CATALOGO SCIENTIFICO DELLE COLLEZIONI

VII

Pinacoteca Civica di Vicenza
Lascito Alessandro Ghiotto

a cura di

Giovanni Carlo Federico Villa
Stefania Portinari

SilvanaEditoriale

MUSEI CIVICI DI VICENZA

Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Micol Fontana, Natalia Grilli

Impaginazione
Nicola Cazzulo

Coordinamento organizzativo
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2015 Comune di Vicenza, Settore Musei
© Piero Dorazio, by SIAE 2015
© Riccardo Licata, by SIAE 2015
© Achille Perilli, by SIAE 2015
© Giuseppe Santomaso, by SIAE 2015
© Giulio Turcato, by SIAE 2015

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.

Catalogo scientifico delle collezioni
VII
Pinacoteca civica di Vicenza
Lascito Alessandro Ghiotto

Catalogo a cura di
Giovanni C.F. Villa
Stefania Portinari

Progetto grafico e copertina
Studio Bosi, Verona

Testi
Stefania Portinari
Giovanni C.F. Villa

Schede
Vittorio Pajusco
Laura Poletto
Stefania Portinari
Elisa Prete
Chiara Signorini
Giovanni C.F. Villa

Valorizzazione espositiva della collezione Alessandro Ghiotto
Stefania Portinari

Progetto dell'allestimento
Emilio Alberti
Mauro Zocchetta

Grafica
L'Officina arte contemporanea

Coordinamento scientifico organizzativo
Chiara Signorini

Progettazione e programmazione delle attività di supporto
Stefania Portinari
Chiara Signorini

Comune di Vicenza
Settore Musei

Vicesindaco e Assessore alla Crescita
Jacopo Bulgarini d'Elci

Direttore
Loretta Simoni

Responsabile scientifico della Pinacoteca di Palazzo Chiericati
Giovanni Carlo Federico Villa

Ufficio Musei
Iole Adami
Elena Cimenti
Patrizia Lorigiola
Grazia Rostello
Clelia Stefani

Borsista Fondazione "Giuseppe Roi"
Chiara Signorini

Amministrazione
Annalisa Mosele
Diego Sammarco

Comunicazione
Anna Carta
Carlotta Trombin

Custode casante
Paolo Salvetti

Custodi
Patrizia Baggio
Isabella Colaianni
Loretta Casarotto
Nadia De Boni
Luigina Fin
Antonia Lombardo
Giovanna Miolato
Giuseppina Mutillino
Dina Pastore
Luigi Salin
Renato Zanon

Un grato e sentito ringraziamento per la generosa collaborazione a
Archivio Achille Perilli
ASAC - La Biennale di Venezia, Venezia
Andreino Albiero
Roberta Albiero
Giovanni Bianchi
Biblioteca della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia
Giovanna Bonin
Angelica Cardazzo
Arialdo Ceribelli
Isabella Collavizza
Caterina De Luigi
Maurizio Gabaglio
Matteo Giannini
Agim Kercuku
Tommaso Maggiolo
Alessandra Minotto
Sergio Pandolfini e Bruna Fontana - Il Bulino Editore, Roma
Assunta Porciani
Mario Raciti
Marina Santomaso
Laura Stocco
Giovanni Solari
Nico Stringa
Toni Toniato
Toni Veneri
Francesco Visentin

Si desidera porgere un particolare ringraziamento a Safas group per il prezioso contributo

INDICE GENERALE

11 *Premessa*
Giovanni Carlo Federico Villa

13 *Le strutture del primario: la collezione di Alessandro Ghiotto*
Stefania Portinari

23 TAVOLE

CATALOGO DEI DIPINTI

42 *Schede storico artistiche*

CATALOGO DELLE INCISIONI

94 *Schede storico artistiche*

APPARATI

132 *Indice degli artisti e delle opere*

134 *Indice dei nomi*

137 *Bibliografia*

142 *Esposizioni*

Carmelo Zotti
(Trieste 1933 - Treviso 2007)

24 *Da Cranach*

1965
Olio su tela, 154 x 150 cm
Inv. A 1336
Iscrizioni: sul retro timbro Dogana Internazionale di Chiasso
Provenienza: studio dell'artista

Carmelo Zotti nasce a Trieste nel 1933. Il padre Giuseppe è capitano di lungo corso presso il Lloyd Triestino, la madre Antonietta Mantovani, greca di Cipro, è figlia di emigranti italiani. Carmelo, sesto di dodici figli, lascia presto il capoluogo giuliano con la numerosa famiglia per trasferirsi prima a Napoli e poi nel padovano a Massanzago. Alla fine della Seconda guerra mondiale gli Zotti arrivano a Venezia trovando casa al Lido. Nel 1946 Carmelo si iscrive all'Istituto d'Arte della città nella sezione di arti grafiche. Fra i maestri che ha modo di frequentare presso l'ex chiostro della chiesa dei Carmini ci sono artisti quali Eugenio da Venezia, Mario Disertori, Ercole Sibellato, Carlo dalla Zorza e lo storico dell'arte Giulio Lorenzetti. Nel 1949 segue le orme del padre e si iscrive all'Istituto Nautico imbarcandosi da subito come mozzo in lunghi viaggi per mare, mentre l'anno successivo è nuovamente a Venezia dove segue i corsi della Scuola libera del nudo diretta da Armando Pizzinato. Il carisma di Pizzinato si riflette nel giovane allievo sia nel modo di disegnare sia nell'impegno politico verso un "realismo sociale". Nelle sale dell'Accademia di Belle Arti si avvicina anche a un altro maestro, Bruno Saetti, tanto da diventarne l'assistente. Da Saetti Zotti apprende un'attenzione diversa per il colore, usato in maniera più morbida e meno espressiva, così come l'approfondimento di tematiche legate al quotidiano, in particolare nature morte e ritratti, e la sperimentazione di tecniche differenti dalla pittura su tela come l'affresco e il mosaico.
La vocazione ai lunghi viaggi non abbandona mai la vita di Zotti, che tra l'estate del 1953 e l'inverno del 1953-1954 si imbarca su un piroscafo diretto da Trieste verso l'India. In questo percorso attraverso il Medio Oriente, l'Egitto, la penisola arabica e l'India vede luoghi che colpiranno indelebilmente il suo immaginario, soprattutto per il profondo misticismo che ne pervade la cultura, animato di simboli arcaici che diventeranno una firma distintiva della sua pittura successiva. All'inizio del 1954 l'artista ritorna a Venezia e riprende l'attività accademica concludendo gli studi nel 1956 con una tesi di storia dell'arte discussa con il professore Giuseppe De Logu sulla pittura di Henri Matisse. A questo stesso anno risale la sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia con tre *Pitture*; nell'edizione immediatamente successiva sei saranno i suoi disegni colorati che faranno bella mostra di sé nelle sale dei Giardini di Castello.
Del 1964 è la sua ultima partecipazione alla Biennale veneziana, nel corso della quale riceve anche il premio "Bepi Longo" per il miglior artista giovane di provenienza veneta. Questa esposizione segnerà il diffondersi della Pop art americana in Europa con la vittoria di Robert Rauschenberg.
Il quadro della collezione Ghiotto titolato *Da Cranach* è del 1965, quindi risente nella composizione di influenze Pop, come appare dall'uso di colori molto accesi, dalla finzione pittorica di *collage* posti in varie parti della tela oppure dall'impiego della citazione, o rielaborazione, di quadri antichi, in particolare del Rinascimento. In questo 1965 Zotti realizza molti lavori ispirati a opere del pittore tedesco Lucas Cranach il Vecchio ed è interessante notare come proprio in questo anno venga pubblicata dai Fratelli Fabbri la piccola monografia della fortunata serie dei "Maestri del colore". In questo piccolo volume sicuramente posseduto da Zotti troviamo in copertina l'immagine della *Giuditta* di Cranach presente nella parte destra della tela vicentina, ben riconoscibile per il cappello a tesa larga. La figura femminile nuda sdraiata in primo piano è invece una *Ninfa dormiente* o *Ninfa della primavera* più volte replicata da Cranach variando la posizione delle gambe da aperte a chiuse.

24

25

Bibliografia: *Carmelo Zotti. Catalogo generale...*, 2008, I, p. 275, cat. 210 ill.
Esposizioni: Amsterdam, 1965.

Vittorio Pajusco

Carmelo Zotti
(Trieste 1933 - Treviso 2007)

25 *Figure*

1973
Tecnica mista su cartone riportato su tavola, 142x102 cm
Inv. A 1337
Iscrizioni: firmato e datato in basso a destra *Zotti '73*
Provenienza: studio dell'artista

A partire dalla fine degli anni sessanta la pittura di Zotti acquista il carattere onirico e surrealista che la contraddistinguerà fino alla fine. In molti scritti e interviste l'artista dichiara la sua fascinazione per i dipinti di Max Ernst, Delvaux e Magritte, visti in gallerie e musei europei ma anche ben rappresentati a Venezia nel palazzo sul Canal Grande dell'americana Peggy Guggenheim. Il 1973, anno di *Figure*, è anche l'anno in cui viene assegnata a Zotti la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia, incarico che

manterrà per diciassette anni. L'opera della Collezione Ghiotto è una composizione enigmatica: una figura femminile nuda, alata, al centro della composizione porta nella mano sinistra un lungo coltello, mentre con la destra aiuta una figura maschile che sta faticosamente salendo da un muretto; sullo sfondo appare all'orizzonte la linea di un mare lontano. Nella parte destra sopra il muretto appare soltanto una gamba e parte del busto di un uomo nudo che mette in bella mostra l'attributo maschile. È evidente da questi pochi elementi che si vuole rappresentare lo scontro e l'incomprensione tra i sessi: il maschile e il femminile si contrappongono in maniera violenta ricordando gli episodi biblici di Giuditta e Salomè, più volte rappresentanti dallo stesso Zotti. Il dipinto vicentino è costruito direttamente su due pezzi di cartone; ben evidente è il segno di contorno del disegno preparatorio e del tratteggio a matita; i colori usati sono dei toni molto chiari e luminosi, che vanno dal rosso del cielo all'azzurro del mare, dal giallo del muretto al rosa pallido degli incarnati.

