponendo cinque opere ad una mostra di cinque giovani artisti.

Non sappiamo quali caratteristiche stilistiche contraddistinguesse i quadri presentati da Pizzinato alla Collettiva Interprovinciale dell'Opera Bevilacqua La Masa del 1934, essendo stato impossibile identificarli. Si tratta di un dipinto intitolato *Meriggio*¹⁰ e di uno intitolato *Pittore al cavalletto*.¹¹ Per il secondo possiamo solo immaginare che sia accostabile all'*Autoritratto* del 1932,¹² una tempera e cera su tela ora al Mu-

7. Cfr. M. GOLDIN, *Pizzinato. Opere 1925-1994*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 1 giugno-28 luglio 1996), Milano, Electa, 1996, p. 74 (illustrazione).

8. Per questa importante segnalazione così come per uno scambio di pareri ringrazio vivamente il dottor Casimiro Di Crescenzo dell' "Archivio Armando Pizzinato" di Venezia.

9. *Catalogo della xxiv Esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa*, cit., p. 23 [n. 22 della Sala vi (opera non illustrata)].

10. *Catalogo della xxv Esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa - v del Sindacato Interregionale Fascista delle Belle Arti* (Lido di Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 8 luglio-21 settembre 1934), Venezia, Stabilimento Grafico G. Scarabellin, 1934, p. 32 [n. 8 della Sala ix (opera non illustrata)].

11. *Ibid.* [n. 7 della Sala ix (opera non illustrata)].

12. Cfr. GOLDIN, op. cit., p. 63 (illustrazione).

seo Civico di Pordenone, in cui l'artista, con il pennello in mano, si ritrae nell'atto di dipingere. L'opera risulta singolarmente interessante sia sotto il profilo tecnico sia sotto quello stilistico per la sintesi formale che si direbbe di lontana matrice postcubista, una sintesi della quale si sarebbe probabilmente ricordato quasi un decennio dopo il piú giovane Renato Nesi in un *Autoritratto* (olio su tela, Treviso, collezione privata) esposto alla Mostra Sindacale del 1943.¹³ Sta di fatto che la partecipazione di Pizzinato a quella V Mostra Sindacale risulta di particolare importanza in quanto l'esposizione ricevette giudizi per la maggior parte favorevoli dalla critica che la considerò decisamente superiore a quelle degli ultimi tempi per qualità delle opere esposte.

Fra la partecipazione di Pizzinato a quest'ultima mostra e la partecipazione alla VIII Mostra Sindacale, quella cioè del 1937, si inserisce un evento biograficamente e artisticamente importante: la vincita della borsa di studio Marangoni, che porta il pittore a Roma nel 1936. Nella capitale Pizzinato frequenta gli artisti della Galleria La Cometa, da Cagli a Mirko, da Mafai a Capogrossi a Guttuso, che lo ospita nel suo studio; conosce inoltre gli artisti della Scuola Romana e frequenta il Caffè Greco dove ha modo di incontrare scrittori e intellettuali del calibro di Montale, Vittorini, Longhi, Argan e così via. Non avendo identificato le due opere esposte alla Bevilacqua La Masa del 1937, un *Ritratto*¹⁴ e una *Natura morta*,¹⁵ non siamo in grado di stabilire se e in che misura il primo anno del soggiorno romano abbia lasciato qualche traccia nella pittura di Pizzinato.

Le mostre regionali veneziane degli anni seguenti non registrano la presenza dell'artista, che sta peraltro maturando un linguaggio autonomo, ma ricco di suggestioni. Infatti, nei *Cenni autobiografici* contenuti nel catalogo della grande rassegna antologica *Pizzinato: l'arte come bisogno di libertà 1925/1981* dedicatagli dal comune di Venezia e dalla pro-

13. *Catalogo della Quarta Mostra Sindacale Triveneta – Trentatreesima dell'Opera Bevilacqua La Masa* (Venezia, Padiglioni dei Giardini della Biennale, 27 giugno-27 luglio 1943), Venezia, Le Tre Venezie, p. 48 [n. 60 del secondo Padiglione – Pittura (opera non illustrata)]. Il dipinto è pubblicato nel catalogo della mostra *Arte e stato*, cit., p. 198.

14. *Catalogo della xxviii Esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa – VIII del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti* (Venezia, Palazzo Reale, Sala Napoleonica, 15 aprile-30 maggio 1937), Venezia, "Il Cardello" S.A. Editrice Tipografica, p. 32 [n. 214 (opera non illustrata)].

15. *Ibid.* [n. 215 (opera non illustrata)].

vincia di Venezia nel 1981 presso il Museo Correr, l'artista ricorda i pittori del Premio Bergamo, il quale, nel 1940, sotto la presidenza di Argan, vide premiati Mafai e Guttuso e segnalati Galvano e lo stesso Pizzinato e quindi autori non allineati con l'arte più strettamente di regime e con il Novecentismo di maniera.¹⁶ Ricorda inoltre come a lui ben nota l'attività di Corrente,¹⁷ che raccoglieva, come sappiamo, forze di diversa estrazione, ma tutte accumulate da un'ansia di apertura all'arte d'oltralpe contro ogni forma di autarchia e di isolamento culturale e dalla convinzione della necessità di un'arte "impegnata" (si pensi al riferimento morale prima ancora che estetico, da parte degli artisti, a *Guernica* di Picasso).

Possiamo farci un'idea dell'evoluzione linguistica di Pizzinato osservando un paio di opere diverse tra loro: la *Natura morta (fiori secchi e teschio)* del 1938, già della collezione dell'artista,¹⁸ e l'*Autoritratto* del 1939 di proprietà dell'Università di Parma.¹⁹ La prima, una vera e propria *vanitas* per la presenza esplicita del teschio oltre che dei fiori appassiti, è basata su colori lievi, chiari, luminosi e su tocchi disinvolti; la seconda su una cromia greve e incupita, con pennellate robuste e spezzate. Nel clima tragico della guerra il pittore, nel 1941, riprenderà il tema della *vanitas* – che in quegli anni, con accenti stilistici diversi, è presente anche in altri artisti, Picasso *in primis* – in *Natura morta con teschio* (e fiori in parte languenti) della Galleria d'Arte Moderna di Milano (collezione Boschi),²⁰ contraddistinta da una pennellata che nel frattempo si è fatta rorida euntuosa.

Pizzinato, che dai primi anni Quaranta è di nuovo a Venezia, prende contatti con l'ambiente culturalmente vivace della Galleria Il Cavallino e quindi con artisti come Cesetti, Arturo Martini, Viani, insieme al quale nel 1941 tiene una personale alle Botteghe d'Arte, e via via con Santomaso, Afro, Dino Basaldella, Turcato, Vedova, De Luigi. Nel marzo del 1943 tiene una personale a Milano, alla Galleria del Milione, con una presentazione in catalogo di Virgilio Guidi. Nell'estate,

16. A. PIZZINATO, *Cenni autobiografici*, in *Pizzinato. Arte come bisogno di libertà*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica del Museo Correr, 1981), Venezia, Marsilio, 1981, p. 17.

17. *Ibid.*

18. GOLDIN, *op. cit.*, p. 67 (illustrazione).

19. *Ivi*, p. 69 (illustrazione).

20. *Ivi*, p. 73 (illustrazione).

invece, tiene una personale a Venezia, alla Galleria Il Cavallino ed espone alla *Quarta Mostra Sindacale Triveneta – Trentatreesima dell'Opera Bevilacqua La Masa*, la quale, con la risoluta volontà di far prevalere le ragioni dell'arte sulla durezza e la drammaticità del periodo bellico, non intende mancare al tradizionale appuntamento con gli artisti e con il pubblico. Tale esposizione, non piú riservata agli artisti delle province del Veneto, ma allargata a quelli delle Tre Venezie, cosí da svolgere il ruolo tradizionalmente ricoperto dalla Triveneta di Padova, ha luogo nei padiglioni della Spagna, del Belgio e dell'Olanda dei Giardini della Biennale, dato che quest'ultima, in quell'anno, non ha luogo. Il catalogo, pubblicato dalla casa editrice "Le Tre Venezie", non è illustrato, ma di un buon numero di opere esposte abbiamo la riproduzione nelle recensioni alla mostra, a cominciare da quella – assai ampia e documentata – di Silvio Branzi, nelle pagine della rivista « Le Tre Venezie ». Ne ricaviamo un panorama abbastanza vario, nel quale a dominare è pur sempre la cosiddetta linea veneta ispirata all'Impressionismo. Questo è da Branzi inteso in senso metastorico, come tendenza stilistica riscontrabile nella pittura di diverse epoche, addirittura come « il "mezzo" forse piú felice che ogni civiltà matura abbia adottato per esprimersi pittoricamente », ²¹ un mezzo che per i veneti « non è stato l'acquisto di una forma nuova, importata dall'estero, ma il ritorno ad un linguaggio che [...] apparteneva [loro] di diritto [...] ». ²² I nomi dei rappresentanti di questo indirizzo sono, come si poteva ben prevedere, molti e ben noti, anche se in realtà – a nostro parere – non tutti assimilabili sia per orientamento sia per intendimenti: dalle piú vecchie conoscenze capesarine, come Cadorin e Springolo, ai vari Seibezzi, Mori, Disertori, Da Venezia, Villa, Varagnolo e cosí via, non senza includere pittori di provenienza e formazione diverse, come i padovani Pendini e Fasan.

Candida Veneziana (pseudonimo – pare – di Anna Pallucchini, ²³ che altre volte si firma semplicemente Candida), che recensisce la mostra in « Emporium », ²⁴ segnala una pattuglia di artisti chiaramente contrappo-

21. S. BRANZI, *Festa d'arte a Venezia: la quarta sindacale triveneta*, in « Le Tre Venezie », XVIII num. 7, 1943, p. 239.

22. Ibid.

23. Secondo quanto a suo tempo (1999) fu indicato a chi scrive da Luciano Gaspari.

24. CANDIDA VENEZIANA, *Cronache. Venezia. La quarta mostra sindacale Triveneta ai giardini*, in « Emporium », XLIX 1943, pp. 128-29.

nibili alla « corrente piú tradizionale, fedele ai modi impressionistici ». ²⁵
In tale pattuglia – precisa Candida – si possono far rientrare

Pizzinato, intento a incanalare la sua viva sensibilità coloristica in forme monumentali e costruite, con una certa affinità d'intenti con Santomaso, qui male rappresentato; [...] Bacci e Gaspari, che si ricollegano ambedue a Guidi, ma di momenti diversi, il primo alle sue geometriche compostezze, il secondo alla intensità coloristica e fantastica di un periodo primitivo; Vedova, che può apparire il piú ardito e spregiudicato, ma si adagia su formule ormai sorpassate, pur rivelando intelligenza nello scomporre certi aspetti reali sotto uno stimolo di impressione coloristica. ²⁶

E prosegue citando alcuni altri artisti fra i quali Lebreton e Maioli. Anche Branzi del resto rileva che un « discorso a parte meritano Giuseppe Santomaso, Armando Pizzinato, Luciano Gaspari, Amedeo Rosso [sic!] ed Emilio Vedova ». ²⁷ Preciso che Amedeo Rossi altri non è che lo stesso Gaspari – duplicemente presente, pertanto, sotto altro nome – ²⁸ sono particolarmente interessanti le considerazioni che Branzi conduce su questi quattro pittori destinati ad essere dei protagonisti di primo piano dell'arte veneziana del dopoguerra:

[...] son tutti, col Santomaso e il Pizzinato alla testa, pittori ricchi di qualità e sapienza. Ma guardiamoli in blocco per certo sottinteso intellettuale che li accomuna alquanto. Il loro atteggiamento oscilla variamente da una sorta di fauvismo a un residuo cubismo, tra Matisse e Casorati, tra Braque e Picasso, con accenni anche a un vago ritorno futurista. Di fronte a questi quadri vien fatto di domandarsi quali siano con precisione gli intenti piú seri e positivi che codesti pittori si propongono, a quali sviluppi essi tendano, quali mete vogliano raggiungere. C'è in loro per davvero quell'anelito profondo, quella maturazione definitiva, atta a motivare moralmente un'arte cosiffatta, o si tratta piuttosto di un movimento d'informazione, di una prova culturale? [...] Ecco un grosso interrogativo che per il momento ci dichiariamo incapaci di risolvere. Bisognerà forse attendere ancora qualche anno perché le nostre domande possano avere risposta. ²⁹

25. Ivi, p. 128.

26. Ivi, p. 129.

27. BRANZI, op. cit., p. 245.

28. Gaspari nel 1999 riferì a chi scrive che una delle tre opere firmate "Amedeo Rossi" ricevette un premio-acquisto, per ritirare il quale dovette mandare, con una delega, un'amica di Bruna Gasparini, sua moglie.

29. BRANZI, op. cit., pp. 245-46.

In effetti il tempo, indicato da Branzi come il miglior giudice, avrebbe dimostrato l'importanza delle ricerche e delle sperimentazioni linguistiche dei primi anni Quaranta nell'evoluzione artistica di quei quattro pittori.

Ma vediamo concretamente le opere presentate da Pizzinato all'esposizione, che sono tre intitolate rispettivamente: *Nudo*, *Natura morta* e *Ragazza sulla poltrona verde*.³⁰

Nudo (1943, collezione privata) (tav. 4.a), che è il dipinto riprodotto nel numero di settembre-ottobre 1943 di « Emporium »³¹ sopra citato, che ne permette pertanto l'identificazione, è una figura femminile dalle forme massicce, pesanti, delimitate da un segno scuro, spesso e netto, un'immagine fortemente incisiva giocata fra memorie casoratiene e serrati ritmi picassiani, che fa intendere una nuova maniera dell'artista di rappresentare la figura, che risulta incombere nella sua posanza anche perché contenuta entro uno spazio chiuso, senza atmosfera circostante.

Problematica è invece l'identificazione della *Natura morta*: potrebbe essere un'opera del 1943, stilisticamente affine a quella, già di proprietà dell'artista, contraddistinta da una semplificazione formale, dalla pennellata robusta e dai toni forti;³² oppure un'opera in cui la semplificazione si fa ancor più evidente e quindi vicina alla sintassi essenziale e alla forza cromatica della costruttivamente studiata *Natura morta*, anch'essa già di proprietà dell'artista, dipinta nello stesso 1943 ed esposta sia alla Galleria del Milione sia alla Galleria del Cavallino.³³

Infine il dipinto *Ragazza sulla poltrona verde* può essere identificato con un olio su tela datato 1943 (collezione privata) (tav. 4.b), in cui la figura è articolata secondo ritmi liberamente ispirati alla sintassi picassiana.

Dopo questa Sindacale Triveneta, precisamente dal settembre 1943, Pizzinato interrompe l'attività espositiva e la stessa attività pittorica per partecipare fattivamente alla lotta di Liberazione, tanto che nel gennaio del '45 è arrestato dai fascisti.

30. *Catalogo della Quarta Mostra Sindacale Triveneta*, cit., p. 49 [n. 68 (*Nudo*), n. 69 (*Natura morta*), n. 70 (*Ragazza sulla poltrona verde*) del secondo Padiglione – Pittura (opere non illustrate)].

31. CANDIDA VENEZIANA, op. cit., p. 129.

32. GOLDIN, op. cit., p. 78 (illustrazione).

33. Ivi, p. 82 (illustrazione).

La Liberazione lo riporta al suo lavoro di pittore. Inizia il sodalizio con Vedova, concordi entrambi nella ricerca di nuove modalità espressive attraverso una fervida ed esaltante sperimentazione, con il coraggio di rinnegare le vecchie formule.

Il 1946 è un anno ricco di eventi importanti, fra i quali l'esposizione dei grandi pannelli sulla Resistenza alla Galleria dell'Arco al Palazzo delle Prigioni, da parte di Pizzinato e Vedova, l'arrivo a Venezia di Bioroli, che si unisce al gruppo di artisti che, con Giuseppe Marchiori, si incontra al Ristorante all'Angelo, la fondazione della Nuova Secessione Artistica Italiana, dalla quale si svilupperà il Fronte Nuovo delle Arti di cui Pizzinato sarà un membro attivo e particolarmente rappresentativo. È nel clima di fermenti di rinnovamento del panorama culturale veneziano che nel luglio del 1947 si apre la xxxv Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa. Qualche mese prima l'istituzione ha dovuto affrontare una vertenza aperta dal nuovo Sindacato Regionale Pittori e Scultori, del quale è divenuto responsabile proprio Pizzinato. Questi da un lato si mostra battagliero nell'accusare, a nome del sindacato, il comune di aver « estromesso gli artisti dal Palazzo Pesaro per impossessarsene », ³⁴ così da aver l'obbligo di provvedere a trovar loro una sistemazione almeno provvisoria, ³⁵ dall'altro lato però è di fatto collaborativo facendo in modo che il sindacato cooperi nella preparazione della Mostra Collettiva Annuale, indicando i nomi degli artisti che attenderanno alla formulazione del bando di concorso e all'organizzazione dell'esposizione.

A quella mostra poi lo stesso Pizzinato parteciperà con due opere ad olio su cartone del 1946: *Interno* (collezione privata) (tav. 4.c) e *Porto con gru* (tav. 4.d), ³⁶ che verrà acquistato dal comune di Venezia per la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, dove tuttora si trova.

Dai dipinti presentati nel 1943 sono trascorsi circa quattro anni, ma possiamo notare come, pur nella diversità complessiva, l'evoluzione

34. Cfr. E. DI MARTINO, *L'Opera Bevilacqua La Masa*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 71. L'accusa del Sindacato al Comune è datata 16 maggio 1947.

35. Ivi, pp. 71-72.

36. xxxv *Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa*, catalogo della mostra (Venezia, Sala Napoleonica, 15 luglio-31 agosto 1947), Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1947, p. 27 [n. 66 (*Interno*, opera illustrata), n. 67 (*Porto con gru*, opera non illustrata) nella sezione presso la Sala Napoleonica].

stilistica, rispetto alle premesse delle opere della collettiva precedente, sia stata esemplarmente coerente: sia nell'*Interno*, con oggetti di natura morta disposti su un ripiano, sia nel *Porto con gru*, grazie ai segni energetici, quasi scheggiati, che concorrono a una resa sintattica serrata e concitata, l'immagine sembra tendere all'astrazione, ma l'aggancio al dato reale permane. Pizzinato è allora già entrato con passo sicuro in una maturità che lo porterà ad attraversare altre intense e importanti stagioni della sua lunga carriera.

GIOVANNI BIANCHI

PIZZINATO E VEDOVA: LA BREVE STAGIONE DE L'ARCO

Nel tracciare la sua biografia, in molti scritti e in numerose interviste Armando Pizzinato ha sempre ricordato con entusiasmo « gli anni de L'Arco », a sottolineare la grande importanza che per lui ha avuto questa esperienza, seppur di breve durata. Ma cosa era L'Arco?¹

Tra le varie associazioni che si costituiscono a Venezia nell'immediato dopoguerra, a testimonianza della voglia di manifestare apertamente l'esigenza di un rinnovamento culturale, risalta per importanza il Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura, che sarà meglio noto come "L'Arco".

L'Arco nasce come emanazione del primo Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura, sorto nel maggio 1945 ad opera di Ferruccio Bortoluzzi, Gino Rizzardini, Mischa Scandella, intellettuali impegnati nei campi del teatro e delle arti figurative. Vi si aggiungono prima Renzo Ferraguzzi e Gastone Geron, poi Luigi Ferrante, Giovanni Poli, Giorgio Zecchi, nomi noti nel panorama culturale veneziano e poi nazionale. Il nuovo gruppo si propone come luogo d'incontro e di discussione delle varie esperienze espressive e conoscitive della "nuova società" emergente dalla lotta di liberazione.²

Questo gruppo di giovani intellettuali, all'indomani della liberazione, decide di fondare un Centro, di creare occasioni aggregative per raccogliere

l'adesione di ragazzi provenienti dalle più disparate esperienze e dalle più squilibrate condizioni sociali, tutti uniti dal comune anelito della libertà. [...] Il comune denominatore della giovinezza, accompagnato dall'ansia di attuare anche in campo culturale la nascente esperienza democratica, stimolò quei ventenni del 1945 ad una sorta di ebbrezza operativa che proclamava la necessità di un nuovo modo di far cultura, in modo da coinvolgere ceti sociali fin al-

1. Sull'Arco si vedano: la tesi di laurea di A. CLARA, *La stagione dell'Arco*, a.a. 1993-1994, Università degli Studi di Udine, rel. prof.ssa Maria Mimmita Lamberti; G. BIANCHI, *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia, Edizioni Cicero, 2010, pp. 167-212 (da cui sono tratte gran parte delle notizie riportate in questo saggio).

2. S. D'ARBELA, *Il recupero culturale a Venezia dopo il ventennio fascista*, in « Patria », 3 marzo 1985.

lora tagliati fuori da ogni autentica partecipazione, o addirittura comunicazione.³

Per avere un'idea dell'iniziale programma organizzativo del Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura, che poi troverà una completa definizione nel « Manifesto », è indicativa la dichiarazione d'intenti pubblicata su « Il Giornale delle Venezie » del 26-27 maggio 1945. In questa viene sottolineata con evidenza anche la linea "politica" che verrà seguita dal Centro:

I Giovani, certi della posizione di diritto loro spettante in quello che è il complesso delle manifestazioni dello spirito della vita italiana per quello che è stato il contributo di sangue e di sacrificio – materiale e spirituale – durante il venticinquennio fascista e più particolarmente durante il mai troppo infamato periodo della coercizione nazi-fascista, nell'intento di mettere in evidenza quei valori di carattere stilistico ed umano che sono stati misconosciuti o, quanto meno, non considerati per quello che era o poteva essere il loro valore di apporto ad una più coerente mentalità, hanno dato vita al Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura. A tale scopo il C.G.U.P.C. accoglie tra le fila uomini di qualunque tendenza politica i quali però, oltre ad avere un passato confessabile in senso politico, siano giovani o comunque non giovani ma a tendenze chiaramente progressiste. Il Centro si propone di promuovere delle manifestazioni per ogni ramo dell'Arte e cioè: spettacoli, mostre e concerti. Prevede, inoltre, una attività educativa con la promozione di conferenze, conversazioni, letture ed escursioni presso le varie gallerie e musei del luogo. Tali manifestazioni e tali attività saranno ispirate al suesposto criterio di mettere in evidenza, nell'opera d'Arte, i valori stilistici ed umani e la continuità nel tempo di tali valori. Il C.G.U.P.C. si propone inoltre di dare vita ad un movimento critico che dovrebbe trovare la propria sede nella fondazione di un giornale periodico il quale chiamerebbe a collaborare gli elementi meglio indirizzati nel senso voluto allo scopo di distinguere e denunciare le posizioni reazionarie tanto nel campo stilistico come nel campo spirituale. Gli aderenti – non appena possibile – potranno disporre della biblioteca che verrà costituita presso la Sede del Centro. Altra finalità d'ordine sociale che si propone il Centro, è quella di aiutare finanziariamente quegli elementi che si riveleranno stilisticamente e umanamente più orientati.

L'impegno sociale e proletario era dunque uno dei punti di forza dell'attività del Centro; impegno pienamente condiviso da Armando Piz-

3. G. GERON, *E i veneziani conobbero Guernica*, in « Marco Polo », n. 7/8 1985.

zinato, che fu tra i primi artisti ad aderire con passione alle iniziative culturali proposte dall'Arco (tav. 5.a).

Lo scopo era quello di formare una nuova società “progressista”, democratica e soprattutto libera, attraverso un'operazione culturale che non fosse né settaria né elitaria. L'idea di fondo era quella di avvicinare alla “cultura”, nei diversi aspetti di musica, teatro, poesia, prosa, arti figurative, anche i ceti popolari di solito esclusi ed emarginati. Per comprendere a fondo i principi sui quali si era costituita questa associazione risulta, dunque, particolarmente interessante la lettura del *Manifesto dell'Arco*.⁴

Manifesto⁵

“L'ARCO”, nato dal turbamento spirituale che agita in questo secolo le coscienze giovani di fronte ai problemi dell'Arte e dall'ansia di ritrovare in una libera unione l'incontro delle nostre coscienze su quell'immutabile terreno di umanità nel quale ogni forma d'Arte affonda le sue radici, afferma la sua fede nell'Arte e nel Pensiero come espressione di civiltà e come linguaggio umano liberato da ogni sovrastruttura convenzionale e la sua convinzione che l'Arte e la Cultura debbano essere di tutta la società umana attraverso una rivalutazione del rapporto Opera d'Arte - Spettatore.

denuncia

- l'assenteismo delle masse di fronte alle manifestazioni d'Arte, l'atteggiamento di chi applaude senza convinzione, di chi frequenta i teatri e le sale da concerto per tradizione mondana, di chi acquista i quadri per il calcolo della firma;
- l'ostinazione degli artisti nel continuare una tradizione fatta di metodi contrastanti con il linguaggio della civiltà moderna non comprendendo le esigenze psicologiche del nostro tempo.

vuole

- ricondurre il pubblico all'amore per l'Arte realizzando uno spettacolo nuovo che, simbiosi delle molteplici forme artistiche, al culto di esse lo riporti purificato;
- un programma d'Arte e di Cultura ispirato ad una libera critica che permetta di rivedere certe posizioni acquisite isolandone i valori positivi;

4. Il *Manifesto* è pubblicato nello Statuto, redatto il 1 gennaio 1946, che comprende anche l'*Atto costitutivo*.

5. Questo manifesto venne affisso per la città nel marzo del 1946. Cfr. *Quelli de "L'Arco"*, ne « Il Giornale delle Venezie », 28-29 marzo 1946.

- trascinare con un impulso di vita tutti gli assenti attraverso le molteplici vie dell'Arte e della Scienza, perché esse non siano soltanto di pochi privilegiati e di determinate classi, ma diventino autentico patrimonio spirituale di tutta la società;
- svincolare l'artista e lo studioso da ogni forma di monopolio commerciale e paternalistico.

invita

a collaborare nelle sue file uomini di teatro, poeti, prosatori, pittori, musicisti, critici, studiosi di scienze e di ogni campo della cultura e quanti, nella sincerità degli intenti e nella naturale riluttanza per il compromesso, intendono liberarsi da ogni residuo di dogmatismo e credono negli ulteriori sviluppi delle posizioni raggiunte.⁶

Nel luglio del 1945, il Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura invita gli appartenenti alle sezioni delle arti figurative e della critica ad intervenire alla riunione che si sarebbe tenuta nella sua sede provvisoria in via xxii Marzo, al civico n. 2060.⁷ È questo uno dei primi annunci pubblici⁸ che testimoniano l'attività della neonata associazione.

La sede del Centro Giovanile di Unità della Cultura,⁹ sarà poi – per autorizzazione del Sindaco Giobatta Gianquinto e del vice prefetto della liberazione, il partigiano Carlo Olivero – al pianterreno del Palazzo delle Prigioni,¹⁰ dove, al piano superiore, si riuniva il Circolo Artistico.¹¹ Nei primi di agosto avvenne il trasferimento nella nuova sede che verrà inaugurata “ufficialmente” con due concerti organizzati all'aperto nel cortile del Palazzo, il 14 e il 15 agosto del 1945.

Le parole « Unità della Cultura » dovevano sottolineare il carattere interdisciplinare del Centro, « che non voleva circoscriversi nel settore dell'arte figurativa, né operare sulla base di un preciso manifesto

6. Il Manifesto è redatto dai soci fondatori: Ferruccio Bortoluzzi, Renzo Ferraguzzi, Luigi Ferrante, Gastone Geron, Giovanni Poli, Gino Rizzardini, Mischa Scandella, Giorgio Zecchi.

7. Era la sede del Partito d'Azione e propaganda “G. Mazzini”.

8. Cfr. « Corriere Veneto », 4 luglio 1945.

9. Così si chiamerà poi il Centro omettendo il termine Proletario.

10. Era la sede dell'Associazione dell'Arma di Cavalleria.

11. Al Circolo Artistico si tenevano riunioni di artisti e concerti. Era la sede dell'Associazione fra Pittori e Scultori fondata nel giugno 1945.

artistico-politico, bensì nella direzione di un coinvolgimento globale che svariava dalla musica classica al teatro, dalla poesia alla letteratura».¹²

Il Centro, che venne poi denominato L'Arco per la volontà di proporsi come un "arco" che unisse le diverse discipline, si occupò infatti non solo di arte figurativa ma anche di musica, poesia, teatro e letteratura, istituendo delle "sezioni" per ogni disciplina.¹³

Per quanto riguarda la musica, la "Sezione musica" dell'Arco organizzò numerosi concerti nel cortile del Palazzo delle Prigioni, al Teatro La Fenice, al Conservatorio Benedetto Marcello, al Palazzo Balbi-Valier.

Molto interessante si rivela l'azione dell'Arco nell'ambito della poesia e della prosa. Infatti L'Arco agì fattivamente per rivelare e far conoscere voci nuove del panorama letterario locale e nazionale, e soprattutto cercò in tutti i modi di aggiornare la "cultura veneziana" sui letterati sovietici e anglo-americani, messi al bando durante il regime fascista, nonché su poeti come García Lorca e Paul Éluard, simboli della lotta antifascista.

La "Sezione teatro" iniziò la sua attività nell'aprile del 1946; e, come ricorda Gastone Geron:

[...] più che della lettura dei classici avevano presa le suggestioni ibseniane e strindberghiane evocate dallo scandinavista Giacomo Cacciapaglia; le nuove frontiere americane spalancate dalla mediazione entusiasta di Marcoléone Bondi; il teatro russo, e in particolare quello sovietico, su cui concionavano Giorgio Zecchi e Arnaldo Momo; la collettiva soggezione nei confronti delle novità di Francia. Si organizzarono "letture animate" in aristocratici palazzi i cui proprietari, in quei brevi mesi, largheggiavano in una non del tutto disinteressata ospitalità. Si caldeggiavano allestimenti disparati, ciascuno eleggendosi ad avvocato difensore del proprio testo, davanti ad una giuria popolare insolitamente attenta. Finché la scelta non cadde sull' *Antigone* di Jean Anouilh, allestita nientemeno che alla Fenice,¹⁴ ovviamente con la regia di Poli e scene di Scandella, protagonisti Sara Tagliapietra, Mario Bardella, Ruggero Del Fabbro, Andrea Miani, Cesare Bettarini, Giorgio Bonora, Pia Ferrante, Mara Monti

12. GERON, op. cit.

13. Secondo l'atto costitutivo le Sezioni del Centro erano sette e cioè: Teatro, Musica, Arti Figurative, Cinema, Lettere, Scienze, Stampa. Probabilmente le sezioni del Cinema e delle Scienze non furono attivate visto che non sono state trovate notizie specifiche sulle loro attività.

14. Allestita al Teatro la Fenice le sere del 7 e dell'8 giugno 1946.

Cardin e, neanche a dirlo, “Gin” Rizzardini. Le coreografie erano di Marcella Turrito, le musiche di scena furono eseguite dal Quartetto d’archi diretto da Arturo Wolf Ferrari. Su *Antigone*, praticamente, calò anche la scena de “L’Arco”. Non soltanto perché lo sforzo produttivo era stato superiore ai mezzi, ma perché le accentuate difficoltà economiche acuirono fatali prese di distanza, inevitabili stanchezze, se non proprio lacerazioni. Il progressivo ritorno alla cosiddetta normalità, dopo l’euforia dell’ *after day* postbellico, non poteva consentire a lungo la sopravvivenza di un organismo affidato al più integrale volontariato e ad ingegnosi autofinanziamenti, integrati da qualche micragnosa sovvenzione *una tantum*.¹⁵

Un’iniziativa che riscosse un particolare successo di pubblico riguarda i Giornali Murali. Il primo Giornale Murale venne presentato al pubblico il 23 marzo 1946. Si trattava di un “giornale” suddiviso in 14 pagine-pannelli che vennero appese alle pareti della galleria. Possiamo dunque considerare questa iniziativa come una vera e propria esposizione. Questa originale “rassegna d’arte” raccolse in pochi giorni, secondo la cronaca del tempo, circa ventimila visitatori, tanto che dovettero intervenire agenti dell’ordine pubblico per disciplinare il flusso dei visitatori.¹⁶ Questo episodio testimonia chiaramente come le iniziative culturali e artistiche del Centro erano di fatto seguite con molta attenzione dai cittadini, e dagli ambienti intellettuali veneziani. La volontà del Centro, come si è più volte ribadito, era quella di aggiornare e informare il maggior numero di persone sulla “contemporaneità” in campo artistico, musicale e letterario, con un occhio di riguardo verso i giovani.

Il Giornale Murale dell’Arco intende offrire a tutti un primo serio orizzonte della civiltà contemporanea, dal « Gueraica » [sic!] (documentazione fotografica del celebre quadro di Picasso) alla musica di Strawinski, alla poesia di Eluard e ai recenti orientamenti del teatro e della scenografia. Il Giornale si ripeterà periodicamente illustrando e presentando al pubblico le opere dei giovani migliori nel campo dell’Arte e della Cultura, nell’intento di superare ogni forma di tradizione e di conservatorismo.¹⁷

L’operazione nel suo complesso si presentò come emblematica dello “spirito” interdisciplinare e sperimentale dell’Arco. Infatti ai visita-

15. GERON, op. cit.

16. Cfr. *20 mila visitatori al “Giornale murale” de “L’Arco”*, ne « Il Giornale delle Venezie », 25-26 marzo 1946.

17. Ibid.

tori vennero lette poesie contemporanee italiane, spagnole, francesi, svedesi, russe;¹⁸ liriche di giovani poeti dell'Arco; e vennero trasmesse musiche di Bach, Beethoven, Stravinskij, Debussy; mentre le pagine del giornale vennero illustrate dai soci dell'Arco.

Particolarmente interessante risulta la presentazione della documentazione fotografica delle varie fasi di preparazione di *Guernica* di Picasso,¹⁹ opera di denuncia degli orrori della guerra e "manifesto" della necessità di un impegno politico degli artisti.

Il secondo Giornale Murale dell'Arco venne presentato il 15 maggio 1946.²⁰ In questa occasione vennero esposte quindici tavole illustrate. Il sommario del Giornale comprendeva i seguenti temi:²¹ "Res Publica" (manifesto degli intellettuali veneziani per la Repubblica); "Pittori realisti" (da Testori a Morlotti, da Ajmone a Vedova); "Il fenomeno sociale" (analisi sociologica della realtà); "Leggere un quadro" (esempio al pubblico); "Architettura e ricostruzione" (Le Courbusier e Wright); "Teatro" (Gordon Craig: per un nuovo teatro); "Musica" (Il melodramma, Stravinskij, il Jazz, Honegger); "Scenografia" (*Sotto i ponti di New York* di M. Anderson; *Antigone* di J. Anouilh); "Poesia" (Traduzioni di H. Drachmann, P. Eluard, R.M. Rilke, A. Rimbaud).

La diffusione del manifesto degli intellettuali veneziani per la Repubblica,²² di cui L'Arco fu promotore, pochi giorni prima del referendum popolare²³ attesta ancora una volta l'impegno politico del Centro. Da un punto di vista artistico, nel secondo giornale murale, risalta l'importanza data ai pittori realisti che avevano redatto pochi mesi prima il *Manifesto del Realismo*,²⁴ meglio noto come *Oltre Guernica* (datato

18. «[...] dalla Spagna di Góngora e García Lorca, alla Francia di Baudelaire, Mallarmé, Eluard, alla Svezia di Blimberg [sic!] e di Karldefeldt, alla Russia di Blok e Nekrasov [...]». Cfr. *Quelli de "L'Arco"*, cit.

19. Gli schizzi di *Guernica* furono pubblicati la prima volta nell'anno stesso dell'esecuzione dell'opera, il 1937, da *Cahiers d'Art*, Parigi.

20. Si veda «Gazzetta Veneta sera», Padova 18 giugno 1946.

21. I redattori erano: G. Bemporad, G. Cacciapaglia, A. Carminati, G. Colonna, R. Ferraguzzi, L. Ferrante, C. Izzo, G. Poli, A. Pornaro, G. Rizzardini, M. Scandella.

22. Si veda *Il manifesto degli intellettuali per la Repubblica*, ne «Il Gazzettino», 1 giugno 1946.

23. Il referendum si terrà il 2 giugno 1946.

24. *Manifesto del Realismo* datato febbraio 1946 e pubblicato in «Numero», num. 2, marzo 1946.

« Milano, febbraio 1946 » e sottoscritto da numerosi artisti, tra cui Emilio Vedova).

Di particolare interesse è l'attività svolta dalla Sezione arti figurative e plastiche dell'Arco, che si costituì legalmente nel maggio 1946 e che elesse Armando Pizzinato come suo rappresentante.²⁵

Il programma espositivo dell'Arco era però già iniziato nell'agosto del 1945 poco dopo il trasferimento nella nuova sede. La Galleria dell'Arco si trovava infatti presso la sede del Centro, e cioè al piano terra del Palazzo delle Prigioni, ed era stata arredata con le stoffe donate da Mariano Fortuny.²⁶ Siamo dunque nelle immediate vicinanze di Piazza San Marco, a pochi passi dalla galleria del Cavallino, allora situata in Riva degli Schiavoni.

La programmazione delle mostre tenutesi presso L'Arco non seguì una linea ben precisa.²⁷ Questo è dovuto in parte alle difficoltà, pratiche e materiali, incontrate nell'organizzare le esposizioni ma soprattutto al fatto che L'Arco non mirava a finalità commerciali, non voleva creare un mercato ma "informare" il pubblico più eterogeneo su vari aspetti dell'espressione artistica. Certo che l'impegno maggiore venne profuso per dare visibilità alle ricerche "progressiste" degli artisti veneziani sensibili alle "esigenze psicologiche del nostro tempo".

Il critico Giuseppe Marchiori sottolinea la "libertà" e la "spregiudicatezza di scelta" dell'Arco nell'organizzazione delle mostre col « risultato di far opera utile alla cultura artistica in un senso finalmente attuale e non passivamente antologico. Il fatto è che la "Galleria dell'Arco" non ha scopi speculativi, né si preoccupa di riempire le pareti a scadenza fissa. Questi giovani espongono soltanto quando hanno del materiale che meriti di essere esposto. Non c'è elogio che basti a tanta saggezza ».²⁸

L'esposizione che inaugura ufficialmente la galleria d'arte figurativa

25. Cfr. « Il Gazzettino Sera », 13 maggio 1946 e « Il Gazzettino », 6 maggio 1946.

26. Mariano Fortuny era il Presidente dell'Associazione fra Pittori e Scultori Veneziani che si riuniva presso il Circolo Artistico.

27. Per un elenco completo delle iniziative promosse dall'Arco si veda G. BIANCHI, *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia, Edizioni Cicero, 2010, pp. 237-43.

28. G. MARCHIORI, *Venezia: Una mostra postuma di Gino Rossi e mostre varie*, in « Emporium », num. 614, febbraio 1946, p. 94.

e di cui fu stampato il catalogo, venne allestita nel settembre del 1945. Si trattava di una mostra retrospettiva dedicata all'opera di Mario Mafai. Attenzione quindi per uno dei piú importanti rappresentanti della scuola romana « che è stato prescelto ad inaugurare il ciclo di “personali” e “collettive”, perché risponde particolarmente dal punto di vista stilistico, e in largo senso politico, ai postulati del programma di massima che informa e giustifica la creazione del Centro ».²⁹

Viene dunque sottolineato l'aspetto politico che vedeva Mafai come uno degli artisti piú rappresentativi della lotta antifascista. Ciò risulta chiaro anche dalle parole che Armando Pizzinato dedica all'esposizione: « Il Centro Giovanile di Unità della Cultura, seguendo il suo piano di manifestazioni culturali ha aperto una Galleria al Palazzo delle Prigioni inaugurandola con la mostra retrospettiva del pittore Mario Mafai, comunista ».

A Pizzinato preme quindi sottolineare l'impegno di Mafai nel riscoprire « la funzione sociale dell'arte », a ristabilire il rapporto tra arte e vita, a riproporre il ruolo dell'artista nella “realtà” quotidiana; tutti aspetti che gli interessavano in quel momento, e che gli interesseranno particolarmente negli anni a venire:

Mario Mafai a Roma, dopo aver attivamente lottato nel periodo cospirativo ha molto lavorato per ricostruire l'ambiente artistico secondo le esigenze che la guerra ha aperto nel mondo: vita e realtà, modo di essere nella realtà della vita e di stabilire un rapporto chiaramente definibile fra vita e arte, di riscoprire la funzione sociale dell'arte. E questo tenendo conto delle esperienze precedenti, assimilate e trasformate. Come l'uomo (e per uomo si intende anche l'artista) debba porsi su un piano reale, meno ambizioso, piú umano, sentirsi solidale con gli altri uomini con spirito di collaborazione e non di sopraffazione o di interesse egoistico.³⁰

Pizzinato trova nell'Arco un terreno ideale per mettere a punto la ricerca di un nuovo linguaggio espressivo. Dal settembre 1943 fino alla liberazione dell'aprile 1945, impegnato nella lotta partigiana, aveva interrotto la sua attività di pittore. Come sottolinea lo stesso artista « nel

29. *Il Centro Giovanile della Cultura al Palazzo delle Prigioni*, ne « Il Giornale delle Venezie », 5-6 settembre 1945.