Bibliografia: *Carmelo Zotti. Il mito della pittura*, 2003, ill p. 33; *Carmelo Zotti. Catalogo generale...*, 2008, I, ill. p. 324.
Esposizioni: Cittadella, 2003-2004.

Vittorio Pajusco

Carmelo Zotti
(Trieste 1933 - Treviso 2007)

26 *Eschilo e la sfinge*

1974
Olio su tela, 146 x 200 cm
Inv. A 1338
Iscrizioni: sul retro, cartellino *Le mostre trissinesi e il collezionismo vicentino*
Provenienza: studio dell'artista

Tela di grandi dimensioni, *Eschilo e la sfinge* è spesso confusa nel titolo con *Edipo e la sfinge* (*Carmelo Zotti. Catalogo generale...*, 2008, cat. 481), opera dello stesso anno con la quale condivide pure l'ambientazione rocciosa e la presenza di tre figure misteriose. Se però in quest'ultimo quadro, di collezione veneziana, protagonista è una sorta di manichino seduto con il volto sorretto dalla mano e in cui è possibile riconoscere un Edipo dubbioso che sta pensando all'enigma del mostro, nel quadro della collezione Ghiotto invece la figura di spicco è l'iniziatore della tragedia antica, il drammaturgo greco Eschilo, rappresentato nudo con la testa d'elefante. A fianco di questo personaggio troviamo un'altra figura, probabilmente Edipo, con il viso totalmente in ombra, che dà le spalle a una strana sfinge con volto di basilisco.
In questo quadro Zotti fa una summa di tutti i simboli e i miti raccolti nei numerosi viaggi che l'hanno portato dall'America Latina al Medio Oriente, all'India. L'uomo dalla testa elefantina è una sorta di Ganesha indiano, divinità archetipica del mondo orientale, spesso caricata di molti significati, fra cui la perfezione e lo stato di equilibrio tra elemento maschile ed elemento femminile. L'opera, esposta nella mostra monografica di Valdagno del 1987, è stata efficacemente riassunta dal critico Giuliano Menato con queste parole: "La figurazione, densa di significati e di allusioni, attraverso simboli e miti, rivela la tensione e il limite del motivo erotico, complice una materia cromatica ora densa e compatta ora liquida e sfatta, riflesso immediato di intime risonanze incalzanti e mutevoli" (Menato, 1987, s. p.). Il dipinto per Zotti si configura come un "teatro onirico" (Crispolti, 1975, riportato in *Carmelo Zotti. Catalogo generale...*, 2008, p. 14) dove apparizioni grottesche e surreali vengono messe assieme su un palcoscenico per raccontare mondi misteriosi e fantastici. La pittura, come dice lo stesso Menato, a volte è molto densa, a volte sfumata, sempre però con toni di colore molto forti, più cupi sullo sfondo e più chiari in primo piano.

26

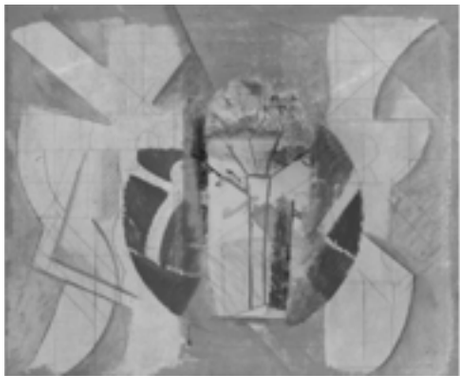
Bibliografia: Crispolti, 1975, ill. p. 24; *La realtà dell'opera...,* 1975, ill. s.p.; *Zotti opere dal 1974 al 1986*, 1987, ill. s.p.; *Carmelo Zotti. Il mito della pittura*, 2003, ill. p. 36; *Carmelo Zotti. La scommessa...*, 2003, ill.; *L'arte di Carmelo Zotti...*, 2003, ill.; Ma. Za., 2003, ill.; *Una personale di Carmelo Zotti...*, 2003, ill.; A.D.A., 2004, ill.; *Zotti. L'epica...*, 2006, p. 27, ill.; *Carmelo Zotti. Catalogo generale...*, 2008, I, ill. p. 328; *Le mostre trissinesi...,* 2011, ill. p. 37.
Esposizioni: Pordenone, 1975; Valdagno, 1987; Cittadella 2003-2004; Trissino, 2011.

Vittorio Pajusco

Paolo Meneghesso
(Padova 1932)

27 *Mattino d'Aprile*

1970
Olio su tela, 49 x 59 cm
Inv. A 1339
Iscrizioni: datato e firmato in basso a destra *70 Meneghesso*; sul retro, cartellino della mostra *Le mostre trissinesi e il collezionismo vicentino;* cartellino *Premio Pro-Trissino* con nota manoscritta *Paolo Meneghesso / Mattino d'Aprile / £ 250.000*; timbro *3° PREMIO NAZIONALE di PITTURA TRISSINO 1970*



27

Provenienza: Premio Trissino 1970

"La robusta costruzione del suo Maestro, Saetti, così impastata cromaticamente di sapori e di patetiche scabrosità murali della sua antica Bologna, è ben conoscibile nell'allievo. Non credo torni negativa al giovane pittore la indicazione di una genitura tanto seria e cospicua" (Breddo, 1959, s.p.). Così il pittore e critico d'arte Gastone Breddo introduce una mostra triestina del padovano Paolo Meneghesso che, diplomato da soli due anni all'Accademia di Belle Arti di Venezia, si era già fatto notare in diverse mostre di carattere nazionale e regionale, vincendo anche alcuni premi, fra cui il Premio Pubblica Istruzione a Cesenatico nel 1955, il terzo premio alla Biennale d'Arte Sacra di Bologna del 1956, il secondo premio dell'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia nel 1957 e il premio della Biennale dei Giovani di Gorizia nel 1958. Il riconoscimento ottenuto nel 1957 a Venezia era particolarmente importante, perché la vincita implicava l'acquisto di un'opera per la Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, che da quel momento inserisce tra le sue collezioni *Favola*, un grande olio su tela (180x150 cm), che rappresenta una donna in piedi e un uomo di colore seduto che la guarda incantato (*XLV Mostra Collettiva...*, 1957, s.p.). In *Favola*, se da una parte è ben evidente "la robusta costruzione" saettiana, dall'altra emerge un espressionismo cromatico ben lontano dal tonalismo caldo del maestro. Nel corso degli anni molti sono i lavori murali di grande dimensione, ad affresco o mosaico, per edifici pubblici e privati, in cui prevalgono le tematiche religiose che caratterizzano la poetica dell'artista (Avventi, 2009, p. 286). Nel 1970, in occasione della sua vittoria alla terza edizione della Biennale di Pittura di Trissino, il chirurgo vicentino Alessandro Ghiotto acquista *Mattino d'Aprile*, una sorta di natura morta cubista dalla quale emergono semplificate alcune forme: in particolare ben visibile al centro sono dei fiori colorati con leggeri tocchi di rosa, rosso e azzurro; il resto del quadro è invece realizzato con toni chiari che vanno dal grigio al marrone. In alcune parti della composizione la pennellata leggera lascia intravedere il disegno geometrico sottostante.

Bibliografia: *Premio Nazionale di Pittura. Trissino*, 1970, n. 57, s.p.; *Le mostre trissinesi…*, 2011, p. 34 ill
Esposizioni: Trissino, 1970; Trissino, 2011.

Vittorio Pajusco

Laura Stocco

(Montebello Vicentino, Vicenza 1938)

28 *Composizione*

1971
tempera su tela, 139,5x100 cm
Inv. A 1340
Iscrizioni: sul retro, etichetta e timbri della Galleria L'Incontro di Vicenza *384 / Stocco / 1971 / Stocco Laura / tempera su tela / 100 x 140 / 1971 / personale*
Provenienza: Galleria L'Incontro di Vicenza; studio dell'artista

Laura Marchetto Stocco, che dopo gli studi artistici è anche allieva della pittrice vicentina Mina Anselmi e docente di disegno e storia dell'arte nelle scuole superiori, esordisce nel 1963 con una personale alla Galleria Ghelfi di Vicenza. Dall'anno successivo è tra i fondatori del rinnovato gruppo "La Bilancia 2" e si impegna, oltre che nella sua ricerca artistica, anche in numerose commissioni di arte sacra (in particolare vetrate e *vie crucis*) in Italia e in Sud America, un genere di cui continuerà a occuparsi durante tutta la sua carriera.
La sua pittura volge da una personale rielaborazione del postcubismo a una fase pop, in cui fonde stilemi surrealisti e soprattutto ironiche rielaborazioni dei meccanismi della comunicazione di massa, ispirandosi a suggestioni tratte dagli esponenti del Nouveau Réalisme. Attraversa dunque una serie di cicli pittorici caratterizzati anche da una intensa sperimentazione sui linguaggi e sui materiali: dai collage composti da presenze legate a ricordi personali e icone dei *media* o della società contemporanea, come i *Sapore di mare* (1967), ai *Reperti* in cui il collage si innesta sulla pittura, dalle *Architetture nello Spazio* alle *Composizioni* dei primi anni settanta, cui seguono alla metà del decennio i *Segnali*, in cui l'aspetto geometrizzante e le campiture piatte prendono il sopravvento, pur interrotti da presenze di grafie, puntinature e brevi elementi segnici, dopo cui verranno esperienze legate alla *process art* e all'arte concettuale e infine un ritorno alla pittura, composta da elementi di scansionature e tracce luminose che formano uno specifico alfabeto aniconico (cfr. *Laura Stocco. Percorsi...*, 2001; *Laura Stocco*, 2009; Portinari[1], 2009, p. 436).
Composizione (1971) nella parvenza di natura morta compenetra elementi geometrizzanti che si intersecano su più piani, fondendosi in stretta connessione e ribaltandosi alla visione: è un'opera condotta da trasfigurati echi di postcubismo e surrealismo, ma anche del purismo teorizzato da Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), potendo immaginare di leggervi pure una presenza di strumenti di misurazione e, tautologicamente, di composizione, nel senso di progettazione, ed è vicina a opere come *Presenze nello spazio* (1970) o *Emersione* (1970), ma soprattutto a *Composizione* (1971), *Composizione ZA 05* (1972), *Composizione ZA 12* (1972), *Architetture* (1972), *Verso lo spazio* (1973), nelle quali Laura Stocco sperimenta terre e vinavil su tela ma anche dipinge solamente a tempera (cfr. *Laura Stocco. Percorsi...*, 2001). Scrive infatti per lei Giuliano Menato come sempre nella sua pittura "sul piano figurale affiora la tensione che si istituisce tra la volontà di definire lo spazio con progettate scansioni e orchestrate partiture", assieme a un costante bisogno di "superare ogni schema, per liberare impulsi e fantasie; tra il proposito di delimitare lo spazio entro riquadri" e l'urgenza "di sprigionare energia vitalistica" (Menato, 2001, p. 6).
L'opera, già esposta a una personale alla Galleria L'Incontro di Vicenza (gestita da Sandro Stocco, marito dell'artista, e da Mario Giulianati, con sede presso la Casa Cogollo detta anche Casa del Palladio), è stata acquistata presso lo studio della pittrice, con la quale Alessandro Ghiotto ha mantenuto una lunga amicizia, acquisendo successivamente un cospicuo numero di altre sue pitture e disegni, contribuendo anche a organizzare la mostra *Continuità di un impegno nella pittura. Angiolo Montagna, Renato Caneva, Alberto Corrà,*

Laura Stocco presso le Scuole Medie di Trissino nel 1988. La Pinacoteca di Palazzo Chiericati custodisce un'altra opera di Laura Stocco, *Interno* (1968), olio e collage su tela, vicina a questo periodo forse meno noto dell'autrice (S. Portinari, in *Novecento vicentino*..., 2011, n. 102 ill. p. 109).

Bibliografia: *Laura Stocco*, 1971, s.p.
Esposizioni: Vicenza[2], 1971.

Stefania Portinari

Andrea Serafini
(Agordo, Belluno 1965)

29 *Veduta (controluce)*

2005
Olio su tela, 90 x 120 cm
Inv. A 1341
Iscrizioni: sul retro, sulla tela nota manoscritta *Andrea Serafini 2005*
Provenienza: studio dell'artista

Andrea Serafini, pittore e incisore, è diplomato in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove ora insegna Tecniche dell'Incisione - Grafica d'Arte dopo essere stato docente nelle Accademie di Sassari, Urbino e Macerata, e ha studiato alla Scuola di Specializzazione in Grafica d'Arte "Il Bisonte" di Firenze.
Il dipinto *Veduta (controluce)* del 2005 è parte di un ciclo di lavori che ha dedicato alle strade urbane e suburbane, il cui spunto visivo iniziale giunge da scatti fotografici da lui compiuti in spostamenti erratici, poi tradotti in opere pittoriche e grafiche. Nella veduta autostradale il cromatismo viene esasperato in funzione di una resa luministica, per rendere il panorama un'apparizione magnetica, una rivelazione visiva, mentre i mezzi di trasporto scorrono veloci nell'indifferenza della quotidianità. L'opera, realizzata a olio su una tela di lino grezzo preparata a mano, ha margini volutamente liberi dall'imprimitura per lasciar emergere il tessuto grezzo, così come l'opacità dell'olio privo di verniciatura finale contrasta con il soggetto apparentemente luminoso, quasi a ricercare le stesse intense sensazioni di luci e ombre date dell'esercizio della grafica, di cui Andrea Serafini è eccellente esponente internazionale.
La serie di paesaggi urbani e di strade con auto in rapido scorrimento, dal cui interno spesso proviene la visione, riprende i medesimi effetti specchianti e le rifrazioni di luce comparse anche nelle vedute di esercizi commerciali, caffè, aeroporti. In esse emergono trasparenze traslucenti accentuate dalla presenza di sagome o nuvole che le rendono passaggi di tempo e luogo su cui incombe un'attesa sospesa, una visione vigile ma remota: si tratta di raffigurazioni che ritraggono la contemporaneità quotidiana così come appare, come catturata da un fermo-immagine cinematografico, su cui si stagliano cieli spesso plumbei o serotini che consentono una ricerca di emanazioni e irradiazioni e in cui campeggia un forte senso di irreale o di solitudine che richiama volutamente le atmosfere di Edward Hopper (cfr. Portinari, 2012, s.p.). Anche le corsie automobilistiche di *Veduta (controluce)* divengono così piani paralleli, allegoria in realtà di un viaggio esistenziale e si compiono in essa i medesimi effetti di riflessi che appaiono nel parabrezza di *Paesaggio urbano* (2004) o *Retrovisore* (2007), nel parcheggio di *Senza titolo* (2005) o nella *Veduta*

28

29

del camionista (2007), negli scorrimenti di *Suburbano* (2003) e nella via deserta di *Senza titolo* (2005), ma in essa il fascio di luce centrale pare bruciare l'immagine quasi fosse una pellicola sovraesposta e il tramonto diviene accecante presenza luminescente.
Annota Sileno Salvagnini come queste vedute possano forse essere intese anche come una sorta di autoritratto dell'artista, che in precedenza a lungo si è dedicato con insistenza proprio a questa tematica solipsistica al modo di Ferroni: poco importa infatti che protagonista "sia la città in tutte le sue sfumature – un grande viale, l'aeroporto, uno dei luoghi simbolo delle banche come il cambio, una semplice porzione di strada, degli incroci con semaforo, che non hanno storia al pari dei distratti abitanti/spettatori del 'suo' (di Serafini) spettacolo". Malgrado il suo virtuosismo raffinato, "quelle vetrate, quei parabrezza, quegli specchi in fondo non riflettono il mondo esterno di passanti distratti simili a controfigure senza tempo e senza storia, porzioni di strade grigie e vuote come nei quadri di Sironi o di Hopper, luoghi simbolo della frenesia del mondo moderno: ma lo stesso Serafini". La sua quindi diviene una "terza via", una terza modalità di rappresentazione del reale: dovendo scegliere se dipingere delle figure che paiono guardare verso lo spettatore o il mondo così come è visto dal pittore, Serafini sceglie di rimanere sulla soglia, di essere attore dentro l'immagine (in quanto ne partecipa emotivamente e ne dà la sua visione), ma anche di non farne concretamente parte (Salvagnini, 2012, s.p.).

Bibliografia: *Andrea Serafini. Omnibus*, 2012, ill. s.p.

Stefania Portinari

Antonio Corpora
(Tunisi 1909 - Roma 2004)

30 *Figura*

1960
Olio su tela, 100,5x81 cm
Inv. A 1342
Iscrizioni: firmata e datata in basso a sinistra *Corpora / 60*; sul retro nota manoscritta *Corpora Figura Londra*; quattro etichette: della Galleria Pogliani di Roma con scritte illeggibili; della XXX Biennale di Venezia del 1960, in cui vengono riportati dati dell'artista e il titolo *Figura*; della Quadriennale di Roma, ente promotore di mostre all'estero, con i dati dell'artista e il titolo *Superficie 1960* (foglio molto danneggiato, scritta in francese); della mostra *L'arte del XX secolo…*
Provenienza: studio dell'artista