30. Cfr. STEFANO [A. PIZZINATO], *Opere di Mario Mafai*, in « La Voce del Popolo », 29 settembre 1945.

'45 riprendo a dipingere con molto entusiasmo, con tutta la volontà tesa alla conquista di un linguaggio nuovo». ³¹

La ripresa dell'attività della pittura è finalizzata alla formazione di una nuova cultura, di una nuova società, e di una nuova coscienza politica nel nome della riconquistata "libertà". Per un mondo "nuovo" era necessario codificare, conquistare, un "linguaggio nuovo", contemporaneo, non erano ammessi ritorni. Per Pizzinato l'impegno artistico coincide sempre con l'impegno politico e sociale. Non vi sono distinzioni né scarti. « Era necessario – dirà più tardi Pizzinato – questo atto di coraggio, a costo di essere fraintesi, per conquistare i propri mezzi di espressione liberati da ogni incrostazione tradizionale. Il contenuto sarebbe venuto dopo, allora si sarebbe veramente potuto parlare di una nuova civiltà ». ³²

Pizzinato riprende il discorso artistico lì dove l'aveva interrotto nel 1943 quando, come gli artisti più avveduti della sua generazione, aveva già dimostrato un grande interesse per il cubismo e l'espressionismo. Proprio questi due linguaggi artistici erano stati individuati come quelli più consoni a dare voce alla protesta antifascista. Ma Pizzinato approfondisce ora anche la lezione delle avanguardie russe, in particolare del costruttivismo, elaborando una pittura che pur partendo dalla visione del reale raggiunge esiti astrattisti grazie ad una sintesi formale, rigorosa e schematica, di stampo cubo-futurista.

L'artista, nell'ottica di una presa di coscienza collettiva, vuole condividere il suo percorso di ricerca; proprio all'Arco ritrova Emilio Vedova, pittore più giovane, che aveva anche lui partecipato alla lotta partigiana. Conosciuto già alla fine degli anni Trenta, Vedova si presenta come un buon compagno per condividere la nuova esperienza artistica.

All'interno dell'Arco, Pizzinato si dimostra un appassionato animatore e un valido organizzatore, aspetto della sua personalità preso poco in considerazione. Sono tre gli eventi espositivi importanti organizzati all'Arco a cui partecipa in prima persona, e i primi due sono di carattere decisamente politico.

Nel febbraio del 1946 venne inaugurata la sezione veneziana del-

31. A. PIZZINATO, *Cenni autobiografici*, in *Pizzinato. L'arte come bisogno di libertà*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica del Museo Correr, 1981), Venezia, Marsilio, 1981, p. 17.

32. Parole di Armando Pizzinato riportate in « Il Diario di Venezia », 9 aprile 1980.

l'Associazione italiana per i rapporti culturali con l'URSS. Per l'occasione il prof. Evel Gasparini tenne all'Ateneo Veneto una conferenza sul tema: *Il mondo della letteratura russa*. Alla conferenza seguiva l'inaugurazione della mostra *Omaggio alla letteratura russa*, allestita nella Galleria dell'Arco, e organizzata di fatto da Pizzinato. Qui erano esposti disegni di Edmondo Bacci, Ferruccio Bortoluzzi, Gastone Breddo, Mario Deluigi, Filippo de Pisis, Luciano Gaspari, Virgilio Guidi, Leone Minassian, Gino Morandi, Armando Pizzinato, Alessandro Ponnaro, Juti Ravenna, Bruno Saetti, Emilio Vedova, Alberto Viani. Artisti "veneziani", che erano stati invitati ad ispirarsi a temi desunti dai testi dei grandi scrittori russi, con l'idea di vedere realizzato graficamente l'incursione dei pittori nel « poderoso complesso letterario russo ». Per quanto riguarda i disegni riporto le considerazioni dello stesso Pizzinato che delinea anche la necessità di ritrovare una nuova forma di "umanità" che esprima il nuovo senso della vita:

[...] sono esposti i disegni ispirati ad opere di scrittori russi che l'Associazione ha chiesto ad un certo numero di artisti locali. Ad una siffatta richiesta, esorbitante i problemi che l'artista moderno si è fin qui proposto, gli artisti veneziani hanno risposto seriamente impegnandosi e, tranne alcuni che si sono limitati ad inviare un loro usuale disegno, hanno risolto il problema traducendo graficamente, sintetizzata in una o più figure, la sensazione suscitata dall'opera interpretata, oppure nel modo usuale di parziale, descrittiva illustrazione. Trattandosi di illustrazione del libro e perciò di emozioni di fatti vissuti indirettamente ne è risultata una mostra alquanto eterogenea che, se non ci permette conclusioni, ci fa però nuovamente credere nelle future possibilità per l'artista di interpretare con la sua opera le aspirazioni e le esigenze della società che sta sorgendo, società che non potrà più riconoscere come sua espressione l'astratta speculazione di individualismi distruttori e negatori della vita. Che ciò fosse giusto fino a ieri lo abbiamo anche troppo bene sperimentato, ma il tempo degli estetismi e delle negazioni è finito. Umanità chiediamo oggi all'arte e ci aspettiamo di ritrovare gli artisti di oggi, direttamente partecipandovi, impegnati ad esprimere in un linguaggio nuovo il senso della nostra vita.³³

In occasione della mostra venne anche pubblicato il numero unico *Omaggio alla letteratura russa*, curato da Armando Pizzinato (tav. 5,b). Questo foglio che riproduceva alcuni dei disegni esposti, un racconto

33. STEFANO [A. PIZZINATO], *Omaggio alla letteratura russa*, in « La Voce del Popolo », 16 febbraio 1946.

di Pil'njak, scritti e liriche di autori russi, e scritti di Breddo, Deluigi, de Pisis, Ferrante, Gasparini, Guidi, Pandolfi, Pizzinato, era di fatto il catalogo della mostra ma si prestava, per la sua articolazione, come emblematico del programma dell'Arco che mirava ad unire l'arte, la poesia e la letteratura. Alcuni dei testi pubblicati sono incentrati sul problema dell'illustrazione dato che, di fatto, la mostra era indirizzata alla considerazione di questo problema.

Pizzinato realizza e presenta tre disegni tratti rispettivamente da *Per le nozze del regista Meyerhold con l'attrice Raich* di Borís Pasternàk, da *Familiare come un antico paesaggio* di Nikolai Uschakov, e da *Il secondo giorno* di Il'ja Erenburg (tav. 5.c). Nel suo testo, *Di un mondo nuovo*, Pizzinato dopo aver manifestato l'importanza della letteratura russa, che ha mantenuta viva la speranza di poter conquistare la "libertà collettiva", conclude con una riflessione sui suoi disegni:

un potente ardore ed una grande vitalità creativa non diminuite anche attraverso la traduzione nella nostra lingua. Questo ho sentito nel romanzo *il secondo giorno* di Erenburg, la stessa cosa nella lirica di Uscjàkov in modo piú contemplativo e pacato, in Pasternàk invece un contenuto umano piú raffinato ed intenso e questo ho tentato di rendere a mio modo, tentando di ridare attraverso forme plastiche le emozioni suggeritemi dal ritmo delle parole e dal loro contenuto. Posso solo dire che non è facile e che in ogni modo quello che ne risulta è un'altra cosa.

Per celebrare la ricorrenza della Liberazione, e sottolineare quindi il proprio impegno politico, L'Arco, in collaborazione con l'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, allestí una mostra con "pannelli" di Armando Pizzinato (Stefano) e di Emilio Vedova (Barabba), "pittori partigiani". Si tratta della *Mostra della lotta per la libertà* che venne inaugurata il 28 aprile e si chiuse il 1 maggio 1946. Questa mostra "viva e polemica" voleva sottolineare l'esigenza di rinnovamento che aveva spinto i partigiani a lottare per la libertà dello spirito e per la libertà della cultura. Lotta comune, condivisa dall'Arco, che era destinata a continuare per impedire che fosse reinstaurato il passato. Dato che, come sottolineava lo stesso Pizzinato, « il passato è decomposizione e morte, la nostra volontà è rinnovamento e vita ».³⁴

34. STEFANO [A. PIZZINATO], *Mostra della lotta per la libertà*, ne « Il Mattino del popolo », 1 maggio 1946.

Restando sempre fedeli ad un'ottica interdisciplinare, tipica dell'Arco, e per rievocare lo spirito "eroico" della Resistenza durante l'esposizione vennero recitate poesie di Aragon, Éluard, Saba, Quasimodo, Gatto, Zanzotto; vennero letti brani di prosa, e furono trasmesse musiche e canti di montagna a completare l'esposizione, con un « intelligente commento sonoro ».³⁵ Indicative sono le parole di Gino Rizzardini a commento dell'iniziativa:

A distanza di alcuni giorni dalla chiusura della mostra allestita da "L'Arco" nella propria Galleria al Palazzo delle Prigioni, non è male ricordarne il significato. Ricordo, commemorazione? No. Più che un atto rivolto alla memoria della lotta partigiana culminata nelle luminose giornate insurrezionali dell'Aprile 1946 [1945], si è voluto compierne uno che sottolineasse la continuità spirituale, nella cultura e nell'arte, del movimento iniziato dai patrioti italiani in nome anche, appunto, della libertà della cultura e dell'arte. Questa mostra, infatti, ha voluto essere più che un'amorosa testimonianza, un atto di fede. E il primo atto di fede nell'epopea partigiana, quale l'Italia ed altri paesi d'Europa l'hanno vissuta e sofferta, si compie ponendo in risalto la vitalità delle sue ragioni oltre i traguardi della necessità contingente, e la sua spontanea risoluzione (a prescindere dalla fecondità degli sviluppi sociali) in fatto di cultura. Ciò che è nato come prepotente impulso umano, sangue e accento di passione, cerca ora nella parola, nel colore, nella linea, una forma sensibile che non sia compiacimento e cristallizzazione, ma completamento armonico: e con questo anche continuità giustificata dall'intima correlazione fra la cultura e la vita. Oggi la lotta si è trasformata, dalla vigilia dei monti, al lavoro nelle officine e nelle scuole con lo stesso spirito di dedizione e con la chiara coscienza dei problemi e dei bisogni spirituali che sono proprio del nostro tempo. I cartelloni di Vedova e Pizzinato (entrambi giovani artisti de l'Arco e partigiani ad un tempo) hanno così voluto essere il primo simbolo figurativo di questa continuità ideale che oggi, spenti i ricordi del sangue, dobbiamo sentire come prima opera di pace. Anche i canti partigiani e la dizione continuata di liriche e poesie della resistenza, le quali integravano l'esposizione, hanno voluto essere dimostrazione dell'intima correlazione tra la vita vissuta e quella espressa.³⁶

Alle parole del Segretario dell'Arco seguivano quelle di Pizzinato e Vedova che, delineando la figura "eroica" del partigiano, sottolineavano anche il significato dei loro "cartelloni":

35. Ibid.

36. G. RIZZARDINI, *La mostra per la lotta della libertà organizzata dall'A.N.P.I. e dall'Arco*, in « Vento di montagna », 16 maggio 1946.

[...] queste pagine in questa mostra dell'Arco sono documento come presenza espressiva che appartiene alla contemporaneità, perché ogni morale ha un linguaggio, vuole illustrare insomma coi mezzi suggestivi la sensazione che i due artisti partigiani (Stefano Pizzinato e Barabba Vedova) hanno tratto dal ricordo di quei momenti giovandosi appunto di un linguaggio posseduto e d'avanguardia, che non ha niente da spartire con una linea di tradizione Carrà. Impostando il problema su una ben avanzata linea di cultura, il problema della pittura è legato alla fatalità di una storia ed è sempre espressione di un pensiero, di un modo di essere. Questi cartelloni della resistenza sono stati fatti per aiutare la mente pigra dei molti; per scuoterli dal torpore quotidiano, per sbatter loro in faccia l'evidenza che qualche cosa è cambiato e che molto cambierà, che gli uomini migliori vogliono spogliarsi, dire, parlare insomma il loro sangue, con la loro forza di uomini in un primordio di esigenze e di vita.³⁷

Viene manifestata in modo chiaro e preciso la necessità di trovare un linguaggio espressivo contemporaneo che si distinguesse da quella « linea di tradizione Carrà » tipica del Novecento italiano. Le opere presentate infatti, come si può osservare da quelle – poche – immagini pubblicate sui giornali,³⁸ risentono indubbiamente della lezione picassiana, si è già accennato all'importanza di *Guernica*, recepita e sviluppata in modi assai diversi dai due artisti sempre con la precisa volontà di raggiungere una espressione “moderna” (tavv. 5.d, 6.a, 6.b).

Ma vorrei utilizzare le parole di Marchiori per dare una puntuale lettura critica di questi lavori. Parole che vanno oltre il dato politico ed entrano nel merito dell'analisi artistica e stilistica. In particolare, mettono in risalto un problema assai importante, che segna la ricerca di molti giovani artisti dei primi anni Quaranta, la possibilità che il linguaggio picassiano diventi « una nuova e pericolosa accademia »:

Un nuovo saggio delle tendenze più attuali in un impegno strettamente decorativo, ci è stato offerto nella mostra delle tempere partigiane di Vedova e di Pizzinato alla Galleria dell'Arco. I due pittori hanno affrontato dimensioni più vaste, quasi per dar respiro alle affollate composizioni, per provare la validità di bozzetti impostati sulla trovata “grafica”. Ne sono usciti dei grandi cartelloni monocromi, cupi e drammatici, ma troppo aderenti a un “gesto” già sfruttato: alle soluzioni formali dell'arabesco di “Guernica”. Vedova, più di Pizzinato, ha subito le avvincenti variazioni picassiane sul tema della pittura catalana me-

37. BARABBA [E. VEDOVA]-STEFANO [A. PIZZINATO], *La mostra per la lotta della libertà organizzata dall'A.N.P.I. e dall'Arco*, in « Vento di montagna », cit.

38. Della mostra non è stato stampato il catalogo.

dievale, e, accettandole senza chiarirle alla luce di una autentica necessità di espressione, è rimasto nell'ambito di una sterile rielaborazione. Ci vuol poco a cadere in una nuova e pericolosa accademia. Per fortuna Vedova, in questi ultimi tempi, s'è ribellato a una passiva soggezione a certi modelli troppo scoperti e s'è avviato a proporsi il proprio problema in termini più esatti e più coerenti. Pizzinato, temperamento razionale e meditativo, ha invece risolto la sua lunga crisi entrando con maggior decisione nell'ordine di una pittura aggiornata, per quanto non immune da compromessi stilistici, resistendo alla facilità illustrativa e alla influenza dominatrice del linguaggio picassiano. Quanto Vedova è irruente e fantasioso, altrettanto Pizzinato è rude e composto: ma entrambi devono uscire dalla genericità, sia pure suggestiva, d'una formula "moderna" per scoprire verità più profonde, dal di dentro, in una esperienza vitale, davvero sofferta, finalmente distaccata dalle attrazioni d'una cultura che appare ormai in antitesi col nostro tempo. Comunque Vedova e Pizzinato dimostrano inquietudini e urgenze, pur sotto la trama di certi vizi formali, che possono condurre, attraverso gli errori necessari, alle conclusioni sperate.³⁹

Marchiori dunque ben definisce le ricerche dei due artisti veneziani che di lì a poco sarebbero entrati a far parte della Nuova Secessione artistica, poi Fronte Nuovo delle Arti.

Se questo era dunque il pensiero della voce critica militante più autorevole nella Venezia degli anni Quaranta, risultano d'altro canto altrettanto interessanti le parole degli stessi artisti che sulle pagine de « Il Mattino del popolo » si presentano a vicenda. Ciò testimonia il rapporto di stretta amicizia che legava i due pittori che proprio all'Arco si erano ritrovati ad un anno dalla fine della guerra.⁴⁰ In questo periodo la frequentazione tra Pizzinato e Vedova è intima e quotidiana, e possiamo parlare di un vero e proprio sodalizio artistico (tav. 6.c). I due artisti discutono continuamente, si confrontano e sperimentano assieme nuove soluzioni formali, orientate verso una sintesi astratta, come testimonia la serie dei disegni a pastello *Per un colore nuovo* (1946). En-

39. G. MARCHIORI, *Venezia: Vedova e Pizzinato - Il Premio della Colomba*, in « Emporium », num. 622, ottobre 1946, p. 178.

40. Ricorda Pizzinato: « [...] E fu qui [all'Arco] che nel 1946, a un anno dalla fine della guerra, mi ritrovai con Emilio Vedova, che era uno dei comandanti della Resistenza nel Bellunese. Il tema della mostra era la Resistenza? Sì. Pensavamo che le cose cambiassero radicalmente. Ci sembrava che fosse avvenuta una rivoluzione. Alla galleria L'Arco in occasione del 25 aprile insieme a Vedova presentammo i pannelli delle *Tempere partigiane*. Arrivò una folla tale che dovettero intervenire i vigili urbani ». P. VAGHEGGI, *Le grandi speranze del "Fronte nuovo"*, in « La Repubblica », 13 settembre 1997.

trambi i pittori si esercitano contemporaneamente su di un soggetto identico, e risulta interessante notare che in queste elaborazioni grafiche Pizzinato si dimostra piú “astratto” rispetto all’amico Vedova. Ricorda Pizzinato che con Vedova faceva « nuovi esperimenti d’indagine formale: ricominciare, non continuare » (tav. 7.a).

I due artisti decidono dunque di presentarsi a vicenda dimostrando di conoscersi profondamente, infatti riescono a cogliere particolari aspetti delle rispettive personalità anticipando successive letture critiche. Cosí Pizzinato, dopo considerazioni sulla stretta relazione che unisce l’uomo con il suo “essere nella vita” e la necessità della lotta antifascista, scrive di Vedova:

[...] Vedova pittore è uno di questi uomini. Partigiano ha lottato per la sua e per la libertà dell’Italia, pittore lotta per raggiungere attraverso l’arte una sua verità in cui gli altri possano riconoscersi. Ho detto lotta perché anche l’arte è faticosa conquista, ma Vedova ha molte possibilità di vittoria. Prima di tutto perché è dotato di autentico temperamento figurativo, in secondo luogo perché spirito vivo sente e assimila le necessità del tempo. La pittura di Vedova è ancora protesta, anarchia, azione e condanna, e non è priva di contaminazioni, ma io l’ho visto lavorare ed improvvisare con tale sicurezza e padronanza di mezzi che non mi è possibile non concedergli la massima fiducia.⁴¹

Vedova, a sua volta, insiste sull’urgenza di esprimersi con un linguaggio “contemporaneo” che corrisponda alle “nuove esigenze”, e di Pizzinato dice:

[...] Pizzinato è uno dei pochi che in Italia battono via viva, c’è in lui la volontà di fare sempre i conti con se stesso, di vigilarsi, di cercarsi addentro e di trarne lezioni, ragioni rivoluzionarie, alimento alla sua esistenza. In Pizzinato la preoccupazione distante di essere cosciente, vigile, “uomo” lo fa prima ancora di essere pittore “umano”. È duro nel trattare prima verso di sé che verso gli altri e quel stringere parole è sintomo di una volontà di concretare umori ben tenuti schietti nel suo interiore (cosí penso sia la sua pittura) stringere alla gola una conquista. È profonda gioia sentirsi umani, avere doni da fare, aggiungere al rivelato una rivelazione! Mostrarsi bianco su bianco, intatti come gli occhi di una bambina. Ogni giorno che passa non torna piú e noi siamo cosí attaccati alla vita da essere disposti a lottare per la sua verità. Per amore di questa verità vogliamo uscire dalle convenzioni che non hanno tenuto tutte le loro promes-

41. A. PIZZINATO, E. VEDOVA, *Pittori dell’Arco*. *Vedova e Pizzinato*, ne « Il Mattino del popolo », 5 maggio 1946.

se. Una nuova poetica è nata, testimonianza di nuove esigenze. Possiamo ora cogliere immagini nostre e intuire poetiche libere sempre più nostre per l'avvenire, che ci fa già fratelli di molti oggi. Che ci fa tentare l'espressione di nuovi contenuti che aiutino il formarsi di una società diversa dove l'uomo si identifichi nei nuovi principi. (Immagini vive dovranno balzare da questa questione del popolo e nostra). Ecco in quale spirito, Pizzinato ed io, abbiamo fatto questi cartelloni della libertà, perché abbiamo sentito nel pugno la nostra questione.⁴²

La terza iniziativa promossa da Pizzinato è direttamente legata al Fronte Nuovo delle Arti. Infatti nel maggio del 1947 si tenne nella Galleria dell'Arco una mostra molto importante. Si tratta della mostra dei "Secessionisti veneziani": Pizzinato, Santomaso, Vedova, Viani. Tutti artisti che erano stati legati al movimento dell'Arco. Questa esposizione è di fatto una anteprima tutta veneziana rispetto alla prima mostra "ufficiale" degli artisti del Fronte Nuovo delle Arti che si terrà dal 12 giugno al 12 luglio 1947 a Milano, presso la galleria della Spiga, diretta da Stefano Cairola. Ricorda Pizzinato:

[...] Prima della mostra che si tenne nel giugno luglio del 1947 presso la galleria della Spiga ci fu un'altra esposizione veneziana, sempre a L'Arco, in cui presentai le mie opere insieme a Santomaso, Vedova e Viani. Allora si parlava di Secessione, se ne era discusso nell'agosto del 1946 ai tavoli del caffè Florian. Birilli, artista di Corrente, pensava a un movimento simile a quello della Secessione viennese, pensava a una Secessione dal Novecento italiano. E per questo preparò un documento, in realtà dette vita al Fronte nuovo delle Arti. Il nome che fu scelto dopo una lunga discussione a cui partecipò anche Guttuso.⁴³

Questa esposizione, se ben si interpretano le parole di Pizzinato riportate qui di seguito, può essere anche intesa come una presa di posizione "polemica" nei confronti del gallerista Cairola che continuava a rimandare la data della prima mostra ufficiale del Fronte Nuovo delle Arti.

Venezia 7 aprile '47

Caro Cairola,

[...] È nostra precisa intenzione di non rinviare, per alcuna ragione, ulterior-

42. Ibid.

43. VAGHEGGI, *Le grandi speranze*, cit.

mente l'inaugurazione della mostra.⁴⁴ Speriamo sinceramente che non ci siano defezioni, che la mostra si faccia al completo col massimo impegno da parte di tutti - noi siamo però decisi, se occorre, a fare la secessione nella secessione e di presentarci da soli: Santomaso - Pizzinato - Vedova e Viani. Tieni presente questo fatto ed informaci di come stanno le cose. [...]⁴⁵

La mostra suscitò un grande interesse a Venezia, perché era questa la prima apparizione pubblica "in gruppo" degli artisti veneziani aderenti al Fronte dopo la proclamazione del manifesto⁴⁶ e soprattutto perché venivano presentate le loro "ultime conquiste" in campo artistico⁴⁷ (tav. 7.b).

Per comprendere l'impatto che la mostra ebbe sul pubblico veneziano risulta interessante leggere le parole che a questa dedicarono Silvio Branzi e Berto Morucchio.

Su « Il Gazzettino » Silvio Branzi scrisse:

Gli artisti veneziani della "Nuova Secessione"

Pizzinato, Santomaso, Vedova e Viani, i quattro artisti di Venezia aderenti al gruppo della "Nuova Secessione" hanno esposto all'Arco alcune loro opere, le quali parteciperanno fra qualche giorno ad una mostra dell'intero gruppo nella galleria milanese della Spiga. È la prima prova che la "Nuova Secessione" s'ac-

44. La data era stata fissata per il 3 maggio 1947, ma questa venne poi ulteriormente cambiata. La mostra del Fronte a Milano verrà inaugurata infatti il 12 giugno 1947.

45. Lettera di Armando Pizzinato a Stefano Cairola, pubblicata in G. MARCHIORI, *Il Fronte nuovo delle arti*, Vercelli, Tacchini, 1978, p. 158.

46. Il *Manifesto di fondazione della Nuova secessione Artistica Italiana* (poi *Fronte Nuovo delle Arti*), viene firmato il 1 ottobre 1946 da R. Birolli, B. Cassinari, E. Morlotti, A. Pizzinato, G. Santomaso, E. Vedova e A. Viani.

47. Aspetto questo che stava particolarmente a cuore a Pizzinato, Vedova e Santomaso. Come risulta evidente dalla lettera inviata da Armando Pizzinato a Renato Birolli il 5 aprile 1947: « Caro Renato, la mostra della secessione è stata definitivamente decisa per il 3 maggio - senza proroghe - per ragioni pratiche (la stagione di Milano muore a fine maggio e sarebbe un grosso errore per noi, data l'attesa, rimandarla all'autunno). Non sappiamo se nel tuo breve soggiorno a Milano ti sei reso conto della grande attesa di questa mostra. Quale attesa? Non un riassunto delle nostre fatiche di ieri ma piuttosto un orientamento su quelle di domani. Il clima è maturato rapidamente in questi ultimi mesi, quindi noi non possiamo essere presenti che con opere che stiano ad indicare le nostre ultime conquiste. Qui a Venezia abbiamo lavorato forte, in stretta collaborazione, nel tentativo di iniziare un linguaggio comune (maggiore chiarificazione, rifiutare le compiacenze sul gusto, proporre gli equivalenti alle nostre nuove esigenze etiche con nuove spazialità) ». Lettera di Armando Pizzinato a Renato Birolli, pubblicata in MARCHIORI, *Il Fronte nuovo*, cit., p. 158.

cinge ad affrontare ed è certamente una prova importante: nessuna meraviglia dunque se l'esito di essa viene già atteso con molta curiosità. Già il Vedova, che altre volte si era visto svagato nell'urto di impulsi diversi, imposta qui un discorso piú aperto e preciso. Intenzionalmente egli non supera il limite bidimensionale, ma ha tuttavia il pregio di una chiarezza non comune, che rende oggi piú sicura e valida la sua posizione. Opposti i ragionamenti da cui muovono Pizzinato e Santomaso: quegli negando l'oggetto e fermando l'emozione in forme totalmente inventate e libere da ogni fisicità, questi conservando alla forma pittorica soltanto quella parvenza che dell'oggetto viene accolta quale emozione pura e ricreando ogni altra parte come suo logico sviluppo stilistico. Ciononostante i risultati cui essi giungono possono essere talvolta assai simili. Intanto non solo è evidente in ambedue la resa spaziale, ma anche questa volontà: che, prima che la pittura trovi la sua verità dentro il "gusto" del pittore, sia necessario per quest'ultimo trovare la sua verità di uomo dentro il proprio tempo. La qual cosa non significa altro che giungere all'arte attraverso una consapevolezza storica, attuale della vita. E infatti, a nostro avviso, il problema non sta forse tanto nell'accettare o rifiutare l'oggetto, perché le forme, se artisticamente vere, sono sempre create, quanto nell'impedire che un tecnicismo passivamente culturale e meccanicistico finisca per prendere il posto del vero linguaggio. Questo non avviene certo nei pittori di cui ora s'è detto, e nemmeno in Viani, il quale anche qui è quello scultore tanto discusso che tutti sappiamo.⁴⁸

Piú severe sono le considerazioni di Morucchio che sottolinea l'adesione di Santomaso, Pizzinato e Vedova ad un linguaggio non oggettivo – secondo il critico veneziano non del tutto convinta – e parla di « involuzione stilistica »:

Annunciato piú volte lo schieramento delle forze della Neo-Secessione Italiana in una mostra a Milano, e continuando a spostare il giorno dell'inaugurazione, hanno stimato i secessionisti veneziani di esporre per conto loro alla Galleria dell'Arco il lavoro che dovrà essere sostegno al "gonfalone" di detto movimento. Quasi timorosi del rapido "fuori moda" che minaccia le loro opere. Ché il loro mutamento (tranne le sculture di A. Viani) nega, in modo troppo semplicistico, quanto avevano affermato nel loro "manifesto" di pochi mesi or sono. Dall'affermazione di un espressionismo-realista, testimoniata con opere non poche e con scritti (basta citare quelli caotici di Vedova e quelli retorici, per ingenuità di pensiero, di Pizzinato), i tre pittori secessionisti veneziani Santomaso, Pizzinato e Vedova si sono condotti nella difficile selva dell'arte astratta. E l'illogicità di tale sviluppo è dimostrata dall'indecisione stilisti-

48. S. BRANZI, *Gli artisti veneziani della "Nuova Secessione"*, ne « Il Gazzettino », 19 maggio 1947.

ca che è evidente soprattutto in Pizzinato ed in Santomaso. Mentre, seppure nel loro limite, avevano un tempo un loro volto difendibile, ora, pur giustificandosi e plaudendo l'umile accettazione di un'accademia elementare del linguaggio figurativo, non danno espressione, ossia vita, ché li avverti "né carne, né pesce". Ma il travaglio e la contraddizione dell'artista merita tutto il rispetto e la fiducia, solo però noi vorremmo sapere come si trarrà d'impaccio qualche critico specialista⁴⁹ ed affezionato, per esempio lo scopritore ben noto di Santomaso, il quale poco tempo innanzi, commentando l'allora « storico realismo di Santomaso » ebbe a dedurne che il tempo nostro è « avverso al razionalismo figurativo, all'ideologia superata delle forme pure ». Mentre condividiamo la necessità odierna di ricostruire un'espressione non sul limite mentale dei Tàeuber Arp, degli Hinterreiter, dei Max Bill, ugualmente neghiamo alcuna possibilità di sviluppo all'innesto di un formalismo cubista-purista sul reale (come dato obiettivo). Ecco che ammirando lo sforzo di Santomaso, di rintracciare quella legge comune da tutti sentita, ma che sfugge ai molti, noi gli consigliamo di spingere ancora piú a fondo la distruzione della propria personalità, che vive in un facile cromatismo decorativo, sostenuto da astute assimilazioni, e di analizzare come "problema" il cubismo e l'astrattismo ed applicarne detta legge, non solo nel procedimento disegnativo della composizione, ma ugualmente nell'uso del colore, affinché non si continui ad avvertire nell'opera non solo due momenti separati, ma due visioni antitetiche. Pizzinato oscilla tra "fauvismo", "cubismo", ed "astrattismo", con sotto sempre un fondo naturalistico d'impressionista. Il suo astrattismo, per un concetto troppo elementare di "spazialità", minaccia di rifar l'eco del futurismo; il suo cubismo lo immerge troppo nel *divertissement* d'accademia. Il suo colore poi rinnega la rigidità richiesta da tali scuole, che non ha funzione costruttiva di spazio, ma è sempre tono-atmosfera. Si sente il colore che si compiace della propria magia, ma non sa farci sognare. Così pure le opere di Vedova sono parziali rispetto a quel "tutto plastico" che è vita liberata in umana espressione. E rappresentando "un momento" del suo sentire plastico è affermata l'assenza dell'arte pure nelle sue opere. Ma, rispetto a Santomaso e Pizzinato, Vedova sa compiere una piú completa rinuncia al pittoricismo espressionista da cui deriva. Il colore è sì arido, steso come lo usa un imbianchino, ma è in funzione compositiva. Ha una sua unità e misura. Per questo ci sembra che il solo che possa ricevere frutto da questa involuzione stilistica è Vedova, che pur offrendo anch'egli saggi d'accademia, tuttavia dimostra una chiarezza che è già buon segno. Abbiamo detto "involuzione stilistica" e questo è il termine in cui possono venir compresi codesti pittori neo-secessionisti.⁵⁰

49. Il riferimento è a Giuseppe Marchiori.

50. B. MORUCCHIO, *I secessionisti veneziani all'Arco*, ne « Il Mondo Europeo », 1 giugno 1947.

L'attività dell'Arco, concentrata in particolare tra l'estate del 1945 e quella del 1946, termina definitivamente nell'autunno del 1947. Il sodalizio di Pizzinato con Vedova, maturato nel periodo passato all'Arco, continua ancora per alcuni anni, ma, come spesso accade nei rapporti tra gli artisti, si interrompe bruscamente. A proposito Pizzinato ha dichiarato che « verso il '51, dopo il fallimento del Fronte Nuovo delle Arti tornai al figurativo. E Vedova, che faceva una sorta di espressionismo astratto alla Pollock, mi bollò come traditore e mi tolse il saluto ». ⁵¹

Pizzinato offre una versione improntata su scelte artistiche, ma in realtà le ragioni sono state piú complesse e profonde. Un fatto è certo: se l'allontanamento di Pizzinato da Vedova fu sofferto e risolutivo questo è dovuto principalmente al fatto che fraterno e stretto era stato il loro rapporto; e un rapporto così può essere interrotto solo da una frattura insanabile e definitiva.

51. Intervista a Pizzinato di S. GRASSO, *Pittore e cittadino, praticamente rivoluzionario*, in « Corriere della Sera », 6 ottobre 2000.

CLAUDIO AMBROSINI

ADAGIO PER ARMANDO PIZZINATO:
CONCAVO/CONVESSO

Non ricordo esattamente quando ho incontrato Armando Pizzinato per la prima volta, anche perché conosceva mio padre e quindi, probabilmente, tutto è cominciato quand'ero bambino. Poi, dalla metà degli anni Settanta, ci si è cominciati a vedere con una certa frequenza, condividendo le esperienze più diverse, da scambi di idee sull'arte, sulla vita, sulla società, – e, in tutto, Pizzinato si mostrava un maestro – a mostre, a concerti, fino a momenti conviviali indimenticabili, tra cui una lunga serie di cene di capodanno a casa di Giuliano Scabia che, da sole, offrirebbero materiale per un'altrettanto lunga serie di aneddoti.

In relazione alla musica, tre sono state invece le tappe significative: l'ultima, di sicuro la più triste, è stata l'accompagnamento sonoro che ho composto per il suo funerale. In realtà, vista l'impellenza, si è trattato piuttosto di una sorta di ghirlanda di frammenti di lavori precedenti ma l'esperienza è stata così forte che, tra i progetti che spero un giorno di realizzare, c'è anche quello di scrivere una sorta di “funerale laico”. Tra l'altro, a Venezia, c'è il serio problema di dove celebrare un rito del genere e di che musica associarvi.¹

La seconda tappa ebbe luogo nel 2003 con la realizzazione di un *cd* da allegare agli atti del convegno *Matematica e cultura*, organizzato annualmente da Michele Emmer a Venezia. Per la copertina usammo un particolare del quadro riprodotto in tav. 8.c. Nel disco vennero incisi i *Tre studi sulla prospettiva*, brani per chitarra del 1973-1974 che non avevo scritto pensando particolarmente alla pittura di Pizzinato ma che comunque già pongono la questione delle modifiche percettive e gli “scambi prospettici” su cui si sarebbe poi invece basato *Concavo/connesso*, il lavoro che nel 1983 ho composto e espressamente dedicato ad Armando. Come qualche volta accade in musica, questo componimento ha dovuto atten-

1. Per il funerale di Pizzinato Venezia concesse l'uso dell'ingresso di Ca' Farsetti, sede del Comune. Mi ha anche onorato il fatto che la musica preparata per l'addio a Armando sia poi stata ricorrentemente usata dalla SOCREM, l'associazione veneziana per la cremazione, per le proprie cerimonie.

dere molto a lungo per trovare un'occasione propizia per la sua prima esecuzione, che avvenne in occasione del novantesimo compleanno del Maestro, il 7 ottobre del 2000 presso la Fondazione Levi di Venezia, nell'interpretazione dell'Ex Novo Ensemble e con la mia direzione.

Concavo/convesso costituisce dunque il momento centrale del confronto sonoro con l'opera di Pizzinato ma nasce prima, in particolare dalla ricerca che avevo condotto dagli anni Settanta su una possibile idea di "prospettiva" in musica, a partire dalla volontà di realizzare una "profondità di campo" – cioè, di *ascolto* – affine alla rappresentazione pittorica di oggetti nello spazio. Una prospettiva sonora da "osservare/ascoltare" e di cui diventare coscienti grazie a delle variazioni percettive, a delle mutazioni nei rapporti tra le componenti del suono: altezza, articolazione, dinamica e, soprattutto, timbro, colore.

Non mi riferivo naturalmente alla situazione più ovvia, quella cioè dell'effettiva collocazione degli strumenti musicali in un punto o un altro di uno spazio, o sulla scena: nel classico concerto per violino o per pianoforte e orchestra, per esempio, il solista notoriamente sta davanti alla massa orchestrale, sviluppando una dialettica continua tra questi due piani. E non mi riferivo nemmeno ad altri artifici noti fin dai tempi antichi, come l'effetto di eco, realizzabile musicalmente in almeno due modi: uno realistico (una voce ripete una frase appena enunciata da un'altra costituendo, di fatto, un'eco), l'altro allusivo (lo squillo di una tromba immediatamente ripetuto pianissimo e trasportato in basso di un'ottava – da un corno da caccia, per esempio – può dare l'impressione di un'eco lontana); e neppure alla tecnica dei "cori spezzati" in uso presso la scuola veneziana rinascimentale, quando il discorso musicale veniva segmentato e distribuito tra gruppi variamente disposti, che si rispondevano da punti diversi dello spazio.

La strada che seguivo era diversa e può essere chiarita proprio dall'osservazione di alcuni lavori di Pizzinato nati all'incirca nello stesso periodo, anche se va premesso che non c'è nessuna relazione diretta tra le immagini proposte all'analisi e la musica scritta. Anzi tengo a sottolineare che, benché in passato mi sia molto occupato delle relazioni tra suono e immagine – o, forse, proprio per questo –² non credo mol-

2. Negli anni Settanta e Ottanta ho realizzato immagini fotografiche, mostre, *perfor-*

to ai “travasi”, agli esperimenti di traduzione delle immagini in suono e viceversa, nonostante questo tema affascini gli sperimentatori da secoli, come nel caso del fantomatico “clavicembalo a colori” inventato dal pittore Arcimboldo o quello, di molto successivo, dall’abate Castel. Ci sono ovviamente dei capolavori, come ad esempio i *Quadri di un’esposizione* di Musorgskij, si tratta però non di mere “traduzioni” ma di musiche nate dalle suggestioni provate dal compositore ad una mostra. «Emotion recollected in tranquillity», avrebbe detto Wordsworth.

Un buon punto di partenza per questo confronto potrebbe essere un quadro, *La freccia rossa*, dipinto da Pizzinato nel 1980 (tav. 8.a). C’è molto dinamismo, c’è energia, ci sono linee di forza che attraversano il campo visivo e talvolta si incrociano, eppure tutto sembra avvenire sostanzialmente su una superficie o, al massimo, in un ambito bisimensionale, quasi come se si trattasse di un insieme di cartoni colorati collocati su un tavolo o, forse più ancora, di frammenti di vetro colorato, variamente disposti uno sull’altro e attraversati diagonalmente dalla luce (tav. 8.a).

Lavori successivi come *Forme nello spazio*, del 1982, o il quadro significativamente intitolato *Clavicembalo ben temperato*, del 1985, ospitano invece anche delle linee curve, che incrementano la sensazione di movimento senza però modificare sensibilmente la percezione spaziale dell’insieme. Ma in una *Composizione*, del 1978 (tav. 8.b), le curve sono non solo già presenti ma prevalenti: di diritto, rigido, uniforme c’è solo la barra diagonale rossa (nella parte bassa dell’immagine), leggermente inclinata verso destra e immersa in un fondo biancastro, reso con pennellate veloci che si fanno, più su, azzurrine e leggere, anch’esse tendenti ad una rotazione appena percettibile, quasi un richiamo alle sfere celesti. Una sorta di “cielo”, solcato da una fascia bianca che, dal centro, sale curvando verso l’angolo superiore destro. Una forma arcuata, quindi, che si muove però ancora essenzialmente sul piano ma già le altre due – la fascia rossa centrale che si fa appuntita, lasciando dietro di sé una scia sfilacciata e quasi andando a penetrare la tela verso l’orlo sinistro e quella, solcata da una striscia bianca ed una blu che, in

mance, installazioni audiovisive e lavori su *videotape*, presentati in numerose esposizioni internazionali e sui quali si può vedere, per esempio, D. MARANGON, *I videotapes del Cavallino*, Venezia, 2004.

basso, parte dall'angolo inferiore sinistro e converge verso il centro, anch'essa quasi scomparendo dentro la tela – introducono un elemento nuovo: il volume. Anzi due: volume e ambiguità, perché le due fasce ora descritte permettono anche la lettura contraria: quella rossa, mediana, potrebbe “nascere dal fondo” del quadro, vicino all'orlo sinistro, e arrivare quasi esplodendo in un getto diretto verso destra; l'altra far capolino appena più sotto questo rosso sfilacciamento, ancora nella zona centrale della tela, e da lì dirigersi verso l'angolo in basso a sinistra, leggermente arcuandosi verso l'alto e aprendosi a ventaglio (tav. 8.b).

Orientando lo sguardo (e il pensiero) secondo queste due traiettorie – dal piano dell'osservatore al centro focale del quadro e viceversa – chi osserva non fa altro che mettere in atto due approcci attenzionali antitetici, muoversi secondo due opposti vettori, adattando il proprio occhio al gioco percettivo in base al quale i concetti di davanti e dietro, di fondo e di primo piano, di moto centrifugo e moto centripeto si alternano, si scambiano. E le idee di concavità e di convessità si affacciano: a seconda che li si guardi in un modo o nell'altro, questi spazi di Pizzinato sembrano diventare concavi o convessi.

Tutte cose che si ritrovano in molti altri suoi lavori, come per esempio in *Ommaggio a Mazzariol*, del 1990 (tav. 8.c), in cui gli elementi rigidi, disposti ortogonalmente, sono associati ad altri più dinamici da cui sono ora avvolti, ora attraversati, ora prolungati in propaggini quasi animate e in ogni caso resi vivi da una specie di “brezza delle forme”. Spazio e volume sono dunque abitati da masse, percorsi da forze e insieme dotati di una certa trasparenza, a reintrodurre il concetto di attraversabilità e, conseguentemente, di percezione prospettica, analizzabile secondo le direttrici che vanno dal fronte al fondo e viceversa. Tutti elementi forse ancora più evidenti in un altro quadro dal titolo molto bello (e che di nuovo mi inciterebbe alla stesura di una composizione musicale): *Fuga dell'arcobaleno*, del 1985 (tav. 8.d). Anche qui, duplicità: da una parte una sorta di griglia, rigorosa, definita e stabile. Dall'altra delle fasce o altre forme appuntite ma curve, spicchi e segmenti di arco che si dispongono secondo un moto a spirale ascendente e imprimono movimento e trasparenza al tutto. Lo spazio – ancora una volta ambiguo: le curve sporgono o rientrano? – contiene anche il movimento, e quindi il tempo: l'oggetto si fa gesto e si fa danza, portando il discorso assai vicino alla musica.

Concavo/convesso è in particolare una composizione scritta per pianoforte verticale e otto strumenti: flauto, clarinetto, sassofono, tromba, trombone, violino, violoncello e percussione, della durata di 11 minuti circa.³ Le tavv. 9.a e 9.b ne mostrano qualche pagina in cui, tra l'altro si ritrovano degli elementi ortogonali, lineari, rigidi ed altri invece inclinati, trasversali, ricurvi, come per esempio nel rigo musicale piú in basso (del pianoforte solista), o nei due piú in alto (rispettivamente del flauto e del clarinetto).

Ovviamente situazioni simili si presentano in tutte le pagine e in pressoché ogni musica e, difatti, non è questo il nocciolo della questione. La relazione con l'opera di Pizzinato non si basa cioè su affinità di tipo visivo anche se sono presenti alcune curiose coincidenze (tav. 9.c).

Del tutto diverso è però il senso di altre pagine (tav. 9.d), in cui la necessità di notare con cura i movimenti della mano su una sordina – nella parte del trombone, sul quinto pentagramma dall'alto – e di un gong immerso nell'acqua (« w. gong », piú in basso) introducono un quoziente grafico piú alto, come d'altro canto spesso avviene nella musica contemporanea, in particolar modo quando si tratta di definire dei suoni nuovi, per i quali non esistono ancora dei segni standardizzati. Un raffronto con le tavv. 8.c e 8.d potrà forse evidenziare un'ulteriore “familiarità” tra gli elaborati – anche se non intenzionale perché i segni, musicale e pittorico, hanno scopi e funzioni completamente diversi – che aggiunge comunque un particolare sapore al tutto nel ricordo di Armando che, sfogliando la partitura, si divertiva a cercare di capire questi curiosi “ghirigori”.

Però questo riferimento alla sordina, o all'immersione del gong in acqua, permette di avvicinarsi ad uno degli aspetti prioritari del progetto. Non solo perché il movimento di apertura della mano – sulla sordina di una tromba o di un trombone – si fa convesso o concavo a seconda che si orienti verso il pubblico (aprendo la campana dello strumento e lasciando passare il suono) o verso il suonatore (chiudendo e smorzandolo) ma perché produce una sorta di temporaneo “spostamento virtuale” dello strumento nello spazio: quando è sordinato, il

3. Ho casualmente scoperto di recente che anche Maurits C. Escher ha intitolato una sua immagine *Concavo/convesso*.

suono sembra piú lontano di quando non lo è, modificando, di conseguenza, la percezione di tutto l'insieme da un punto di vista prospettico. E altrettanto può dirsi del suono del gong, attutito e trasformato dall'immersione nell'acqua (qui forse affiora l'intenzione di ricordare metaforicamente la campana di Maniago, giunta a immergersi nella laguna ...).

Ma forse piú significativo è il fatto che questa composizione non richieda, come strumento solista, il modello tradizionale di pianoforte "a gran coda" ma quello verticale. Non cioè il modello aulico, aristocratico, che dall'epoca di Mozart o di Beethoven ha dominato i concerti finendo per essere considerato il re degli strumenti, il *protagonista* per antonomasia, bensí il piú modesto "pianofortino" da casa. Anche in questo, forse, un po' di Armando, persona cosí semplice, antiretorica, vicina alle cose umili.

Perché il pianoforte verticale è l'esatto contrario di quanto appena detto a proposito del pianoforte a coda. È lo "strumentino" che spesso la gente ha in casa e su cui, al massimo, si può studiare ma che non si usa mai per i concerti. Eppure questo tipo di pianoforte ha una caratteristica unica, che manca sul modello da concerto: ha la sordina, una striscia di panno che, posandosi internamente sulle corde, permette di fare esercizio senza disturbare i vicini.

Il suono che ne esce è non solo indebolito ma anche ovattato, vellutato, nebbioso e, al mio orecchio, per molti versi piú evocativo del suono normale. Questo era stato proprio l'aspetto che mi aveva affascinato da tempo e indotto a scrivere, negli anni, diverse composizioni concepite espressamente per il verticale, sia usato completamente da solo che in veste di solista in varie formazioni, incluso un concerto (*Veneziano*, del 1984-1985, per pianoforte a coda, pianoforte verticale e grande orchestra) in cui, alla fine, questa sorta di "Cenerentola" della musica fa capire di essere altrettanto bella – se non anche di piú – del paludato "fratello" maggiore. L'uso della sordina permette dunque dei processi affini alla trasparenza, alla velatura, all'incorporeità tipica di modi pittorici che si ritrovano anche nei quadri di Pizzinato. Permette la sfocatura, l'effetto *flou*, un'inafferrabilità quasi liquida che aggiunge alla tavolozza del compositore – accanto ai suoni duri, percussivi, legnosi – altre sonorità: acquose, evanescenti, come provenienti dall'inconscio o sospese nel sogno.

Ed è proprio su queste possibilità di “immersione” ed “emersione” dal piano prospettico dell’ascolto – offerte *in primis* dal pianoforte verticale ma poi condivise e riprodotte anche sugli altri strumenti dell’organico – che fondamentalmente si basa *Concavo/convesso*, lavoro in cui l’uso di suoni normali si avvicenda con altri ammorbiditi dalle sordine, producendo un’alternanza di “pieno” e “vuoto”, di situazioni in cui l’insieme strumentale appare presente, vicino, caratterizzato da un suono nitido ed altri invece in cui i suoni sembrano volatili, paiono librarsi, diventando un vapore sonoro indistinto, o un’aura, leggera, trasparente.

In altre parole gli strumenti con sordina, anche se fisicamente collocati sul davanti, nei momenti in cui sono attutiti “vanno dietro”, percettivamente passano per un momento in secondo piano. E viceversa per quelli posti dietro, il cui suono – giungendo all’ascoltatore senza filtri – risulta di colpo prossimo, “a portata di mano”, come se fosse in rilievo. Quello che cambia in continuazione è dunque la “prospettiva” sonora, talvolta *aggettante*, talaltra *arretrante* grazie ad un materiale timbrico ora corposo, ora aereo. Lo spazio, con questa tecnica compositiva,⁴ a tratti si fa quindi illusoriamente curvo, si inarca, in certi momenti si espande, sospingendo le onde sonore verso l’esterno, in altri si ritrae, quasi assorbendole, e produce uno scambio prospettico che trasforma il fronte acustico da concavo a convesso, e viceversa. Cercando di suggerire all’ascoltatore, attraverso la parabola che ruota attorno al pianofortino solista, la rivincita del “piccolo”, del minuto, del meno vistoso, di chi apparentemente sembra più debole o in secondo piano ma sa invece rivelare qualità superiori a ben più blasonati, altisonanti, coprotagonisti.

4. *Concavo/convesso* reca, come sottotitolo: *La terza prattica*, un’allusione alla “seconda prattica” teorizzata da Claudio Monteverdi. Lì la questione verteva sul rapporto tra musica e testo; con la tecnica proposta in *Concavo/convesso*, centro focale ora diventa la percezione delle sorgenti sonore in relazione alla prospettiva acustica, prassi in cui il timbro (e gli “affetti” che le sue modificazioni producono) diventa fondamentale per la caratterizzazione dell’ascolto.

STEFANO CECCHETTO

ARMANDO PIZZINATO. IL PAESAGGIO COME
«LUOGO MAGICO» DELLA RAPPRESENTAZIONE

Vorrei iniziare con un piccolo aneddoto personale: un giorno d'estate del 1974 avevo vent'anni e stavo aspettando il vaporetto all'imbarcadero della Salute; di fronte a me, appoggiato alla ringhiera del pontile c'era Armando Pizzinato, sapevo che era un artista, avevo visto qualche sua mostra e lo avevo sentito parlare dei rapporti tra pittura e politica a un Festival dell'Unità.

Aspettando l'arrivo del vaporetto, Pizzinato guardava le cupole della Salute e contemporaneamente girava lo sguardo verso la Punta della Dogana, poi all'improvviso lo vidi estrarre una matita dal taschino della giacca per puntarla verticalmente, prima davanti agli occhi e poi in direzione della Basilica. Accortosi che lo stavo osservando mi disse: «Serve a scomporre e a ricomporre», e dopo una piccola pausa aggiunse: «la prospettiva intendo». In quel momento arrivò il suo vaporetto e lui s'imbarcò.

Ripensandoci ora, a distanza di anni, mi rendo conto che lui stesso mi aveva indicato già allora la chiave per imparare a leggere tutto il contesto della sua opera.

La scomposizione e la ricomposizione del soggetto mi sembra in primo luogo, la cifra formale per rileggere il lavoro di Armando Pizzinato dentro al contesto di una ribellione, quasi una forma di rivolta contro quel "ritorno all'ordine" che ha segnato molta pittura del Novecento italiano. Una vera e propria opposizione a quell'idea di *figurativo* che, mentre nei suoi esempi migliori aveva saputo esprimere una poetica che sottolineava l'importanza del volume e della forma, si andava poi scomponendo nella traduzione di un linguaggio moderno più attento ai contenuti e al carattere del suo espressionismo.

Armando Pizzinato è sicuramente uno degli artisti che ha saputo, più di altri della sua generazione, mantenere una sua precisa identità e conservare nello stesso tempo un dichiarato "spirito di gruppo". Il suo individualismo si manifesta infatti in modo del tutto istintivo attraverso una sorta di stile, direi fisiologicamente nativo: come una maniera di gestire e di parlare, e con una sprezzante eleganza che si rivela nella

sceita dei colori agri e nel taglio arguto di una visione paesistica e nervosa.

Quando si osserva un dipinto di Pizzinato non si vede mai la rappresentazione di un paesaggio, ma se ne percepisce il riverbero. Per Pizzinato il paesaggio è sempre il luogo della rappresentazione; è la scena dove far nascere gli accadimenti; una scena pervasa da un silenzio immobile, è il luogo di una geometria metafisica, dove il tempo resta sospeso in costante attesa degli accadimenti.

Il segno di questa dimensione metafisica, nei paesaggi di Pizzinato, è aperto e chiuso nello stesso tempo; è una condizione teatrale che lascia nello sfondo la visione lirica di un'apparizione. Quando guardiamo un quadro impressionista, anche di piccole dimensioni, possiamo immaginare un "oltre" nella sterminata vastità di un paesaggio che è appena accennato. Questo non accade nei dipinti di Pizzinato dove la visione è circoscritta nel perimetro e l'identificazione del luogo avviene attraverso il segno deciso di un'affermazione. La descrizione paesaggistica di Pizzinato non anela a contemplazioni mistiche, e soprattutto non intende sottolineare gli aspetti malinconici che pervadono gran parte della pittura di paesaggio del Novecento, la sua è una visione composta per frammenti (un insieme di note) che compongono la visione delle architetture e mettono in risalto la solitudine dei luoghi.

Una solitudine dei luoghi che rimanda anche alla solitudine dell'uomo, e qui entra in campo l'aspetto contemplativo dell'artista; la sua è una visione da sfondo teatrale, un contesto che fa da cornice alla condizione umana.

Il paesaggio quindi, come luogo metafisico del vissuto, geometria parallela del sembiante: la scena della rappresentazione come quinta teatrale del quotidiano; un paesaggio vissuto come la visione inconsueta di una consuetudine.

È un luogo solitario, dicevo, che, in assenza di un soggetto, diventa esso stesso soggetto e l'artista che lo raffigura è quindi attore e spettatore nello stesso tempo della rappresentazione.

I paesaggi di Pizzinato evocano il silenzio come metafora di un respiro più ampio, che rimanda ai luoghi della memoria: penso a Venezia e a Poffabro due paesaggi dissimili: architettura e pietra – materia e geometria – equilibri instabili che restano però saldamente collegati

da un'intima necessità dell'artista di non lasciarsi sfuggire, di salvaguardare ogni singolo elemento che li compone.

L'iconografia dell'arte ci insegna che il paesaggio è il primo elemento autobiografico di un'artista, tutto inizia sempre dai luoghi: ambientare il vissuto è la prima regola di qualsiasi narrazione, pittorica o letteraria che sia; ma per Pizzinato, il luogo non è mai solamente un pretesto per raccontare qualcos'altro, per lui il paesaggio è l'*alter ego* di un'identità parallela.

Il paesaggio naturale è tutto certificato dentro a un linguaggio proteso a ritrovare le forme e i colori della natura stessa; le sue geometrie "imperfette", permettono all'artista di superare lo scoglio di un realismo accademico e ritrovare la quiete e il conforto della natura dentro ai percettibili segni dell'esistenza quotidiana.

Armando Pizzinato è consapevole che il paesaggio è radicalmente mutato, e con esso anche la sua raffigurazione estetica, ma se la responsabilità dell'artista è quella di farsi partecipe di una ricerca e di una sperimentazione mirata ad allargare i confini della coscienza, la sua precisa testimonianza a questo processo di evoluzione sembra costituire i poli di un radicalismo pittorico che tende all'origine, alle matrici prime (e ultime) del visibile.

Tutto si muove e cambia, la vita germina, cresce, muore e rinasce; di conseguenza, il luogo immobile della pittura non esiste; esiste semmai la conferma di un gesto che anela a conservare la memoria dentro al processo d'innovazione dell'esistenza; permane la percezione di un dono naturale che svela nella pittura, il candore e la gravità ingenua di una malinconica serenità.

Nei paesaggi di Armando Pizzinato lo spazio e il tempo sono simili all'acqua, dove tutte le apparenze cambiano e si dissolvono, tutti i colori si trasformano l'uno nell'altro, tutte le forme si annullano, per rinascere – identiche – in una forma nuova. È uno sguardo nitido il suo, che proviene da un osservatorio che guarda al presente con una visione labirintica, dove gli accostamenti si fondono in maniera armonica e dove l'occhio si perde dentro al mistero della vita e delle cose.

Il respiro dei suoi paesaggi è silenzioso, ma non silente; anzi il più delle volte è come una scossa, un colpo di vento impetuoso che muove e sconvolge tutte le nostre certezze.

ENNIO POUCHARD

LA FOTOGRAFIA COME IMPEGNO NEL SOCIALE
E NELLA PITTURA IN ARMANDO PIZZINATO

L'uso che Armando Pizzinato ha fatto della fotografia non ha avuto finora riscontro nella letteratura a lui dedicata; è stata una primizia, quindi, la trattazione del mio volume* pubblicato nel centenario della sua nascita, in previsione del convegno in seno al quale ho esposto la relazione che qui di seguito riassumo.

Chi ha frequentato il pittore ricorderà che in quella sua casa stracarica di tutto non era un fatto insolito che, nel corso delle lunghe conversazioni, egli interrompesse il discorso per andare a prendere a colpo sicuro in un cassetto, o tra i libri su qualche scaffale, una o più fotografie scattate da lui o ritagliate da giornali o riviste. Ne parlava, poi, citando situazioni, fatti e persone, soffermandosi a volte su connessioni reali o ipotetiche con eventi sociali e politici. Quasi mai ne collegava il contenuto a spunti per soggetti di dipinti realizzati o da realizzare. Quanto alla qualità dell'immagine, non l'ho sentito fare mai il minimo accenno. L'argomento non doveva avere importanza per lui, visto che continuava ad adoperare una macchinetta di piccolo formato, forse 10×16 (in millimetri), comperata in uno dei viaggi nell'Europa dell'Est, e che delle fotografie che gli interessavano faceva stampare quasi sempre solo provini 4,5×6 (cioè mezzo 6×9), che comunque davano risultati modesti.

La *Rolleiflex* 24×36 millimetri che lo si vede impugnare in una istantanea degli anni Ottanta (tav. 10.a), scattata da non si sa chi, deve essere stata una novità di quel periodo e certamente gli è servita per le illustrazioni del libro *Poffabro luogo magico* (tav. 10.b),¹ dove accanto ai suoi scatti ne figurano parecchi di conoscenti o amici, i cui nomi appaiono diligentemente stampati in calce: Avon, Bonina, Contino, Del Mistro, Martinis, Manzoni; e tra questi c'è pure il mio.

* E. POUCHARD, *Armando Pizzinato, l'artista e l'amico. 1910-2010*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica in collaborazione con « Venezia Viva », 2010, pp. 54-66.

1. *Poffabro. Luogo magico. Barba Jacu da la Mariza il suo artista*. Testi e documentazione fotografica di A. PIZZINATO, Maniago, Lema, 1992.

Verso quel « luogo magico » l'Armando bambino si era spinto spesso a piedi da Maniago, la cittadina del Pordenonese dov'era nato, famosa per la produzione di pregiati coltelli; nel friulano locale anche lui lo chiamava *Pofavri*, ma in antico era *Prafabrorum*, o *Pratum Fabri*, come compare in documenti del '300, per i prati del circondario dove gruppi di fabbri avevano trasferito i propri impianti perché nei boschi vicini trovavano tutto il legname necessario per le fucine, mentre il fiume Còlvera, che scorre a breve distanza e da cui la vallata prende il nome, forniva l'energia per azionare i magli. In lui tutto questo faceva ormai parte dei ricordi piú cari: « Si può amare un paese o un luogo quanto una persona – scrisse a proposito delle riprese cui aveva partecipato per girare due documentari di Rai3 dal titolo *I luoghi della memoria* – se magicamente il luogo o il paese entrano in sintonia con te come la persona ».

Il terremoto del 1976 non era stato disastroso in quei paraggi, ma secondo Pizzinato i lavori compiuti in seguito, approfittando degli stanziamenti governativi, stavano avendo sviluppi devastanti; tanto che il libro, pubblicato nel 1992, con la Provincia di Pordenone quale editore, l'aveva concepito, sí, per condensare in quelle pagine i cari ricordi del luogo, ma anche quale documento accusatorio dei casi in cui si era agito alterando la tipologia originaria degli edifici.

Un giorno, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80, mi propose di andarci insieme, con la mia macchina; arrivati sul posto, mi mostrò una mappa catastale che s'era portato da casa, su cui aveva ombreggiato a matita le case del paese piú significativamente notevoli, con appunti come « casa-piazza Màrizza », « casa sulla collina » (marcata di rosso perché in condizioni precarie), « loggetta scomparsa ».

Passammo tutta la giornata tra il guardare, il fotografare e il commentare: che la chiesa fosse stata ripristinata con materiali originali, mentre in altre parti avevano usato il cemento (« che – diceva – non sa invecchiare »); che lungo le scale esterne fossero state installate ringhiere prefabbricate in ferro, al posto degli steccati lignei d'un tempo; che, sui pianerottoli, porte prodotte in serie, con finestrino a losanga di vetro lavorato, avessero sostituito quelle di robuste tavole secolari, tenute insieme da chiodoni fatti a mano...

Della gente non aveva voluto fotografare nessuno: non si vedevano quasi piú gli abitanti originari e l'aspetto, il comportamento, il linguag-

gio dei nuovi arrivati gli sembravano delle stonature. Tanto valeva, allora, che nelle immagini del libro il villaggio apparisse deserto.

Fotografammo a colori, ma il libro lo volle in bianco-nero. Forse – gli chiesi quando lo vidi stampato – il nero, drammatico, forte, essenziale com'è, l'aveva considerato più adatto a esprimere l'aspra fisicità delle pietre del villaggio, e la conseguente durezza di carattere che essa aveva impresso nella sua gente *d'antan*? No – mi rispose – Poffabro era stato l'esempio di architettura spontanea, razionale e fantasiosa più completo e vario delle nostre Prealpi, e siccome il suo amico fotografo Italo Zannier aveva usato il bianco-nero nel libro *Una casa è una casa*,² pubblicato in difesa dei valori storici del circondario collinare, gli era parso naturale decidere di fare come lui, adottando persino un'impaginazione simile alla sua, con l'idea che per due eventi editoriali quasi concomitanti la coerenza di stile stimolasse una risonanza maggiore.

Non pensai di domandargli se le fotografie di Poffabro gli avevano lasciato spunti pittorici; in previsione di questo convegno, però, ho deciso di fare qualche confronto tra le immagini del libro e le riproduzioni di dipinti coevi.

Un primo tentativo (tav. 10.c), per il quale avevo accostato lo scorcio ascensionale di un gruppo di case a un dipinto del 1988, *Composizione*, non mi ha incoraggiato; le analogie mi sembrava non andassero oltre una vaga similitudine tra l'andamento dei vigorosi tagli prospettici delle architetture e quello delle decise pennellate.

Non ho ottenuto risultati migliori. D'altronde i dipinti di Pizzinato contemporanei alla nascita del volume sono i più astratti di tutta la sua carriera, e quindi i rapporti formali con la realtà, che eventualmente vi compaiono, è verosimile che non costituiscano più di una mera coincidenza occasionale. Mi è sembrato logico concludere, allora, che nel libro di Poffabro l'uso della fotografia è strettamente e unicamente indirizzato all'impegno del pittore nel sociale.

Qui giunto, però, mi è venuta la tentazione di impostare una ricerca d'altro tipo – grazie alla disponibilità che mi è stata accordata del materiale dell'Archivio Pizzinato – verificando l'eventuale impiego

2. *Una casa è una casa. Edilizia tradizionale nelle Prealpi pordenonesi*. Indagine fotografica di I. ZANNIER, testo di E. BARTOLINI, Pordenone, Ente Provinciale per il Turismo, 1971.

della fotografia da parte dell'artista in rapporto alla pittura. Ed ecco qui di seguito alcuni dei casi piú significativi.

Il primo è la ripresa dal basso di un operaio su una scala a pioli (tav. 10.d) e di due dipinti della metà anni '50 a essa ispirati: il quadro di sinistra rispecchia fedelmente l'atteggiamento del soggetto della foto, mentre nell'altro cominciano le modifiche, con una diversa positura del braccio sinistro: non è che l'inizio di un procedere seriale ampiamente usato in seguito.

Nell'esempio successivo (tav. 10.e) c'è un primo piano fotografico di fogliame, di cui si ritrovano gli sviluppi nei tanti dipinti dedicati al *Giardino di Zaira* (la prima moglie), come quelli qui appaiati, con i quali Pizzinato è ritornato alla pittura dopo il periodo dell'astensione totale dovuta allo stato di prostrazione per la morte improvvisa dell'amata. Ed è il motivo di partenza della pittura lirica cui segue la fase di attività intensa su temi che via via manifestano un ritorno all'amore (i tanti dipinti dedicati a Clari) e al gusto per la vita (come in *Amanti*, o *Nuda al mare* e *Gioia di vivere*), con una svolta radicale rispetto al realismo visto nel caso precedente. Dei due dipinti qui riprodotti, quello di destra porta sul retro l'etichetta del trasportatore con il titolo *La magnolia*, che attesta la sua inclusione in una mostra del 1963, avvalorando la testimonianza degli attuali collezionisti, relativa al fatto che si tratti della prima versione di tali soggetti.

Lo stesso rapporto tra foto e dipinti lo si trova nel ciclo delle *Betulle*, dipinte dopo il primo viaggio nell'Unione Sovietica (tav. 11.a), dove riappare la strutturazione geometrica del periodo cubista, che resterà dominante nelle panoramiche veneziane degli anni '70. In nessun altro tipo di dipinti Pizzinato si disporrà a tradurre così sistematicamente una realtà naturale, di per sé varia ed esuberante, nei termini ricercatamente freddi di una rigorosa stilizzazione, riuscendo comunque a imprimere nel moltiplicarsi di segmenti rettilinei e paralleli il senso del misterioso ciclo vitale delle grandi foreste.

Proseguendo questo tipo di confronti ci si rende conto abbastanza presto che per molti dei dipinti del Maestro non si trova il modello fotografico corrispondente: sono questi i casi del *Pescatore*, che dovrebbe essere del '51 o '52, e della *Fucilazione di Beloyannis*, datata 1952 (tav. 11.b). Per il primo, la cosa mi è sembrata naturale, perché in quegli anni di questi personaggi Pizzinato ne poteva vedere si può dire ogni giorno, a

bordo dei bragozzi e dei trabaccoli ormeggiati abitualmente alle Zattere, nei cui pressi egli abitava e aveva lo studio, prendendone schizzi e dipingendoli quindi quasi a memoria. L'altro dipinto, un grande quadro realista dove i particolari delle uniformi rivelano una conoscenza perfetta dei modelli in uso nella Grecia dei colonnelli, è giocoforza pensare ad altre fonti, che sono quelle dei ritagli di stampa da giornali e riviste o di libri tuttora conservati nell'archivio del pittore. Degli uni e degli altri egli aveva una fame pantagruelica; ed ecco subito alcuni esempi concreti.

Un frammento di giornale ignoto (tav. 11.c) mostra l'immagine di un giovane con le mani legate davanti, tratta dal film ungherese *Un palmo di terra* che, come dice il breve testo che l'accompagna, « narra la storia dei contadini poveri in lotta con i latifondisti ». Del tutto simile è il giovane nel gruppo di condannati allineati nella *Fucilazione di patrioti* del '54, un quadro ispirato al libro *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, pubblicato da Einaudi nel 1954, che ebbe grande successo in quegli anni e per il quale Thomas Mann scrisse una commossa prefazione (« In queste lettere di addio cristiani e atei si ritrovano nella fede della sopravvivenza, che rende tranquilla la loro anima [...] L'avvenire accoglierà e continuerà queste vite sacrificate [...] »).³ Armando Pizzinato ne parlava con passione.

Passando ad altra immagine (tav. 11.d), strappata da un'ignota rivista francese (come risulta dal ritaglio del retro della pagina riportato in basso), si trova uno scorcio sfruttato ampiamente in diverse versioni dei *Costruttori*, dipinti attorno al 1960, come quello riprodotto a destra. Si osservi che nemmeno qui il pittore copia: capta l'idea e la rielabora liberamente, con sovrana padronanza di forme e situazioni.

Ad analoghi riscontri si arriva con l'esame di due libri evidentemente molto consultati: uno, *Meine Leica und Ich*, cioè « La mia Leica ed io » (tav. 12.a), fornisce immagini amatoriali raccolte dalla casa tedesca, tra le quali possiamo vedere – in una pagina dov'è rimasto come segnalibro un frammento di foglio di calendario del 1947 – la scena di un falciatore, cui ho accostato la fotografia del dipinto del nostro autore, che sul retro porta scritto il titolo *Falciatore* e l'anno 1952.

3. *Lettere di condannati a morte della Resistenza Europea*, a cura di P. MALVEZZI e G. PIRELLI. Prefazione di T. MANN, Torino, Einaudi, 1954, p. xv.

L'altro volume, edito da Einaudi, è *Un paese*,⁴ del quale mi sembra notevole la foto in quarta di copertina, con una serie di falci che fanno ritornare alla memoria l'affresco della *Trebbiatura* di Parma (metà anni '50), dove gli stessi attrezzi paiono appoggiati con la lama a una delle porte della Sala Consiliare (tav. 12.b). Ma un'analoga ispirazione può essere ricavata dalla copertina di un « Radiocorriere » del '64, che vediamo nella stessa foto.

Altre fonti pressoché inesauribili di spunti per Pizzinato sono state le stampe propagandistiche dell'Unione Sovietica, distribuite come cartoline o inserite in riviste di partito; qui ne presento due, associate a un celebre dipinto del 1950-'51, *Tutti i popoli vogliono la pace* (tav. 12.c); anche in questo caso è chiara la dimostrazione che dai vari modelli fotografici il pittore capta elementi che poi si ritrovano combinati in diverse maniere; non mi sembra una forzatura dire che persino il telone con il volto di Stalin in alto nella foto di destra abbia qualcosa in comune con l'uomo che domina, anche nelle dimensioni relative, la scena nel quadro.

Dei *Gabbiani*, infine, tema ripetutissimo, propongo un modello che mi ha incuriosito (tav. 12.d) ed è una pagina di rotocalco con un panorama del Canale della Giudecca, sul quale sono incollati gabbiani evidentemente ritagliati da quotidiani, perché in bianco-nero e stampati con reticolo grosso; la vediamo affiancata a due delle tante versioni dei dipinti di questa fortunata serie degli anni Settanta, per mostrare un altro modo di procedere in pittura tipico di Armando Pizzinato, sempre con l'incondizionata libertà di associare la maestria del grande pittore al fare dell'artigiano e al lirismo del poeta.

4. *Un paese*. Testo di C. ZAVATTINI, fotografie di P. STRAND, Torino, Einaudi, 1955.

ARTURO CARLO QUINTAVALLE
PIZZINATO E I REALISMI
NELLA PITTURA ITALIANA FRA I '40 E I '50

Nel 1951-52 Renato Guttuso dipinge la *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* (fig. 1), un grande quadro che celebra la vittoria di Garibaldi sbarcato in Sicilia, vittoria che gli aprirà le porte di Palermo. Un dipinto denso di simboli, di riferimenti al passato e quindi, dopo il difficile e a volte durissimo scontro teorico e pratico sul Realismo, un punto di partenza ma anche il segno di un profondo isolamento.¹ Non serve descrivere l'opera ma comprenderne i valori simbolici. Domina lo spazio il rosso delle camicie dei garibaldini che sono davanti a noi, uno soccorso da un amico, caduto insieme ai soldati borbonici mentre Garibaldi, con la spada sguainata, cavalca in secondo piano, profilo corrusco come il volto di un antico imperatore. Accanto a lui un garibaldino sventola un drappo rosso, segno, se ve ne fosse bisogno, del significato politico del dipinto.

Guttuso ha una lunga storia di pittore che precede questo quadro, Guttuso è narratore di eventi epici, racconti densi di personaggi, storie forti, evidenti, altre appena accennate. Si vedano i feriti in basso a sinistra, il borbonico che si arrende, sul ponte la resistenza delle truppe nemiche, in primo piano la tromba, verso il fondo altri garibaldini e, lontano, il taglio netto del mare e del cielo e delle rocce dal lato opposto. Renato Guttuso prende come punto di riferimento e modello la pittura di Giovanni Fattori del quale posso citare, ad esempio, *Lo scoppio del cassone* (1879-1880) ma anche una litografia *Carica di cavalleria* (1884) e un'acquaforte *Carica di cavalleria* (1883-1884); e ancora quadri notissimi come ad esempio *L'appello dopo la carica* (1895) e *Garibaldi a Palermo* (1860-1862). In questo dipinto il pittore livornese, sulla base di incisioni tratte da fotografie e da notizie di cronaca rappresenta, in primo

1. Su Guttuso e gli altri artisti che qui vengono presi in esame la bibliografia è molto ampia, mi limito quindi a citare alcuni volumi di riferimento. Così dunque si veda: E. CRISPOLTI, *Leggere Guttuso*, Milano, Mondadori, 1987; *Renato Guttuso dal Fronte Nuovo all'Autobiografia 1946-1966*, a cura di F. CARAPEZZA GUTTUSO e D. FAVATELLA LO CASCIO, Bagheria, Eugenio Mara Falcone Editore, 2003.

e secondo piano, garibaldini e borbonici caduti, e poi lo sfondo di rovine, e le camicie rosse ormai vittoriose e, a cavallo, Garibaldi con il gruppo di comando.² Ancora un altro dipinto deve avere interessato Guttuso in relazione a *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, si tratta di un quadro di Francesco Gandolfi: *Episodio della guerra di Sicilia: Garibaldi invita il popolo a soccorrere i soldati napoletani feriti* (1860). Ma perché Guttuso prende a modello Fattori, dopo che, lo vedremo, i suoi punti di riferimento artistici erano stati piuttosto Goya, Géricault e Courbet, ad esempio nel caso di *Fucilazione in campagna* (1938) e di *Fuga dall'Etna* (1938-1939) mentre più avanti, nel dopoguerra, la sua scomposizione postcubista testimonia di un dialogo approfondito con Picasso? Come mai Guttuso fa riferimento alla ricerca pittorica dell'Ottocento italiano? Esiste forse un rapporto fra la sua posizione e quella dei *Quaderni* di Gramsci e di uno in particolare, *Letteratura e vita nazionale*, dove appunto si mette in evidenza non solo l'importanza ma la necessità di un radicamento nella storia della idea stessa di nazione? E non era proprio Fattori uno degli interpreti della idea di nazione in pittura nel nostro Risorgimento, con Cammarano, gli Induno, Hayez e tutti gli altri che avevano costruito un racconto parallelo a quello della letteratura, a quello dell'opera verdiana, a quello delle tesi politiche da Cattaneo a Mazzini? E, ancora, non era stata la Resistenza, per l'Italia del secondo dopoguerra, un altro, rinnovato Risorgimento?

Certo, tutto questo è vero ma serve forse considerare il dibattito politico sul Realismo, prima prendendo in considerazione alcuni testi teorici, poi esaminando le opere degli artisti che, con Guttuso, Pizzinato stesso, Migneco, Treccani, Zigaina, Borgonzoni, e molti altri, ma di tutti qui certo non potrò dare conto, si confrontano con la storia e con le funzioni che all'arte, allora, attribuisce il Partito Comunista.

Prima di analizzare il confronto fra astrazione e realismo converrà ricordare il testo del *Manifesto del Realismo* pubblicato nel 1946 su «Numero»³ e firmato da dieci pittori, scultori, intellettuali. Il testo fa comprendere come il gruppo degli artefici, prevalentemente milanesi, non

2. Su Fattori si vedano: *Giovanni Fattori*, a cura di A. BABONI e G. CORTENOVA, catalogo della mostra, (Verona, Palazzo Forti), Milano, Electa, 1998; *1861: I pittori del Risorgimento*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2011), a cura di F. MAZZOCCA e C. SISI, con A. VILLARI, Milano, Skira, 2010.

3. «Numero», II 1946, num. 2.

si ponga sullo stesso piano di impegno politico di coloro che formeranno fra breve il Fronte Nuovo delle Arti anche se in apparenza il riferimento, la scelta è in favore del realismo. Dipingere e scolpire, secondo il manifesto, è partecipare alla « realtà degli uomini »: si respinge l'individualismo, quindi l'arte come evasione ma anche, con una parola indicativa del rifiuto del modello crociano, l'arte come « intuizione ». Ma, se si analizza il testo per comprendere cosa si intende per reale, si scopre che il gruppo dei dieci non ritiene l'arte il « reale [...] ma la cosciente emozione della realtà divenuta organismo », dunque arte come emozione, non arte come ragione o impegno civile. Un riferimento a Croce piú esplicito non si potrebbe trovare nella frase che segue: « Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia », arte "autonoma" non eteronoma, stabiliva Benedetto Croce nel *Breviario* e nella *Estetica*. L'ultima parte del manifesto affronta problemi formali e appare difficile, a dire il vero, distinguere fra « linea e piano, anziché modulato e modellato; ragioni del quadro e ritmo, anziché prospettiva e spazio prospettico; colore in sé [...] anziché tono, ambiente, atmosfera ». La indicazione che esce dal manifesto sembra indicare scelte in direzione di un formalismo, forse astratto o postcubista, confermato dal rifiuto del tono, della prospettiva, dell'atmosfera. Il giudizio negativo sulle gallerie d'arte è prevedibile nell'Italia dopo il fascismo e sembra allusione a modelli lontani, alla funzione di "Novecento" anche come sistema di esposizioni e di creazione di consenso; d'altro canto sembra evocare le tesi di Mario Sironi sulla funzione didattica dell'arte murale il dialogo prospettato fra pittori, scultori, architetti, dialogo che permetterà di creare « un equivalente figurativo pari ai templi per i greci e alle cattedrali per i cristiani ».⁴

4. Ibid. Il manifesto è firmato da: Giuseppe Ajmone, Rinaldo Bergolli, Egidio Bonfante, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, Vittorio Tavernari, Giovanni Testori, Emilio Vedova: «1) Dipingere e scolpire è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini, in un luogo e in un tempo determinato, realtà che è contemporaneità e che nel suo susseguirsi è storia. Consideriamo pertanto esaurita la funzione positiva dell'individualismo e ne neghiamo gli aspetti in cui si è corrotto (evasione, sensibilibismo, intuizione). 2) La realtà esiste obbiettivamente; di essa fa parte anche l'uomo. 3) In arte la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo. Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia. Realismo non vuol dire quindi naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dall'uno quando determina, partecipa, coincide ed

Vediamo adesso alcuni testi che affrontano il problema del realismo. Fra i molti che si potrebbero considerare, mi soffermerò su quelli pubblicati nel dopoguerra e fino ai primi anni '50, quando la posizione degli artisti che si aprono all'arte francese, all'astrazione e alla ricerca del cubismo sintetico picassiano, viene ben presto criticata duramente; ancora di più viene criticata la posizione degli artisti astratti a partire dal ben noto corsivo firmato "Roderigo" (*alias* Palmiro Togliatti) pubblicato su « Rinascita » nel 1948.

In un articolo pubblicato su « Rinascita », il settimanale ufficiale del PCI, del gennaio-febbraio del 1947, dal titolo *Bilancio critico del 1946* a firma "ADG" (Antonio Del Guercio) il critico, dopo avere citato Guttuso, Turcato, Corpora, Monachesi, Fazzini si sofferma sul pittore siciliano scrivendo:

In quanto a Guttuso, che già in anni ormai lontani dette il primo segnale di marcia sulle nuove vie della pittura italiana, si può affermare essere egli giunto molto innanzi in quello che è forse il suo sforzo più meritevole: quello di riallacciarsi alle conquiste formali del cubismo, da una parte evitando un qualsiasi, volgare manierismo decorativistico e, dall'altra, dimostrando come il voca-

equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa. 4) Questa misura comune non sottintende una comune sottomissione a canoni prestabiliti, cioè una nuova accademia, ma l'elaborazione in comune di identiche premesse formali. 5) Quante premesse formali ci sono state fornite, in pittura, dal processo che da Cézanne va al fauvismo (ritrovamento dell'origine del colore) e al cubismo (ritrovamento dell'origine strutturale). I mezzi espressivi sono dunque linea e piano, anziché modulato e modellato; ragioni del quadro e ritmo, anziché prospettiva e spazio prospettico; colore in sé, nelle sue leggi e nelle sue prerogative, anziché tono, ambiente, atmosfera. La scultura non ha avuto un processo parallelo: chiusi con Michelangelo i cicli delle grandi civiltà, essa ha tuttavia continuato, estenuando i caratteri particolari, fino all'impressionismo (Medardo Rosso) che segna l'estrema contraddizione con sé stessa. Oggi affermiamo che i suoi mezzi espressivi sono: costruzione e architettura dei volumi nello spazio, costruzione e architettura che determinano il peso. 6) Affermiamo inoltre che il ruolo delle gallerie è esaurito, perché esse hanno ragioni puramente mercantili e costringono e legano l'arte in una ristretta e determinata categoria. La realtà che noi dobbiamo esprimere interessa tutti gli uomini e chiede quindi la possibilità di essere concretizzata con tutti i mezzi adeguati. Questi mezzi sono oggi, come erano ieri per le grandi civiltà egiziana, greca e medievale, le pareti e i blocchi di pietra, o anche il semplice quadro e la semplice scultura, perché partecipi di un ampio organismo che rientri nella comune attività e nei comuni bisogni. Necessariamente la nuova realtà farà stabilire fra architetti, pittori e scultori quel piano d'intesa che ci permetterà di creare un equivalente figurativo, pari ai templi per i greci e alle cattedrali per i cristiani. Milano, febbraio 1946 ».

bolario cubista possa, e in certo senso debba, costituire il migliore strumento per un rinnovato contatto con la realtà, per un realismo moderno e popolare. In questa direzione fondamentale del suo lavoro Guttuso rappresenta il primo esempio oggi, in Italia, di liberazione da ogni impostazione idealistica, romantica: il suo realismo è dialettico, egli non crede sia possibile rinnovare la pittura italiana senza tenere conto sia delle esigenze generali, sociali, che premono alle coscienze degli intellettuali che vogliono essere vivi, calati nella storia, sia delle condizioni formali, poste dallo sviluppo storico dell'arte moderna europea.⁵

Sembra dunque evidente che, a questa data, gli inizi del 1947, l'organo ufficiale del partito considerava la ricerca post-cubista uno strumento significativo di rinnovamento.