30

Nato a Tunisi nel 1909 da genitori di origine siciliana, Antonio Corpora all'età di vent'anni si trasferisce a Firenze, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti e segue le lezioni di Felice Carena. Il clima conservatore e tradizionalista italiano lo spinge ad abbandonare l'Italia e a trasferirsi nel 1930 a Parigi. Dopo vari viaggi in Francia, Italia e Tunisia, nel 1939 realizza la sua prima mostra personale alla Galleria del Milione di Milano, grazie alla quale conosce il gruppo degli astrattisti lombardi. Nel 1945 torna definitivamente in Italia, a Roma, ed entra a far parte del Fronte Nuovo delle Arti con il quale è ammesso alla sua prima Biennale di Venezia nel 1948. Già alla fine di questa rassegna veneziana il gruppo di artisti si disperde: Corpora resta vicino all'ala astrattista, che verrà ricomposta soltanto nel 1952, con la formazione del Gruppo degli Otto da parte di Lionello Venturi. Gli anni cinquanta vedono Corpora affermarsi sulla scena internazionale con esposizioni personali, collettive e premi, fra cui il Prix de Paris, vinto *ex aequo* con Zoran Music nel 1951. Nel 1960 è presente per la sesta volta alla Biennale di Venezia con una sala personale formata da diciannove opere; tra queste, al numero 11 in catalogo, *Figura*, della collezione Alessandro Ghiotto (*XXX Esposizione...*, 1956, p. 58). Così Nello Ponente introduce queste pitture di Corpora in mostra: "Le forme non hanno più bisogno di una distinzione accurata che le separi e che le offra allo spettatore in un ordinato susseguirsi, esse vivono nelle loro relazioni complesse, organismi pulsanti intessuti

di luci e di ritmi grafici" (Ponente, 1960, p. 56). Soprattutto queste ultime parole ben descrivono l'opera vicentina che, all'apparenza composta di toni di colore scuri, emana però molta luce: il pittore da un blu/nero compatto riesce infatti a far emergere al centro strisce di colori chiari che vanno dall'azzurro al rosa all'arancione. La superficie del quadro non è liscia ma risulta incisa, segnata da linee che fanno pensare agli esempi di Klee e Wols. Alla fine del 1963 la Quadriennale di Roma su incarico del Ministero degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione organizza una mostra itinerante in cinque capitali del Medio Oriente con lo scopo di far conoscere la vitalità e la pluralità della giovane arte italiana; il titolo della rassegna è *Peintures italiennes d'aujourd'hui*. *Figura* del 1960 è presente in questi cinque eventi organizzati nelle città di Beirut, Damasco, Ankara, Teheran e Tunisi; nei cataloghi delle mostre appare però con il titolo mutato in *Superficie* (*Peintures italiennes d'aujourd'hui*, 1964, p. 13). Nel 1971 il titolo appare nuovamente mutato in *Visione* (Chevalier, 1971, s.p.).

Bibliografia: *XXX Esposizione...,* 1960, p. 58; *Peintures italiennes d'aujourd'hui*, 1964, p. 13; Chevalier, 1971, tav. 53, s.p.
Esposizioni: Venezia, 1960; Beirut, 1963; Damasco, 1964; Teheran, 1964; Ankara, 1964; Tunisi, 1964; Vicenza, 1998-1999.

Vittorio Pajusco

Antonio Corpora
(Tunisi 1909 - Roma 2004)

31 *Il vicino pianeta*

1972
Olio su tela, 130x162 cm
Inv. A 1343
Iscrizioni: firmato e datato in basso a destra *Corpora / 72*: sul retro, iscrizione manoscritta *Corpora / Il Vicino Pianeta 1972 - Roma / (olio su tela 130 x160),* cartellino *Le mostre trissinesi e il collezionismo vicentino*
Provenienza: studio dell'artista

Gli anni settanta si aprono con una grande mostra collettiva che il Centro Nazionale d'arte Contemporanea di Parigi dedicata al critico d'arte e gallerista Chistian Zervos (1889-1970). Vi partecipano le opere dei grandi maestri dell'arte moderna come: Picasso, Braque, Matisse e ovviamente Antonio Corpora è presente per rendere omaggio al fondatore della rivista "Cahiers d'art", che tanto aveva fatto anche per la sua carriera. Corpora è quindi uno dei maestri riconosciuti internazionalmente, le sue attività espositive in Italia e all'estero continuano senza sosta. La pittura livida, segnata dei primi anni sessanta lascia spazio a un ritorno al colore puro, spesso realizzando tele monocromatiche. Le geometrie astratte si trasformano in sorta di paesaggi d'acqua composti da cromie intense accostate a contrasto come nel quadro della collezione Ghiotto *Il vicino pianeta* del 1972, realizzato da striscie compatte di colore, senza mezzi toni, che vanno dal giallo, al blu, all'arancio, al verde. Alcuni segni neri vanno a definire le campiture del colore tenendo lontano le cromie e creando visioni realistiche come segni dell'orizzonte o riflessi nell'acqua. Marco Valsecchi nella presentazione di una mostra francese proprio del 1972 con queste parole descrive questo tipo di pittura: "L'immagine lascia adesso campo e anzi suscita lunghi spiragli di contemplazione attiva. Il colore dilaga in questi quadri con fulgenza e direi persino con frescura, e riesce a inserirsi e a rallegrare le giunture dei larghi campi geometrici" (Valsecchi, 1972, p. 38).

31

Bibliografia: Valsecchi, 1972, p. 38; *Le mostre trissinesi…*, 2011, p. 64 ill.
Esposizioni: Trissino, 2011.

Vittorio Pajusco

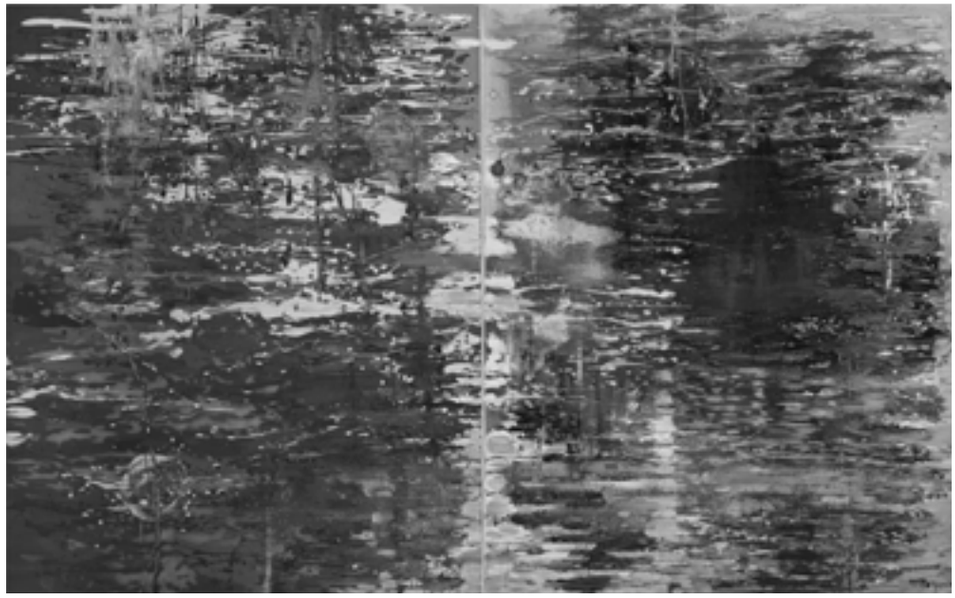
Antonio Corpora
(Tunisi 1909 - Roma 2004)

32 *Memoria di una luce serena*

1982
Acrilico su tela, 162 x 130 cm
Inv. A 1344
Iscrizioni: firmato in basso a destra *Corpora*; sul retro, note manoscritte *Corpora / Memoria di una luce serena 1982 / acrilico su tela 162x130 / Per autentica / Quest'opera è di mia esecuzione / 20 aprile 1983 / antonio Corpora*
Provenienza: studio dell'artista

Dice Corpora: "È importante il luogo della propria infanzia. Io ho vissuto in un mondo di luce, di mare, di acque, un mondo dove la luce è quasi luce folle" (in *Corpora*, 1987, p. 129). Questa dichiarazione dell'artista si può avvicinare perfettamente al quadro della collezione Ghiotto del 1982. Il titolo racconta di un pensiero, una riflessione sulla vita del passato, forse l'artista sta ripensando alla giovinezza in Tunisia quando dipingeva tranquillo, sotto un sole caldo, guardando l'orizzonte del mare Mediterraneo. La pittura sempre astratta diventa liquida ed espressiva, l'uso dell'acrilico regala un effetto molto lucido alla superficie colorata, i pigmenti utilizzati sono il bianco, il verde e il giallo per lo sfondo, alcune pennellate blu segnano invece parti

32



33

della tela incrociandosi in verticale e in orizzontale. Si nota nella modalità di dipingere l'uso dello sgocciolamento che può ricordare la tecnica del *dripping* di Jackson Pollock, ma realizzato in maniera molto più controllata e sensibile negli accostamenti cromatici. Sull'ambiguità di questi quadri, dichiaratamente aniconici ma che possono ricordare qualcosa di naturale, Giulio Carlo Argan ha scritto un memorabile saggio, più volte ripubblicato, dal titolo: *Poesie scritte col colore*, affermando che "l'immagine paesistica invita, ma quanto più ci si avvicina tanto più i segni colorati cessano di parere erbe o fiori e scoprono la loro vera sostanza, il colore" (Argan, 1987, p. 21). In un catalogo del 1985 *Memoria di una luce serena* (1982) viene riprodotta con la dicitura *Memoria di una mattina* e datata al 1983 (in questo modo viene riportata anche nel *Catalogo generale* del 2004). Il cambiamento dei titoli è usuale per Corpora: un esempio lampante è l'opera del 1960, in questo catalogo (cat. 30), che viene nominata in modi differenti: *Figura, Superficie* o *Visione;* l'artista stesso ricorda che i titoli sono delle "menzogne poetiche" e servono allo spettatore per risvegliare la nostra capacità di fantasticare.

Bibliografia: *Corpora. Il colore della luce*, 1985, ill. s.p.; Argan, 1987, p. 21; *Corpora*, 1987, p. 129; *Corpora. Catalogo generale...,* 2004, p. 238 ill; p. 406 cat. 365.
Esposizioni: Roma, 1985; Bari, 1985; Bologna, 1985.