A proposito della esposizione, presentata a Bologna a Palazzo di Re Enzo e promossa dalla Alleanza della Cultura, dal titolo *Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea*, il segretario del PCI Palmiro Togliatti, firmandosi con il ricordato pseudonimo di "Roderigo", scrive una lettera a « Rinascita », periodico ufficiale del PCI, che viene pubblicata nell'ottobre del 1948. Togliatti stabilisce dunque la nuova linea del partito distinguendo fra pittori realisti, quindi rivolti al popolo e in grado di comunicare con esso, e pittori astratti; in mostra peraltro venivano considerati pittori astratti anche gli artisti che usavano il linguaggio del cubismo sintetico picassiano. Riporto qui un breve passo del testo:

Come si fa a chiamare "arte" e persino "arte nuova" questa roba, e come mai hanno potuto trovarsi a Bologna [...] tante brave persone disposte ad avallare con la loro autorità, davanti al pubblico, questa esposizione di orrori e di scene come un avvenimento artistico? Diciamo la verità: queste brave persone la pensano come noi tutti; nessuno di loro ritiene o sente che sia opera d'arte uno qualsiasi degli scarabocchi qui riprodotti.⁶

La presa di posizione di Togliatti spiazza tutti gli artisti legati al partito, ed erano molti, che espongono alla rassegna bolognese e spiazza naturalmente tutti gli organi dirigenti locali.

Le reazioni non si fanno attendere e sono, in primo luogo quelle di

5. Si veda questo passo, e gli altri qui di seguito citati, nel volume di N. MISLER, *La via italiana al realismo, la politica culturale e artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1973, pp. 120-21.

6. Ivi, p. 145.

un gruppo di artisti e intellettuali.⁷ Essi, in un articolo pubblicato su « Rinascita » del dicembre del 1948, fra l'altro scrivono:

La lotta [...] contro l'arte contemporanea formalistica (e, soprattutto, contro quelle ideologie di decomposizione, di assenza e di sfiducia che hanno presieduto e presiedono a quell'arte) va condotta a fondo. È una lotta, quindi, contro quelle forme fini a se stesse di negazione della realtà come materialmente esistente fuori di noi, di negazione dell'uomo come protagonista della storia, di negazione di quei contenuti che rispecchiano le aspirazioni e le speranze di tutta l'umanità.⁸

Dunque arte per l'uomo ma, si scrive appena oltre, senza fare un « salto all'indietro per andarsi a posare fuori di quelle che sono storicamente le posizioni comunque più avanzate dell'arte contemporanea: [...] sarebbe un errore [...] se al superamento di queste posizioni non si provvedesse per mezzo d'un legame profondo e dialettico con la nostra grande tradizione figurativa nazionale ». ⁹ I firmatari della lettera ribadiscono la volontà di collegarsi alle radici della arte contemporanea più avanzata, ma, prima, respingono figure come Dalí notoriamente compromesso col regime franchista, ma anche il Sartre esistenzialista. Essi ribadiscono che la mostra bolognese « dà un quadro sufficientemente esatto dell'arte italiana giovane coi suoi vizi e coi suoi fermenti vitali » suggerendo fra le righe che la stroncatura è stata fatta sulle cattive riproduzioni del catalogo e sulla sua modesta introduzione. Il finale indica però la volontà di fare riferimento comunque al PCI:

Mentre gli artisti italiani oggi sentono sempre più la capacità di orientamento che si irradia dal nostro partito in tutti i settori della cultura, pensiamo che questa lettera valga ad intensificare i rapporti col partito e i suoi dirigenti, rapporti che ci sembrano più che mai insostituibili a chiarire i termini della nostra lotta.¹⁰

Una postilla sotto la lettera appare davvero *tranchant*: il pubblico dell'arte è « pubblico di lavoratori progressivi », non si può mostrare loro

7. Essi sono: Pietro Consagra, Renato Guttuso, Aldo Natili, Paolo Ricci, Mario Mafai, Giulio Turcato, Nino Franchina, Leoncillo Leonardi, Mario Penelope, Saro Mirabella, G. Vittorio Parisi, Giuseppe Mazzullo, Concetto Maugeri, Paolo Bracaglia Morante.

8. Ivi, p. 146.

9. Ibid.

10. Ivi, p. 147.

come arte « una pittura brutta, informe, mostruosa, e ci si dice che quella sarebbe “arte rivoluzionaria” », per cui è obbligo mettere in evidenza i limiti di quelle opere: « Lasciateci la libertà di dirvi che ciò che avete fatto sarà tutto quello che volete, non opera d'arte ». ¹¹

Il problema del realismo o della astrazione era stato comunque messo in evidenza fin dal 20 luglio 1947 da Antonello Trombadori su « L'Unità » in un articolo dal titolo *A Milano è nato il Fronte Nuovo delle Arti. Le vie di un "Realismo Nuovo"*. Qui Trombadori, che esprimeva allora, si badi, siamo prima del pezzo su « Rinascita » di Togliatti, la linea del partito, fra l'altro scrive:

Il processo impressionismo-fauvismo-cubismo è alla radice di ogni possibile rinnovamento artistico attuale. Entrare in questo processo con animo libero e rinnovatore è condizione perché l'arte moderna viva. ¹²

Ma questo passo è in contraddizione con un altro dove si contrappongono realismo e astrazione:

È proprio l'“istanza realistica”, permanente e connaturale a ogni vero rinnovamento poetico, che oggi, con maggior forza e arricchita di infinite esperienze, si ripropone. Non si può dire che tutti gli artisti del Fronte Nuovo sentano questa istanza in modo eguale. Anzi si deve dir subito che la minaccia dell'evasione “astrattista”, cioè della fuga per la via più semplice, pesa su molti di loro. Ma quel che importa è che, nell'ambito del movimento, i germi di un “realismo nuovo” si manifestano ormai con chiarezza. ¹³

Il 13 novembre del 1947 un gruppo di artisti astratti ¹⁴ risponde, su « L'Unità », ribadendo che l'astrattismo non ha rapporti né con De Chirico né con Cagli:

La forma ha valore in se stessa senza alcun richiamo freudiano o evocativo. I putridi umori della borghesia non hanno spazio nei quadri astrattisti, dove un controllo continuo della linea e del colore e il non richiamarsi naturalisticamente a una realtà visiva costringono il pittore ad essere presente con la propria razionalità e non già con sfoghi vanamente letterari. ¹⁵

11. Ivi, pp. 147-48.

12. Ivi, p. 151.

13. Ivi, p. 152.

14. Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Manisco, Maugeri, Mirabella, Peirce, Petrilli, Sanfilippo, Turcato.

15. Ivi, p. 153.

Lo stesso Antonello Trombadori risponde sotto il pezzo:

dietro l'astrattismo francesizzante – e per nulla italiano – dei giovani firmatari vive il caos dell'improvvisazione teorica, dell'incapacità grammaticale e dell'assenza di principi elementari del linguaggio figurativo (ad eccezione di Turcato che è pittore di talento [...]), dietro l'astrattismo di Cagli v'è tutto un fondamento teorico che si riallaccia alle esperienze della geometria non euclidea [...].¹⁶

Comincia dunque a farsi chiara una contrapposizione fra astrazione e realismo che sarà in qualche modo fissata e resa barriera invalicabile da Togliatti l'anno seguente.

Un articolo di Giulio Trevisani pubblicato nel dicembre del 1952 su « Rinascita » dal titolo *La cultura popolare* rifiuta le affermazioni che cultura popolare voglia dire cultura minore, sottolinea che la cultura è « una e indivisibile » e la definisce come « il complesso delle più varie e diverse attività politico-culturali attraverso il quale le più larghe masse popolari partecipano alla formazione e alla divulgazione della cultura »; il testo prosegue dimostrando lo stretto rapporto fra cultura e formazione di una coscienza delle « masse ».

Conviene dunque proporre una riflessione su questi testi commentati qui in modo forse troppo schematico. Si è visto come il *Manifesto del Realismo* fosse ancora legato alla tradizione crociana e a suggerimenti di fatto non distanti dalla concezione della funzione dell'arte sotto il regime. La posizione dei pittori nel 1945-1948, dei pittori che faranno parte del Fronte Nuovo delle Arti è in sostanza comune almeno fino al momento dell'intervento di Togliatti su « Rinascita ». Prima di tutto il riferimento per molti di loro è Pablo Picasso e il suo cubismo sintetico, ma esiste anche, a Roma, e a Milano, un gruppo di pittori astratti che fanno riferimento alla astrazione parigina fra le due guerre oppure a quella uscita dalla Bauhaus. Ebbene, mentre le due linee sono appoggiate dalla critica marxista nel periodo indicato, il pezzo di Togliatti, con la stroncatura della mostra bolognese a Palazzo di Re Enzo, determina rapidamente una crisi. Astrazione viene considerata non semplicemente quella del gruppo Forma e della sua rivista, ma anche e proprio le schematizzazioni post-picassiane che caratterizza-

16. Ivi, p. 154.

no la ricerca di Guttuso, Pizzinato, Morlotti, Birolli, Vedova e un poco tutti i maggiori artisti sulla scena italiana. La scelta diventa quindi molto difficile, o ci si adegua alla linea del partito, oppure si esce da questo. Una parte significativa del gruppo del Fronte Nuovo quindi si separa dagli altri e si avvia per strade differenti, e ricordo solo Renato Birolli, Ennio Morlotti, Emilio Vedova; molti altri invece seguono la linea del partito e si adeguano a una scelta di linguaggio definito realista le cui fonti sono diverse, il realismo di Courbet e di Géricault, ma anche di Millet e di certo Pissarro; l'espressionismo da Dix e Grosz in avanti, ma senza dimenticare l'espressionismo storico di Heckel, Kirchner e Nolde; infine il realismo dell'arte americana di Ben Shahn e in seguito, quando si conoscerà meglio la pittura di quel paese, anche di Hopper.

Questi dunque i riferimenti al Realismo, o meglio ai molti realismi, che resteranno sempre possibili matrici o, se si preferisce, possibili linguaggi da utilizzare dagli artisti in maniera funzionale alle scelte della committenza. La storia intera è attraversata da una tradizione antagonista all'arte accademica ufficiale, l'arte del realismo; le scelte non sono solo fra i ricordati realismi dell'arte contemporanea, o fra i realismi ottocenteschi, ma fra i realismi del passato, dai caravaggeschi alla pittura olandese o a quella spagnola del Seicento. Di fronte alla cultura accademica e al formalismo viene costruita un'altra storia e uno studioso, Arnold Hauser, scriverà una storia "sociale" dell'arte legata appunto alla visione realista e dove l'indagine sul romanzo, ad esempio quello da Balzac a Zola, fa aggio sempre sulla lettura delle opere d'arte, ad esempio di Delacroix, Géricault, Daumier, Courbet.¹⁷

A queste scelte se ne devono aggiungere altre, relative al dibattito che il Partito Comunista viene proponendo anche sulla base della pubblicazione, in una prima fase emendata, dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci e, in particolare, del volume *Letteratura e vita nazionale*, nel quale si indica la esigenza di collegare la ricerca degli intellettuali, degli artisti, alle radici nazionali della letteratura ma, ovviamente, anche della pittura. Ed è così quindi che si deve spiegare l'ulteriore trasformazione o aggiornamento dei modelli dei realisti in Italia. Prima di passare all'esame delle opere di alcuni di essi, ribadisco che, non certo

17. A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, trad. it. Torino, Einaudi, 1955-1956.

a caso, il dipinto dal quale sono partito, *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* di Renato Guttuso, mostra numerosi e precisi riferimenti all'arte di Giovanni Fattori, del resto Luchino Visconti, ad esempio in *Senso* (1954), utilizzerà le stesse fonti. Ecco dunque la linea del partito: pittura e storia nazionale.

Nel 1938-1939 Guttuso dipinge la *Fuga dall'Etna*,¹⁸ ebbene, il bozzetto, caratterizzato da pennellate schematiche, abbreviate, ricorda per certi aspetti la scuola romana e Mario Mafai mentre il dipinto appare proporre, nelle forme scandite, chiaroscurate, nella densità dei volumi e nella complessità dei moti e degli affetti il Géricault de *La zattera della Medusa. Fucilazione in campagna* (1937) evoca ovviamente il dipinto di Goya *3 maggio 1808*. Con la *Crocifissione* (1940-1942) (tav. 13.b) Guttuso ormai dialoga con Pablo Picasso e col cubismo sintetico; la figura della Maddalena ai piedi del Cristo pare citare una delle *Demoiselles d'Avignon* mentre il cavallo in primo piano evoca *Guernica* e il paesaggio muove da Mafai; infine l'insieme della scena prende le mosse da Beckmann e, in parte, da Lucas Cranach. Il passo ulteriore di Guttuso è in direzione di una sempre più esplicita narrazione che si allontana dalle ricerche neocubiste degli anni precedenti, ecco dunque *Occupazione delle terre incolte in Sicilia* (1949-1950) che può essere considerato il precedente de *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* ma con riferimenti meno espliciti alla pittura dell'Ottocento italiano. Dopo, la scelta di una pittura realista appare in Guttuso ancora diversa: *Boogie Woogie* (1953), che cita sul fondo un quadro di Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie* dipinto a New York nel 1942-1943,¹⁹ ma quello che interessa è il linguaggio che abbandona la sintesi del vecchio realismo legato a Géricault e a Courbet per scegliere una raffigurazione molto più esplicita e descritta.

Quale è dunque la strada di Armando Pizzinato in questo stesso giro di anni tra i '40 circa e gli avanzati '50? Quale la sua linea di ricerca

18. Si vedano fra l'altro il dipinto e anche il bozzetto riprodotti in "Guttuso" *Whitechapel Art Gallery* (Londra, 17 maggio-7 luglio 1996; Ferrara, Gallerie Civiche, 20 luglio-8 settembre 1996), con introduzione di M. CALVESI, Palermo-Londra, Novecento-Thames and Hudson, 1996.

19. Sull'artista si veda: M. SEUPHOR, *Piet Mondrian Life and Work*, New York, Harry N. Abrams, s.d., in part. p. 185.

prima degli affreschi del Palazzo della Provincia di Parma?²⁰ In *Natura morta con teschio* (1941) il dialogo sembra essere con Mafai e con Scipione con qualche ricordo cézanniano ma presto, attorno al 1943, iniziano le scomposizioni e schematizzazioni cubiste che però si intrecciano con memorie di Matisse come in un *Nudino* (1943). Il dialogo con Picasso viene confermato da vari dipinti, ad esempio una *Natura morta* sempre dello stesso anno dove la nettezza dei contorni e l'impatto delle forme che era delle opere contemporanee di Guttuso si attenua, come vediamo bene in un'altra *Natura morta* del 1944. Nell'immediato dopoguerra, ma anche prima, il segno di Pizzinato si fa diverso, schematico, le forme si appiattiscono, i contorni sono accentuati come nel caso del picassiano *La cena del pescatore* (1946), di *Macchina* (1947), di *Suonatore di pianoforte* (1947) (tav. 13.c), de *Il dragamine* (1947), de *I cantieri* (1947-1948). Un altro dipinto, *Primo maggio* (1948), mostra bene questa fase di ricerca, dove elementi legati al cubismo sintetico si intrecciano con la evocazione del primo futurismo evidente nella rappresentazione del movimento.

Nel 1949-1950 Pizzinato dipinge un quadro di grandi dimensioni *Un fantasma percorre l'Europa*, momento di svolta nella sua ricerca; qui l'accento viene posto sulle figure e sul loro volume, sottolineato da diverse schematizzazioni del cubismo sintetico picassiano, ma la riconoscibilità dei personaggi e la forza dell'asino in primo piano sono di grande efficacia insieme al traliccio dei ponteggi che collega e scandisce in diversi settori la rappresentazione. E dopo? Attorno al 1952 anche Pizzinato sceglie la strada di un diverso realismo, attento a una rappresentazione delle figure composta forse pensando alla pittura Quattro e Cinquecentesca, come sembra di poter notare in *L'alluvione* (1951) dove la cascina sul fondo evoca Masaccio pensato attraverso Carrà, mentre le figure in primo piano stanno fra Géricault e la grande tradizione a fresco della narrazione degli anni '30, diciamo Cagli piuttosto che Sironi. Certo, un'altra componente importante resta quella della fotografia, dei documenti, delle immagini di cronaca che analizzano il disastro del Po. Dopo verranno gli affreschi di Parma e il loro muovere anche da documenti fotografici.

20. Per un catalogo di queste diverse fasi si veda: M. GOLDIN, *Pizzinato. Opere*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 1 giugno-28 luglio 1996), Milano, Electa, 1996.

Converrà adesso fare una breve analisi della ricerca di altri pittori legati al realismo e, insieme, aderenti al PCI e quindi alla sua linea suggerita, ma sarebbe meglio dire imposta, a livello di segreteria nazionale. Ernesto Treccani, la cui pittura recente è stata purtroppo funestata da troppi falsi, propone una storia complessa che si seguirà soltanto nel periodo dai '40 ai '50.²¹ Così *Violette e coltello* (1944) evoca non il Picasso cubista ma Georges Braque del quale sceglie le tonalità e anche la stesura pittorica morbida e controllata. In altri dipinti attorno al 1947 il dialogo è con Matisse e forse con Bonnard, piú raramente con Picasso ma, nel 1951, in un grande quadro, *La pace viene avanti cantando*, Treccani dipinge una serie sfaldata di volti, forse pensando ad Ensor, mentre propone le figure dei manifestanti che reggono lo striscione come ritagli, quasi dei Ben Shahn riadattati allo spazio articolato del dipinto. Sempre del 1951 è un grande quadro *Omaggio a Coppi* che è, ovviamente, un nuovo *Déjeuner sur l'herbe* di Manet con al fondo una forra dove spicca un vago accenno di azzurro, ma senza figura nuda come nel quadro del francese; taglia il dipinto la strada bianca coi corridori che salgono ormai distanti dal campione. Treccani ha molte lingue delle quali sono palesi i riferimenti, e questo appare particolarmente evidente in *Arlecchinata a Porta Volta* (1953) dove il tema è ovviamente ripreso dai picassiani saltimbanchi del periodo detto rosa ma, in realtà, la grafia delle figure sospese è quella di Ben Shahn mentre in primo piano e al fondo la scrittura pittorica è densa, differente. Ancora nel 1953, nel dipinto *Ritorno a Fragalà* le scelte sono ormai per un realismo descrittivo che accompagna i tre blocchi delle figure al centro e ai lati.

Per Gabriele Mucchi, il pittore che finirà per vivere nella DDR, la Germania comunista, la vicenda è ancora diversa.²² Se consideriamo un dipinto del 1938 *Natura morta con bottiglia verde e conchiglia in piedi* vediamo Mucchi dialogare piuttosto che con Morandi e de Pisis, con Scipione e Mafai mentre i paesaggi di Giorgio Morandi sono citati, nel 1941, da *Agli argini* (Salò). Nel 1943 un dipinto *La guerra*, 1 mostra la sco-

21. Si veda: *Ernesto Treccani*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 maggio-25 giugno 1989), saggi di A. NEGRI e F. DE SANTI, Milano, Electa, 1989.

22. Su Gabriele Mucchi di veda: *Gabriele Mucchi. Cento anni. Mostra antologica* (Milano, Castello Sforzesco, 26 giugno-12 settembre 1999), a cura di R. DE GRADA, Milano, Silvana Editoriale, 1999.

perta di Picasso del periodo azzurro che ritorna anche nei dipinti seguenti, dallo stesso titolo, e che datano 1949, oppure nell'altro dipinto *Il bombardamento di Gorla* (1949). Qui l'eccidio degli oltre duecento bambini viene rappresentato con la lingua di Daumier e con quella degli espressionisti tedeschi a cominciare da Heckel. Nel 1950 un quadro, *L'operaio ucciso* sembra prendere a modello gli schemi, le semplificazioni di Ben Shahn e la xilografia espressionista tedesca come appare evidente anche in *Il bombardamento di Gorla iv* (1951). Dopo Mucchi dipingerà, attorno alla metà degli anni '50, in modo molto più descrittivo come in un dipinto *Nel pericolo (Nella burrasca III)* (1955) dove il riferimento sembra essere *La zattera della Medusa* di Géricault ma anche il film di Luchino Visconti *La terra trema* che appare citato in un altro quadro della serie, *Dopo la burrasca* (1957). È utile ricordare un passo dello stesso artista tratto da una lettera a Renato Guttuso del 23 novembre 1949 che mi sembra illustrare bene le scelte dell'artista:

La conquista dei contenuti realisti è attuata da un pittore sul terreno dell'umanità, nella corrispondenza coi fatti le idee e i sentimenti della parte che avanza, cioè della classe lavoratrice che fa oggi la storia. Ma lo stile è ancora, e sarà sempre, una conquista individuale dell'artista anche se egli si giova di una tradizione, che è una scelta fra tutti gli stili del passato.

Dunque Mucchi è ben consapevole che il realismo non vuole dire un solo stile e che i realismi del passato possono diventare attuali nel presente. Di questo erano consapevoli un poco tutti i pittori del movimento realista.

I realismi, i modi possibili di raccontare il vero senza utilizzare la astrazione, sono davvero molti; voglio seguire qui brevemente la ricerca di Giuseppe Zigaina.²³ In un dipinto del 1942, *Interno con inginocchiatoio*, la stesura pittorica appare densa e quasi sfatta, in rapporto piuttosto con i dipinti di Daumier che con Georges Braque, del quale pure tornano qui alcune scelte tonali. Viene poi *Crocifissione* (1947) dove il pittore sembra orientarsi verso la lingua di Rouault del quale tornano i ritagli dei contorni scuri che evocano le vetrate medievali. Solo due anni dopo ecco il pittore orientarsi per altre vie, come provano i suoi molti dipinti sul tema delle *Biciclette*; in un quadro del 1949 dal titolo *Bi-*

23. M. GOLDIN, *Zigaina, La pittura e il disegno*, Milano, Electa, 1995.

ciclette e falci sono evidenti i tagli del cubismo sintetico e le sue scomposizioni, qui mascherate, peraltro, dalla falce in primo piano e dalle due lame di falce appese. Nel 1950 un dipinto *Occupazione delle terre* (1950) (tav. 14.a) imposta un racconto, il carro, i contadini, le bandiere. Nel 1955 un dipinto, *Falciatore in attesa* (tav. 14.b), mostra bene l'importanza, ancora adesso, del dialogo di Zigaina con Géricault e con Daumier pittore. Dunque anche in questo caso un percorso che va dall'astrazione, comunque la si voglia intendere, e dal dialogo con le scomposizioni picassiane, a una figurazione che appare comunque realista.

Da ultimo voglio citare la ricerca di Aldo Borgonzoni, un pittore che si è confrontato, come Pizzinato, con la pittura su parete, nel suo caso peraltro tempera su muro, un pittore a proposito del quale faccio rimando a un volume recente, catalogo della generosa donazione allo CSAC della Università di Parma.²⁴ Un ritratto, *Mia madre* (1937), la figura di tre quarti, forti volumi, dense pennellate, evoca un dialogo con Courbet e Géricault mentre *Partigiano impiccato* (1945) fa ancora pensare a un rapporto con la pittura del realismo francese ottocentesco. Nel 1948 a Medicina (Bologna) Aldo Borgonzoni viene chiamato a dipingere le quattro pareti della Camera del Lavoro dove rappresenta, lo scrive lui stesso, « la disperazione, lo sciopero, l'attesa, la guerra, la prigionia, la insurrezione popolare, il ritorno al lavoro, la semina, le mondine »; anche nel caso di Borgonzoni, come in seguito in quello di Pizzinato a Parma, la porta della sala è aperta a tutti coloro che vogliono vedere il pittore all'opera e intendono dialogare con lui, suggerirgli luoghi ed eventi. E i dipinti? Una lunga striscia, che è stata di recente restaurata²⁵ e che racconta col linguaggio del cubismo sintetico picassiano le vicende del mondo del lavoro contadino, le sue mitologie, i suoi sogni di riscatto. E questo impegno lo ritroviamo in tanti dipinti, come *Gramsci in prigione (studio)* (1950) o in varie opere degli anni '50 tutte attente alle lingue del realismo ottocentesco francese ma senza dimenticare gli espressionisti tedeschi. Fra questi dipinti ne ricordo due, *Madre a Zagorskj* (1957) che fa pensare a Beckmann, e *Deposizione*

24. *Aldo Borgonzoni*, a cura di G. BIANCHINO, testi di G. BIANCHINO e A.C. QUINTAVALLE, Milano, Electa, 2001.

25. L. GROSSI-D. BARBIERI, *La pittura murale di Aldo Borgonzoni a Medicina*, in *La premiata resistenza*, catalogo della mostra (Medicina, Palazzo della Comunità, 29 aprile-28 maggio 1995), a cura di O. PIRACCINI, G. SERPE e A. SIBILIA, Bologna, Grafis, 1995.

(1957) dove il riferimento alla testa mozza de *La zattera della Medusa* di Géricault sembra molto evidente.

È possibile dunque distinguere, anche da questi pochi esempi, almeno tre fasi nella pittura degli artisti che aderiscono alla sinistra nel dopoguerra, e sono prevalentemente quelli che si iscrivono al PCI, una parte dei quali poi, nel 1948, lascerà il partito e seguirà altre strade. Prima di tutto, a parte le ricerche pittoriche degli anni '30, la riscoperta, che un poco tutti fanno, in alcuni casi proprio agli inizi degli anni '40, del cubismo picassiano che diventa la nota dominante nella pittura fino al 1947-1949 circa; la crisi del 1948 induce coloro che restano fedeli alla linea del partito a lasciare da parte il cubismo a cercare linee diverse nell'ambito delle tradizioni realiste, e si è vista la varietà delle scelte, dai pittori realisti francesi dell'Ottocento ai pittori espressionisti, alla evocazione di modelli caravaggeschi. Più limitato il peso di artisti come Ben Shahn che avrà un peso, semmai, negli anni '50 e '60. Un altro momento di passaggio, il terzo, è attorno al 1953 quando la linea di un realismo più descrittivo ed evidente pesa su molti artisti del gruppo. In questa fase Pizzinato propone scelte che progressivamente lo isoleranno avviandolo verso un percorso differente.

L'altro punto da considerare è il problema del racconto, perchè è chiaro che ogni pittura realista deve essere comprensibile e quindi deve proporre un racconto. Ma quali erano i modelli dei pittori in questo complesso momento? Il fascismo aveva usato diversi schemi narrativi, e ricordo quelli di Mario Sironi, gestiti con una eccezionale invenzione e capacità compositiva ma anche con un sistema di simboli che nel dopoguerra, comunque, i realisti non potevano fare propri;²⁶ infatti di Sironi non si troveranno echi diretti, salvo in certo Morlotti e in pochi altri, anche nel periodo cruciale degli anni '40. C'era naturalmente Aligi Sassu che aveva affrontato il tema della *Deposizione* nel 1942 (tav. 14.c) ma aveva fatto allora riferimento a Rosso Fiorentino e in genere alla maniera italiana del pieno XVI secolo e che, in quel traliccio, aveva inserito evidenti citazioni dalla tradizione pittorica del realismo ottocentesco;²⁷ sol-

26. *Sironi la grande decorazione*, a cura di A. SIRONI, Milano, Electa, 2004.

27. Si veda il volume *Aligi Sassu, antologica 1927-1999*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 17 luglio-17 settembre 1999), a cura di M. PIZZIOLO, con la collaborazione di C. J. OLIVARES e ARCHIVIO ALIGI SASSU, Milano, Skira, 1999.

tanto due anni dopo Sassu, in *I martiri di piazzale Loreto* (1944), propone una pittura fratta, larghe pennellate, tensione realista di immagini legate a Daumier ma anche a Bonnard e Vuillard. Impressionante nel 1956 il cambiamento della ricerca del pittore: ad esempio, in un grande dipinto, *Lo sciopero* (tav. 14.d), la costruzione degli spazi attorno al blocco delle figure è degna di Sironi o della Metafisica mentre le figure sono da vedere come ripresa consapevole della pittura espressionista tedesca, oltre che del realismo della pittura ottocentesca francese.

Molto problematico il caso di Corrado Cagli che aveva avuto una serie di importanti rapporti col regime fascista e per il quale aveva realizzato anche grandi cicli pittorici; ricordo ad esempio le pitture del 1932 per la mostra dell'edilizia di Roma, dove appare una evocazione vagamente egizia nei volti che il pittore trae dalle maschere del Fayum e dagli encausti romani. Ricordo ancora *Preparativi di guerra* del 1933 per il vestibolo della v Triennale a Milano dove un diretto dialogo con Sironi si mescola a citazioni rinascimentali, diciamo fra Piero di Cosimo e la pittura ferrarese di Cossa e Tura. Un dipinto con gli *Imperatori Giulio Cesare, Traiano, Augusto* (1936-1937) fa comprendere la distanza delle scelte di Cagli rispetto ai contemporanei e forse anche l'interesse che per queste opere potevano mostrare i giovani della generazione antifascista: le tre figure sono costruite pensando a Luca Signorelli oppure al Ghirlandaio, sono dunque omaggi all'arte del nostro Rinascimento.²⁸ Ma, nel 1952, Cagli dipinge una tela *Dal calendario del popolo* che appare perfettamente realista, legata al Picasso del periodo blu ma anche al Guttuso realista di quello stesso giro di anni. Cagli si tiene aperte anche altre strade, infatti in *Demoni di primavera* (1953) costruisce di fatto una immagine astratta che contrasta ancora una volta con opere contemporanee ispirate a un denso realismo come nel caso di *Antonello* (1953).

Ma quali potevano essere allora le strade dei pittori di una nuova generazione che intendevano rappresentare la loro distanza dai modi narrativi del fascismo? Un modello non poteva certo essere l'insieme dei murali di Achille Funi su *Il mito di Ferrara* (1934), fortemente legati

28. Si veda ora: *Corrado Cagli e il suo magistero, mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, catalogo della mostra (Pordenone, 13 novembre 2010-30 gennaio 2011), a cura di F. BENZI, Milano, Skira, 2010.

alla tradizione Quattro e Cinquecentesca, diciamo da Piero della Francesca a Luca Signorelli ma anche alla maniera di Giulio Romano, e non potevano essere di aiuto neppure le imprese pittoriche di Campigli oppure di Carrà.²⁹ La strada doveva essere diversa e, per questo, per tutti il passaggio attraverso la lingua del cubismo sintetico appare davvero importante per rompere ogni rapporto con le diverse culture del racconto pittorico di epoca fascista.

Voglio sottolineare adesso, con tre esempi, tre modi diversi di fare storia. Nel 1950 Giulio Turcato, che si sta avviando verso la astrazione, dipinge *Comizio* (tav. 15.a) dove le rosse bandiere diventano vele acuminate sospese sopra un mare di folla.³⁰ Nel 1960 Pizzinato realizza *Costruzione*, di fatto uno scorcio dal basso con impalcature, una gru e edifici su uno dei quali vediamo una lunga striscia rossa. Nel 1961, un anno dopo, sempre Pizzinato dipinge *Operai in cantiere* dove il traliccio delle impalcature costruisce un sistema astratto di equilibri entro i quali si dispongono le due figure, un quadro generosamente donato dal pittore, con diversi altri, al CSAC della Università di Parma. Quello degli operai sopra le impalcature è un tema che Pizzinato riprende più volte nel tempo, ad esempio in *Operaio sull'impalcatura* (1954), *Operaio sull'impalcatura* (1961), *I costruttori* (1961-62) (tav. 15.b). Sembra dunque che, con questo schema compositivo e con l'uso dei tralicci dei ponteggi, Pizzinato voglia evocare di nuovo le geometrie della astrazione, in questi casi quella costruttivista russa ma forse anche, e con maggiore evidenza, quella del primo Futurismo.

E Guttuso? Un dipinto del 1972 può farci capire, si tratta de *I funerali di Togliatti* (tav. 15.c) dove il gioco delle vele-bandiere rosse del dipinto di Turcato è chiaramente evocato, come si riprendono, nel ponteggio sospeso, le scelte narrative di Pizzinato. Ma Guttuso adesso introduce un'altra funzione nel racconto, il ritratto. Usando fotografie, disegni, riproduzioni ecco il dipinto farsi denso di immagini riconoscibili, un simbolico *pantheon* dei morti attorno al segretario del partito, ed ecco

29. Si veda *Gli Anni trenta, arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, 27 gennaio-30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982.

30. Si veda *Turcato*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio-27 aprile 1986), a cura di A. MONFERINI, Roma-Milano, De Luca-Arnoldo Mondadori, 1986.

Lenin (ripetuto piú volte) e Berlinguer, Dolores Ibárruri e Pietro Ingrao, Longo e Gramsci, ma anche il volto di Guttuso e quello della moglie. Il racconto che è pensato entro un traliccio limitato, in alto, da tre campi, uno col Colosseo, un altro col rosso cielo di Roma, il terzo col ponteggio sospeso dove, in piedi, sta lo stesso Guttuso. Mentre Guttuso proseguirà fino alla fine questa programmatica contaminazione fra grande racconto a tema e ritratti simbolici, Pizzinato andrà per altre strade recuperando la freschezza e la vitalità della sua pittura degli anni '30 e dei primi '40 in una serie di vedute, quelle di un affascinante giardino della memoria. Turcato infine si avvierà per le strade della astrazione con qualche tangenza col surrealismo.

La proposta di Antonio Gramsci di ritrovare le origini di una letteratura e quindi di una pittura nazionale, certo molto sentita agli inizi degli anni '30 da tutti i realisti, viene sviluppata da ciascuno in modo diverso e, mentre Guttuso adotta una formula che porterà avanti fino alla fine della esistenza, quella del ritratto in un contesto di invenzione, Pizzinato proseguirà su una strada diversa dal Realismo come era inteso dalla ufficialità del PCI agli inizi degli anni '50, proponendo una reinvenzione del reale peraltro sempre legata, nell'impostazione del quadro, nella scansione delle forme, nella rappresentazione del movimento, alla civiltà dell'astrazione. Una astrazione che è certo anche quella di Kazimir Malevič e di Tatlin ma che è anche rivisitazione attenta del primo Futurismo di Boccioni e di Balla. Un modo nuovo per sentirsi artefice di una pittura intesa come identità di nazione. Appunto, Gramsci.

GLORIA BIANCHINO

PIZZINATO E IL REALISMO: GLI AFFRESCHI
DEL PALAZZO DELLA PROVINCIA DI PARMA (1953-1956)*

Il modo migliore per ricostruire la vicenda degli affreschi del Palazzo della Provincia di Parma è certo leggere quello che scrive lo stesso Armando Pizzinato in un testo di fine anni '50 e pubblicato in appendice al volume di catalogo della mostra di Villa Manin a Passariano¹ dove si dà conto della committenza, del lavoro durato tre anni, delle condizioni nelle quali lo stesso Pizzinato lavorava. Lo spazio, prima di tutto, doveva essere modificato e questo viene fatto con l'aiuto di Carlo Scarpa, i cui arredi, oggi, purtroppo sono stati in parte danneggiati e trasformati; i campi da dipingere, ferma restando l'esistenza di ben sette finestre, una delle quali verrà chiusa, e di due piccole porte, vengono delimitati con « listelli di marmo bianco » ed è su queste superfici di dimensioni differenti, alte circa quattro metri, che Pizzinato inizierà a dipingere. Il suo modo di procedere è complesso, fa certamente degli schizzi, fa dei disegni più grandi, ma soprattutto fa dei cartoni in scala 1:1 rispetto agli affreschi, che realizza su grandi rotoli di carta da scenografia teatrale alta 180 cm. E che quindi doveva essere pensata come un sistema unitario in verticale e componibile in orizzontale combinando le altre strisce della stessa larghezza. Se si confrontano i disegni e gli affreschi si vede come questi stessi disegni rappresentino una versione definitiva dell'opera, essi dunque non sono un percorso intermedio ma sono l'ultimo passaggio della elaborazione progettuale di Pizzinato. Il processo di trascrizione del disegno avviene incidendo i contorni sull'intonaco fresco e poi ripassando col pennello il contorno stesso, e Pizzinato parla in modo specifico dei contorni, dunque l'insieme dei volumi, il discorso plastico vero e proprio è un tema che viene affrontato nella fase finale della esecuzione a parete anche se, nei disegni e ancora di più nel cartone, i chiaroscuri sostituiscono la scala dei colori. Insomma Pizzinato ha preparato i cartoni definitivi seguendo, in que-

* Accompagnano l'intervento le illustrazioni della tav. 16.

1. M. GOLDIN, *Pizzinato. Opere 1925-1994*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 1 giugno-28 luglio 1996), Milano, Electa 1996, pp. 243-49.

sto caso, come pure nel caso dell'arriccio e dell'intonaco piú fine sul quale stendere i colori a fresco, la tradizione accademica del resto a lui familiare (insegnava infatti da un anno all'Istituto d'Arte Paolo Toschi a Parma). Chi vuole gli affreschi è l'avvocato Primo Savani, allora Presidente della Provincia di Parma e gli affreschi sono davvero una delle poche testimonianze di questo genere di pittura che si siano conservate e certo la piú significativa fra quelle rimaste al Settentrione.²

È Pizzinato ad informarci sul concreto modo di operare gli affreschi: il cantiere è aperto, coloro che fungono da modelli per i disegni che precedono il cartone vengono spesso nella sala a seguire l'andamento dei lavori.

Salito sull'impalcatura, appoggiato il cartone sulla malta fresca, riportavo, un pezzo al giorno, il disegno sulla parete, incidendo l'intonaco con un ferro dalla punta smussata. Poi ripassavo il segno con un sottile pennello, intriso di colore leggero di terra verde: ne sortiva il profilo delle figure e cominciavo a dipingere.³

Dunque, e come ho prima suggerito, la tecnica che Pizzinato utilizza è quella tradizionale, arriccio, intonaco sottile, cartone, disegnare la parte che si affresca nella giornata, appunto con intonaco fresco, poi contorni con verdaccio, nella migliore tradizione dell'affresco fiorentino, quella descritta anche dal Vasari. Quanto ai soggetti, ecco come l'artista li descrive:

La prima parete dipinta, quella della *Costruzione di un ponte*, è la centrale; alla sua sinistra, all'incrocio delle pareti, l'angolo è risolto con strutture a traliccio, intorno alle quali si affaccendano alcune figure, altre sostano in una pausa di riposo, e dietro si apre la campagna. Nella parete di destra si vedono muratori al lavoro, l'ho intitolata *Metello*, come il libro di Pratolini pubblicato in quello stesso anno (per terra il libro è raffigurato in una rustica natura morta).⁴

Da questa descrizione si comprendono alcune cose, che l'impianto con tralici è un punto di riferimento importante per determinare una

2. Ricordo a questo proposito le pitture a parete, non a fresco ma a tempera su muro, di Aldo Borgonzoni a Medicina per la Camera del Lavoro, mentre sono state distrutte le altre sue pitture un tempo sulle pareti della Casa del Popolo di Vignola del 1950; si veda *Aldo Borgonzoni*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 novembre-23 dicembre 2001), a cura di G. BIANCHINO, Milano, Electa, 2001.

3. GOLDIN, *Pizzinato*, cit., p. 249.

4. Ivi, p. 249.

misura dello spazio prospettico, l'altro tema, appena accennato, è il rapporto fra pittura e letteratura, e, nel caso di Pratolini, letteratura realistica, ma con forte, evidente racconto.

Se si leggono le pareti come un libro – prosegue Pizzinato – da sinistra a destra, si arriva alla parete dove sono raffigurati due episodi cari ai parmigiani: *Le barricate* del '22 e *L'eccidio di Bosco* del '44. Mentre dipingevo vennero da Oltretorrente vecchi compagni di Picelli: volevano che la figura che dominava le barricate somigliasse al loro eroico comandante. Mi davano suggerimenti, mi portavano fotografie, doveva avere i capelli, il colletto, la cravatta in un certo modo [...]. Per l'altro episodio i partigiani mi portarono invece sugli Appennini, nel luogo dove avvenne l'accerchiamento tedesco e dove un gruppo dirigente si difese fino all'ultimo colpo di mitra prima di venire trucidato.⁵

Una doppia notazione: Pizzinato si fa raccontare da testimoni delle barricate, non racconta però che le sue immagini nascono anche e proprio da fotografie, come mostra bene l'immagine di una barricata del fotografo Amoretti dello studio Vaghi, una foto del 1922, con le grandi pietre che traversano la strada; Pizzinato ricorda le foto di Picelli e dunque dà lui stesso conferma del metodo di lavoro, documentarsi prima di ogni altra cosa, andare alle fonti. Il valore della documentazione sta anche nell'andare sul posto, ed ecco Pizzinato farsi portare a Bosco, sul luogo dell'eccidio, ma conviene qui chiedersi se davvero il disegno e poi il dipinto corrisponda al vero o sia invece una rappresentazione mediata da altre esperienze. Seguiamo quanto Pizzinato dice dell'ultima scena:

Prima di affrontare la parete più vasta trascorsi intere giornate in una fattoria. Vissi con i contadini, parlai con loro, osservai il loro lavoro, gli animali, i buoi, i maiali [...]. In quella fattoria abitai qualche giorno immergendomi nella vita e nei suoi ritmi [...]. Affrontai il muro di slancio, consapevole che la sua funzione principale era quella di equilibrare frontalmente il trittico sul lavoro: vi dipinsi appunto la trebbiatura, dove i veri protagonisti erano i miei amici contadini della fattoria, i loro buoi, i carri che trasportavano il traino, il bambino che giocava col cane bastardo sull'aia, la scrofa con i suoi piccoli. L'intera sala fu totalmente compiuta e inaugurata il 13 ottobre 1956.⁶

Non si potrebbe descrivere meglio il senso del lavoro dell'artista: immergersi fra coloro che vengono rappresentati, il proletariato con-

5. Ibid.

6. Ibid.

tadino, in questo caso, dialogare con loro, rendersi conto della loro esistenza per rappresentarla. Credo che le scelte di Pizzinato, che egli compie per realizzare la sua opera, abbiano a monte dei modelli, nascano da altre scelte che lo stesso pittore ha fatto in precedenza e che lo accomunano agli artisti che dal 1948 abbandoneranno la così detta astrazione per scegliere la strada del Realismo socialista, strada imposta di fatto da Palmiro Togliatti.⁷

In un testo pubblicato su « Il mattino del popolo » del 18 aprile 1948 dal titolo *Dipingere la realtà* Pizzinato fra l'altro scrive:

Un'oggettività in sé, che esiste anche al di fuori dei rapporti con l'uomo, non mi interessa. Perciò come pittore non mi accanisco con l'oggetto. Che cosa è l'oggetto? Non mi interessa. Sono i miei rapporti con l'oggetto che invece mi interessano. Perché sono i miei rapporti con la vita, con la realtà di ogni giorno. La realtà muta, i miei rapporti cambiano, io sono nel divenire. Non un divenire sul « tutto scorre » e basta, ma un divenire sul « conoscere per agire, agire per modificare, modificare per essere modificati ».⁸

Dunque nel 1948 Pizzinato non ritiene di essere un pittore realista in senso analitico e ottico ma semmai un pittore che dialoga col mondo lo trasforma e ne viene trasformato; lo scritto infatti conclude così: « Io parto da una realtà in movimento e do una realtà in movimento. La scossa che io provo, la ripropongo. E il mio quadro serve. Non per essere appeso e contemplato con distacco ». Dunque arte è impegno, partecipazione ma per cambiare il mondo. Interessa qui qualche passo di un altro saggio di Pizzinato dal titolo *Gli artisti chiedono pareti da dipingere* pubblicato su « L'Unità » del 4 febbraio 1949 dove la richiesta al partito è di promuovere nelle case del popolo, nelle federazioni sculture e pitture « incominciando per esempio in Emilia, in Toscana, in Liguria, in Lombardia dove siamo più forti » dato che « vi sono oggi in Italia degli artisti dotati e risaputo che molti di questi artisti sono di idee progressive, chiedo alle istanze del Partito, alle sue organizzazioni più forti di farli lavorare ». Come in ogni epoca le pitture, le immagini hanno espresso le ideologie della committenza, ad esempio della Chiesa così oggi « gli operai chiederanno le loro storie, il Partito chiederà la sua storia. Non ne nasceranno sempre e subito dei capola-

7. Sul problema si veda N. MISLER, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1973.

8. GOLDIN, op. cit., p. 240.

vori, ma si stabilirà una prima condizione positiva: il contatto fra la classe proletaria e i suoi artisti ».⁹ Resta da osservare che questa linea di Pizzinato è condivisa anche a livello teorico da altri, e prima di tutto da Renato Guttuso, ma ancora da altri, da Sassu a Treccani a Borghonzi a De Grada e dalla critica, come ad esempio da Mario de Micheli. Se questo dunque è lo spazio delle consapevolezze teoriche di Pizzinato come si inserisce nel suo percorso il complesso ciclo dipinto a Parma, e quale è la realtà pittorica che lo contraddistingue? Come dipinge insomma Pizzinato e quali sono le sue scelte per una impresa che certo assume una dimensione inusuale rispetto all'impegno sui singoli dipinti?

Gli anni fra 1947 e 1948 sono quelli del dialogo col cubismo sintetico di Pablo Picasso, una linea che caratterizza molti artisti di quegli anni, in genere tutti iscritti al Fronte Nuovo delle Arti da Guttuso a Birolli a Cassinari a Morlotti, artisti in parte usciti da Corrente. Dipinti come *Dragamine e faro* (1947) oppure *Cantiere* (1947), mostrano bene tutto questo: elementi di riconoscibilità sono evidenti nelle due pitture ma anche la riduzione delle forme a schemi geometrici, il frazionarsi dell'immagine secondo il modello del cubismo sintetico fanno scoprire una sensibilità strutturale che non ritroviamo in altri pittori in questo stesso periodo. Lo conferma anche *Primo Maggio* (1948?) con schematiche falci, rosse bandiere che evocano anche Kazimir Malevitch, ma che fanno percepire ancora il dialogo con le scomposizioni futuriste e l'idea, che l'artista riprenderà in seguito più volte, dello scorcio, del sotto in su per muovere lo spazio e dilatarlo, esattamente come altri importanti dipinti, e cito *Finestra sul mare* (1949) dove possibili vele, scafi allusi, strappi di cielo e un articolato traliccio ritagliano zone geometrizzate di colori. Ma se in questi anni del dopoguerra Pizzinato ha scelto la strada della nuova pittura e dunque quella di un'astrazione controllata, sempre e comunque riferita a un dialogo col reale, proprio nel corso del 1949 si determinano altre scelte e sono quelle in direzione realista. Ricordo dunque dipinti come *Saldatori* (1949-1950), *I difensori delle fabbriche* (1949-1950) dove le figure sono in parte ancora scandite da tagli e scansioni postcubiste ma ormai sempre più riconoscibili, anche se ad esempio nel secondo dei due dipinti citati la figura in pie-

9. Ivi, p. 242.

di reca sul volto le scansioni delle *Demoiselles d'Avignon* picassiane. Si deve citare un grande dipinto *Un fantasma percorre l'Europa* (1949-1950) che verrà poi ripreso da altri artisti, ad esempio Renato Guttuso ne *I funerali di Togliatti*: ebbene ecco qui l'angelo sterminatore che vola in alto col drappo rosso, e a destra operai sulle impalcature, e sotto altri operai che brandiscono falci e zappe e a sinistra un uomo a cavallo sempre con una rossa bandiera. Ma il passo verso una narrazione pienamente realista, fuori dunque dalle scansioni picassiane deve essere ancora compiuto, Pizzinato decide questa nuova linea attorno al 1952, appena prima dell'inizio del ciclo di Parma, e lo vediamo in una grande tela anch'essa ben nota, dal titolo *Insurrezione a Venezia* (1952). Qui il dialogo con la tradizione del Realismo è diretto, diciamo che almeno in apparenza i referenti di Pizzinato possono essere Géricault, magari anche Daumier, ma in quelle due figure che avanzano, fucili imbracciati, nelle altre che stanno alla sinistra in ombra e in luce dal lato opposto si devono cogliere altre esperienze, altre ricerche diverse da quelle che finora hanno caratterizzato il lavoro di Pizzinato, ricerche che fanno pensare ad esperienze di uno spazio diverso, ad un controllo differente della prospettiva e della distribuzione entro le sue filiere delle figure. Dal punto di vista della scelta della lingua realista un altro grande quadro, *Fucilazione di patrioti* (1954) sembra portare ancora oltre le scelte del pittore: naturalmente il modello sono *Le fucilazioni del 3 maggio* (1814) di Francisco Goya, ma le tracce di una riflessione diversa, sugli espressionisti tedeschi, e su Dix, Grosz, Beckmann sembrano particolarmente evidenti.

A questo punto è possibile considerare, con qualche riferimento più preciso, il ciclo di Parma la cui ideazione comunque deve fissarsi agli inizi del 1953 e che proseguirà, si è detto, per tre anni fino al 1956. Vorrei mantenere il confronto fra cartone ed affresco e inizierei dall'affresco *La barricata di Oltretorrente* che si data al 1955, dunque avanti nella realizzazione del ciclo dipinto. Se osserviamo il grande cartone¹⁰ vediamo che il confronto con l'affresco mette in evidenza alcune differenze significative. La proporzione del dipinto è diversa, molto più estesa in senso orizzontale,¹¹ dunque Pizzinato ha disegnato un secon-

10. Tutti i cartoni per gli affreschi di Parma sono oggi all'Ermitage di San Pietroburgo.

11. Le misure del cartone sono 330 × 180 cm, l'affresco misura 330 × 260 cm.

do foglio nel quale appaiono le altre figure e quella di Picelli col braccio levato e la mano chiusa a pugno.¹² Per il resto la prospettiva di scorcio dell'Oltretorrente è desunta da disegni in loco e forse da fotografie e certo da fotografie è ripresa la barricata, foto scattate da Giovanni Amoretti per lo studio Vaghi,¹³ come ho già osservato. Ma veniamo alle figure: la madre col ragazzo ucciso in braccio è una specie di *mise au tombeau*, un compianto sul Cristo morto, mentre dietro le figure che seguono sono come estatiche, immobili, le loro espressioni come bloccate. Certo la barricata con la figura femminile al centro non può essere stata pensata senza riflettere su Delacroix, quello appunto de *La libertà che guida il popolo* (1830) sulle barricate, ma qui cogliamo altri elementi. Una scrittura analitica, incisa, delle forme bloccate, illuminate da una luce solare avvolgente, come a dire che il tempo si è bloccato su queste forme che sembrano quasi statuarie, rivissuto come figure epiche di una antica battaglia vinta.¹⁴ Prima di cercare di capire quali possano essere le fonti, i modelli, di questo singolare realismo di Pizzinato voglio esaminare brevemente anche gli altri campi.

Il cartone per *l'Eccidio di Bosco*, naturalmente è molto simile all'affresco ma troviamo qui due livelli di cartone non documentati per gli altri campi, un cartone in bianco e nero con un forte contrasto dei neri dei corpi abbattuti al centro, alberi stecchiti contro un tenue paesaggio e a destra una figura stranamente sospesa a una parete, non si intende se e come legata sotto la finestra.¹⁵ Il pittore deve essere stato incerto sul come sospendere alla finestra il morto perché abbiamo un foglio di schizzi dove il partigiano appare legato per le mani o anche per il collo.¹⁶ Ma Pizzinato ha redatto anche un altro cartone, questa volta completo anche di colori che riguarda solo la zona sinistra del dipinto e che tesse un sistema di colori che mostra invece notevoli differenze dall'affresco. Il muro di sassi nel cartone è rossiccio, nell'affresco denso di neri e di biacca, il paesaggio al fondo è chiaro nel disegno e denso di colo-

12. Vedilo riprodotto in GOLDIN, op. cit., p. 250.

13. P. BARBARO, *Parma, le barricate, la fotografia*, in *Memorie d'agosto. Lettere delle Barricate antifasciste di Parma del 1922*, a cura di W. GAMBETTA e M. GIUFFREDI, Milano, Punto Rosso, 2007, pp. 145-50; e S. MICHELOTTI, *Il racconto delle istituzioni. Gli affreschi*, ivi, pp. 163-76.

14. Gli insorti di Picelli nel 1922 cacciarono i fascisti di Italo Balbo dall'Oltretorrente, ma il successo sarà effimero.

15. Vedilo riprodotto in GOLDIN, op. cit., p. 251.

16. Ivi, p. 253.

ri rossicci nel dipinto, e così anche i sassi in primo piano sono assai tenui nel disegno e molto chiaroscurati nel dipinto. Dunque in questo caso siamo certi di un cartone intermedio per stabilire i toni del colore. I modelli classici, per questa moderna strage degli innocenti, sono evidenti; alla sinistra in fondo, l'albero sta fra Mantegna e Piero della Francesca della *Resurrezione* di Borgo San Sepolcro mentre il partigiano ucciso, forse inchiodato alla parete, è una ovvia citazione del Raffaello della *Stanza dell'Incendio di Borgo*. Il grande affresco con la *Trebbiatura*, che si data 1955, ha un grande cartone composto da ben quattro strisce verticali in bianco e nero: i buoi alla sinistra, la trebbiatrice al centro, l'aia alla destra; nell'affresco lo schema è rispettato ma molti particolari sono sviluppati, come ad esempio le balle di paglia che sforna la trebbiatrice e che Pizzinato aveva copiato dal vero, infatti se le era fatte portare lì, nella sala del Palazzo della Provincia. L'affresco ha un respiro e una scansione molto diversa rispetto agli altri dipinti accanto: prima di tutto un paesaggio dilatato con un gruppo di case, una fattoria, alla destra, poi un sistema di personaggi, l'uomo coi buoi aggiogati che cita un dipinto di Fattori, e poi alla destra tre figure che sembrano l'*Angelus* di Millet, a sinistra il ragazzino col cane e a destra la figura seduta con camicia a quadri che sono forse memorie l'uno caravaggesca l'altra di uno spinario romano, ma che fungono da quinte prospettiche per la scena centrale coi trebbiatori, due uomini che reggono la scala sulla quale è salito una figura. Anche qui si devono notare i grandi spazi, le figure come bloccate, la sottolineata assenza di espressività, ai tempi di Brecht si sarebbe parlato di recita estraniata. Anche delle due figure che reggono un altro sulla scala abbiamo una prova a colori.¹⁷ La *Costruzione del ponte* propone una scena complessa divisa come in un grandioso trittico: al centro appunto la costruzione del ponte, due gru, molti operai, al fondo un paesaggio che è il profilo delle case affacciate sul Lungoparma, il che vuol dire che il ponte che si ricostruisce potrebbe essere il Ponte di Mezzo; alla sinistra operai seduti, operai in piedi, un operaio sulla impalcatura; alla destra tre operai che si passano un secchio di calcina per fissare sul muro i mattoni. *Epos* dunque è quello del lavoro e la pittura propone questo racconto con un senso dello spazio, una densità di invenzione e racconto davvero eccezionali.

17. Vedila riprodotta in GOLDIN, op. cit., p. 138.

Mai come in questo caso il modo di dipingere di Pizzinato appare diverso, diverso da quello di Renato Guttuso, sempre violento, espressivo, attento alla tradizione espressionista piú violenta, Dix e Grosz sopra tutti, diverso da quello di Treccani o da quelli degli altri realisti. Sembra dunque di poter dire che Pizzinato abbia altre esperienze e memorie. E, prima di tutto, forse la memoria delle grandi composizioni di Cagli da una parte e di Aligi Sassu dall'altra gli avrà fatto comprendere l'organizzazione degli spazi, ma in Italia il senso epico del lavoro, l'invenzione dei tralicci dei ponteggi per costruire griglie prospettiche e organizzazione di spazi sono anche di altri artisti, a cominciare da Mario Sironi. Eppure io credo che la formazione di Pizzinato sia stata ancora diversa: Pizzinato è al corrente del dibattito sul Realismo nel PCI e come si è visto, vi prende parte. Pizzinato segue la pubblicazione sulle riviste delle immagini del Realismo, anche quelle dei servizi fotografici di documento civile di « Vie Nuove », ma Pizzinato conosce molto di piú di questo. Prima di tutto le pitture di un artista fortemente legato al *New Deal* roosveltiano, l'americano Ben Shahn che certo, a Pizzinato, deve avere fatto intendere l'importanza delle figure disposte entro grandi spazi vuoti. Poi vengono certo le attenzioni a Grosz e a Dix ma senza quello scavo, quella amarezza che sono invece nelle pitture di Renato Guttuso. Non serve citare Géricault oppure Delacroix, come pure ho fatto, perché i nessi sono limitati alla citazione del medesimo impianto compositivo, così bisogna riconoscere che i riferimenti piú ovvi per comprendere le matrici delle scelte di Pizzinato non sono ancora evidenti. Mi limito qui a suggerire due risposte: nel dopoguerra in Italia sono conosciuti, quantomeno in riproduzione, alcuni artisti della ufficialità sovietica molti dei quali attivi negli anni '30, e penso a Pavel Filonov, a Boris Vladimirovič Ioganson, ma anche al piú stucchevole Andrei Mjlnikov mentre Arkadij Alexandrovič Plastov propone, con una sua *Trebbiatura* del 1949, un plausibile modello. Ricordo infine un artista che ha avuto molta fortuna anche in occidente, Alexandr Alexandrovič Deineka, nel quale ritroviamo la sospesa inespressività delle figure che passano sotto la passerella e che sfilano sopra di essa nel dipinto *La difesa di Pietrogrado* del 1927. Quante di queste opere Pizzinato abbia veduto direttamente è difficile dire, certo però gli artisti sovietici li ha veduti nelle riviste diffuse nelle sedi maggiori del PCI e altrove.

A questo punto vorrei proporre una osservazione finale: l'impianto compositivo di questo grande ciclo di Parma ha ancora qualcosa di non spiegato, di non chiarito: il sapiente bilanciamento degli spazi, quello delle figure e quello delle architetture, anche e solo dei tralici o della trebbiatrice o altro ancora, tutto fa pensare a una formazione di Pizzinato attenta anche alla grande tradizione accademica e al neoclassicismo di pittori come David la conoscenza delle cui opere ha strutturato l'insegnamento delle accademie in Occidente. Ecco dunque che il grande respiro di questi affreschi, la loro vibrante presenza ma insieme il loro sospeso distacco, le figure immobili, spesso non espressive, muovono da altre consapevolezze, quelle della grande tradizione classica della fine del secolo XVIII degli inizi del XIX in Francia ripresa poi, in Italia, da Canova e tanti altri. Del resto non per caso Pizzinato cita fra gli altri proprio Raffaello, come si è veduto. Un grande pittore che ha proposto un realismo fortemente strutturato all'interno di una tradizione legata al mondo della classicità, quella dell'insegnamento settecentesco nelle accademie.

GIANCARLO PAULETTO

PIZZINATO E PORDENONE, PIZZINATO A PORDENONE

Il titolo scelto per questa relazione sui rapporti tra Pizzinato e Pordenone lascia intendere, credo, che c'è stato, tra l'artista e la città, un rapporto di scambio, nel quale Pizzinato non ha solo dato molto, ma ha anche ricevuto qualcosa.

Emblematico è a questo riguardo un evento accaduto non più tardi di una dozzina di giorni fa, precisamente sabato 13 novembre 2010, in un clima molto festoso e partecipato: l'inaugurazione ufficiale della nuova Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, la quale è stata intitolata, appunto, ad Armando Pizzinato.

Vedere come questo si sia reso possibile – non in termini burocratico-amministrativi, ma in termini di storia culturale – è la maniera più semplice per redigere un sunto degli scambi tra l'artista e la città.

Nella seconda metà degli anni Settanta, a Pordenone, il discorso attorno alla possibilità che il Comune desse vita ad una galleria d'arte contemporanea non trovava un ambiente molto favorevole. L'obiezione, anche da parte di persone culturalmente avvertite, era che non ci fosse a Pordenone, nell'ambito del contemporaneo, una tradizione d'arte che meritasse particolare attenzione, e che quindi costituisse la ragion d'essere dell'ipotesi galleria. Si era orgogliosi, naturalmente, della pittura locale del Rinascimento, con i suoi Gianfrancesco da Tolmezzo, Pordenone, Amalteo. Si riconosceva l'importanza, che si andava riscoprendo, di un pittore ottocentesco come Michelangelo Grigoletti, che con il suo lascito aveva dato il via alla costituzione del Museo Civico, ma non si vedevano, nel contemporaneo, fatti e personalità artistiche che andassero oltre una considerazione familiarmente positiva.

Questo, parlando in termini di “opinione pubblica colta”, con quel tanto di approssimativo, ma anche di utilmente identificante che l'espressione può significare.

Era tuttavia sorta, già da una decina anni, l'istituzione che stava lavorando a modificare in profondità queste convinzioni, fino a dare, nel corso del tempo, un contributo essenziale per giungere, appunto, all'inaugurazione cui abbiamo appena accennato. Questa istituzione era la Casa dello Studente, nata per la convergente volontà di uomini d'in-

dustria – tra i quali determinanti furono Lino Zanussi e Luciano Savio – e della Curia di Pordenone, allora retta dal vescovo Vittorio De Zanche. La città era dotata di tutti gli istituti scolastici superiori, molti studenti provenienti dal territorio della provincia avevano necessità di una mensa, di sale dove poter fermarsi e studiare in attesa delle lezioni del pomeriggio e poi della partenza dei mezzi per tornare a casa. L'edificio, ampio e intelligentemente progettato, fu pronto alla fine del 1965 e fu affidato, per la direzione, a un giovane sacerdote, Luciano Padovese, laureato a Roma in teologia morale. Padovese impresse immediatamente alla Casa dello Studente una direzione di larga apertura, favorendo in ogni modo la formazione di gruppi culturali che si occuparono da subito di cinema, di musica, di arte, di teatro, di economia, di religione, coinvolgendo molti giovani, studenti e neolaureati, in una attività di collaborazione e di proposta che ha fruttificato nel tempo, favorendo competenze che poi si sono riversate ampiamente nelle attività culturali della città. Volle anche da subito, oltre che la biblioteca e l'auditorium, una galleria d'arte che – gestita da un'associazione denominata Centro Iniziative Culturali Pordenone – assunse qualche tempo dopo l'attuale nome, Sagittaria, e che a partire dalla prima esposizione nel febbraio del 1966, ha lavorato fino ad oggi per allargare la conoscenza dell'arte contemporanea non solo attraverso le mostre – mirate alla regione, all'Italia e all'Europa – ma anche attraverso dibattiti, conferenze, tavole rotonde, corsi pratici e teorici che hanno avvicinato a temi artistici migliaia e migliaia di persone. Dirò solo, riassuntivamente, che fino ad oggi sono state realizzate 401 mostre con nomi essenziali dell'arte veneto-friulana, italiana e internazionale, da Dino e Mirko Basaldella a Giuseppe Zigaina, da Mascherini a Spacal, da Pellis a Cadorin, da Murtic a Gianquinto, da Veronesi a Fontana, da Capogrossi a Reggiani, da Maccari ad Alviani, da Sonia Delaunay a Gropius, alle grandi mostre di maestri della fotografia internazionale quali Smith, Bischof, Cunningham Rosenblum, Klein, solo per fare qualche nome, alle esposizioni realizzate in collaborazione con il *Rupertinum* di Salisburgo sull'Espressionismo, sulla scultura e sulla fotografia austriaca, ecc.

Pizzinato arriva abbastanza presto, precisamente nel 1970, in una mostra che dura dal 16 maggio al 30 giugno. È una mostra antologica, piena di quadri importanti, tra i quali citerò soltanto i notissimi *Parti-*

giano torturato, Ragazza ebrea, Canale della Giudecca, Bracciante ucciso, Scariatori di carbone, Colazione sul campo, uno splendido *Canale veneziano* del 1970 che mi colpí molto perché la oleografica Venezia, la Venezia delle cartoline, diventava un fatto di geometria dinamica, pur rimanendo del tutto ed esplicitamente Venezia.

Incredibile che un pittore di tale livello non fosse noto in città – dicevamo tra noi giovanotti di belle speranze. Naturalmente, come spesso fanno i giovani, riducevamo la città a noi stessi, in realtà Pizzinato era conosciuto a Pordenone dagli appassionati d'arte (non una folla) che avevano una certa età, e che ricordavano le cose passate. Cominciammo a conoscerle anche noi, queste cose passate, a partire dall'autobiografia in terza persona che l'Armando aveva premesso al catalogo: un buon catalogo, detto tra parentesi, con introduzione di Paolo Rizzi, testimonianze critiche di Alfonso Gatto e Diego Valeri e alcune ottime riproduzioni, a colori e in bianco-nero, che oggi, col digitale, non è così facile avere. Vale la pena rileggere l'attacco di quella biografia, perché in esso c'è tutto Pizzinato: sintesi, *nonchalance*, importanza delle cose importanti.

Figlio di un caffettiere, Armando Pizzinato nasce il 7 ottobre 1910 a Maniago, piccolo paese del Friuli ai piedi della montagna. La casa dei suoi si affaccia sulla grandissima piazza; in mezzo una fontana esagonale. Stinte pitture nella Loggia e un grande leone rampante, affrescato dall'Amalteo sul muro del palazzetto dei Signori, accendono la sua fantasia di bambino. Fra gli alberi, nei boschi, scopre i luoghi segreti delle tane delle volpi, studia la nascita degli uccelli, conosce i loro canti [sembra di sentire il ragazzino Pin, protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino], osserva per ore il grande maglio cadere con fragore sul ferro incandescente, mentre la luce abbagliante rende misteriosa, sovrumana, la figura del battiferro. Ogni lunedì, dalla finestra, vede la fiera che riempie la piazza di contadini, di mercanti, di venditori di stoffe, di animali, di tende multicolori. Disteso sul pavimento della soffitta, poi, per ore disegna a carbone su fogli che nasconde sopra un grande armadio. È il suo segreto.

Parentesi. Che non abbia sbagliato carriera, il Pizzinato? Perché questo attacco mi pare degno senza dubbio alcuno di un vero scrittore. E continua:

Dopo la guerra la sua famiglia si trasferisce a Pordenone. Ha dieci anni. Per gravi dissesti finanziari suo padre muore suicida. A quindici anni, per seguire

la sua vocazione, è garzone di un decoratore; pochi mesi dopo è costretto ad impiegarsi in una banca come fattorino e vi resta quattro anni. A contatto con due giovani comunisti scopre Marx e il socialismo: letture, discussioni appassionate nelle lunghe camminate in montagna. Il confronto con l'ambiente gretto della banca fa il resto; diventa un ribelle. Fra i libri di uno studente di architettura vede per la prima volta riproduzioni di opere di Picasso, Matisse, dei maestri italiani del Novecento. Si compra *Le vite* del Vasari e una cassetta di colori; ogni volta che può, dipinge dal vero dei piccoli paesaggi. Il direttore della banca scopre questa sua passione e gli fa dare lezioni di disegno dal pittore Pio Rossi.¹

Qui ci fermiamo, per cominciare a capire cosa Pizzinato ha avuto da Pordenone – oltre a Marx, al socialismo, alle prime riproduzioni dei grandi del Novecento e alle grandi camminate in val Cimoliana. A quindici anni, dice, è garzone di un decoratore. Bene, questo decoratore non è proprio un imbianchino. È Tiburzio Donadon, pittore, che frequentò l'Accademia di Belle Arti di Venezia, che si specializzò in decorazioni di chiese e di palazzi, dipingendo un'infinità di angeli, apostoli, Cristi, e un'infinità di paesaggi di stile settecentesco; abilissimo nei decori, nei fregi, nelle mascherature di colonne e di volte. È di qualche anno fa una mostra e un catalogo, sotto l'egida della Provincia di Pordenone, che rendono giustizia ad una capacità operativa schietta, nutrita di sapere e di ottima tecnica. Armando ricordava con rispetto la sua figura, dicendo che da lui aveva imparato tutta una serie di cose tecniche sulla pittura.

Poi viene Pio Rossi. Chi fosse Pio Rossi lo scrive Pizzinato stesso in un ricordo premesso al catalogo dell'antologica che si tenne alla Galleria Sagittaria nell'aprile-maggio del 1979:

A Pordenone dal '21 al '24 frequentai la scuola complementare; professore di disegno era allora il pittore Pio Rossi. Non mi distinsi in modo particolare in nessuna materia; me la cavavo in italiano e nel disegno, superato però nell'acquarello dal compagno Populin [...]. Nel 1925, quando il direttore della banca di Pordenone si accorse che dipingevo, per suo interessamento e a carico del consiglio di amministrazione, fui a lezioni private di anatomia e pittura nello studio del pittore Rossi. Pur essendo egli gentile con me era assai rigoroso e severo ed io ne avevo una gran soggezione. Alto, dritto, gli occhi chiari, il volto

1. *Pizzinato*, a cura di P. RIZZI, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, 16 maggio-30 giugno 1970), Udine, 1970, p. 7.

glabro e virile da condottiero, sportivamente abbigliato con stravagante eleganza; sui capelli ondulati un cappello a tesa rialzata da un lato e, ai piedi, stivaletti a uosa allacciati da tanti bottoncini di osso: un dandy. Così era Pio Rossi da Forlì. Nel suo studio disegnai teschi, scheletri, muscoli riempiendo interi album, dipinsi nature morte, teste e, comprata coi primi guadagni una cassetta di colori, andando ogni volta che potevo per le campagne in bicicletta, dipinsi una quantità di piccoli paesaggi su cartone che mia madre regolarmente regalava. Possiedo ancora solo un cartone, con dipinto un paio degli scarponcini che Rossi usava, l'unico ricordo di lui che conservo con tenerezza e il mio più lontano quadro, datato 1925 [...]. Della sua pittura conosco e soprattutto ricordo i magistrali acquarelli: paesaggi di acquitrini, di alberi esaltati dai colori delle stagioni e in particolare quelli gialli e bruni dell'autunno [...]. La sua era pittura di tocco e di estro anche quando al posto dell'acquarello usava l'olio, una pittura in questo caso umorosa e ricca, dalla pennellata densa e corposa.²

Ora, chi andasse a confrontare, sulla realtà o su una buona riproduzione, questi scarponcini di Pio Rossi dipinti dal quindicenne Armando, si accorgerebbe – come noi ce ne accorgemmo nella mostra del 1970 dove essi erano presenti – che la sua prima vera accezione alla pittura, e ad una pittura assolutamente degna di tal nome, sono proprio questi scarponcini, dipinti in cromatismi che sono quelli tipici di Rossi, ma pittoricamente definiti con un segno energico e sicuro, che è già quello di Pizzinato.

Voglio dire, insomma, che non è Venezia che insegna a dipingere a Pizzinato: è Pordenone con i suoi vecchi pittori, che non erano solo vecchi pittori, ma anche bravi pittori. I quali, nel corso degli anni '20, esposero più volte nella città, e sono rassegne che il Nostro ha sicuramente visto perché erano dei veri e propri eventi culturali cittadini, che si tenevano in occasione delle fiere, e quindi visitati da moltissime persone. Per esempio, nello stesso 1925 in cui Pizzinato dipinge gli stivaletti di Rossi, si tiene in settembre, presso l'edificio delle scuole elementari, la Terza Mostra d'Arte degli Artisti del Friuli Occidentale, nel cui Comitato organizzatore c'è quello stesso Tiburzio Donadon che abbiamo già incontrato, mentre in esposizione vi sono opere di Luigi De Paoli, importante scultore, vincitore di premi internazionali e ben noto a chi si occupa della scultura italiana tra Otto e Novecento;

2. *Pio Rossi*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, aprile-maggio 1979), a cura di G. PAULETTO e P. MARASI, Udine, 1979, pp. 19-20.

ci sono Vittore Antonio Cargnel, Duilio Corompai, Umberto Martina, Pio Rossi, Eugenio Polesello e Luigi Fattorello. A parte Fattorello, che era il piú giovane, appena ventenne, e che avrà un'evoluzione addirittura futurista, gli altri sono tutti pittori di tradizione tra tardo Naturalismo e Simbolismo, nati nel secolo precedente, ma pittori veri, oggi ben conosciuti attraverso una serie di mostre, la maggior parte delle quali organizzate dalla Galleria Sagittaria che aveva ed ha sede – lo ricordiamo ancora una volta – presso la Casa dello Studente di Pordenone.

Insomma la città non era affatto priva, già negli anni '20, di manifestazioni artistiche di buon livello, che continuarono poi negli anni Trenta, aggiungendosi nel frattempo alla schiera degli artisti la nuova generazione dei Pizzinato, dei Furlan, dei Dall'Anese, dei Vettori, del giovanissimo Mario Moretti, dei Tramontin, degli Zuccheri, ecc., tutta gente che studia a Venezia con Guidi, con Saetti, con Carena, con Cadorin e altri maestri e che avrà poi una carriera piú o meno fortunata, ma sempre importante sul piano dei risultati, come del resto testimoniano i cataloghi che nel corso dei decenni, per iniziativa del Comune di Pordenone, della Provincia di Pordenone, della Galleria Sagittaria e di altri comuni del territorio si sono andati realizzando.

Dunque la mostra antologica del 1970 è un grande momento per Pordenone, che reincontra, ma soprattutto incontra di bel nuovo un pittore che aveva cominciato ad essere tale aggirandosi in corso Vittorio Emanuele, andando a vedere le mostre presso le scuole elementari, girando per la campagna con i suoi cartoncini, i suoi colori, la sua bicicletta. È un grande incontro che si ripete nel febbraio del 1973, quando alla Galleria Sagittaria si organizza la prima antologica di opere grafiche. Sono 133 pezzi, che vanno da uno *Studio di figura* del 1936 a *Per l'ottobre* del 1972, passando attraverso la guerra, il Fronte Nuovo delle Arti, il Realismo, il Neonaturalismo, fino al segno dinamico dei *Gabbiani*.

Il sodalizio tra Pizzinato e Pordenone si era stabilito: in occasione di questa mostra il Centro Iniziative Culturali pubblica il primo volume delle Edizioni d'arte / Nuova serie, la quale viene inaugurata proprio per onorare Pizzinato. Esso è firmato da Giuseppe Marchiori e riproduce tutte le opere in mostra, costituendo un capitolo ancor oggi essenziale nella bibliografia dell'artista. Nel volume si ripresenta il Pizzi-

nato impagabile in terza persona, a delucidare il senso della mostra, in tono tutt'altro che agiografico.

Nessuna traccia dei disegni eseguiti fino al 1935, regolarmente distrutti. Anche in seguito, Pizzinato si è poco preoccupato di conservare schizzi, disegni, bozzetti. La maggior parte della sua produzione grafica è stata da lui stesso distrutta ed è per circostanze del tutto fortuite se un numero discreto di questi suoi lavori, finito in un capace magazzino, in mezzo a cumuli di giornali e riviste, è stato recuperato, rendendo così possibile la realizzazione di questo libro.

E continua:

Che significato ha per Pizzinato il disegno? Egli stesso dice che, da quando a quindici anni incappò nelle storie del Vasari, gli si radicò in mente l'idea che il disegno non fosse altro che un mezzo rapido di ricerca e di indagine del quale servirsi quale appunto per la realizzazione dell'opera pittorica [...] [egli] si rivolge al disegno nei momenti più acuti della sua ricerca e, dopo un avvio disegnativo, [essendo] interessato soprattutto al colore e alla pittura, riprende esclusivamente a dipingere [...].³

È stata una bella fortuna, vien da pensare, che il Centro Iniziative Culturali di Pordenone abbia a suo tempo lavorato per fare questa mostra. La scarsa considerazione in cui il pittore dimostra di aver tenuto questi materiali, sia con le parole sopra citate, sia depositandoli in un disordinatissimo magazzino sotto il livello di pianterreno della sua abitazione veneziana – magazzino che chi parla ha ben conosciuto per le ragioni che dirà tra poco – fa pensare che avrebbero anche potuto finire dispersi.

Molto importante dunque questa mostra del '73, molto importante anche la conseguenza di tale mostra che, per la comune volontà di Comune e Centro Iniziative Culturali, si concretizza nella donazione al Museo Civico di Palazzo Ricchieri di una cinquantina di acqueforti del Maestro, da una prova d'autore del 1931 intitolata *Al caffè* fino alle *Betulle* del 1972.

La consonanza tra città e artista viene ben testimoniata dall'allora sindaco di Pordenone Giacomo Ros, che nella prefazione al catalogo dell'esposizione presso il Museo Civico scrive tra l'altro:

3. *Pizzinato opera grafica*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Sagittaria, s.d.), a cura di G. MARCHIORI, Udine, s.d., p. 22.

Dopo le mostre antologiche dedicate nella nostra città ai dipinti e ai disegni di Pizzinato [...] la presentazione del *corpus* delle sue incisioni viene ad integrare una giusta ed esauriente presa di conoscenza, da parte di tutti, dell'opera di un artista fra i piú rappresentativi del nostro tempo [...] mi è grato esprimere ad Armando Pizzinato il sentimento della riconoscenza piú viva della nostra città che si onora di averlo tra i figli migliori di questa terra.⁴

Nel frattempo l'artista donava alla Casa dello Studente un frammento della *Trebbiatura*, cartone per gli affreschi realizzati nel Palazzo della Provincia di Parma: frammento, intendiamoci, di quattro metri di altezza per uno e ottanta di base, disegno colorato di straordinaria forza, da allora visibile al secondo piano della Casa medesima. Il rapporto è ormai di calda amicizia e condivisione. Pizzinato esprime la volontà di operare una scelta di opere ad olio significative, da donare al Museo per rendervi piú completa la sua presenza. La cosa si concretizza alcuni anni dopo: al sottoscritto, che praticamente dall'inizio collaborava con il Centro Iniziative Culturali, e in quel giro d'anni anche con il Museo Civico, vengono affidati i contatti con l'artista sulla base di un'amicizia che era nata a partire da una recensione alla mostra dell'opera grafica, e che si era poi consolidata attraverso una serie di incontri a Venezia.

È in quegli anni che egli conosce a fondo il famoso magazzino di cui si parlava. Pizzinato gli aveva detto che nel vario disordine c'erano sicuramente autografi di artisti come Cagli, Guttuso, Birolli, Treccani, ecc., e poi di critici come Argan, Maltese, Marchiori, De Micheli, e poi annate intere de « Il Contemporaneo » e de « Les Lettres Françaises ». Aveva anche aggiunto che, per quanto lo riguardava, siccome la corrispondenza piú importante era salva nel suo studio, tutta quella roba poteva anche finire « in canaasso ».