Vittorio Pajusco

Antonio Corpora
(Tunisi 1909 - Roma 2004)

33 *Omaggio a Monet*

1986
tecnica mista su tela, 162x260 cm
Inv. A 1345
Iscrizioni: firmato in basso a destra *Corpora*; sul retro, sul telaio etichetta della mostra *Antonio Corpora / Comune di Trissino / Assessorato alla Cultura / mostra personale / settembre - ottobre 1986;* etichetta dell'esposizione *Le mostre trissinesi e il collezionismo vicentino*; sulla tela, iscrizione manoscritta *Corpora / Omaggio a Monet / Murale 1986 / 162x260*
Provenienza: mostra *Antonio Corpora. Il colore e il suo destino. Opere dal 1977 al 1986* (Trissino, 1986).

L'opera *Omaggio a Monet* (1986) si colloca in un anno denso di esposizioni, che segue ai significativi successi ottenuti dalla metà degli anni settanta e in particolare nei primi anni ottanta con le personali, tra le altre, a Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1980, alla Staatsgalerie Modern Kunst di Monaco nel 1981 e al Kunstverein di Ludwigshafen nel 1984. L'intensa materia cromatica, che si dilava e si estende a creare la motilità delle onde e dell'acqua, così come di lievi e luminosi rispecchiamenti, sortisce nel creare effetti acquatici già proprio da opere di quegli anni come *Il viaggio di allora* (1980), *Orizzonti senza frontiere* (1980), *L'approdo* (1985). La dedizione alla pratica della pittura trova sponda e conforto non solo nell'ultima stagione di Claude Monet, nei suoi giorni di Giverny e nel ritratto ossessivo delle ninfee – di cui si vuol vedere evocazione e presenza anche in questa opera, in particolare nella traccia delle colature gialle cromo – ma soprattutto nel rispecchiamento acquoreo *tout court* che sempre è stato motivo e presenza nelle opere del maestro francese, fin dall'iconico *Impression, soleil levant* (1872).
L'omaggio all'imperitura lezione impressionista, riverberato fin dal titolo dell'opera che tornerà pure in una successiva omonima *Omaggio a Monet* (1990), è sottolineato anche da Augusta Monferini nel testo in catalogo alla personale dell'artista tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma del 1987, ove è esposta anche quest'opera: rimarca infatti la sua appartenenza a una serie "che conclude la mostra, [quella] dei bellissimi dipinti del 1986 e '87. *L'omaggio a Monet* è particolarmente significativo nel suo richiamo al motivo delle ninfee. La materia spalmata, frantumata dalla spatola, o sgocciolata, o infine velata, compone una maestosa sinfonia. La dissolvenza, che è il motivo centrale di Monet, allusivo a un solenne influsso del tempo, è cercata da Corpora congenialmente al proprio sentimento della memoria, che di quel flusso si nutre e quel flusso trascende" (Monferini, 1987, p. 19). Scrive infatti lo stesso Corpora, in un suo intervento intitolato *Lettera ad un eminente critico d'arte* dell'ottobre 1987, che egli sente la pittura "come un faro

alla Biennale nel 1960 e nel 1966, è infatti tra i diciannove artisti invitati a rappresentare l'Italia con una sala personale; espone con Accardi, Burri e Santomaso al Padiglione Italia nella sezione intitolata *Oltre l'apparenza: i nuovi sviluppi astratti*, curata e presentata in catalogo da Guido Ballo. "La ricerca di Piero Dorazio – scrive Ballo in catalogo – si volge all'origine stessa della pittura. Il suo segno è limpidamente pittorico; respinge ogni ripensamento, ogni ritocco, e ha quindi la purezza delle origini. È un segno che manifesta la più intensa vitalità, ma senza accentuazioni espressioniste, estranee alla indole speculativa del pittore. Il colore diventa luce solare, con un'invenzione fantastica che non imita la natura ma crea altra natura, con leggi segrete" (Ballo, 1988, p. 22).

Bibliografia: *Piero Dorazio...*, 1990, ill. 72 p. 128 (*Arteficio*); *Le mostre trissinesi...*, 2011, ill. p. 63.
Esposizioni: Grenoble-Bologna, 1990-1991; Trissino, 2011.

Laura Poletto

Piero Dorazio
(Roma 1927 - Perugia 2005)

46 *Arpeggio Brokencord*

1986
Olio su tela, 160x130 cm
Inv. A 1358
Iscrizioni: sul retro, nota manoscritta *PIERO DORAZIO "ARPEGGIO" BROKENCORD / 1986*; due timbri di Piero Dorazio
Provenienza: studio dell'artista

46

L'opera *Arpeggio Brokencord* (1986) si avvicina ad altre, come *Fuggenti dritte* e *Fuggenti mura*, realizzate sempre nel 1986, nelle quali Dorazio riflette sulle linee di fuga della prospettiva classica e la tecnica pittorica divisionista attraverso il motivo delle pennellate intrecciate a catena nello spazio.
"Le linee sono costruite – scrive l'artista – con lunghe pennellate di colori cangianti che sembrano ruotare su se stesse salendo dal basso verso l'alto. Il tema è la pennellata divisionista, che diviene qui il soggetto, e che si articola con le altre pennellate formando una catena" (Dorazio, 1990, p. 130).
Il fitto reticolato di sottili linee multicolori incrociate e sovrapposte su di un brillante fondo blu fa vibrare la superficie pittorica producendo un movimento con lievi interruzioni nel punto in cui esse paiono ruotare su se stesse e quindi assottigliarsi. Tale effetto ottico sembra riprodurre visivamente il ritmo e la modalità dell'arpeggio a cui si riferisce il titolo dell'opera, *Arpeggio Brokencord*: esecuzione di una successione rapida di note (di colore).

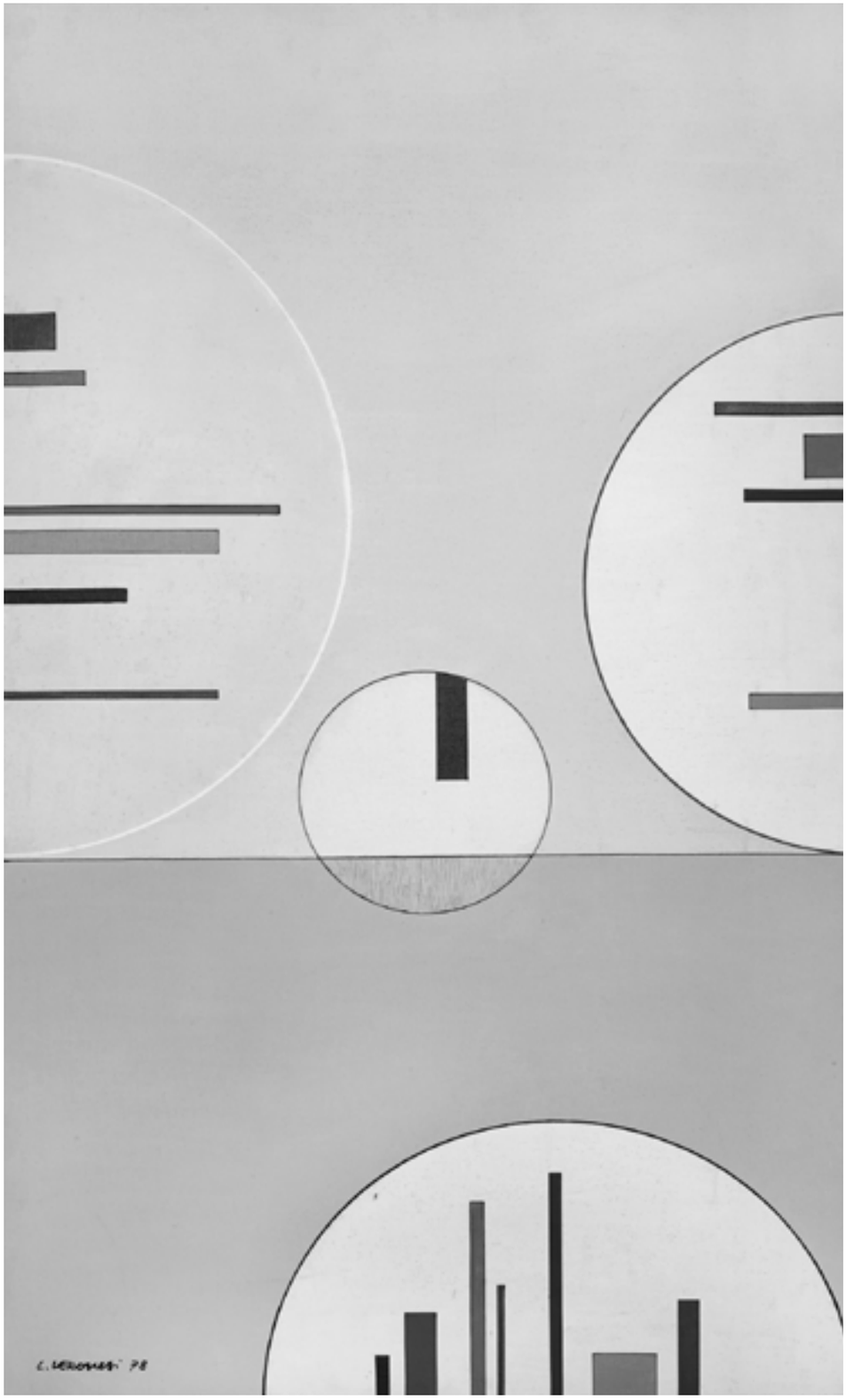
Laura Poletto

Luigi Veronesi
(Milano 1908 - Milano 1998)

47 *Costruzione Y2*

1978
acrilico su tela, 100 x 60,5 cm
Inv. A 1359
Iscrizioni: firmato e datato in basso a sinistra *L. VERONESI 78*; sul retro, note manoscritte *LUIGI VERONESI / COSTRUZIONE Y2 / 1978*; cartellino delle mostre *L'arte del XX secolo nelle collezioni private vicentine* e *Le mostre trissinesi e il collezionismo vicentino*
Provenienza: mostra Luigi Veronesi, Trissino, 1988