Io, preso da sacro furore culturale, gli chiesi il permesso di frugare nel disordine, permesso che egli ben volentieri mi accordò. Fu così che furono recuperati, per l'archivio del Museo Civico di Pordenone, una serie di importanti documenti, parte dei quali venne esposta nel giugno-luglio del 1983, quando presso l'ex chiesa di San Francesco a Pordenone fu realizzata, a mia cura, la mostra completa delle opere di Piz-

4. *Le incisioni di Armando Pizzinato*, catalogo della mostra (Pordenone, Museo Civico, novembre-dicembre 1973), Pordenone, 1973, p. 6.

zinato entrate nella disponibilità del Museo medesimo. Erano opere importanti. Uno splendido *Autoritratto* del 1932, due opere anni Trenta un po' guidiane, il magnifico *Figure in un interno* del 1948, in pieno Fronte Nuovo delle Arti – posso dire che fu anche merito mio se quest'opera entrò, alla fine, nel novero della donazione? – tutti i cartoni per la Provincia di Parma restati in possesso del pittore, tre bellissimi oli del Realismo, *La Trebbiatura*, *Il minatore*, i *Pescatori*, e poi le *Piante* del momento neonaturalista; infine, come si diceva, una piccola parte dei documenti recuperati al *canaasso*, documenti che comprendevano, citando dal catalogo,

non meno di un centinaio di autografi dei più importanti pittori contemporanei che sono stati in corrispondenza con l'artista, da Rosai a Morandi, da Vedova a Santomaso, da Guttuso a Mucchi, da Migneco a Morlotti, Moreni, Zancanaro, Treccani, Zigaina, Mascherini, Afro e molti altri, e tra i critici Marchiori, Maltese, Argan, De Micheli, ecc., e tra i politici Sereni, Lajolo, Alicata, ecc. Inoltre Pizzinato ha donato molti cataloghi ormai praticamente introvabili e decine di altri documenti relativi alla vita del sindacato arti visive di cui egli fu per molti anni segretario a Venezia, nonché annate di riviste culturali come « Les lettres françaises », « Il Contemporaneo » e altre che hanno fatto, poco o molto, la storia della cultura italiana ed europea degli ultimi quarant'anni.⁵

Introducendo il catalogo, Luciano Padovese esprimeva con chiarezza i termini del rapporto, ormai saldo, tra Pizzinato e Pordenone:

[...] La sua partecipazione ad ogni manifestazione di carattere culturale e artistico in cui valesse far pesare il senso di una testimonianza personale di patrocinio e avallo. Dopo il terremoto, il suo appassionato impegno di segnalazione, fino alla denuncia, per la salvaguardia di un territorio amatissimo. In particolare vogliamo qui ricordare la sua vera e propria battaglia per salvaguardare Poffabro dallo scempio del cemento armato. Il suo incessante intervento ovunque avesse potuto trovare ascolto perché quella piccola perla di architettura friulana e pedemontana si salvasse, quasi a costituire una bandiera di realtà abitativa a misura d'uomo, oltre che di stupenda bellezza [...]. Verrebbe da chiedersi quanto Pordenone, come città e non solo come *elites*, sia pure significative, si renda conto della bontà e dell'importanza di tale suo effettivo sodalizio con Armando Pizzinato [...]. Quando questa coscienza sarà adulta e di

5. *Pizzinato al Museo di Pordenone*, catalogo della mostra (Pordenone, ex chiesa di S. Francesco, giugno-luglio 1983), a cura di G. PAULETTO, Pordenone, 1983, p. 16.

conseguenza potrà esprimersi in coinvolgimenti “popolari” anche nei riguardi di operazioni oggi condotte solo a livello di amministrazioni pubbliche e di organismi culturali, allora Pordenone avrà senz’altro una propria identità e potrà finalmente a ragione esibire con orgoglio la sua qualifica di “città”.⁶

Ecco – per anticipare la conclusione di questo discorso, che del resto non è lontana – si può tranquillamente dire che queste parole di Padovese sono augurio da un lato, ma anche prefigurazione di quel che è successo in città pochi giorni addietro, la già citata intitolazione della Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea ad Armando Pizzinato.

Ma ancora, tra tante, alcune cose almeno vanno ricordate, se non altro per dovere di memoria. Nel 1984 Maniago, sua città natale, organizza, assieme alla Provincia e al Centro Iniziative Culturali Pordenone, un’importante rassegna che presenta e pubblica in catalogo parecchie opere sconosciute degli anni Trenta, ma anche degli anni successivi, inserendo nello studio introduttivo importanti lettere inedite di Birolli, di Vedova, dello stesso Pizzinato. Anche l’antologia critica, apprestata per l’occasione, risulta essere un’importante novità.

Nel frattempo egli è impegnato sul fronte della difesa di Poffabro, va dal sindaco del paese, porta amici a conoscere il luogo, raccoglie materiali e scatta fotografie per un libro, che finalmente riesce a pubblicare negli ultimi mesi del 1992 e a presentare nella primavera del 1993 con un intervento presso la Fiera di Pordenone. È un libro assai bello per le sue intenzioni ed anche per la sua veste tipografica: da quel momento in poi ogni discorso sullo splendido paesino della pedemontana maniaghese non potrà più prescindere. Ed è di questi giorni l’ottima notizia che sta per essere ristampato dal Comune di Maniago.

Organizzo poi, nel 1991, sempre per la collaborazione della Provincia e del Centro Iniziative Culturali, una impegnativa mostra intitolata *Capi d’opera in Provincia*, allestita presso Villa Varda di Brugnera. Lo scopo dichiarato dell’impresa è – mettendo assieme i più importanti artisti che hanno operato nella Destra Tagliamento dal 1945 agli anni ’80 – far vedere come il territorio abbia prodotto, anche nel corso del Novecento, personalità degne della massima attenzione, per sostenere in questo modo l’idea, che comincia ad essere più diffusa, della ne-

6. Ivi, pp. 9-10.

cessità di una galleria d'arte contemporanea a Pordenone. Pizzinato presta volentieri, con la solita generosità, le opere che gli chiedo, la mostra presenta piú di duecento lavori, ha un grande successo di pubblico.

Nel 1997, sempre alla Sagittaria, per una mostra intitolata *Opere degli anni Cinquanta in Friuli* in cui sono presenti sedici autori tra i piú importanti della Regione, e per la quale cerco soprattutto inediti, Pizzinato fa uscire per la prima volta l'*Uccisione di Beloyannis* del 1952, un'opera grandemente significativa del pieno Realismo.

Nella primavera del 2004, ancora per una mostra di ricerca che scava tra i disegni degli artisti del Friuli Occidentale, portando alla luce un centinaio di carte mai prima né viste né pubblicate, Armando presta alla Sagittaria dieci bellissimi disegni. È ormai malato e stanco, ma non rinuncia a scegliere, a chiedere il parere, a fare, a fare lui.

È l'ultimo grande regalo. Prima che la mostra finisca, l'artista scompare, la galleria restituirà le opere alla figlia Patrizia.

Nasce poco dopo l'idea di una antologica postuma, centrata ancora sull'inedito, per portare alla luce altri oli, altri disegni, inframezzandoli, certo, con alcune opere molto note, sorta di pesci-guida nella mostra. Essa si intitolerà *Armando Pizzinato, spazi di libertà*, sarà la mostra n. 365 della Galleria Sagittaria, si terrà dal 7 maggio al 16 luglio 2005.

In questo 2010, centenario della nascita, l'intitolazione della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Pordenone.

Credo che la mia relazione possa fermarsi qui.

ENZO DI MARTINO

ARMANDO PIZZINATO: L'ARTE E L'IMPEGNO

1. UNA BREVE PREMESSA

A ben vedere tutta la storia dell'arte – nella sua funzione di rendere visibili i grandi avvenimenti storici e riconoscibili i suoi protagonisti – è percorsa da un'evidente intenzione di interpretare quei fatti e quei personaggi. Qualcuno sostiene che perfino l'ineffabile Piero, nella sua impenetrabile *Flagellazione*, abbia avuto la stessa intenzione: il dipinto rappresenterebbe infatti la caduta di Bisanzio e la denuncia delle condizioni di sofferenza della Chiesa cristiana in Oriente. Esplicitamente partecipe è Lucas Cranach con la sua feroce polemica antipapale, evidente nel ciclo di xilografie di *Cristo e Anticristo*. Così come Piranesi denuncia la crudele violenza dell'Inquisizione con le sue impressionanti e terribili *Carceri*, affollate di strumenti di tortura e figure di torturati. Goya, infine, dopo essere divenuto pittore del re, decide nella maturità di essere invece artista del popolo spagnolo con i cicli di incisioni dei *Proverbi*, delle *Follie* e dei *Disastri* della guerra.

Il coinvolgimento sociale dell'arte nel XX secolo, un secolo che Armando Pizzinato ha quasi interamente attraversato, potrebbe essere esemplarmente rappresentato da una sola opera del suo maggiore protagonista: *Guernica* di Picasso. Un secolo, il Novecento, che presenta però, nella sua turbolenta complessità, attraversata com'è da due grandi guerre e da alcune storiche rivoluzioni, altri significativi momenti di espressività dell'arte densi di impegno e preoccupazione sociale. Come gli straordinari momenti dell'Espressionismo del gruppo Die Brücke e, più tardi, quello della Nuova oggettività.

Armando Pizzinato conosce bene questi momenti perché è naturalmente partecipe della cultura del suo secolo e ambisce perciò a essere protagonista all'interno dell'arte che esso ha espresso.

2. UNA STORIA ESEMPLARE, ANZI MORALE

La vicenda umana e artistica di Armando Pizzinato può essere compresa solo se si tiene conto di una personalità manifestata nel segno

della coerenza e di una adesione profondamente morale alle scelte nella vita e nell'arte. La sua adesione alla Resistenza è stata totale e rischiosa, curando assieme alla moglie Zaira la pubblicazione di « Fronte Unico », un piccolo giornale stampato nella soffitta della sua casa alle Zattere. Venendo arrestato il 2 gennaio del 1945 e rimanendo in carcere, a Santa Maria Maggiore, fino al 28 aprile dello stesso anno.

Dopo quella militanza Pizzinato è sempre rimasto comunista perché esserlo significava per lui collocarsi idealmente a fianco dei più deboli, dei lavoratori, degli oppressi, incurante del Partito verso il quale aveva più volte manifestato un forte dissenso. La sua era infatti una adesione essenzialmente morale che non ha mai tenuto in considerazione tornaconti e opportunismi personali, una militanza che dava conto, come uomo e come artista, alla sua sola coscienza. Un atteggiamento che lo porterà nel campo artistico a fare scelte fortemente caratterizzate ma certamente penalizzanti nel rapporto con il sistema dell'arte.

3. VERSO LA MATURITÀ ESPRESSIVA

È estremamente interessante a questo proposito seguire il percorso formativo centrale nella maturazione di Pizzinato, quella negli anni tra il 1936 e il 1945. Dapprima, nel periodo romano (1936-1939) con i contatti avuti con Guttuso, Afro, Capogrossi e Mafai – ma con un occhio al già scomparso Scipione – e poi, con il rientro a Venezia nel 1940, con i rapporti avuti con Martini e Guidi – anche qui avendo però in mente Gino Rossi – e i più giovani suoi contemporanei Viani, Santomaso, De Luigi e Vedova.

Il ritorno a Venezia, che avviene quando la guerra è già iniziata, appare a Pizzinato denso di straordinari stimoli sociali, politici, culturali e artistici. Espone infatti alla Galleria del Milione a Milano, partecipa più volte, e viene anche premiato, al Premio Bergamo, allestisce la sua prima mostra personale nel 1941 alle Botteghe d'Arte a Venezia.

Nel 1943 espone nuovamente alla Galleria del Milione ed è chiaro che il suo linguaggio si allontana dall'insegnamento accademico e pare volto ad una sorta di forte espressionismo nelle figure e ad una evidente influenza neo-cubista nelle nature morte. L'artista non è però insensibile a quanto avviene nel paese e matura la decisione di una sua effettiva partecipazione a quelle vicende: avverrà con la sua adesione

alla Resistenza e il quasi totale abbandono della pittura per circa due anni.

4. DAL FRONTE NUOVO DELLE ARTI AL REALISMO

La visione politica dell'arte portava i giovani pittori italiani, nell'immediato dopoguerra, a ritenere necessario che, dopo la caduta del fascismo, anche l'arte esprimesse una nuova concezione del suo ruolo nella società. Pizzinato, assieme a Vedova, Santomaso, Viani e al critico Giuseppe Marchiori, è perciò molto attivo nel cercare di aggregare un gruppo di artisti, anche romani (Guttuso, Corpora, Turcato, Franchina, Leoncillo) e milanesi (Birolli e Morlotti), attorno ad un movimento che, nell'ottobre del 1946, prenderà il nome di Fronte Nuovo delle Arti.

Il linguaggio espressivo di Pizzinato, a partire dal 1943-1944, evolve intanto, pur non rinnegando completamente il riferimento al reale, verso modi neo-cubisti che sembrano portare all'astrazione. I motivi di ispirazione, tuttavia, restano legati alle vicende dell'uomo, a volte esplicitamente come in *Per un seppellimento partigiano* del 1945 o *Suonatori ambulanti* dell'anno successivo, e, a partire dal 1947, con un riferimento al mondo delle macchine ed all'ambiente di lavoro, come nella serie dei *Cantieri* che compaiono nel 1947-1948. Sembra un cammino verso la pura astrazione ed in effetti da questo punto di vista l'opera di Pizzinato è la più avanzata e non è certo un caso se al Premio Torino del 1947 a un suo dipinto viene assegnato il primo premio e a Vedova il secondo.

Il Fronte Nuovo delle Arti viene finalmente costituito a Venezia il 1 ottobre del 1946 da undici artisti, tutti militanti, pur con declinazioni ideologico-formali diverse, nei partiti della sinistra.

Il gruppo verrà celebrato alla prima Biennale del dopoguerra, nel 1948, quella nella quale Peggy Guggenheim esponeva per la prima volta in Italia la sua strepitosa raccolta di opere del XX secolo e che, nell'occasione, acquistò un dipinto di Pizzinato.

Ma molte tensioni, politiche e artistiche, erano già evidenti all'interno del gruppo. Sarà Togliatti a farle esplodere definitivamente con un articolo apparso su « Rinascita », firmato "Roderigo di Castiglia", nel quale definiva « orrori e scemenze » le opere esposte alla mostra dell'Alleanza della Cultura, alla quale partecipavano gli stessi artisti del Fronte, tenuta a Bologna nell'ottobre del 1948.

Provocherà la spaccatura irrimediabile del gruppo: da un lato gli astrattisti che confluirono nel Gruppo degli Otto (Santomaso, Vedova, Turcato e Corpora), dall'altro gli artisti che per ragioni ideologiche aderirono al movimento del Realismo come Pizzinato e Guttuso: una scelta che, con le stesse motivazioni, appare simile a quella del francese Jean Hélion.

L'astrattismo di Pizzinato, praticato tra il 1946 e il 1948, a ben vedere non è mai stato radicale, come è evidente in dipinti quali *Un fantasma* del 1947 o *Primo maggio* del 1948, nei quali le figure e le bandiere rosse continuano ad essere riconoscibili. Nel suo dipinto piú noto – *Un fantasma percorre l'Europa* del 1949-1950 – il ritorno di Pizzinato verso il Realismo pare già avviato e con opere quali *I difensori delle fabbriche*, dello stesso anno, risulta del tutto concluso.

Il Fronte Nuovo delle Arti, l'entusiasmante esperienza che ha ridato fiducia all'arte italiana nel dopoguerra e dopo il fascismo, verrà sciolto definitivamente nel 1950 in una serata al Ristorante all'Angelo, il posto dove era stato fondato quattro anni prima.

5. LA STAGIONE DEL REALISMO

L'adesione di Pizzinato al movimento del Realismo configura una scelta morale e ideologica di forte convincimento che l'artista non ha mai rinnegato. Sarà una scelta che il sistema dell'arte gli farà pagare duramente con una feroce emarginazione durata fino alla metà degli anni Settanta. Senza tener conto della situazione sociale, culturale e politica del tempo e, soprattutto, del fatto che in Italia il movimento del Neorealismo ha prodotto un grande cinema di livello internazionale. In alcune opere di questo periodo (1949-1950) la pittura di Pizzinato sembra ancora indecisa tra astrazione e figurazione, come si vede ad esempio in opere, tutte comunque di ispirazione sociale, quali *Saldatori* o *Bracciante del Delta* e perfino in *Terra non guerra* del 1950. Ma già l'anno successivo, il 1951, i modi formali della sua pittura – e l'adesione ai temi piú urgenti della socialità – sono pienamente all'interno del piú leggibile Realismo, come si vede bene in *L'alluvione*, *Mondine* e, in maniera forse anche retorica, nella *Insurrezione di Venezia* del 1952.

Per valutare bene la stagione del Realismo nella pittura di Armando Pizzinato bisogna tuttavia porre una particolare attenzione agli affreschi di Parma, quelli dipinti dall'artista tra il 1953 e il 1956 nella Sala

Consiliare della Amministrazione Provinciale.

La grande opera, ispirata ai motivi del lavoro come *La costruzione di un ponte* e *La Trebbiatura*, e ad alcuni episodi storici della lotta partigiana nel territorio, appare oggi un grande affresco epico e certamente può essere considerato un vero capolavoro della pittura realista italiana di quel tempo. La conclusione di questo grande lavoro, nel 1956, coincide però con l'inizio della crisi esistenziale di Pizzinato che naturalmente capisce che il movimento del Realismo non ha prospettive nel sistema dell'arte italiana di quel tempo, a parte il caso dell'influenza che Renato Guttuso ha per altre ragioni nell'ambiente. Del resto lo stesso Partito Comunista decide quell'anno di chiudere la rivista « Realismo » che aveva molto sostenuto quella esperienza espressiva.

6. UNA COERENZA ESEMPLARE

Inizia così per Pizzinato un difficile e tormentato periodo di isolamento perché l'artista era privato anche del sostegno ideologico del Partito. Un momento sofferto, aggravato peraltro dalla improvvisa morte della moglie Zaira, la vigilia di Natale del 1962, per anni sua compagna influente anche nelle scelte e nella lotta politica. Lo storico Giuseppe Mazzariol l'aiuterà ad uscire dall'isolamento stimolandolo a dipingere i *Giardini di Zaira*, a partire dal 1963, con vaghi accenni informali che lo distanziavano dai modi del Realismo.

Interessante appare in questo momento un dipinto, peraltro isolato, come *Per l'ottobre* del 1966 perché diverso dai *Giardini* e dal Realismo e che, per un motivo politico, riprende i vecchi modi neocubisti.

Nel 1970, dopo un viaggio in Russia con la nuova moglie Clari, compaiono le *Betulle di Abramtsevo* e nel 1972 i grandi voli dei *Gabbiani*, veri e propri canti di libertà, che lo condurranno qualche anno dopo, nel 1979, a tornare ad una sua personale visione astratta documentata dalle *Composizioni* che dipingerà fino alla morte. Configurando un percorso, certamente non rettilineo, che appare tuttavia una vera testimonianza di fede nell'uomo e nella pittura. Una fede documentata da molti episodi come quando, dopo aver fondato nel 1949 il Sindacato degli Artisti che ha restituito ai giovani veneziani la Fondazione Bevilacqua La Masa, è stato nel 1964 il primo a partecipare alla riunione di rifondazione dello stesso sindacato, che personalmente e con entusiasmo avevo promosso.

Naturalmente Pizzinato non ha mai rinnegato in nessun modo il suo periodo realista, come altri hanno tentato di fare, rivendicando anzi come una necessità, come una sua particolare esigenza ideale quella pittura. Tanto che quando nel 1983 gli proposi di esporre al Museo di Carpi una mostra delle sue opere realiste, per celebrare i settantacinque anni della storica Cooperativa Muratori e Braccianti, aderì prontamente, collaborando personalmente anche all'allestimento.

« Questa – scrivevo allora in catalogo – può essere l'occasione per una rilettura meno faziosa di un tempo di queste opere, perché manifestate nel segno di una autentica tensione morale e poetica ».

Come dovrebbe essere anche oggi, al di là delle mode e delle tendenze temporanee dell'arte.

Ho sempre avuto l'impressione, nel frequentare Pizzinato per alcuni decenni, di avere a che fare con un personaggio particolare che appariva a volte una sorta di eremita, un monaco laico, un volitivo rinunciante, forse un consapevole poeta *dochard* armato della fede nell'arte e della sua coerenza morale. Configurando per noi più giovani, pur nelle difficoltà di un rapporto a volte anche spigoloso e difficile, un sicuro riferimento sul quale fare affidamento.

È dunque per questo che la sua figura di uomo e di artista persiste durevolmente nella nostra memoria.

GIULIANO SCABIA

DIALOGO DELLA PITTURA

Fin dai tempi dei tempi (tempi di Altamira, tempi di Lascaux) ho visitato con affetto, curiosità e tremore gli studi dei pittori – ogni volta sentendomi invitato in luoghi in qualche modo misteriosi, o addirittura sacri. Quelle soglie, ogni volta che le oltrepassavo, le sentivo *temenoi* – tagli – fra un fuori normale e un dentro altro, denso e segnato, templare: varco iniziatico (se entri io t’inizio ai miei segni e colori, te li rivelo e ti faccio partecipe) oltre cui avrei trovato colori, odori, disegni, cavalletti, tele, immagini nuove e vecchie, officina, laboratorio, cappella votiva, luogo di meditazione, di artigianato e ispirazione.

Andavo da Claudio Olivieri verso il Ticino, a Ovest di Milano, fra campi di erbe, in una casa isolata, sderenata, antica, contadina – e lo trovavo (era sempre solo) con le tele intelaiate intorno, quinte, verticali – alcune bianche, alcune con qualche segno e colore, alcune finite. Parlavamo, io cercavo di decifrare, il difficile lavoro del narrare la pittura – e discutere e discutere, il dialogo del poeta e del pittore. Il pittore che aspetta le parole del poeta forse per capire cosa sta facendo.

Ma cosa fa il pittore davanti alla tela?

Andavo da Emilio Scanavino (nello studio, a Milano o ad Albissola) e lui parlava parlava, inarrestabilmente – intorno vedevo i quadri con quei guizzi e nervi presi al volo, così simili al modo di muoversi di Emilio, un quasi danzare aspettando la pittura, il segno che imprimeendosi tratteneva i guizzi, il pensiero segno, il nervo dei pensieri. Come si batteva con le tele, le masoniti e le terre cotte Scanavino!

Ma cosa vedeva oltre le tele, le superfici e le terre?

Andavo da Nanni Valentini ad Arcore – Valentini il ceramista, pittore, scultore – uno che era davanti sempre in esperimento – e lo trovavo intento a scolare e dosare il colore per le sue tazze e piatti meravigliosi – alle prese con acqua, aria, terra e fuoco, i quattro elementi del ceramista e del mondo – e mi chiedevo: Dove sta mettendo le mani, in che oltre? E nei quadri e disegno vedevo gli spazi e le visioni di Nanni – visioni quasi indecifrabili, con varchi e orizzonti – visioni di colore e

segnì, pre-sculture. Così ho visto nascere la Torre del fuoco, le Case di Barcellona. Oggetti di straordinaria poesia, unici.

Con le mani nella creta dove frugava Nanni?

Andavo da Pino Spagnulo e lo trovavo intento a battersi, come un guerriero dell'Iliade, col gres, col legno – e poi col ferro e col fuoco. *Kratos kai bia*: potenza e forza. Ma prima trovavo gli schizzi – e nella piatezza unidimensionale indovinavo la profondità dello spazio, la terza dimensione della scultura – l'oltre. Oltre la carta, oltre il gres, il legno, il ferro e il fuoco.

Cosa c'è oltre la soglia che apre il fuoco?

Andavo da Jan Koblasa scultore e pittore a Praga – la Praga della Primavera, 1966, 1967 – e in silenzio stavo a contemplare quei torsi e totem estratti dai sogni e dagli incubi – e davanti a centinaia di disegni graffiati e graffiati mi pareva di essere davanti a misteriosissime porte e porticine di tabernacoli teatri – oltre cui era possibile immaginare altri mondi, altre anime. Avevo la sensazione – a volte la certezza – che Jan coi disegni e le sculture interrogasse le anime – le anime dentro la sua anima, i suoi morti – là appena oltre.

Andavo nello studio di Vedova in calle dello Squero – e per un breve periodo nella grandiosità della chiesa di San Gregorio, su per le impalcature, e ho assistito al passaggio – o sfondamento – dalla tela nei plurimi. Vedi, diceva, bisogna andare di là della pittura. Sfondare lo spazio, entrare.

Anche il suo parlare in fondo era pittura, oltrepassamento della soglia con mulinare di braccia chele, barba e occhi elettrici – sempre preso da quella mania ispirante di cui parla Platone su per i dialoghi, al tempo dei greci che fu.

Andavo nello studio di Vittorio Basaglia, prima a Venezia in campo san Polo e poi a Valeriano lungo il Tagliamento – e stavo là a guardare e parlare. Quando disegnava Vittorio era rapido, vedeva ciò che disegnava, come se chiamasse in scena (il foglio scena) ciò che gli appariva. Quando abbiamo fatto Marco Cavallo nel manicomio di Trieste, nel 1973, alla sera facevamo il volantino – io il testo e lui il disegno. Guardavo incantato la sua bravura nel sintetizzare l'immagine centrale (il cavallo, il ritorno di Doz, il Paradiso Terrestre eccetera) come fossero lì da sempre – eterne.

Cosa fa il pittore davanti al foglio, alla tela, alla creta?
Cosa facevano i pittori di Altamira e Lascaux?
Fermavano immagini della realtà vissuta?
O evocavano progetti di realtà possibili?
O chiamavano in scena, per avere aiuto, dei, eroi, sciamani e bestie magiche?

Perché andavano là sotto terra (in studi così scuri, impervi, terrorizzanti) a pitturare graffitare?

Mistero.

Mistero tanto diverso da quello di Giotto o Michelangelo e aiutanti ad affrescare creazioni, inferni e paradisi?

Che guerriero è il pittore davanti alla tela, alle malte, ai muri?

Secondo me interroga l'al di là (l'oltre) e cerca di portarlo di qua.

La tela, il muro, la tavola, la creta sono soglia e specchio. Il pittore si auto ritrae – o si ritrae da sé – per entrare oltre sé, nell'altro mondo – il mondo immenso della vita e morte che verranno.

Chi sono, allora, i pittori?

Io li vedo, certi pittori, come sciamani sulla soglia che, invece che cavallo e tamburo – il corredo sciamanico – hanno matite, pennelli, colori, carte, tele, malte e altro – e volano: volano stando intanati lí, nei loro studi e tane – e con pazienza aspettano e trascrivono ciò che si rivela – chiamano in qua l'al di là dell'immaginario.

Questa è l'impressione che mi resta dei pittori che ho visitato – i nominati e tanti altri.

Come le volte che sono andato – piú volte, lontanamente, nel secolo 900 – alloggiando all'Hotel Cardinal in rue Cardinal a Aix-en-Provence, non lontano da casa Cezanne, non lontano dallo studio che lui pittore Cezanne si è disegnato e costruito – con la grande vetrata verso Nord per avere luce – e immaginando di sentire i passi di quel suo camminare ogni giorno per andare sui motivi, fonti, monti, sentieri nascosti: a copiare la realtà?

No, a svelarla.

E Picasso – che per omaggio a Cezanne si è fatto seppellire là vicino, nel castello sulla montagna Saint Victoire – non aveva capito proprio questo del maestro quando ha detto: Io non cerco, trovo?

Dialoghi di pittori, della pittura.

Sì, aspettando, davanti a una qualunque soglia dove lasciare dei segni chi ha l'arte (la tecnica e la vocazione) trova.

Uno potrebbe dire: Ma non è lo stesso anche per la scrittura, davanti alla pagina bianca?

No.

Vedo il pittore – da Altamira ad oggi – che in piedi, come un sacerdote, come un combattente, davanti alla tela evoca forme, non parole – forme figurali o astratte – il mare delle visioni nel campo visivo. Dove si vedono inferni e paradisi, battaglie, natiuità, fughe in Egitto, operai, borghesi, fabbriche, ronde di notte, amanti, dei, cavalieri, partigiani, velieri, puttane, tempeste eccetera eccetera.

Ecco, Pizzinato lo vedo, anche per come l'ho conosciuto, come un guerriero e sciamano cosí: testardo, intransigente, duro e tenero, furlano, comunista, scorbutico, innamorato del rosso, del giallo, del blu, del verde, del bianco – dei colori piú belli – uno di quei pittori di sentinella sulla soglia: soglia della storia, del tempo, del futuro, del dolore, della catastrofe, della resistenza, del mare, dei gabbiani – intento a cercare la struttura di ciò che appare (l'essere?), per decifrarlo, e formarlo.

Di questa straordinaria *schola* veneziana – lui, Vedova, Tancredi, Santomaso, Gianquinto, Basaglia e alcuni altri – si potrebbe dire che ha cercato per vie diverse, qualche volta dialogando con le mitiche lotte operaie – di dare forma all'essere della storia cercandone il senso. Per prove ed errori.

Con Armando, ritrovato dopo tanto tempo, abbiamo molto dialogato (anche per merito di Cristina Giglioli, sua dottoressa) fino alla gran partenza. Di pittura, di politica, di poesia (un giorno all'Ateneo Veneto abbiamo provato a rileggere Majakovski in pubblico: com'è grande Majakovski) – curioso di tutto, fino alle ultime ore, attento al mutamento, mai immemore, come quando seguiva Paolo Dorigo in carcere e poi agli arresti domiciliari – per affetto e resistenza.

Una mattina Armando mi ha raccontato un sogno.

Ho sognato che ero morto, mi ha detto. C'era uno spazio immenso e volavo lí su e giù, e intorno c'erano tanti che volavano, su e giù. Su e giù.

Era andato oltre la soglia, il comunista sciamano?

Negli ultimi tempi, molto malandato e tutto rattoppato, stava nel suo letto (molto accudito da Silvana e Angelo Goldmann) e guardava sempre la televisione. Soprattutto il Canale 5 del non amato Berlusconi. E un giorno mi fa: Vedi là dentro? Quello sono io.

Sí – nella televisione (nell’oltre?) – vedeva sé vagare.

Guarda, gli ho detto, che lí prima o poi incontri Berlusconi.

Ma lui sorrideva e non capiva.

Insomma a un certo punto la testa un po’ si fa molle e si crede davvero di essere andati di là.

Stiamo a vedere.

Dirò, per chiudere questo dialogo della pittura, che nello studio di Armando Pizzinato non sono mai riuscito ad entrare.

Non mi ha fatto mai entrare, quel guerriero.

25 novembre 2010

APPENDICE

ANTONIO DIANO

« NON PRESTARE FEDE A SCIOCCHIE VOCI ».
UN'INEDITA (E UN PO' POLEMICA) CORRISPONDENZA
TRA A. PIZZINATO E R. PALLUCCHINI

BRICIOLE D'ARCHIVIO TRA CISVe E ASAC*

Non mi risulta siano mai stati indagati i rapporti tra Armando Pizzinato e Rodolfo Pallucchini, segretario generale della Biennale – com'è ben noto – dalla rinascita del dopoguerra (1948) al 1957.¹

Eppure un'inedita corrispondenza da me rintracciata tra le « Carte del Contemporaneo » del Centro Interuniversitario di studi veneti² e l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia,³ carteggio svoltosi

* Grazie a Giuseppina Dal Canton e a Giovanni Bianchi per le preziose indicazioni.

1. Per il contesto si veda almeno E. DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia. 1895-2003*, Moncalieri 2003, pp. 50-52 e, sulla segreteria Pallucchini, pp. 53-57. Tra i più penetranti contributi su Pallucchini e il contemporaneo si veda G. DAL CANTON, *Fra attiva partecipazione al "rinnovamento della cultura artistica italiana" e "colloquio della propria sensibilità": Pallucchini e l'arte contemporanea*, in *Una vita per l'arte veneta*, Atti della giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini (Venezia, 10 novembre 1999), Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 119-27.

2. Per le « Carte del contemporaneo », conservate presso il Centro Interuniversitario di studi veneti (attivo sotto la direzione di Eugenio Burgio) dell'Università Ca' Foscari Venezia, straordinario insieme d'archivi d'autore (di proprietà del Centro stesso e diretto da Silvana Tamiozzo Goldmann) in continuo incremento grazie ad illuminate donazioni di privati e comprendente, ad oggi, i fondi Armando Pizzinato, Ernesto Calzavara, Pier Maria Pasinetti e Carlo Della Corte, si rinvia alla presentazione che ne offrono in questo stesso volume Veronica Gobbato e Samuela Simion (oltre a Silvana Tamiozzo Goldmann, ringrazio le care colleghe Gobbato e Simion, ordinatrici sapienti degli archivi delle « Carte », che hanno messo a mia disposizione i documenti, di specifica qualificazione storico-artistica, consentendomele così la pubblicazione in anteprima).

3. Presso il Centro cafoscarino (d'ora in poi CISVe), ove questa ricerca ha trovato le prime scaturigini, si conservano una lettera di Pallucchini a Pizzinato e la relativa replica di quest'ultimo; presso l'Archivio della Biennale (d'ora in poi ASAC), in forma di velina, oltre alle due suddette chi scrive ha potuto rintracciare – avvertita la necessità di controllare su tale fondo eventuali riscontri ai documenti del CISVe (e i risultati della ricognizione son andati oltre le migliori aspettative) – la lettera di Pizzinato a Pallucchini che ha motivato la cit. lettera di quest'ultimo all'artista. Per i particolari e i rapporti tra i testimoni rimando ai cappelli apposti ai documenti di seguito pubblicati. Desidero aggiungere che nella medesima occasione è stata ritrovata, nello stesso fondo ASAC, una conciliante (intendo nei toni) lettera di Pallucchini a Pizzinato del 15 dicembre 1948,

nell'ambito dei lavori preparatori della Biennale del 1948 e qui di seguito pubblicato, mentre lascia trasparire una consuetudine tra i due forse non proprio traducibile in *sodalitas* magari "militante"⁴ ma certamente sintomatica di alcunché di meno scontato rispetto ad una semplice conoscenza superficiale, per altro verso contribuisce – se non m'inganno – ad aprire uno squarcio di non trascurabile ampiezza sul variegato *milieu* dell'arte veneziana dell'immediato dopoguerra e, in specifico, sulle connessioni politico-ideologiche, nonché organizzative, con gli orientamenti della nuova segreteria dell'ente, che dopo il disastro bellico tentava di accreditarsi come aperta all'Europa e ai più innovativi rappresentanti dell'ambiente artistico-culturale extra-italiano: in questo senso l'attività di Pallucchini è stata ampiamente riconosciuta come esemplarmente distaccata dalle chiusure municipalistiche e pure da un nazionalismo gretto e asfissiante, tal quale era appena uscito dall'esperienza fascista;⁵ e ciò tuttavia – come emerge anche dai documenti – senza stolide e sterili forzature.

Né si dimentichi l'instabile rapporto che in quegli anni l'istituzione Biennale intratteneva con il neonato (epperò incondizionatamente schierato) Sindacato dei pittori e degli scultori.⁶

Il coinvolgimento della vicenda singolare e sofferta del Fronte Nuovo delle Arti,⁷ nelle cui sale espositive Pizzinato esporrà alla fine cinque opere,⁸ rende inoltre ancor più ricche e succose le acquisizioni che questi nuovi documenti consentono di conseguire.

Nell'occasione di questo Convegno, in cui le « Carte del Contemporaneo » vengono presentate in sede scientifica, è parso opportuno sfruttarle per la prima volta onde – nello specifico – ricostruire, dalla voce delle *carte* (incrociata con quella altrettanto nitida dei documenti conservati presso l'A-

estranea però al dibattito espresso dai richiamati documenti e che mi riservo di render nota altrove.

4. Come mi suggerisce Veronica Gobbato (che di nuovo ringrazio), il fatto che nelle nostre carte i corrispondenti interloquiscano usando reciprocamente la seconda persona singolare, più che come indizio d'amicizia diuturna (che in effetti non reputo da ritenersi, giusta quanto detto nel testo) è da interpretarsi come forma "cameratesca" nei rapporti anche professionali. D'altronde che Pizzinato vedesse in Pallucchini l'ente Biennale (ancorché non li identificasse *tout court*) emerge bene ad es. dal doc. III infra.

5. Cfr. DAL CANTON, op. cit., p. 124.

6. Cfr. la tesi di laurea di A. RODELLA, *Pallucchini e la Biennale dal 1948 al 1956: uno storico dell'arte antica alla direzione di una rassegna internazionale d'arte contemporanea*, a.a. 1990-1991, Università degli studi di Venezia, rel. prof. F. Mazzocca, pp. 63-64.

7. Per l'esperienza del movimento si veda *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra (Vicenza, 13 settembre-16 novembre 1997), Vicenza, Neri Pozza, 1997.

8. Cfr. *Catalogo 24. Biennale di Venezia*, Venezia, Serenissima, 1948, p. 168.

SAC),⁹ una micro- vicenda su cui nondimeno si potrà con profitto approfondire le ricerche a venire (non solo d'archivio).

Emerge tra i due protagonisti, il professore consapevole delle dinamiche della storia e l'artista *engagé* (né risulterà superfluo confrontare lo stile ed il *cur-sus* espressi da ciascuno dei due: a favore di chi, inutile precisarlo), una visione assai diversa dell'economia gestionale dell'esposizione, in particolare per quanto riguarda la documentazione da allegare al catalogo (ansiosamente invocata dal pittore, quasi intimorito dai toni usati dal corrispondente, nel doc. III *infra*) e la quantità stessa delle opere da esporre (del Nostro e degli « artisti comunisti » suoi *confrères*), laddove – s'avverta bene – *ex parte* Pizzinato s'intravede, oltre l'apparente truismo e il fatto contingente, come un baluginio angosciato, una sorta d'amara riflessione – sia pur *ex ante*, ma non di molto – sui limiti propri e di quelle ampiamente condivise coordinate ideologico-politiche (di cui occorre salvare la memoria) che stavano in parte iniziando a disarticolarsi, mentre sullo scenario amicale dei “compagni di viaggio” si sarebbe di lì a poco consumata la rottura con Vedova e, su quello delle scelte artistiche, s'avvicinava ineludibile l'approdo al Realismo.¹⁰ E son tutte, di per sé, cose note.

Pallucchini, del resto, proprio in quei giorni veniva fatto oggetto di polemiche private ben più dure, ad esempio da parte di Aligi Sassu.¹¹

Il combinato di queste lettere se n'estolle in guisa di prorompente contraltare all'aulica frequentazione inanellatasi *per viam litterarum* tra lo storico dell'arte (che s'esercita ben al di là del ruolo istituzionale) e il collega Longhi, resa di pubblico dominio or non è molto grazie alla provvida fatica di Maria Cristina Bandera.¹²

9. Cfr. *supra*, n. 3.

10. Cfr., per tutti, M. GOLDIN, *Pizzinato*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 1 giugno-28 luglio 1996), Milano, Electa, 1996, pp. 38 sgg.

11. ASAC, Fondo storico, *Arti visive*, b. 8, fasc. « da Archiviare », lettera manoscritta, Aligi Sassu a Rodolfo Pallucchini (« Al sig. [sic!] Pallucchini »), 1948 maggio 14, e relativa lettera di risposta di R.P. a A.S., 1948 maggio 16. Non sarà inutile ricordare che presso l'Università di Udine giace l'archivio personale di Pallucchini, in attesa di ordinamento e di messa a disposizione degli studiosi; sulla biblioteca privata dello studioso, ivi pervenuta contestualmente, cfr. M. PIANTONI, *La biblioteca “Rodolfo Pallucchini” dell'Università degli Studi di Udine*, in « Arte Documento », 13 1999, pp. 63-69. A proposito di biblioteche “d'autore”, ho avuto modo di presentare il *case study* – a mio parere esemplare – della biblioteca di Sergio Bettini, di proprietà dell'Università Ca' Foscari di Venezia che ne ha acquisito anche l'archivio: A. DIANO, *La biblioteca di lavoro di Sergio Bettini. Note preliminari*, in *L'opera di Sergio Bettini*, a cura di M. AGAZZI e C. ROMANELLI, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 87-102.

12. M. C. BANDERA, *Il carteggio Longhi-Pallucchini: le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano, Charta, 1999. Cfr. anche EAD., *Pallucchini segretario generale della Biennale e il suo carteggio con Longhi*, in *Una vita per l'arte veneta*, cit., pp. 131-49.

Inutile qui riassumere i fatti: se ne faranno carico senz'altro, di seguito, gli eloquenti documenti recuperati. Né mi pare opportuno, in questa sede, aggiungere ulteriori commenti. Mi limito a render disponibili le carte, recandole a coloro che vorranno trarne materia di studio.

Per concludere, mi sembra che sul piano storico Pizzinato, al postutto, non ne esca male, tuttavia il contraddittorio travaglio artistico, culturale e umano ch'egli soffriva in quel torno d'anni emerge qui in piena evidenza; infatti nella Biennale del 1952 l'antico cantore della lotta partigiana avrebbe finito, come ha acutamente notato Giuseppina Dal Canton, per « [...] abbracciare la tendenza didascalico-narrativa sostenuta dalla politica culturale del PCI». ¹³

13. G. DAL CANTON, *Le Biennali degli anni Cinquanta e gli artisti veneti, in Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), a cura di M.G. MESSINA, con la coll. di D. MARANCON, Ferrara, Ferrara Arte SpA, 1999, pp. 33-48, p. 39.

DOCUMENTI

I

ASAC, Fondo storico, *Arti visive*, b. 8, [corrispondenza con gli artisti], P-Q - 1948, lettera dattiloscritta, Armando Pizzinato a Rodolfo Pallucchini, 1948 maggio 9, velina, [1] + 1 cc. stampigliate al solo r [la seconda numerata sovrattesto a sin.: « 2) »].

[c. 1r]^a

Caro Pallucchini,

Il nostro “manager” ci dice che sei molto nervoso, che non bisogna disturbarti, ecc... devi credere che comprendo benissimo come tu sia impegnato e anche preoccupato – non cerco perciò di vederti – non ti disturbo – ma stimo necessario precisare alcune questioni e perciò ti scrivo.

Il compito che ti sei accollato è grave, non c'è dubbio, la commissione te lo ha reso più gravoso per il grande numero degli inutili che sono passati in un modo o nell'altro.

A questo punto ci vuole un grande coraggio: fare un taglio netto e mettere al di qua quanto^b merita di essere salvato, in questo lavoro ti aiuteranno i vecchi nella misura in cui terranno le loro posizioni e i giovani che hanno saputo ag^cgiungere una loro parola.

Penso che la Secessione creerà un'oasi e, non soltanto polemicamente, interesserà – a questo punto occorre non preoccuparsi di quello che dicono e diranno ma dimostrare fiducia e valorizzare queste forze e quelle di isolati: Cassinari, Breddo, De Luigi, ecc – valorizzarle nella sistemazione e nel catalogo.

Non nego che sia giusto (se lo^d sono guadagnato) dare un posto ai novecentisti (Carrà, Morandi, ecc.) ma stimo sia altrettanto giusto ospitare nel catalogo una fotografia di un lavoro di ciascuno di noi. Dipenderà dal numero degli inviti, ma penso almeno per quelli che sono stati invitati con cinque opere. L'invito dimo^estra una certa considerazione non è così?

Sono certo che tutto questo è ovvio anche per te ma conviene fare (in certo

a. *Sovrattesto a sin., a matita (d'altra mano): Pizzinato; a destra, a penna: 9-5-48.*

b. *n di quanto aggiunta meccanicamente in interlinea.*

c. *Olim agg, ove seconda g canc. meccanicamente presso l'a capo.*

d. *Olim los, ove s canc. meccanicamente.*

e. *t di dimostra aggiunta a penna.*

modo) patti chiari. Accadono dei fatti veramente allarmanti. So per avere veduto una lettera di personalità ufficiale che si pensa di escludere dagli acquisti per la galleria d'Arte moderna gli artisti comunisti (questo stà accadendo per la^f quadriennale)

v^g Per quel che riguarda la Biennale so che ha ottenuto l^h invito a due sculture un certo Lotti mentre Consagra vieneⁱ scartato dalla giuria e, per non fare altri nomi, Saetti invitato con tre quadri ne esporrà dieci.

Devi ammettere che nessuno di noi ha manovrato per ottenere [c. 1v] di piú dall'invito, che non ha approfittato del "cospicuo numero di opere" della tua lettera di invito (extra) anche se ci sembrò ingiusto invitare in un gruppo alcuni con il doppio di lavori.

Ora Birolli, Guttuso e Santomaso hanno un posto preminente, avranno i centro parete – fate in modo che si sia uguali alme^j nel catalogo (una fotografia a testa).

Non stimare questa mossa suggerita da ambizione. Siamo attaccati,^k lo saremo ancora di piú domani abbiamo diritto di difenderci e, in definitiva, il nostro lavoro è serio. Tu sai che ho ragione, che quanto chiedo ci viene di diritto. Se si cercherà di stabilire degli altari faremo scandalo il giorno dell'inaugurazione.

Ecco, con tutta franchezza, quel che penso. Non volermene e buon lavoro^l

II

Lettera dattiloscritta su carta intestata "Ente Autonomo 'La Biennale di Venezia'" [solo in A], Rodolfo Pallucchini a Armando Pizzinato, 1948 maggio 14.

- A. CISVe, Archivio « Carte del Contemporaneo », *Fondo Armando Pizzinato*, Corrispondenza, fasc. "Pallucchini, Rodolfo", num. 1, [1] c. r-v.
 B. ASAC, Fondo storico, *Arti visive*, b. 8, [corrispondenza con gli artisti], P-Q - 1948, [minuta preparatoria], velina, [1] c. r-v.

f. biennale *canc. meccanicamente*.

g. *Sic*.

h. - *canc. meccanicamente, senza ulteriori interventi*.

i. s *canc. meccanicamente*.

j. *Sic*.

k. *Olim attaccatìl, ove l cancella meccanicamente*.

l. *In calce, a penna: tuo / Pizzinato / __*.

[c. 1r]

Venezia, li 14 maggio 1948^a

Caro Pizzinato,

Nella lettera che mi hai mandato ci sono alcune imprecisioni e questo mi fa capire che il mio compito è reso ancora più gravoso dalle false voci che girano mettendo in allarme gli artisti oltre alle varie apprensioni che questi si creano un po' da se. Ad ogni modo stai tranquillo che non mi lascio intimorire perché decisi di agire con la massima indipendenza fin dal giorno in cui accettai l'incarico di Segretario generale della Biennale. Per questo non mi curo di quello che si va dicendo dall'una e dall'altra parte e tendo soltanto a curare la mostra nel migliore dei modi. Per la stessa ragione non ho bisogno di fare patti con nessuno.

Ti preciso che Saetti non è stato invitato con 3 opere ma con 5^b e ne esporrà 7 soltanto perché queste non superano lo spazio messo a sua^c disposizione. Questa concessione^d è stata fatta^e anche ad altri.

Per quanto riguarda la fotografia nel catalogo devo dirti che non sarà molto facile che io possa accontentarti per il semplice fatto che gran parte delle non troppe tavole di cui si comporrà, illustreranno le opere dell'impressionismo, dei maestri stranieri, delle retrospettive e dei maestri italiani.

Tu sai ad ogni modo che io ho seguito il lavoro tuo e dei tuoi compagni sempre con la massima simpatia e che ho dato più vol^f[c. 1v]te prova dell'apprezzamento che ne facevo. Non ritengo sia il caso di ingiustificati allarmi né di minacciare scandali. Comprendo le tue preoccupazioni ma mi auguro che esse saranno facilmente dissipate quando potrai vedere la mostra. Al resto penserà la critica. Io credo di avere agito con coscienziosa responsabilità.

Non prestare fede dunque a sciocche voci, lavora tranquillo e credi alla mia cordialità.^g

III

Lettera dattiloscritta, Armando Pizzinato a Rodolfo Pallucchini, 1948 maggio 17 [solo in A].

a. In A: Venezia, li a stampa, datazione datt.; in B: sola datazione datt.

b. 5 sottolin. a penna.

c. In A: queste ... sua sottolin. a penna.

d. In B: o di questo corr. a penna in a; olim favore canc. e corr. a penna in interlinea in concessione.

e. In B: olim concesso corr. a penna in fatta.

f. In calce: Pittore Armando Pizzinato / Salute 33 Venezia.

g. In A: in calce, a penna: tuo / aff.mo / Rodolfo Pallucchini.

- A. ASAC, Fondo storico, *Arti visive*, b. 8, [corrispondenza con gli artisti], P-Q - 1948, [1] + 1 cc. stampigliate al solo r [la seconda numerata in alto a sin.: « 2) »].
- B. CISVe, Archivio « Carte del Contemporaneo », *Fondo Armando Pizzinato*, Corrispondenza, fasc. “Pallucchini, Rodolfo”, num. 3, velina, [1] + 1 c. stampigliate al solo r [la seconda numerata sovrattesto a sin.: « 2) »].

[c. 1r]

Caro Pallucchini,

La tua lettera mi ha sconcertato e messo bella mente^a in scacco.

Confesso di aver usato di proposito certe parole ma francamente senza la minima volontà di ricatto se pure^b con un tono che non meritava risposte.

A questo punto sono, nei tuoi confronti, alquanto imbarazzato ma tengo a dichiararti che ho molto apprezzato il tono risentito e fermo della tua lettera. Circa la precisazione (Saetti (6-7)) avevo avuto notizia diversa da più fonti in sospettabili. Meglio così. Per l'altro caso è chiaro invece (e non intendo affatto rendertene responsabile) che è andata così per pressioni e manovre ed è proprio per questo (pensandolo non isolato) che ho creduto opportuno non continuare a stare quieto e ti ho scritto.

Ora cercherò di non seccarti a lungo ma permettimi di dire ancora una cosa che più del resto mi preme. Si tratta delle fotografie sul catalogo. Io non ho sollevato la questione per caso personale^c ma (e qui non muto parere) a me sembra sia lecito chiedere a questa Biennale – che viene dopo una lunga pausa – cosa è stato fatto di buono in questi ultimi anni. Non solo dunque quanto è già consacrato in Italia e fuori ma mostrare anche quanto vi si è aggiunto con qualche onore. Questo è il punto. Ci sono i quadri, va bene ma non^d è tutto. L'onore del catalogo dimostrerebbe in quale misura l'organizzazione concede fiducia e punta sulle forze nuove^e e questa non mi pare cosa da poco. Ora, se sei del mio^f stesso avviso, anche a te sembrerà sbagliato che, proprio quest'anno (con tanti autori meritevoli vecchi e giovani) non si riesca a far uscire un catalogo il più possibile completo. I Libri d'arte interessano anche per la scelta e la quantità delle riproduzioni – cento o duecento lire di differenza sul prezzo del catalogo non è gran cosa se l'amatore o lo studioso od anche il curioso potrà avere la possibilità consultandolo – anche a mostra chiusa – di avere sotto

a. bella e mente *uniti da un tratto a penna*.

b. *Tra se e pure aggiunto p a penna*.

c. per ... personale *sottolin. meccanicamente*.

d. *Olim nonè, ove è canc. meccanicamente*.

e. punto *canc. [rectius sovrastato da un trattino mediano orizzontale] meccanicamente*.

f. *parere canc. meccanicamente*.

gli occhi un panorama il piú completo possibile. [c. 27] Non voglio continuare a darti presuntuosamente dei consigli inutili, so bene che se tu avessi a disposizione senza usura i mezzi necessari faresti le cose nel modo migliore; ma intanto ti ho detto quel che volevo – se tu non mi avessi risposto^g come sarebbe stato piú giusto^h ti saresti risparmiato questa seconda puntata che, per altroⁱ chiude^j per ora il nostro epistolario.

Ti ringrazio per le espressioni cortesi e cordiali e mi auguro di incontrarti, con calma, a mostra inaugurata^k per poter parlare di pittura e magari anche della mia.

Arrivederci caro Pallucchini, perdonami per il tempo che^l ti ho fatto perdere. Cordialmente e buon lavoro.^m

g. *Virgola aggiunta a penna.*

h. *Virgola aggiunta a penna.*

i. *Virgola aggiunta a penna.*

j. *Virgola canc. a penna.*

k. *Virgola canc. a penna.*

l. *Olim cheti, ove ti canc. meccanicamente.*

m. *In A: in calce, a penna: tuo / Armando Pizzinato, / 17-5-48.*

ARMANDO PIZZINATO
NOTA BIOGRAFICA*

a cura di Veronica Gobbato

Considerato uno dei pittori veneziani più significativi del Novecento, Armando Pizzinato, detto Bruno in famiglia, nasce a Maniago, in Friuli, nel 1910, primo dei tre figli di Giovanni Battista e Andromenda Astolfo. Con i genitori è ritratto in una “famosa” foto-cartolina del 1913 davanti al bar “dell’Unità d’Italia” che il padre gestisce nella piazza del paese. Della sua infanzia ricorderà a più riprese il periodo della prima Guerra Mondiale, trascorso da sfollato a Firenze con la madre e il fratello Dante, la propria indole schiva e riflessiva – le passeggiate solitarie nei boschi e la soffitta di casa dove si attarda a disegnare e osservare il grande mercato del lunedì nella piazza antistante la sua abitazione – e due gravi lutti: la morte del fratellino Vincenzo nel 1920 e il suicidio del padre, l’anno seguente, a causa dei debiti contratti nella gestione dell’attività. In seguito a questo avvenimento la famiglia del giovane Armando si trasferisce a Pordenone, dove egli termina la scuola complementare e poi, assecondando le proprie inclinazioni, diventa apprendista nella bottega del decoratore Tiburzio Donadon. A quindici anni, per far fronte alle crescenti difficoltà economiche, viene assunto in una banca: vi lavora per quattro anni, all’inizio come fattorino e poi come impiegato. Con i soldi guadagnati riesce anche ad acquistare una scatola di colori e le *Vite* di Vasari, il suo primo libro d’arte. In questo periodo, grazie agli amici Francesco Maddalena e Romano Pascutto, conosce e si avvicina al marxismo.

Nel 1930 Pizzinato si iscrive all’Accademia di Belle Arti di Venezia, dove fino al 1934 frequenterà come « studente pendolare » i corsi di pittura di Virgilio Guidi. Ha così l’occasione di allacciare i primi rapporti con il mondo artistico

* La presente nota biografica, deliberatamente sintetica e senza alcuna pretesa di esautività, vuole essere solo uno strumento di supporto alla lettura di questo libro. Per la biografia, la bibliografia ed un elenco completo delle esposizioni dell’artista, si rinvia ai principali cataloghi, in particolare *Pizzinato. L’arte come bisogno di libertà 1925-1981*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1981), a cura di G. CARANDENTE, Venezia, Marsilio, 1981; M. GOLDIN, *Pizzinato. Opere 1925-1994*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 1 giugno-28 luglio 1996), Milano, Electa, 1996; *Pizzinato. Dopo il Realismo pitture 1963-1994*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 23 maggio-11 luglio 1999), a cura di M. GOLDIN, Conegliano, Linea d’Ombra libri, 1999; M. RATTI, *Armando Pizzinato. Dal fronte nuovo delle arti ai giardini di Zaira*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001. Un’ottima ed esauriente cronologia della vita di Armando Pizzinato curata da C. Di Crescenzo è consultabile nel sito *web* della Bugno Art Gallery, raggiungibile dall’indirizzo www.bugnoartgallery.it.

veneziano (risale a questo periodo la conoscenza con De Luigi, Santomaso, Carlo Scarpa, Turcato, Viani); nel 1931 espone alla Mostra Regionale Veneta e nel 1933 alla Mostra Universitaria d'Arte di Venezia. Entra inoltre in contatto con i principali poli artistici del tempo: la Galleria del Milione di Milano (attiva nella promozione delle avanguardie) con la partecipazione alla mostra *5 giovani artisti veneti* (in questa occasione stringe amicizia con Afro e subito dopo con i fratelli Mirko e Dino Basaldella) e Roma, dove arriva nel 1936 grazie alla borsa di studio *Marangoni*. Qui si avvicina agli artisti della Galleria La Cometa: Cagli, Capogrossi, Mafai e Guttuso, che lo ospiterà per un periodo nel suo studio. Con un espediente dimostra di essere iscritto al Partito fascista, ottenendo così, nel 1939, la cattedra di "Ornato e Pittura" alla Scuola d'arte di Marino Laziale, anche con l'aiuto di Argan, conosciuto frequentando il Caffè Greco e il gruppo di intellettuali che lì si riunisce.

All'entrata dell'Italia in guerra torna a Venezia. Insegna "Mosaico e Interpretazione dell'antico" all'Accademia di Belle Arti fino al 1945. La sua pittura comincia ad ottenere prestigiosi riconoscimenti: il primo posto al Premio Bergamo e un premio alla IX Mostra Interprovinciale di Belle Arti del Lazio. Nel 1941 conosce la moglie Zaira Candiani. Frequenta gli artisti vicini alla Galleria del Cavallino: Cesetti, Arturo Martini, Viani; con quest'ultimo allestisce la sua prima personale, alle Botteghe d'Arte di Venezia, mostra che, per ammissione dello stesso pittore, segna il primo punto di svolta della sua vita artistica: da questo momento la sua pittura si indirizzerà più nettamente verso il cubismo e l'espressionismo (suoi modelli riconosciuti sono *in primis* Matisse e Picasso), tecniche perseguite non come puro esercizio di stile, ma per « ritrovare la radice autentica rivoluzionaria delle avanguardie, quella radice che risaliva allo spirito e all'esperienza di Eisenstein e Majakovskij, al più energico cubofuturismo russo, sgorgato dal cuore di ottobre ».¹

Nel 1943 nasce la figlia Patrizia. Dopo un'altra mostra alla Galleria del Milione di Milano, assieme a Luciano Gaspari, e una personale alla Galleria del Cavallino di Venezia, abbandona la pittura e si dedica attivamente alla propaganda antifascista e alla stampa clandestina, con il nome di Stefano. Viene arrestato dai fascisti il 2 gennaio 1945 e resta in carcere fino alla Liberazione. L'esperienza della guerra e della partecipazione attiva alla Resistenza lo hanno segnato profondamente: riprende subito l'insegnamento all'Accademia (alla Scuola libera del Nudo fino al 1952) e a dipingere con passione, alla ricerca di un nuovo linguaggio artistico che possa esprimere il suo cambiamento interiore e la sua nuova consapevolezza. Diventa uno dei più attivi animatori delle attività dell'Arco, il centro culturale dei giovani di sinistra di Venezia che

1. L'affermazione è del critico M. DE MICHELI, cit. da P. RIZZI, *Colloquio con Pizzinato*, in *Pizzinato. Opere 1925-1994*, cit., pp. 228-35, a p. 231.

persegue l'ideale di un'arte – e, piú in generale, di una cultura – *engagé*: promuove iniziative volte alla conoscenza dell'arte e della letteratura russa del Novecento; nel 1946 conosce e stringe amicizia con Vedova (i due vincono *ex aequo* il Premio Torino di quell'anno) con il quale, in occasione del primo anniversario della Liberazione, allestisce a Palazzo delle Prigioni la *Mostra della lotta per la libertà*, che ha un enorme successo di pubblico. Nell'ottobre dello stesso anno è tra i firmatari del manifesto del Fronte Nuovo delle Arti, nato dai dibattiti dei giovani pittori veneziani che si riuniscono insieme al critico Marchiori al Ristorante all'Angelo, ma che sin da subito coinvolge anche artisti milanesi e romani. La prima mostra del Fronte, nell'estate del 1947 alla Galleria della Spiga di Milano, non consegue il successo sperato. Maggiori consensi arrivano dalla xxiv Biennale di Venezia del 1948, che dedica un intero padiglione alle opere del Fronte: in quest'occasione Peggy Guggenheim acquista soltanto un'opera, *Primo maggio* di Pizzinato. Alcuni mesi dopo, in occasione della Prima Mostra Internazionale d'arte di Bologna, l'arte astrattista del Fronte riceve una pesante stroncatura dalle pagine di «Rinascita», in un articolo apparso a nome di “Roderigo di Castiglia” (pseudonimo sotto il quale si cela il segretario del PCI, Palmiro Togliatti), critica che crea forti tensioni all'interno del gruppo.

Pizzinato ha ormai raggiunto una propria ben definita poetica, i suoi quadri mescolano caratteri astrattisti a figure realiste in cui il colore assume un ruolo fortemente simbolico. Nel 1947 vince il primo premio *ex aequo* alla Mostra d'arte contemporanea “Fondo Matteotti” di Milano e il Premio Torino; nel 1948 il primo premio *ex aequo*, insieme con Afro, alla Mostra di Pittura e Scultura di Forte dei Marmi; un premio acquisto al Primo Premio Golfo della Spezia e il premio “E.lli Pineschi” del Premio Suzzara, dedicato al “Lavoro e ai Lavoratori nell'arte” nel 1949, anno in cui partecipa con diverse opere alla mostra *XX Century Italian Art*, organizzata da Soby e Sotheby's al MOMA di New York.

Il 1950 è l'anno della definitiva scomparsa del Fronte Nuovo. Pizzinato aderisce pienamente al movimento del Realismo, nell'intento di perseguire un'«arte comprensibile a tutti, [...] che mostrasse quale fosse la dimensione del vivere di quegli anni, quale fosse la situazione politica e cosa ci stesse accadendo».² Partecipa alla mostra *Pittori realisti* alla Galleria Bergamini di Milano e alla xxv Biennale di Venezia (la «Biennale del Realismo», come egli stesso la definirà) con alcuni dei suoi quadri piú famosi e piú marcatamente politici. Tra il 1951 e il 1952 espone in Italia (collettive a Venezia, Genova, e una personale alla Galleria Il Pincio di Roma) e all'estero (alla mostra *5 Italian painters* della

2. R. FLOREAN, *Pizzinato: storia di una vita*, in *Pizzinato. Dopo il Realismo*, cit., pp. 83-105, a p. 96.

Galleria Vivivano di New York e alla collettiva *Some Contemporary Italian Painters* di Manchester). Ottiene la cattedra di “Stile e pittura murale” presso l'Istituto d'arte di Parma, incarico che gli consente di vincere il concorso per la decorazione ad affreschi della Sala Consiliare del Palazzo della Provincia (l'allestimento degli arredi è affidato a Carlo Scarpa), lavoro in cui Pizzinato vede realizzarsi a pieno il suo ideale di un'arte per l'intera società: vi si dedica perciò con profondo fervore dal 1954 al 1956.

Tornato a Venezia riprende ad insegnare (“Ornato disegnato” al Liceo Artistico, incarico che manterrà fino al 1975). Nello stesso anno la Commissione Culturale del PCI chiude la rivista « Realismo », liquidando di fatto anche il movimento. Pizzinato, amareggiato, si arrocca nelle proprie posizioni, continuando a dipingere alla sua maniera in totale solitudine. Vince il primo premio per la pittura alla Mostra della Resistenza in Palazzo Re Enzo a Bologna. Nel 1958 partecipa all'XI Premio Suzzara. “Lavoro e Lavoratori nell'Arte” e alla Mostra Nazionale di Pittura IV Premio Amedeo Modigliani della città di Livorno. Dal 1959 al 1962 è presente con numerose personali in varie città italiane, tra cui Udine (Galleria del Girasole), Milano (Galleria Bergamini), Roma (Galleria Penelope), Venezia (Galleria Il Canale e Galleria Il Traghetto). Per il catalogo della mostra *Pitture di Armando Pizzinato* che si tiene nel 1962 presso la Galleria Bevilacqua La Masa scrive una tenace difesa della propria adesione al Realismo. Ma l'improvvisa morte di Zaira, a pochi giorni dal Natale del 1962, provoca una profonda crisi nel pittore e segna l'inizio di un periodo di silenzio artistico, interrotto dalla richiesta, nel 1963, dell'amico e critico Giuseppe Mazzarioli di partecipare al Premio La Spezia. Pizzinato ricomincia a dipingere un nuovo ciclo di quadri ispirati alla moglie: i *Giardini di Zaira*. Da questo momento in poi, pur non rinnegando le proprie scelte artistiche, non dipingerà più quadri realisti. La sua pittura incomincia una nuova fase, un « quarto tempo » come egli stesso lo definirà, inizialmente di ispirazione neonaturalista, caratterizzato da « una lettura meno radicale, più libera della realtà ».³ A questi quadri, salutati con favore dalla critica, verrà dedicata un'intera sala alla Biennale del 1966.

Tra il 1966 e il 1969 viaggia nell'Europa dell'Est, dove allestisce importanti retrospettive: alla Galleria Na Karlove Namesti di Praga (1966), alla Galleria Kusnyezy Most di Mosca e all'Ermitage di Leningrado (1968), a Neuen Berliner Galerie di Berlino e a Dresda (1969). Da questi viaggi, che compie assieme a Clarice Allegrini, sua nuova compagna, trae ispirazione per i fortunati cicli pittorici dei *Gabbiani* e delle *Betulle di Abramtsevo*.

Della proficua attività espositiva degli anni Settanta si ricordano almeno le

3. G. CARANDENTE, *Una pagina aperta*, in *Pizzinato. L'arte come bisogno di libertà*, cit., pp. 9-16, a p. 15.

due mostre che gli dedica la Galleria Sagittaria di Pordenone (un'ampia personale nel 1970 ed una seconda, dedicata all'opera grafica, nel 1973); le mostre in Liguria, accompagnate dai quadri ispirati dalla marina di Tellaro; la mostra di grafica al Palazzo del Capitano del Popolo di Reggio Emilia e la personale al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1979; le esposizioni di Parigi e Stoccarda nel 1980. Pizzinato dà vita ad un nuovo fortunato ciclo ispirato alla città di Venezia e ritorna alla pittura astratta con le famose *Composizioni* che talvolta fungono da controcanto visivo alle parole di amici scrittori e critici.

Nel 1981 Venezia dedica gli dedica una grande personale nell'Ala napoleonica del Museo Correr, *Pizzinato. L'arte come bisogno di libertà 1925-1981*.

Nel 1986 partecipa all'XI Quadriennale di Roma e nel 1988 alla XLIII Biennale di Venezia. Nel 1990 alla Galleria il Traghetto allestisce una mostra in omaggio all'amico Mazzariol appena scomparso (*Omaggio a Mazzariol*). Nel 1992, con l'apporto fotografico di Orio del Mistro, pubblica il libro *Poffábro. Luogo magico*, atto di partecipe denuncia contro la degradazione del paesaggio, che rappresenta per il pittore anche un ritorno alle proprie origini e ai luoghi della sua infanzia.

Negli ultimi anni gli vengono dedicate importanti retrospettive: a Villa Manin di Passariano nel 1996 (*Pizzinato. Opere 1925-1994*), nel 1999 a Palazzo Sarcinelli di Conegliano Veneto (*Pizzinato. Dopo il Realismo. Pitture 1963-1994*), alla Bugno Art Gallery di Venezia per i suoi novant'anni (*Pizzinato. Oltre il Realismo*) e a La Spezia nel 2001 (*Armando Pizzinato. Dal Fronte Nuovo delle Arti ai Giardini di Zaira*).

Muore a Venezia il 7 aprile del 2004. « Non sono mai stato tanto sereno come ora – scriveva nel catalogo della mostra del Museo Correr – poiché posso oramai riposare sul fatto di essere pittore (grande o piccolo non ha importanza), e poiché con questo solo fatto di esserlo sono riuscito a realizzare la mia piú profonda aspirazione, quella appunto d'essere pittore ».⁴

4. A. PIZZINATO, *Cenni autobiografici*, ivi, pp. 17-18, a p. 18.

TAVOLE

INDICI

INDICE DEI NOMI*

- A**ccardi Carla: 75 n.
 Afro: vd. Basaldella Afro.
 Agazzi Michela: 125 n.
 Agosti Stefano: 5.
 Ajmone Giuseppe: 35, 71 n.
 Alicata Mario: 11-12, 105.
 Allegrini Clarice, detta Clari: xxiii, xxvii, 13, 66, 113, 136.
 Alviani Getulio: 98.
 Amalteo Pomponio: 97, 99.
 Ambrosini Claudio: xii, xxiv e n., xxv, 15.
 Amoretti Giovanni: 89, 93.
 Anceschi Luciano: 5.
 Anderson James Maxwell: 35.
 Anouilh Jean: 33, 35.
 Antonioni Michelangelo: 6.
 Aragon Louis: 41.
 Arcangeli Francesco: xvi n.
 Arcimboldo Giuseppe: 53.
 Argan Giulio Carlo: xxii, 16, 21, 22, 104, 105, 134.
 Astolfo Andromenda: 11, 133.
 Attardi Ugo: 75 n.
 Auden Wystan Hugh: 6.
 Avon Bruno: 63.
- B**aboni Andrea: 70 n.
 Baca Murtha: 5.
 Bacci Edmondo: 39.
 Bach Johann Sebastian: 35.
 Balbo Italo: 93 n.
 Balboni Loredana: 5.
 Balla Giacomo: 86.
 Balzac Honoré de: 77.
 Bandera Maria Cristina: 125 e n.
 Barabba, pseud. partigiano di Vedova Emilio (vd.).
 Barbaro Paolo: 93 n.
 Barbero Luca Massimo: 16.
 Barbieri Davide: 82 n.
 Bardella Mario: 33.
 Bartolini Elio: 65 n.
 Basaglia Vittorio: xxvi, 116, 118.
 Basaldella Afro: xiii, 11, 16, 20, 22, 105, 110, 134, 135.
 Basaldella Dino: xiii, 11, 22, 98, 134.
 Basaldella Mirko: xiii, 11, 21, 98, 134.
 Bassani Giorgio: 6.
 Battistella Cinzia: ix n.
 Baudelaire Charles: 35 n.
 Bazlen Roberto, detto Bobi: 11.
 Beccaria Gian Luigi: 5.
 Beckmann Max: 78, 82, 92.
 Beethoven Ludwig van: 35, 56.
 Bemporad Giovanna: 35 n.
 Benzi Fabio: 84 n.
 Bergolli Rinaldo: 71 n.
 Berlinguer Enrico: 15, 86.
 Berlusconi Silvio: 119.
 Betocchi Carlo: 5.
 Bettarini Cesare: 33.
 Bettini Sergio: 125 n.
 Bevilacqua La Masa Felicità: 17.
 Biagi Enzo: 6.
 Bianchi Giovanni: ix n., xii, xiv-xvi, 11 n., 17 n., 29 n., 36 n., 123 n.
 Bianchino Gloria: xii, xviii-xx, 82 n., 88 n.
 Bill Max: 48.
 Birolli Renato: xiii, xvii, xix, xxii, 26, 45, 46 n., 77, 91, 104, 106, 111, 128.
 Bischof Werner: 98.
 Blok Aleksandr Aleksandrovič: 35 n.
 Blomberg Erik Axel: 35 n.
 Boccioni Umberto: 86.
 Bompiani Valentino: 6.
 Bondi Marcoleone: 33.
 Bonfante Egidio: 71 n.
 Bonichi Gino: vd. Scipione.
 Bonina, fotografo: 63.
 Bonnard Pierre: 80, 84.
 Bonora Ettore: 5.
 Bonora Giorgio: 33.
 Borgonzoni Aldo: xvi, xviii, 70, 82, 88 n., 91.

* *L'Indice dei nomi* non riporta le occorrenze di Armando Pizzinato e gli pseudonimi da lui usati; non sono inoltre registrati i nomi di fantasia e i toponimi.

- Borsetto Luciana: 5.
 Bortoluzzi Ferruccio: xiv, 29, 32 n., 39.
 Bottai Giuseppe: 18.
 Bracaglia Morante Paolo: 74 n.
 Branca Vittore: 6.
 Branzi Silvio: xiii, 23 e n., 24 n., 25, 46, 47 n.
 Braque Georges: 24, 80, 81.
 Brecht Bertolt: 94.
 Breddo Gastone: 39, 40, 127.
 Bruni Francesco: ix n., 7.
 Bugno Massimiliano: x n., xx.
 BURGIO Eugenio: ix n., 123 n.
- C**
 Cacciapaglia Giacomo: 33, 35 n.
 Cadorin Guido: xiii, 23, 98, 102.
 Cagli Corrado: xiii, xviii, xxii, 21, 75, 76, 79, 84, 95, 104, 134.
 Cairoli Stefano: 11 e n., 45, 46 n.
 Calvesi Maurizio: 78 n.
 Calvino Italo: xv, 6, 99.
 Calzavara Ernesto: xi.
 Calzavara Marco: 5.
 Calzavara Pervinca: 5.
 Cammarano Michele: 70.
 Campigli Massimo (pseud. di Ihlenfeldt Max): 85.
 Candiani Zaira: xxvii, 11, 12, 110, 113, 134, 136.
 Candida Veneziana, pseud. [?] di Pallucchini Anna (vd.).
 Capogrossi Giuseppe: xiii, 21, 98, 110, 134.
 Carandente Giovanni: 11, 133 n., 136 n.
 Carapezza Guttuso Fabio: 69 n.
 Carena Felice: 102.
 Cargnel Vittore Antonio: 102.
 Carminati Attilio: 35 n.
 Carrà Carlo: 18, 42, 79, 85, 127.
 Carraro Carlo: ix n.
 Casorati Felice: 24.
 Cassinari Bruno: xix, 46 n., 91, 127.
 Castel Louis Bertrand: 53.
 Cattaneo Carlo: 70.
 Cecchetto Stefano: xii, xxiii.
 Cesetti Giuseppe: xiii, 22, 134.
 Cézanne Paul: 72 n., 117.
 Cherchi Paolo: 5.
 Ciardi Emma: 6.
 Cima Annalisa: 5.
 Clara Antonella: 29 n.
- Clari: vd. Allegrini Clarice.
 Colonna Giuseppe: 35.
 Comisso Giovanni: 5.
 Consagra Pietro: 74 n., 75 n., 128.
 Contini Gianfranco: 6.
 Contino Vittorio: 63.
 Corompai Duilio: 102.
 Corpora Antonio: 11, 15, 72, 111, 112.
 Cortenova Giorgio: 70 n.
 Courbet Gustave: xvi, xvii, 70, 77, 78, 82.
 Craig Gordon: 35.
 Cranach Lucas: xxvi, 78, 109.
 Crispolti Enrico: 17 n., 69 n.
 Croce Benedetto: 71.
 Cunnigham Imogene: 98.
- D**
 da la Mariza Jacu: 11.
 Dal Canton Giuseppina: xii, xiv, xv, xvii, 123 n., 124 n., 126 e n.
 Dalí Salvador: 74.
 Dall'Anese Tullio: 102.
 Dalla Zorza Carlo: 16.
 Danieli Gian Antonio: ix n.
 D'Arbela Serena: 29 n.
 Daumier Honoré: 77, 81, 82, 84, 92.
 Da Venezia Eugenio: 23.
 David Giovanni: xx, 96.
 De Angelis Daniela: 17 n.
 Debussy Claude-Achille: 35.
 De Chirico Giorgio: 11, 16, 75.
 De Grada Raffaele: 11, 16, 80 n., 91.
 De Gregorio Maria Teresa: ix n.
 Deineka Alexandr Alexandrovič: 95.
 Delacroix Eugène: 77, 93, 95.
 Delaunay Sonia: 98.
 Del Cossa Francesco: 84.
 Del Fabbro Ruggiero: 33.
 Del Guercio Antonio: xvii, 72.
 Della Corte Carlo: xi, 11, 15.
 Della Corte Paolo: ix n., xxvii, 6.
 Della Terza Dante: 6.
 Del Mistro Orio: xxii n., xxiii, 15, 63, 137.
 Deluigi Mario: xiii, 22, 39, 40, 110, 127, 134.
 De Micheli Mario: xxii, 91, 104, 105, 134 n.
 De Paoli Luigi: 101.
 de Pisis Filippo (pseud. di Tibertelli Luigi): 39, 40.
 De Santi Floriano: 80 n.
 De Signoribus Eugenio: 5.

- De Zanche Vittorio: 98.
 Diano Antonio: x n., 8 n., 15 n., 125 n.
 Di Crescenzo Casimiro: x n., xx, 7 n., 20 n., 133 n.
 Di Genova Giorgio: 16.
 Di Martino Enzo: xii, xxvi e n., xxvii, 16, 26 n., 123 n.
 Disertori Mario: 23.
 Dix Otto: xvii, 77, 92, 95.
 Donadon Tiburzio: xxi, 100, 101, 133.
 Dorazio Piero: 75 n.
 Dorigo Paolo: 118.
 Dotti Guttuso Mimise: 16 e n.
 Dova Gianni: 71 n.
 Drachmann Holger: 35.
 Džugašvili Iosif Vissarionovič: vd. Stalin.
- E**co Umberto: 6.
 Ējzenštejn Sergej Michajlovič: 134.
 Éluard Paul: 33, 34, 35 e n., 41.
 Emanuelli Enrico: 6.
 Emmer Michele: xxiv, 51.
 Ensor James: 80.
 Erenburg Il'ja Grigor'evič: 40.
 Escher Maurits Cornelis: 55 n.
- F**asan Antonio: 23.
 Fattorello Luigi: 102.
 Fattori Giovanni: xvi e n., 69, 70 e n., 78, 94.
 Favatella Lo Cascio Dora: 69 n.
 Fazzini Pericle: 72.
 Fellini Federico: 6.
 Ferraguzzi Renzo: xiv, 29, 32 n., 35 n., 40.
 Ferrante Luigi: xiv, 29, 32 n., 35 n.
 Ferrante Pia: 33.
 Fido Franco: 6.
 Filonov Pavel: 95.
 Florean Rossella: 12 n., 135 n.
 Fontana Lucio: 98.
 Forti Marco: 5.
 Fortuny Mariano: xiv, 36 e n.
 Franchina Nino: 74 n., 111.
 Franchini Sandro: ix n.
 Funi Achille Virgilio: 84.
 Furlan Ado: 102.
- G**alvano Albino: 22.
 Gambetta William: 93 n.
- Gandolfi Francesco: 70.
 García Lorca Federico: 33, 35 n.
 Garibaldi Giuseppe: 69, 70.
 Gaspari Luciano: 23 n., 24 e n., 39, 134.
 Gasparini Bruna: 24 n.
 Gasparini Evelino, detto Evel: 39, 40.
 Gatto Alfonso: 41, 99.
 Géricault Théodore: xvi, xvii, 70, 77-79, 81-83, 92, 95.
 Geron Gastone: xiv, 29, 30 n., 32 n., 33 e n., 34 n.
 Ghirlandaio Domenico: 84.
 Gian Ferrari Ettore: 11.
 Gianfrancesco da Tolmezzo: vd. Gianfranco del Zotto.
 Gianfranco del Zotto, detto Gianfrancesco da Tolmezzo: 97.
 Gianquinto Alberto: xxvi, 98, 118.
 Gianquinto Giobatta: 32.
 Giglioli Cristina: 118.
 Giotto di Bondone: 117.
 Giovan Battista di Jacopo, detto Rosso Fiorentino: 83.
 Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone: 97.
 Giuffredi Massimo: 93 n.
 Giulio Pippi, detto Giulio Romano: 85.
 Giulio Romano: vd. Giulio Pippi.
 Gobbato Veronica: ix n., xi e n., 5 n., 9 n., 13 n., 16 n., 123 n., 124 n.
 Goldin Marco: xxv n., 20 n., 22 n., 25 n., 79 n., 81 n., 87 n., 88 n., 90 n., 93 n., 94 n., 125 n., 133 n.
 Goldmann Angelo: 119.
 Goldmann Francesco: 15 n.
 Góngora Luis de: 35 n.
 Gorjanov Vladimir: 9 e n.
 Gosperini Silvano: x n., xxvii.
 Goya Francisco de: xvi, xxvi, 70, 78, 92, 109.
 Gramsci Antonio: 70, 77, 86.
 Grasso Sebastiano: 16, 49.
 Grignani Maria Antonietta: 6 n.
 Grigoletti Girolamo Michelangelo: 97.
 Gropius Walter Adolph: 98.
 Grossi Lorella: 82 n.
 Grosz George: xvii, 77, 92, 95.
 Guarnieri Silvio: 16.
 Guerrini Mino: 75 n.

- Guggenheim Marguerite, detta Peggy: x, xvii, 3, 4, 14 n., 111, 135.
- Guidi Virgilio: xii, 18, 19, 22, 24, 39, 40, 102, 110, 133.
- Guttuso Renato: xiii, xvi-xx, xxii, 11, 16, 21, 22, 45, 69 e n., 70, 72, 73, 74 n., 77-79, 81, 84-86, 91, 92, 95, 104, 105, 110-13, 128, 134.
- H**
- Hauser Arnold: 77 e n.
- Hayez Francesco: 70.
- Heckel Erich: xvii, 77, 81.
- Héliou Jean: 112.
- Hinterreiter Hans: 48.
- Honegger Arthur: 35.
- Hopper Edward: xvii, 77.
- I**
- Íbárruri Gomez Dolores: 86.
- Ihlenfeldt Max: vd. Campigli Massimo.
- Il'ič Ul'janov Vladimir: vd. Lenin.
- Induno (Domenico e Gerolamo, fratelli entrambi pittori): 70.
- Ingrao Pietro: 86.
- Ioganson Boris Vladimirovič: 95.
- Izzo Carlo: 35 n.
- J**
- Jeanneret-Gris Charles-Edouard: vd. Le Courbusier.
- K**
- Karldfeldt Erik Axel: 35 n.
- Kirchner Ernst Ludwig: xvii, 77.
- Klein William: 98.
- Koblasa Jan: xxvi, 116.
- L**
- La Masa Giuseppe: 17.
- Lajolo Davide: 105.
- Lamberti Maria Mimita: 29.
- Le Courbusier (pseud. di Jeanneret-Gris Charles-Edouard): 35.
- Lebreton Olvrado: 24.
- Lenin (pseud. di Il'ič Ul'janov Vladimir): 86.
- Leonardi Leoncillo: 74 n., 111.
- Leoncillo: vd. Leonardi Leoncillo.
- Longhi Roberto: xvi e n., 21, 125.
- Longo Luigi: 86.
- Lotti Dilvo: 128.
- Luca d'Egidio di Ventura: vd. Luca Signorelli.
- Luca Signorelli (pseud. di Luca d'Egidio di Ventura): 84, 85.
- M**
- Maccari Mino: 98.
- Maddalena Francesco: 133.
- Mafai Mario: xiii, xv, 21, 22, 37, 74 n., 78-80, 110, 134.
- Maioli Giovanni: 24.
- Majakovskij Vladimir Vladimirovič: 118, 134.
- Malevič Kazimir Severinovič: 86, 91.
- Mallarmé Stéphane: 35 n.
- Maltese Corrado: xxii, 104, 105.
- Malvezzi Piero: 67 n.
- Manisco Lucio: 75 n.
- Mann Thomas: 67 e n.
- Mantegna Andrea: 94.
- Manzoni Sergio: 63.
- Maraini Antonio: 18.
- Marangon Dino: 53 n., 126 n.
- Marasi Pieraldo: 101 n.
- Marchiori Giuseppe: ix n., xiii, xv, xxi, xxii, 11, 16, 26, 36 e n., 42, 43 e n., 46 n., 48 n., 102, 103 n., 104, 105, 111, 135.
- Martina Umberto: 102.
- Martini Arturo: xiii, 22, 110, 134.
- Martini Quinto: 11.
- Martinis, fotografo: 63.
- Marx Karl Heinrich: xxi, 100.
- Masaccio (pseud. di Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai): xviii, 79.
- Masau Dan Maria: 17 n.
- Mascherini Marcello: 98, 105.
- Matisse Henri Émile Benoît: 19, 24, 79, 80, 100, 134.
- Maugeri Concetto: 74 n., 75 n.
- Mazzariol Giuseppe: xxvii, 11, 113, 136, 137.
- Mazzini Giuseppe: 70.
- Mazzocca Fernando: 70 n., 124 n.
- Mazzullo Giuseppe: 74 n.
- Messina Maria Grazia: 126 n.
- Miani Andrea: 33.
- Michelangelo Buonarroti: 72 n., 117.
- Michelotti Sabrina: 93 n.
- Migneco Giuseppe: xvi, 70, 105.
- Millet Jean François: xvii, 77, 94.
- Mimise: vd. Dotti Guttuso Mimise.
- Minassian Leone: 39.
- Mirabella Saro: 74 n., 75 n.