"Il lavoro del pittore comincia quando vi sono da organizzare due segni o due colori su una superficie. Poiché per me, sul piano della percezione visiva sensoriale, un colore in uno spazio non vive, non crea rapporti, non è suscettibile di alcuna organizzazione senza una linea che lo racchiuda e lo definisca, ecco nascere la necessità della "forma" che completa e costruisce, sempre secondo me, la terna deli elementi pittorici di base: SPAZIO + FORMA + COLORE" (Veronesi, 1989, p.39). Con queste parole Luigi Veronesi spiega nel 1977 durante una conferenza pubblica alla Galleria d'Arte Moderna di



47

Bologna il suo *modus operandi*, facendo capire quanto rigore mette nel comporre i proprio quadri, dove tutto è studiato e niente è lasciato al caso. Milanese, Luigi Veronesi è stato uno dei più grandi maestri italiani della pittura astratta, eccellendo anche nella fotografia, nella moda, nel teatro e nel cinema. Ventenne, frequenta la Galleria del Milione a Milano e gli artisti-architetti della città di Como; nel 1934 aderisce al gruppo parigino di Abstraction-Création, conosce il Costruttivismo svizzero e il Bauhaus tedesco. È un fervente promulgatore dell'interazione delle arti visive con quelle performative, negli anni cinquanta studia i rapporti matematici tra le note musicali che poi verranno trasposti nelle composizioni tonali dei colori.
Dagli anni sessanta è nominato docente di cromatologia all'Accademia di Belle Arti di Brera. Il quadro della collezione Ghiotto *Costruzione Y2* del 1978 è da interpretare come uno studio geometrico applicato alla pittura. Il quadro direzionato in verticale viene diviso in due parti e colorato con due toni di grigio più scuro nella parte bassa, più chiaro in alto. Quattro cerchi appaiono al centro della composizione ma uno solo, quello più piccolo e giallo, si frappone nella linea mediana, quasi una linea d'orizzonte al centro dell'opera. All'interno dei cerchi tracciati con il compasso ci sono delle linee di vari colori vivaci, che danno il moto e la direzione all'immagine. L'opera *Costruzione Y2* è stata esposta alla mostra vicentina dedicata al collezionismo privato di arte contemporanea ma non risulta pubblicata nel catalogo.

Bibliografia: *Veronesi*, 1979, p. 16; *Le mostre trissinesi*…, 2011, p. 66 ill.
Esposizioni: Pordenone, 1979; Trissino, 1988; Vicenza, 1998-1999; Trissino, 2011.

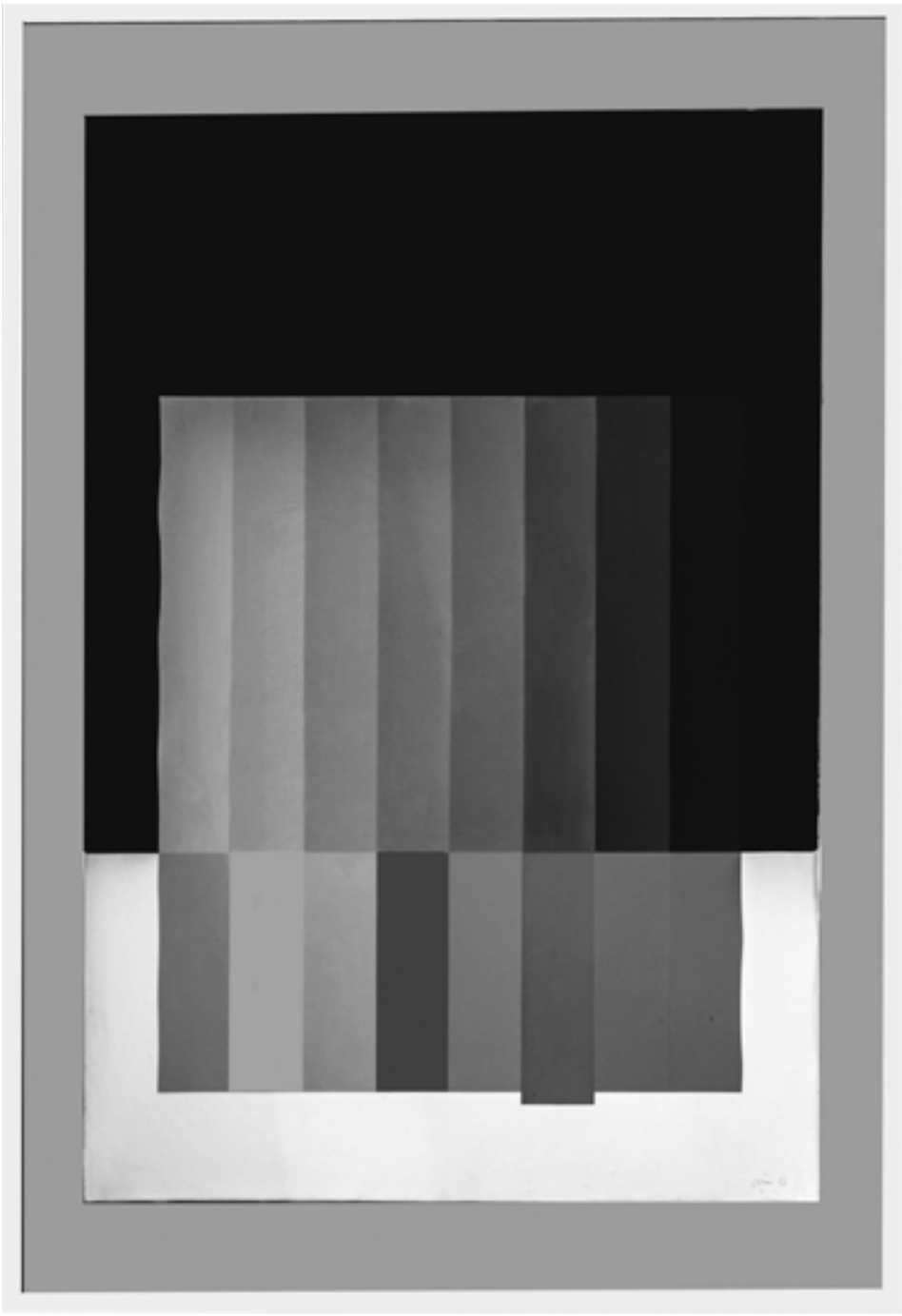
Vittorio Pajusco

Eugenio Carmi
(Genova 1920)

48 *Il quadrato si ribella*

1973
Olio su tela, 100x80 cm
Inv. A 1360
Iscrizioni: sul retro note manoscritte *EUGENIO CARMI – IL QUADRATO SI RIBELLA - 1973*
Provenienza: studio dell'artista

Artista poliedrico, Eugenio Carmi è riuscito a passare con disinvoltura dalla pittura alla Casorati, suo maestro negli anni 1947-1948, alla grafica pubblicitaria d'avanguardia, alle sculture, alle installazioni ambientali, alla moda, al design, all'architettura, per poi tornare alla pittura astratta e geometrica. Nato a Genova nel 1920, adolescente scappa dall'Italia per le leggi razziali; esule in Svizzera, si laurea in chimica al Politecnico Federale di Zurigo. Tornato in Italia dopo la guerra, riprende gli studi artistici a Genova sotto la guida dello scultore Guido Galletti e a Torino di Felice Casorati. Nel 1951 partecipa alla Triennale di Milano disegnando delle stampe per



48

la M.I.T.A. (Manifattura Italiana Tessuti Artistici) di Genova; nel 1956 inizia la sua consulenza artistica con l'industria siderurgica di Cornigliano; nel 1957 vince il premio internazionale per il manifesto della XI Triennale di Milano. Il lavoro a Cornigliano porta la sua attenzione verso materiali quali il ferro e l'acciaio, tanto che le sue due prime mostre monografiche curate da Gillo Dorfles alle gallerie Numero di Firenze e Danese di Milano presentano pitture a smalto su acciaio. L'attività prettamente artistica di questi anni si avvicina alla pittura astratta informale e spesso include inserimenti materici di metalli e legni. Nel 1962 viene invitato da Giovanni Carandente alla mostra *Sculture in città* nell'ambito del Festival dei Due Mondi di Spoleto. In questa occasione si chiamano artisti da tutto il mondo e gli si chiede di pensare a una scultura/installazione per un luogo specifico della cittadina umbra. Carmi realizza una finestra rettangolare in acciaio con dentro affastellati pezzi di ferro, scarti industriali raccolti a Cornigliano e saldati assieme. La finestra, metafora della visione, e il titolo/dedica, *All'Algeria*, vogliono portare l'attenzione sulla devastazione della guerra che si era appena conclusa sulla sponda meridionale del Mediterraneo. Nel 1966 Carmi è invitato alla XXXIII Biennale di Venezia, dove espone quattro serigrafie e un'opera d'arte cinetica, lo *SPCE* (struttura policiclica a controllo elettronico), un congegno che consentiva di ottenere immagini al variare dell'intensità dei rumori che lo strumento registrava. Va ricordato che alla manifestazione veneziana Carmi aveva già partecipato nel 1960, nell'ambito della Mostra del Cinema di quell'anno, proponendo, assieme al fotografo austriaco Kurt Blum, il cortometraggio *L'uomo, il fuoco, il ferro* e meritando un Diploma d'onore rilasciato dalla giuria internazionale. A partire dalla fine degli anni sessanta l'artista si dedica molto al concetto di arte democratica, a portata di tutti, e crea molte opere serigrafiche e multipli. Nel 1970 si trasferisce a Milano e ritorna alla pittura, non escludendo però le sperimentazioni nei campi più vari, soprattutto quelli legati alla tecnologia. La pittura di questi anni, ben esemplificata da *Il quadrato si ribella* del 1973, sembra riprendere le strisce e i quadrati che formano la gamma cromatica dello schermo televisivo; grande è inoltre l'interesse per l'interazione tra geometrie e colori, che conduce alla riscoperta delle teorie delle avanguardie storiche (Costruttivismo, De Stijl, Bauhaus). Nell'opera della collezione Ghiotto Carmi sembra appunto citare un mito della pittura astratta di tutti i tempi: il *Quadrato nero* dipinto nel 1915 dal suprematista russo Kazimir Malevich. Nella parte alta della tela infatti è ben visibile questa forma, alla quale però Carmi si vuole ribellare, rompendone l'intensità iconica e inserendovi strisce verticali di vari toni di marrone e grigio; all'esterno del quadrato, nella parte bassa della tela, vengono inoltre aggiunte una serie di linee che continuano quelle superiori però con colori vivaci, con la contrapposizione fra toni caldi a destra e toni freddi a sinistra. Nel catalogo dell'opera di Carmi si trovano almeno altre due opere dal titolo *Quadrato ribelle*, datate 1973 e 1974, che possono essere avvicinate al quadro vicentino (*Eugenio Carmi*, 1990, pp. 77, 84).