- Mirko: vd. Basaldella Mirko.
 Misler Nicoletta: 73 n., 90 n.
 Mjlnikov Andrei: 95.
 Momo Arnaldo: 33.
 Monachesi Sante: 72.
 Mondadori Alberto: 6.
 Mondriaan Pieter Cornelis: vd. Mondrian Piet.
 Mondrian Piet (pseud. di Mondriaan Pieter Cornelis): 78.
 Monferini Augusta: 85 n.
 Montale Eugenio: 21.
 Montanelli Indro: 6.
 Monteverdi Claudio: 57.
 Monti Cardin Mara: 33-34.
 Morandi Gino: 39.
 Morandi Giorgio: xviii, 80, 105, 127.
 Moreni Mattia: 11, 15, 105.
 Moretti Mario: 102.
 Mori Domenico, detto Neno: 23.
 Morlotti Ennio: xvii- xix, 11, 35, 46 n., 71 n., 77, 83, 91, 105, 111.
 Morucchio Berto: 46, 47, 48 n.
 Mozart Wolfgang Amadeus: 56.
 Mucchi Gabriele: xviii, 80 e n., 81, 105.
 Murtić Edo: 98.
- N**apolitano Giorgio: ix n.
 Natili Aldo: 74 n.
 Negri Antonello: 80 n.
 Nekrasov Nikolaj Alekseevič 35 n.
 Nesi Renato: 21.
 Nolde Emil: xvii, 77.
- O**livares Carlos Julios Suarez: 83 n.
 Olivero Carlo: 32.
 Olivieri Claudio: xxvi, 115.
 Orelli Giovanni: 5.
 Orozco José Clemente: 14.
- P**adovese Luciano: xxi, xxii, 98, 105, 106.
 Paganin Giovanni: 71 n.
 Palandri Giovanna: ix n.
 Palazzeschi Aldo: 6.
 Pallucchini Anna: xiii, 23 e n., 24, 25 n.
 Pallucchini Rodolfo: x n., 8 n., 11, 15, 123 e n., 124 e n., 125 e n., 127-31.
 Pandolfi: 40.
 Parise Goffredo: 6.
 Parisi Giuseppe Vittorio: 74 n.
 Parmeggiani Tancredi: xxvi, 16, 118.
 Pascutto Romano: 15, 133.
 Pasinetti Francesco: 6.
 Pasinetti Pier Maria: xi.
 Pasquali Giorgio: 6.
 Pasternak Boris Leonidovič: 40.
 Pastor Valeriano: 63.
 Pauletto Giancarlo: ix n., xii, xx, xxi, 7 n., 15 e n., 16, 101 n., 105 n.
 Peirce Guglielmo: 75 n.
 Pellegrini Glauco: 11.
 Pellis Giovanni: 98.
 Pendini Fulvio: 23.
 Penelope Mario: 14 n., 74 n.
 Petrignani Sandra: xxv-xxvi e n.
 Petrilli G.: 75 n.
 Peverelli Cesare: 71 n.
 Piantoni Mario: 125 n.
 Picasso Pablo: xix, xxvi-xxvii, 11, 19, 22, 24, 34, 35, 70, 76, 78-81, 84, 91, 100, 109, 117, 134.
 Picelli Guido: 89, 93 e n.
 Piero della Francesca: xxvi, 85, 94, 109.
 Piero di Cosimo: 84.
 Pil'njak Boris Andreevič: 40.
 Piotrovskij Boris: 11.
 Piraccini Orlando: 82 n.
 Piranesi Giovanni Battista: xxvi, 109.
 Pirani Mario: 15.
 Pirelli Giovanni: 67.
 Pissarro Camille: xvii, 77.
 Pizzinato Dante: 11, 133.
 Pizzinato Giovanni Battista: 133.
 Pizzinato Patrizia: x n., xi, xx, 7, 15, 107, 134.
 Pizzinato Vincenzo: 133.
 Pizziolo Marina: 83 n.
 Plastov Arkadij Alexandrovič: 95.
 Polesello Eugenio: 102.
 Poli Giovanni: xiv, 29, 32 n., 33, 35 n.
 Pollock Paul Jackson: 49.
 Ponti Anna: 5.
 Populin (compagno di scuola di Pizzinato): 100.
 Pordenone: vd. Giovanni Antonio de' Sacchis.
 Pornaro Alessandro: 35 n., 39.
 Possamai Pier Giovanni: ix n.

- Pouchard Ennio: XII, XXII, XXIII, 15 e n., 63 n.
 Pozza Neri: 6.
 Pratolini Vasco: XIX, 88, 89.
 Pratt, Hugo: 6.
 Praz Mario: 6.
- Q**uasimodo Salvatore: 41.
 Quintavalle Arturo Carlo: XII, XVI-XVIII, 82 n.
- R**aboni Giovanni: 6.
 Raffaello Sanzio: XX, 94, 96.
 Ratti Marzia: 133 n.
 Ravenna Juti: 39.
 Reggiani Mauro: 98.
 Rewald John: XVI n.
 Ricci Paolo: 74 n.
 Rigoni Stern Mario: 11, 15.
 Rilke Rainer Maria: 35.
 Rimbaud Arthur: 35.
 Rinaldin Anna: 5 n., 6 n.
 Rivera Diego: 14.
 Rizzardini Gino: XIV, 29, 32 n., 34, 35 n., 41 e n.
 Rizzi Paolo: 99, 100 n., 134 n.
 Rodella Anna: 124 n.
 Roderigo di Castiglia, pseud. usato da Togliatti Palmiro (vd.).
 Romanelli Chiara: 125 n.
 Ros Giacomo: 103.
 Rosai Ottone: 105.
 Rosenblum Walter: 98.
 Rossanda Rossana: 15.
 Rossi Amedeo, pseud. di Gaspari Luciano (vd.).
 Rossi Gino: 110.
 Rossi Pio: XXI, 100-2.
 Rosso Fiorentino: vd. Giovan Battista di Jacopo.
 Rosso Medardo: 72 n.
 Rouault Georges Henri: 81.
 Rylands Philip: X, XVII, 16.
- S**aba Umberto: 41.
 Saetti Bruno: 39, 102, 128-30.
 Sanfilippo Antonio: 75 n.
 Santomaso Giuseppe: XIII, XVI, XXVI, 11 n., 22, 24, 45, 46 e n., 47, 48, 105, 110-12, 118, 128, 134.
 Santovetti Francesca: 5.
 Sartre Jean-Paul: 74.
 Sassu Aligi: XVIII, 83, 84, 91, 95, 125 e n.
 Saturno Giuseppe: 11, 16.
 Savani Primo: XIX, 88.
 Savio Luciano: 98.
 Scabia Giuliano: XII, XXIV, XXV e n., XXVI, 51.
 Scanavino Emilio: XXVI, 115.
 Scandella Mischa: XIV, 32 n., 33, 35 n.
 Scarpa Carlo: XVIII, XIX, 87, 134, 136.
 Scheiwiller Vanni: 5.
 Schreiber Gianfranco: 11.
 Scipione (pseud. di Bonichi Gino): 79, 80, 110.
 Seager Allan: 6.
 Segre Cesare: 5.
 Seibezzi Fioravante: 23.
 Sene Lili: X n., XXVII.
 Sereni Emilio: 105.
 Serpe Giovanni: 82 n.
 Seuphor Michel: 78 n.
 Shahn Ben: XVII, 77, 80, 81, 83, 95.
 Sibia Alessandro: 82 n.
 Simion Samuela: IX n., XI e n., 5 n., 6 n., 9 n., 13 n., 16 n., 123 n.
 Sinisgalli Leonardo: 6.
 Siqueiros David Alfaro: 14.
 Sironi Andrea: 83 n.
 Sironi Mario: 18, 71, 79, 83, 84, 95.
 Sisi Carlo: 70 n.
 Smith Eugene: 98.
 Solmi Franco: 16.
 Solmi Sergio: 6.
 Spacal Luigi: 98.
 Spadolini Giovanni: 6.
 Spagnoletti Giacinto: 5.
 Spagnulo Pino: XXVI, 116.
 Springolo Nino: 23.
 Stalin (pseud. di Džugašvili Iosif Vissarionovič): 68.
 Strand Paul: 68 n.
 Stravinskij Igor' Fëdorovič: 34, 35.
- T**aeuber Arp Sophie: 48.
 Tagliapietra Sara: 33.
 Tamiozzo Goldmann Silvana: XI n., 3, 4, 5 n., 7, 9 n., 13 n., 16 n., 119, 123 n.

- Tancredi: vd. Parmeggiani Tancredi.
 Tatlin Vladimir Evgrafovič: 86.
 Tavernari Vittorio: 71 n.
 Testori Giovanni: 35, 71 n.
 Tibertelli Luigi: vd. de Pisis Filippo.
 Togliatti Palmiro: xvii, 14 n., 72, 73, 75, 76, 90, 111, 135.
 Tommaso di ser Giovanni di Mone Cas-sai: vd. Masaccio.
 Tramontin Virgilio: 102.
 Treccani Ernesto: xvi, xviii, xx, xxii, 11, 70, 80, 91, 95, 104, 105.
 Trevisani Giulio: xvii, 76.
 Trombadori Antonello: xvii, 75, 76.
 Tura Cosmè: 84.
 Turcato Giulio: xiii, xviii, 20, 22, 72, 74 n., 75 n., 76, 85, 86, 111, 112, 134.
 Turrito Marcella: 34.
- U**schakov Nikolai: 40.
- V**agheggi Paolo: 43 n., 45 n.
 Valentini Nanni: xxvi, 115, 116.
 Valeri Diego: xxvii e n., 6, 11, 16, 18 e n., 99.
 Varagnolo Mario: 23.
 Vasari Giorgio: 88, 100, 103, 133.
 Vedova Emilio: xiii, xiv- xvii, xxvi, 11 n., 22, 24, 26, 35, 36, 38-41, 42 e n., 43 e n., 44 e n., 45, 46 e n., 47-49, 71 n., 77, 105, 106, 110-12, 116, 118, 125, 135.
- Veronesi Luigi: 98.
 Vettori Luigi: 102.
 Viani Alberto: xiii, xvi, 20, 22, 39, 45, 46 e n., 47, 110, 111, 134.
 Villa Rino: 23.
 Villari Anna: 70 n.
 Visconti Luchino: xviii, 78, 81.
 Vittorini Elio: 21.
 Vuillard Édouard: 84.
- W**arren Robert Penn: 6.
 Wellek René: 6.
 Wright Frank Lloyd: 35.
 Wolf-Ferrari Arturo: 34.
 Wordsworth William: 53.
- Z**aira: vd. Candiani Zaira.
 Zamboni Paulis Giovanna: 5.
 Zancanaro Antonio: 105.
 Zannier Italo: 65 e n.
 Zanussi Lino: 98.
 Zanzotto Andrea: 6, 11, 15 e n., 41.
 Zavattini Cesare: 68.
 Zavoli Sergio: 6.
 Zecchi Giorgio: xiv, 29, 32 n., 33.
 Zigaina Giuseppe: xvi, xviii, 70, 81, 82, 98, 105.
 Zola Émile: 77.
 Zuccheri Luigi: 102.

INDICE DELLE TAVOLE*

Tav. 1.a. Pagina dattiloscritta con correzioni del *Commentario* di A. Pizzinato per il catalogo *Армандо Пизцинато*, a cura di V. GORJAINOV, Mosca, Edizioni Iskussto, 1971, Venezia, CISVe, Archivio « Carte del Contemporaneo », Fondo « Armando Pizzinato ». b. Lettera di Rodolfo Pallucchini ad Armando Pizzinato, Venezia, 14 maggio 1948, ivi.

Tav. 2.a. Lettera di Glauco Pellegrini a Armando Pizzinato (p. 1/2), [Roma], 25 gennaio 1980 (in alto la p. 29 del libro di G. PELLEGRINI, *Le maschere e il muro*, Roma, Carte segrete, 1980), ivi. b. Lettera di Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova a Stefano Cairola, Venezia, 7 aprile 1947, ivi. c. Lettera e poesia autografa di Andrea Zanzotto ad Armando Pizzinato, Pieve di Soligo, 2 luglio 1980, ivi. d. Lettera di Giuseppe Marchiori ad Armando Pizzinato, Venezia, 24 febbraio 1974, ivi.

Tav. 3. a. A. PIZZINATO, *Natura morta con mandòla*, 1932, collezione privata. b. ID., *Natura morta*, 1932, collezione privata. c. ID., *Bagnanti*, 1933, Pordenone, Museo Civico. d. ID., *Presagio*, 1932, collezione privata.

Tav. 4.a. PIZZINATO, *Nudo*, 1943, collezione privata. b. ID., *Ragazza sulla poltrona verde*, 1943, collezione privata. c. ID., *Interno*, 1946, collezione privata. d. ID., *Porto con gru*, 1946, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

Tav. 5.a. Tessera dell'Arco di Armando Pizzinato. b. *Omaggio alla letteratura russa*, 1946. c. PIZZINATO, disegno per « Il secondo giorno » di Il'ja Erenburg, 1946. d. ID., *Interno di malga*, 1946.

Tav. 6.a. A. PIZZINATO, *Liberazione di Venezia*, 1946, esposto alla *Mostra della lotta per la libertà*. b. E. VEDOVA, *Impiccati di Spert*, 1946, esposto alla *Mostra della lotta per la libertà*. c. Emilio Vedova e Armando Pizzinato in una foto dell'epoca.

* Le fotografie dei dipinti delle tavole 10-12 – all'epoca tutti appartenenti al Maestro e conservati nel suo studio – poco dopo la morte dell'Autore sono state riprese, dove non precisato diversamente, da Ennio Pouchard. La documentazione, salvo il libro Poffabro, fa parte dell'Archivio Pizzinato ed è stata riprodotta per concessione dell'erede Patrizia Pizzinato.

Tav. 7.a. A. PIZZINATO-E. VEDOVA, *Per un colore nuovo* (esperimento su schema uguale), 1946. b. PIZZINATO, *Cantiere*, 1947, esposto alla mostra dei *Secessionisti veneziani*.

Tav. 8.a. PIZZINATO, *La freccia rossa*, 1980, collezione privata. b. ID., *Composizione*, 1978, proprietà dell'artista. c. ID., *Omaggio a Mazzariol*, 1990, Venezia, Fondazione Querini Stampalia. d. ID., *Fuga dell'arcobaleno*, 1985, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Tav. 9.a. C. AMBROSINI, *Concavo/convesso*, 1983, manoscritto dell'autore, p. 17. © C. Ambrosini. b. Ivi, p. 21. c. Ivi, p. 26. La fisionomia e l'andamento degli eventi sono stati evidenziati con un pennarello. d. Ivi, p. 41.

Tav. 10.a. Armando Pizzinato in una foto degli anni '80, fotografo ignoto. b. Riproduzione copertina del libro *Poffabro*. c. Sopra: immagine tratta dal libro *Poffabro*. Sotto: *Composizione*, 1988. d. Sopra: fotografia scattata da A. Pizzinato. Sotto: due versioni di *Costruttori*, s.d. (probab. metà anni '50. Foto a destra: cortesia Bugno Art Gallery, Venezia). e. Sopra: primo piano di fogliame nel giardino di Pizzinato. Sotto: a sinistra particolare da una delle versioni de *Il giardino di Zaira*, s.d. (ca. metà anni '60); a destra *Magnolia*, s.d. (probab. 1963).

Tav. 11.a. A sinistra foresta di betulle in una foto di Pizzinato. A destra A. PIZZINATO, *Betulle*, s.d. b. A sinistra *Pescatori*, s.d. (probab. 1951 o 1952); a destra ID., *Fucilazione di Beloyannis*, 1952. c. Fotografia in b/n del quadro di Pizzinato *Fucilazione di patrioti*, 1954, con sovrapposto trafiletto di giornale con un'immagine di un film ungherese. d. Pagina di rivista francese ignota e, sotto, retro della stessa pagina. A destra dipinto della serie dei *Costruttori*, ca. 1960.

Tav. 12.a. Pagine del libro *Meine Leica und Ich*. Nella foto in basso, il medesimo libro aperto e fotografia del dipinto di Pizzinato *Falciatore* (data 1952 scritta sul retro della foto). b. Sopra: a sinistra il volume *Un paese*, immagini di Paul Strand e testo di Cesare Zavattini, ed. Einaudi; a destra copertina della rivista « Radiocorriere ». Sotto: a sinistra quarta di copertina di detto volume; a destra partic. dell'affresco di Pizzinato *La trebbiatura*, Parma, Palazzo della Provincia, metà anni '50, foto Pouchard. c. Sopra: dipinto *Tutti i popoli vogliono la pace*, 1950-1951. Sotto e a destra due immagini propagandistiche sovietiche, s.d. d. Sopra: pagina di rivista ignota con collage di gabbiani tratti da un giornale in b/n, realizzato da Pizzinato. Sotto: due dei dipinti di *Gabbiani* degli anni '70.

Tav. 13.a. R. GUTTUSO, *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, 1952, olio su tela, Roma, collezione privata. b. ID., *Crocifissione*, 1940-1942, olio su tela, ivi, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea. c. PIZZINATO, *Suonatore di pianoforte*, 1947, collezione privata.

Tav. 14.a. G. ZIGAINA, *Occupazione delle terre*, 1950, collezione privata. b. ID., *Falciatore in attesa*, 1955, Udine, Collezione Massimo Trainè. c. A. SASSU, *Deposizione*, 1942, Città del Vaticano, Museo d'Arte Moderna. d. ID., *Lo sciopero*, 1956, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

Tav. 15.a. G. TURCATO, *Comizio*, 1950, Roma, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea. b. PIZZINATO, *I costruttori*, 1961-1962, proprietà dell'artista. c. GUTTUSO, *I funerali di Togliatti*, 1972, Bologna, Galleria d'Arte Moderna.

Tav. 16.a. A. PIZZINATO, *Costruzione di un ponte*, 1952-1954, Parma, Palazzo della Provincia. b. ID., *La barricata di Oltrecorrente*, cartone per affresco intelaiato, 1955, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. c. ID., *Eccidio di bosco*, cartone per affresco intelaiato, 1955, ivi. d. ID., *Trebbiatura*, cartone per affresco intelaiato, 1955, Pordenone, Museo Civico.

INDICE

PROGRAMMA DELLA GIORNATA DI STUDI	VII
INTRODUZIONE, di <i>Silvana Tamiozzo Goldmann</i>	IX
RELAZIONI	
PHILIP RYLANDS, <i>Pizzinato for centenary publication</i>	3
VERONICA GOBBATO-SAMUELA SIMON, <i>Il Fondo Pizzinato nelle « Carte del Contemporaneo » al CISVè</i>	5
GIUSEPPINA DAL CANTON, <i>Il giovane Pizzinato e le mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa</i>	17
GIOVANNI BIANCHI, <i>Pizzinato e Vedova: la breve stagione de L'Arco</i>	29
CLAUDIO AMBROSINI, <i>Adagio per Armando Pizzinato: Concavo/convesso</i>	51
STEFANO CECCHETTO, <i>Armando Pizzinato. Il paesaggio come « luogo magico » della rappresentazione</i>	59
ENNIO POUCHARD, <i>La fotografia come impegno nel sociale e nella pittura in Armando Pizzinato</i>	63
ARTURO CARLO QUINTAVALLE, <i>Pizzinato e i realismi nella pittura italiana fra i '40 e i '50</i>	69
GLORIA BIANCHINO, <i>Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della provincia di Parma (1953-1956)</i>	87
GIANCARLO PAULETTO, <i>Pizzinato e Pordenone, Pizzinato a Pordenone</i>	97
ENZO DI MARTINO, <i>Armando Pizzinato: l'arte e l'impegno</i>	109
GIULIANO SCABIA, <i>Dialogo della pittura</i>	115
APPENDICE	
ANTONIO DIANO, « Non prestare fede a sciocche voci ». Un'inedita (e un po' polemica) corrispondenza tra A. Pizzinato e R. Pallucchini. Briciole d'archivio tra CISVè e ASAC	123
<i>Armando Pizzinato. Nota biografica</i> , a cura di VERONICA GOBBATO	133

INDICI

INDICE DEI NOMI

141

INDICE DELLE TAVOLE

148

STAMPATO PER LA
EDITRICE ANTENORE · ROMA-PADOVA
DA BERTONCELLO ARTIGRAFICHE · CITTADELLA (PADOVA)
SETTEMBRE 2012

- 5 -

della composizione (in particolare modo nel "Ritorno dal Campi").
 Ora, il quadro "Il Grande Aratro" appartiene alla Pinacoteca Municipale di Bassano ed il "Ritorno dal Campi" alla Pinacoteca di Pavia.

~~19. Salvatore - 1949. Tela, 100 x 130.~~ *successivo*

Uno dei migliori quadri di Pizzinato del periodo del "Nuovo Fronte delle Arti". Dipinto dopo una visita ~~in~~ negli stabilimenti di Marghera, presso Venezia. ~~In confronto con~~ *successivo*
 altri quadri di quest'epoca, è uno ~~ostentato~~ *ostentato* alla estrema formalità. Lo spazio ~~figurativo~~ *figurativo* è ~~diviso~~ *diviso* dalla ~~struttura~~ *struttura* ~~artificiali~~ *artificiali*. È ~~non~~ *non* ~~essenziale~~ *essenziale* in contrasto come ~~organicamente~~ *organicamente* collegato con il ~~brusco~~ *brusco* movimento delle scintille della saldatura. Le figure delle persone, quasi senza deformazione, fanno parte naturale dell'ambiente spaziale: il loro contorno ripete il movimento delle linee principali che delimitano i piani e grazie a ciò le figure formano il centro dello sviluppo della composizione nella spazio. ~~Il quadro appartiene a Pinacoteca di Pavia.~~
 (Qui c'è un ~~errore~~ *errore* ~~di trascrizione~~ *di trascrizione* ~~in riferimento al quadro dipinto da Pizzinato nel 1949, che è del 1949, non del 1948).~~

~~20. Salvatore - 1949-1950. Tela, 62 x 40.~~ *1949-1950*
 Questo quadro, ~~appartiene alla~~ *appartiene alla* collezione ~~di~~ *di* Parma, è uno dei più noti; è stato ripetutamente riprodotto ~~in~~ *in* diverse pubblicazioni. Composizione molto dinamica, complessi contrasti cromatici nella rappresentazione ~~della~~ *della* ~~sfondo~~ *sfondo*, come se l'aria incrociata si ~~trasformasse~~ *trasformasse* in ~~materiali~~ *materiali*. Tutto ciò crea l'illusione di un impetuoso movimento della macchina nello spazio.

~~Il quadro Salvatore 1949-1950 è stato riprodotto in diverse pubblicazioni. Composizione molto dinamica, complessi contrasti cromatici nella rappresentazione della sfondo, come se l'aria incrociata si trasformasse in materiali. Tutto ciò crea l'illusione di un impetuoso movimento della macchina nello spazio.~~

~~Il quadro Salvatore 1949-1950 è stato riprodotto in diverse pubblicazioni. Composizione molto dinamica, complessi contrasti cromatici nella rappresentazione della sfondo, come se l'aria incrociata si trasformasse in materiali. Tutto ciò crea l'illusione di un impetuoso movimento della macchina nello spazio.~~

Roma, il 14 maggio 1948
 S. Maria di Castello - Tel. 5000 - 402

ENTE AUTONOMO
 "LA BIENNALE DI VENEZIA"

Caro Pizzinato,

Nella lettera che mi hai mandato ci sono alcune imprecisioni e questo mi fa capire che il mio compito è reso ancora più gravoso dalle false voci che girano mettendo in allarme gli artisti oltre alle varie apprensioni che questi si creano un po' da sé. Ad ogni modo stai tranquillo che non si lascia intorbidire perché Gucini si agita con la massima indipendenza fin dal giorno in cui accettò l'incarico di Segretario generale della Biennale. Per questo non mi pare di quelle che si va dicendo dall'una o dall'altra parte e tendo soltanto a curare la mostra nel migliore dei modi. Per la stessa ragione non ho bisogno di fare petiti con nessuno.

Il governo che Sestini non è stato invitato con 3 opere ma con 5, è un esagerato e soltanto perché questa non superasse lo spazio esposto a una diposizione. Questa concessione è stata fatta anche ad altri.

Per quanto riguarda la fotografia nel catalogo devo dirti che non sarà molto bella che lo posso accorgerti per il semplice fatto che gran parte delle non troppe tavole di cui si comporrà, illustreranno le opere dell'impressionismo, dei maestri stranieri, delle retrospettive e dei maestri italiani.

Tu sai ad ogni modo che io ho seguito il lavoro tuo e dei tuoi compagni sempre con la massima simpatia e che ho dato più volte

A.

ARMANDO PIZZINATO
 Salute 33 - Venezia.

Roma, il 14 maggio 1948

te prove dell'apprezzamento che ne faccio. Non ritengo sia il caso di ingiustificali allarmi né di mischiare scandali. Comprendo le tue preoccupazioni ma al suprio che esse saranno facilmente dissipate quando potrai vedere la mostra. Al resto penserà la critica. Io credo di avere agito con coscienza responsabile.

Non postulare fede dunque a astuciose voci, lavora tranquillo e credi alla mia cordialità.

Two
 off
 R. Palluchini

Tav. 1.a. Pagina dattiloscritta con correzioni del *Commentario* di A. Pizzinato per il catalogo *Armando Pizzinato*, a cura di V. GORJAINOV, Mosca, Edizioni Iskustso, 1971, Venezia, CI-SVe, Archivio « Carte del Contemporaneo », Fondo « Armando Pizzinato ». b. Lettera di Rodolfo Palluchini ad Armando Pizzinato, Venezia, 14 maggio 1948, ivi.



Tav. 3. a. A. PIZZINATO, *Natura morta con mandòla*, 1932, collezione privata. b. ID., *Natura morta*, 1932, collezione privata. c. ID., *Bagnanti*, 1933, Pordenone, Museo Civico. d. ID., *Pre-sagio*, 1932, collezione privata.



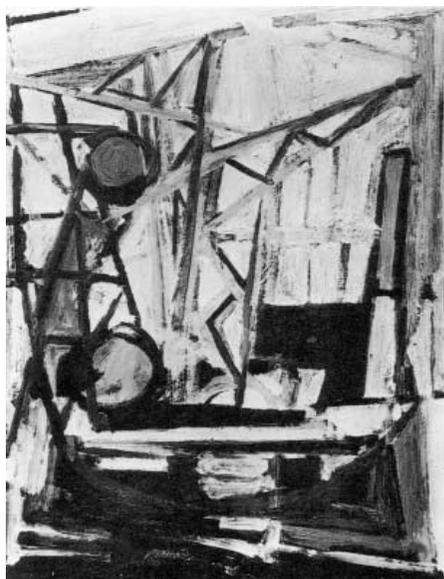
a



b



c



d

Tav. 4.a. PIZZINATO, *Nudo*, 1943, collezione privata. b. ID., *Ragazza sulla poltrona verde*, 1943, collezione privata. c. ID., *Interno*, 1946, collezione privata. d. ID., *Porto con gru*, 1946, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.



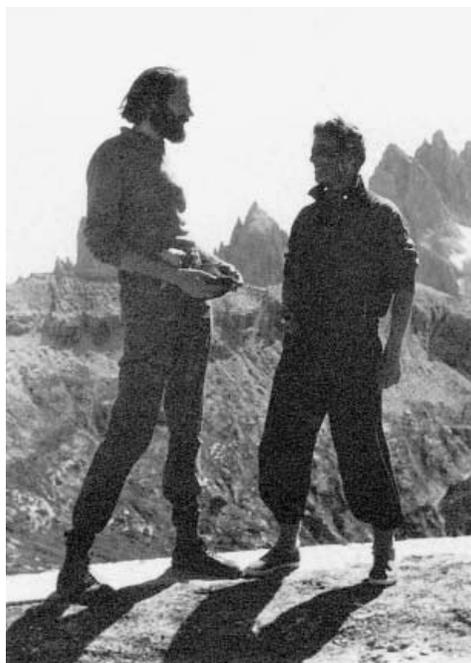
Tav. 5.a. Tessera dell'Arco di Armando Pizzinato. b. Omaggio alla letteratura russa, 1946. c. PIZZINATO, disegno per « Il secondo giorno » di J'l'jà Erenburg, 1946. d. Id., Interno di malga, 1946.



a



b



c

Tav. 6.a. A. PIZZINATO, *Liberazione di Venezia*, 1946, esposto alla *Mostra della lotta per la libertà*.
 b. E. VEDOVA, *Impiccati di Spert*, 1946, esposto alla *Mostra della lotta per la libertà*. c. Emilio Vedova e Armando Pizzinato in una foto dell'epoca.

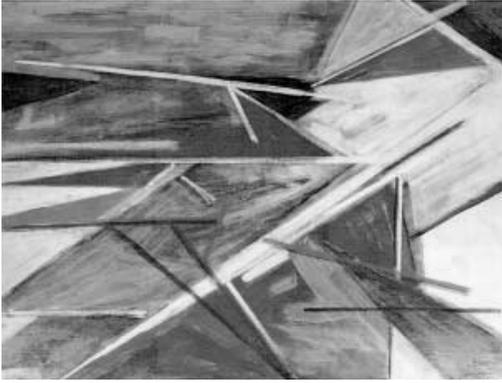


a

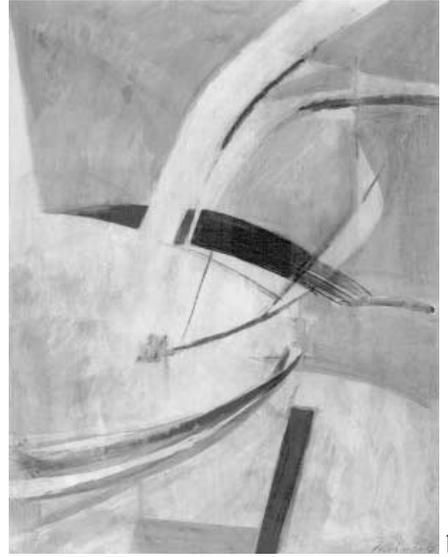


b

Tav. 7.a. A. PIZZINATO-E. VEDOVA, *Per un colore nuovo* (esperimento su schema uguale), 1946. b. PIZZINATO, *Cantiere*, 1947, esposto alla mostra dei *Secessionisti veneziani*.



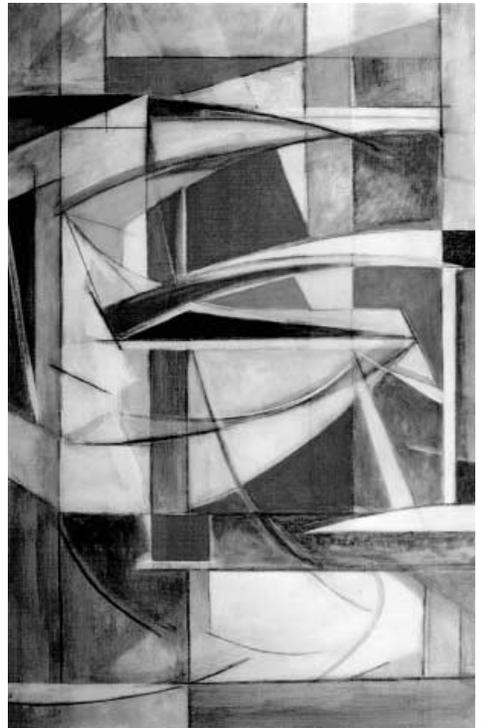
a



b



c



d

Tav. 8.a. PIZZINATO, *La freccia rossa*, 1980, collezione privata. b. ID., *Composizione*, 1978, proprietà dell'artista. c. ID., *Omaggio a Mazzariol*, 1990, Venezia, Fondazione Querini Stampalia. d. ID., *Fuga dell'arcobaleno*, 1985, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

TAV. 9.a. C. AMBROSINI, *Concavo/convesso*, 1983, manoscritto dell'autore, p. 17. © C. Ambrosini. b. Ivi, p. 21. c. Ivi, p. 26. La fisionomia e l'andamento degli eventi sono stati evidenziati con un pennarello. d. Ivi, p. 41.



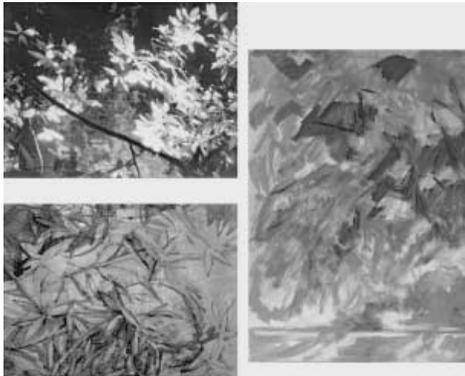
a



b



c

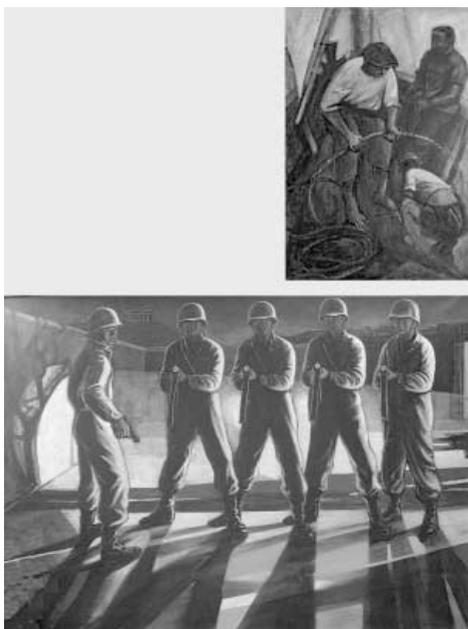


d



e

Tav. 10.a. Armando Pizzinato in una foto degli anni '80, fotografo ignoto. b. Riproduzione copertina del libro *Poffabro*. c. Sopra: immagine tratta dal libro *Poffabro*. Sotto: *Composizione*, 1988. d. Sopra: fotografia scattata da A. Pizzinato. Sotto: due versioni di *Costruttori*, s.d. (probab. metà anni '50. Foto a destra: cortesia Bugno Art Gallery, Venezia). e. Sopra: primo piano di fogliame nel giardino di Pizzinato. Sotto: a sinistra particolare da una delle versioni de *Il giardino di Zaira*, s.d. (ca. metà anni '60); a destra *Magnolia*, s.d. (probab. 1963).



Tav. 11.a. A sinistra foresta di betulle in una foto di Pizzinato. A destra A. PIZZINATO, *Betulle*, s.d. b. A sinistra *Pescatori*, s.d. (probab. 1951 o 1952); a destra ID., *Fucilazione di Beloyannis*, 1952. c. Fotografia in b/n del quadro di Pizzinato *Fucilazione di patrioti*, 1954, con sovrapposto trafiletto di giornale con un'immagine di un film ungherese. d. Pagina di rivista francese ignota e, sotto, retro della stessa pagina. A destra dipinto della serie dei *Costruttori*, ca. 1960.



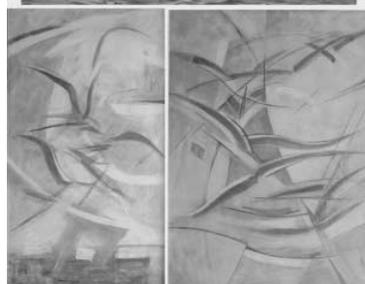
a



b



c



d

Tav. 12.a. Pagine del libro *Meine Leica und Ich*. Nella foto in basso, il medesimo libro aperto e fotografia del dipinto di Pizzinato *Falciatore* (data 1952 scritta sul retro della foto). b. Sopra: a sinistra il volume *Un paese*, immagini di Paul Strand e testo di Cesare Zavattini, ed. Einaudi; a destra copertina della rivista « Radiocorriere ». Sotto: a sinistra quarta di copertina di detto volume; a destra partic. dell'affresco di Pizzinato *La trebbiatura*, Parma, Palazzo della Provincia, metà anni '50, foto Pouchard. c. Sopra: dipinto *Tutti i popoli vogliono la pace*, 1950-1951. Sotto e a destra due immagini propagandistiche sovietiche, s.d. d. Sopra: pagina di rivista ignota con collage di gabbiani tratti da un giornale in b/n, realizzato da Pizzinato. Sotto: due dei dipinti di *Gabbiani* degli anni '70.



a



b



c

Tav. 13.a. R. GUTTUSO, *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, 1952, olio su tela, Roma, collezione privata. b. ID., *Crocifissione*, 1940-1942, olio su tela, ivi, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea. c. PIZZINATO, *Suonatore di pianoforte*, 1947, collezione privata.



a



b



c



d

Tav. 14.a. G. ZIGAINA, *Occupazione delle terre*, 1950, collezione privata. b. ID., *Falciatore in attesa*, 1955, Udine, Collezione Massimo Trainè. c. A. SASSU, *Deposizione*, 1942, Città del Vaticano, Museo d'Arte Moderna. d. ID., *Lo sciopero*, 1956, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.



a



b



c

Tav. 15.a. G. TURCATO, *Comizio*, 1950, Roma, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea. b. PIZZINATO, *I costruttori*, 1961-1962, proprietà dell'artista. c. GUTTUSO, *I funerali di Togliatti*, 1972, Bologna, Galleria d'Arte Moderna.



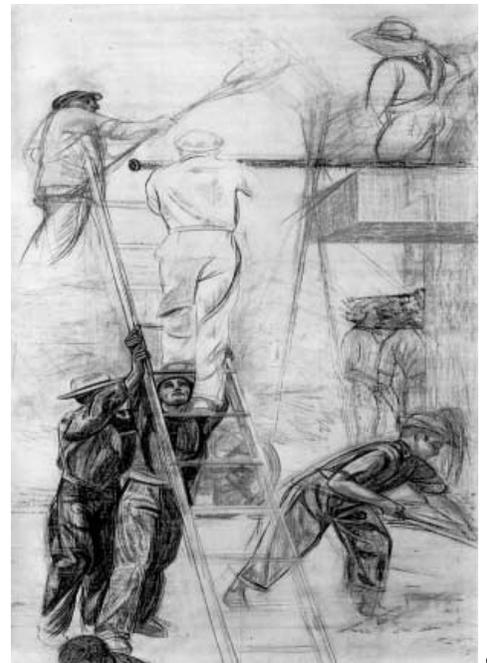
a



b



c



d

Tav. 16.a. A. PIZZINATO, *Costruzione di un ponte*, 1952-1954, Parma, Palazzo della Provincia. b. ID., *La barricata di Oltrecorrente*, cartone per affresco intelaiato, 1955, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. c. ID., *Eccidio di bosco*, cartone per affresco intelaiato, 1955, ivi. d. ID., *Trebbiatura*, cartone per affresco intelaiato, 1955, Pordenone, Museo Civico.