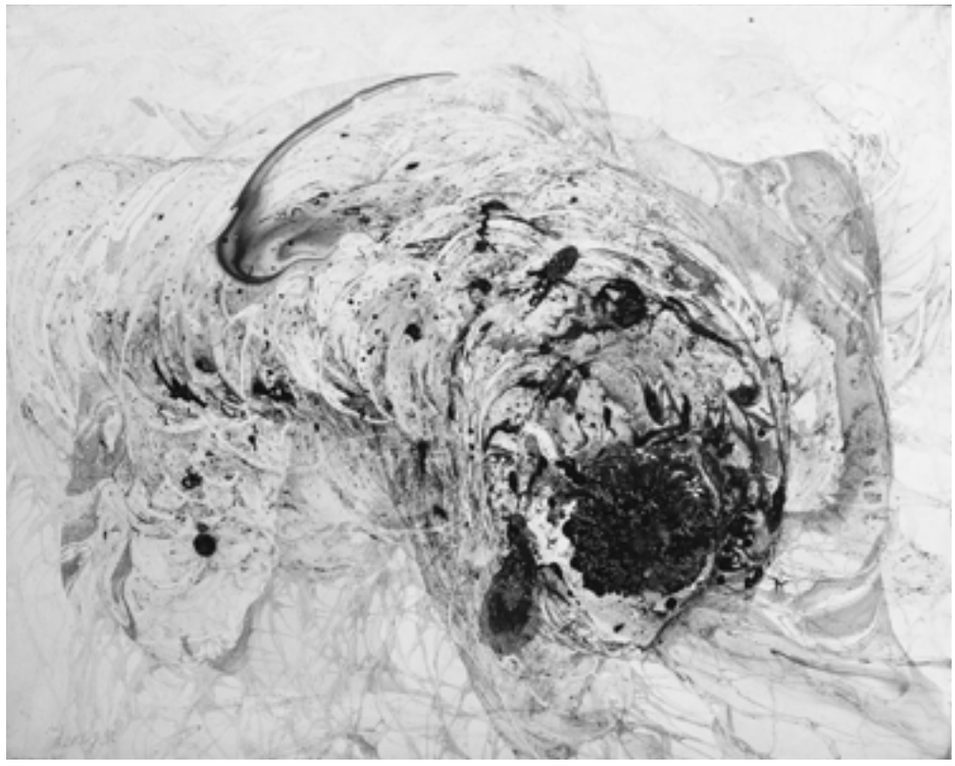
Esposizioni: Sarego, 1989.

Vittorio Pajusco

Gianni Dova
(Roma 1925 - Pisa 1991)

49 *Pittura spaziale*

1952
Tecnica mista su tela, 80x100 cm
Inv. A 1361
Iscrizioni: firmato e datato in basso a sinistra *dova g. 52*; sul retro, etichetta della Galleria d'Arte del Cavallino con titolo *Pittura spaziale nº 12*
Provenienza: Galleria del Cavallino, Venezia; Galleria Ghelfi, Vicenza



49

Romano di nascita ma milanese d'elezione, Gianni Dova si forma all'Accademia di Belle Arti di Brera con Carpi e Funi; attraversa una prima fase figurativo-cubista firmando anche il manifesto *Oltre Guernica* del 1946. Nel 1947 è la sua prima personale alla Galleria del Cavallino di Venezia, che lo introduce così nell'orbita degli artisti di Carlo Cardazzo. In pochi anni gli eventi espositivi che Cardazzo gli dedica nelle sue due gallerie sono numerosi; le personali a Venezia oltre alla prima del 1947, sono ripetute nel 1949 e nel 1951; a Milano invece alla Galleria del Naviglio singole esposizioni si susseguono negli anni 1948, 1949, 1950. Il linguaggio pittorico di Dova passa dalla scomposizione cubista all'astrazione pura, il colore viene steso sulla tela creando forti contrasti, fingendo superfici e altezze diverse, elementi che sono in continua movimento come se fossero materia ancora informe regalando forti pulsioni emozionali. Dova è tra i firmati del secondo e del quarto manifesto dello spazialismo (1948 e 1952) e nel 1952 di quello de il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*. Nel 1951 è presente alla grande mostra della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma *Arte astratta e concreta in Italia* e nello stesso anno la Galleria del Milione di Milano gli dedica una personale. Il quadro della collezione Ghiotto nasce in questo contesto, si intitola infatti *Pittura spaziale* ed è del 1952, firmato e datato: risulta dai registri della Galleria del Cavallino al numero 2811 ma non sappiamo in quali eventi espositivi Cardazzo lo proponga. Uno dei dettami dello Spazialismo è il superamento della pittura tradizionale: quindi gli artisti tendono a impiegare tecniche diverse, come fa Dova, per esempio, usando il colore a smalto che dà un effetto plastico alla superficie, come si vede nel quadro vicentino. In *Pittura spaziale* infatti viene applicata a spatola una base di colore bianco e grigio, una sorta di spirale che termina verso un nucleo dipinto di nero che sembra un buco sulla tela. A pennello poi vengono date velature di blu e macchie di giallo e rosso in vari punti del quadro. La sensazione generale è di movimento, di qualcosa in continuo divenire. È interessante notare come Gianni Dova in questo stesso 1952 vinca il premio che la Galleria del Naviglio dedica alla "bomba atomica", il tema del "nucleare" infatti era molto presente tra gli artisti milanesi del tempo tanto da fondare anche un gruppo, il Movimento Arte nucleare. Dova negli anni cinquanta partecipa anche alle grandi rassegni internazionali come le Biennali di Venezia (1952, 1954, 1956) e le Triennali di Milano (1951, 1954, 1957). Dal 1954 la sua pittura lascia il mondo astratto spaziale per abbracciare una matrice più simbolista che può ricordare i quadri immaginifici di di Miró oppure le sperimentazioni surrealiste di Ernst, Lam o Matta. Nel 1958 Guido Ballo analizza proprio questo periodo di passaggio dell'artista nella presentazione della mostra personale alla Galleria Blu di Milano, intitolata appunto: *Dova o dell'ambiguità figurativa*: "superata certa poetica surrealista, Dova elude ogni sovrapposizione letteraria: i suoi simboli figurativi si concentrano in mezzi lineari e plastici, diventando ritmo spaziale. La materia stessa, con le sue trasparenze di smalti, è tutta in funzione di questa ambiguità dell'immagine, che resta dominata" (Ballo, 1958, s.p.).

Vittorio Pajusco

Giuseppe Banchieri
(Milano 1927 - Massa Carrara 1994)

50 *Ambiente e finestra*

1969
Olio su tela, 80x100 cm
Inv. A 1362
Iscrizioni: firmato e datato in basso a destra *G. Banchieri 69*; sul retro, nota manoscritta *Giuseppe Banchieri / Dicembre 69 / "AMBIENTE FINESTRA" / (160X80)*; etichetta con titolo *Paesaggio*
Provenienza: 5 Premio Nazionale di Pittura, Trissino 1973

Milanese, dopo gli studi classici Banchieri decide di dedicarsi alla pittura iscrivendosi all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove segue i corsi di Aldo Carpi, vecchio maestro che prima e dopo la Seconda guerra mondiale avrebbe ricoperto un ruolo fondamentale nella formazione dei giovani artisti lombardi. Partecipa quindi a numerose collettive nazionali e internazionali, ottenendo diversi premi: del 1958 è la sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, seguita negli anni dalla Quadrienna-

50

le romana (1959), dalle Biennali di Parigi e Alessandria d'Egitto (1959), per tornare poi nel 1962 alla rassegna d'arte veneziana, in cui si aggiudica il premio acquisto della Società ceramica Richard Ginori. In precedenza, durante gli anni dell'Accademia, Banchieri aveva stretto amicizia con artisti quali Ceretti, Guerreschi, Romagnoni, Ferroni. I giovani si incontravano al caffè Giamaica e assieme avevano deciso di formare un gruppo cui il critico Valsecchi aveva assegnato il nome di "Realismo esistenziale". Questi artisti erano accumunati dalla ricerca di una rappresentazione realistica che passasse attraverso esperienze personali, lontane quindi dall'ideologia sociale e politica legata al neo-realismo di quegli anni. "La realtà intensa come complessità dell'esistere è centrale nei loro lavori, condizione da cui partire per cogliere gli aspetti significativi e intrinseci del quotidiano e quei contenuti finora esclusi da pregiudizi ideologici", così Ida Mitrano descriveva un'opera di Banchieri del 1956, anno della prima mostra personale dell'artista, allestita presso la Galleria Pater di Milano (Mitrano, 2011, p. 170). I temi privilegiati da questi artisti erano quindi le periferie e gli interni, con una grande attenzione al rapporto tra l'uomo e il suo contesto e ai dettagli capaci di raccontare la vita quotidiana. Fin dal titolo, *Ambiente e finestra*, l'opera della collezione Ghiotto risalente al 1969, individua uno dei temi più amati dall'artista (solo nel catalogo della monografica valdagnese se ne contano altre due versioni del 1970). Banchieri prende l'ispirazione forse dal maestro francese Pierre Bonnard, che amava riprendere con la sua pittura pastosa le aperture verso l'esterno della sua casa, giocando con il colore e la luce a dare la sensazione del dentro e del fuori, confondendo i piani della composizione. Banchieri pone spesso vicino alle sue finestre elementi ambigui, come piatti che diventano specchi concavi o convessi e bucrani, oggetti che come nature morte assumono significato di *vanitas*. Dal punto di vista cromatico la parte sinistra del quadro è molto chiara per la presenza di un azzurro cielo dato a punta di pennello, invece la parte destra è dipinta in maniera molto minuziosa partendo da una base nera con pennellate di marrone e grigio. Nel 1973 Banchieri riceve il primo premio alla quinta edizione delle mostre trissinesi, *ex aequo* con Carmelo Zotti. L'opera viene anche riprodotta come cartolina in occasione di una mostra di Banchieri e Giannini tenutasi alla Galleria Palladio di Vicenza tra il 16 e il 30 marzo 1974.

Bibliografia: *Banchieri*, 1970, s.p. (ill.); *Trissino. 5 Premio Nazionale di Pittura, 1973*, n. 10, s.p.; *25 anni di pittura a Trissino,* 1994, s.p. (ill.).

Esposizioni: Valdagno, 1970-1971; Trissino 1973; Vicenza 1974; Trissino, 1994.

Vittorio Pajusco

Valentino Vago
(Barlassina 1931)

51 *Figure*

1960
Olio su tela, 80x80 cm
Inv. A 1363
Iscrizioni: firmato e datato in basso a destra *VAGO 60*; sul retro, iscrizione manoscritta *G.*, etichetta della Galleria Martano di Torino; cartellino *Mostra antologica* Trissino settembre 1996
Provenienza: studio dell'artista

Milanese, dopo essersi diplomato all'Accademia di Brera nel 1955 partecipa alla Quadriennale romana e cinque anni dopo inaugura, con la presentazione di Guido Ballo, la sua prima mostra personale nelle sale del Salone Annunciata di Milano. Avvicinatosi, dopo una parentesi figurativa neocubista, all'Informale, negli anni sessanta Vago matura quella pittura di luce e trasparenze che lo contraddistingue ancora oggi. L'opera della collezione Ghiotto dal titolo *Figure* del 1960 è una tela perfettamente quadrata colorata per la quasi totalità da un tono di giallo molto carico. Nel lato destro si lascia intravedere una piccola striscia di tela bianca, al centro invece ci sono due macchie di colore grigio-marrone che interrompono la solarità del quadro. *Figura* è pubblicata nel catalogo dei *Colloqui* di Giuliano Menato in una foto-ritratto con la presenza dell'artista stesso (*Colloqui*, 1996, p. 33).

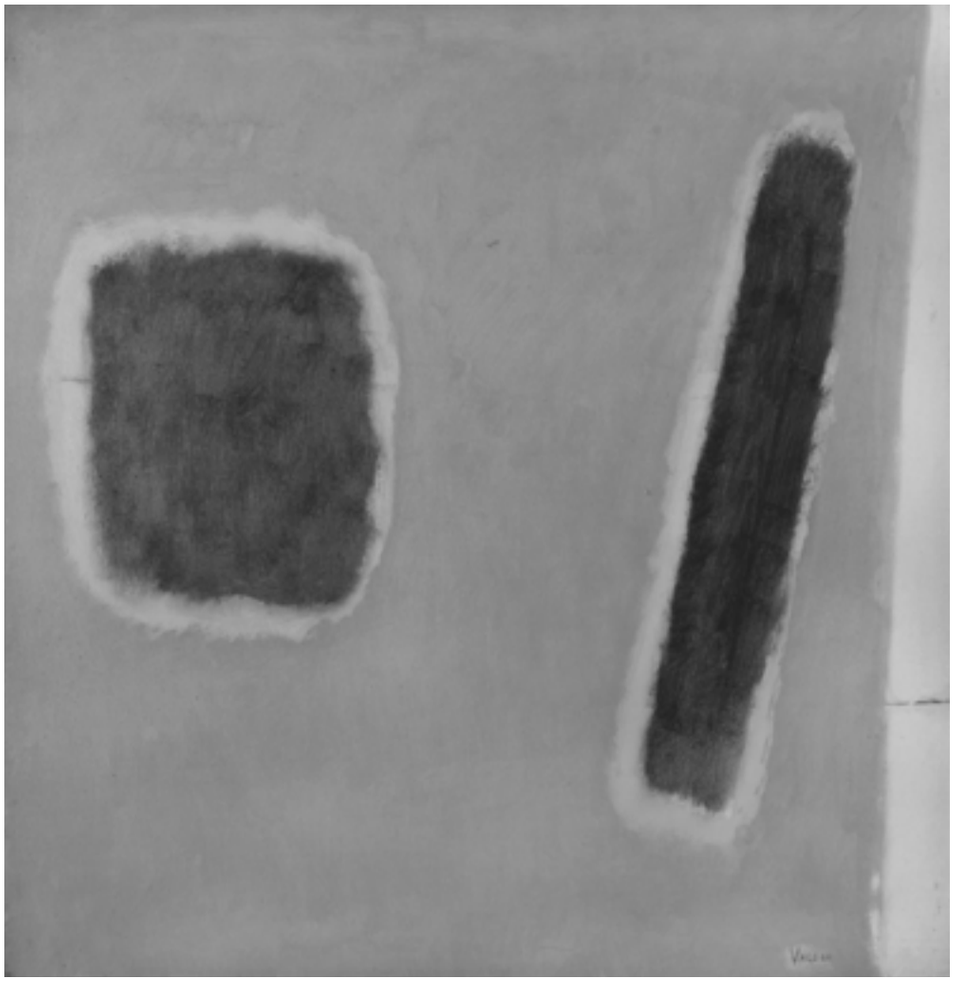
Bibliografia: *Colloqui*, 1996, ill. p. 33; *Valentino Vago. Catalogo ragionato...*, 2011-2012, II (2012), ill. p 269.
Esposizioni: Trissino, 1996.

Vittorio Pajusco

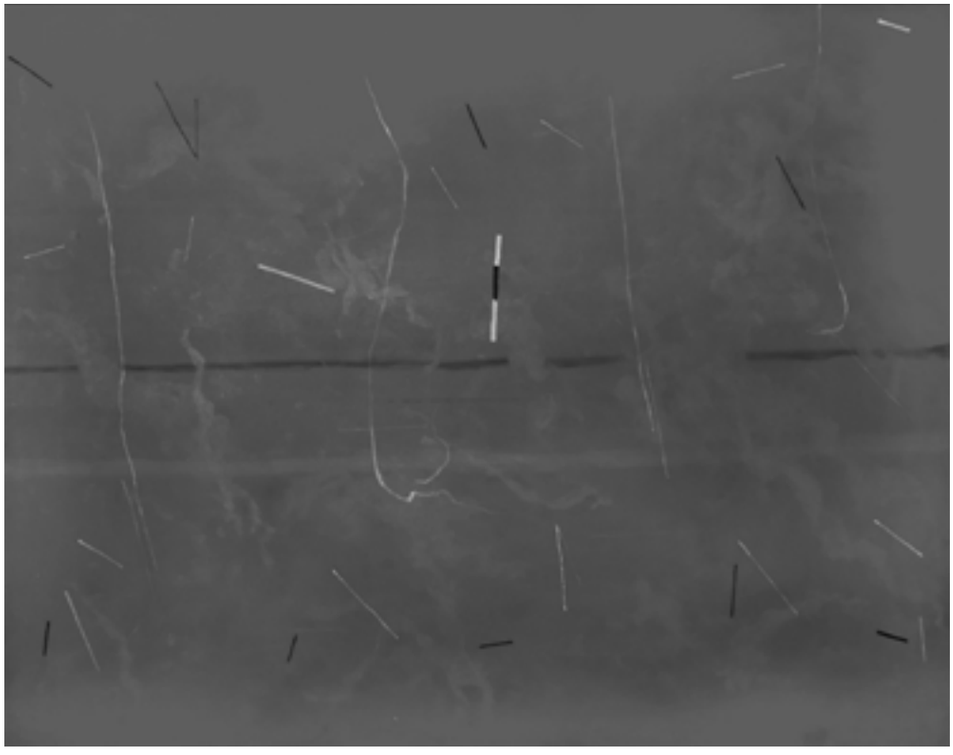
Valentino Vago
(Barlassina 1931)

52 *M. 302*

1969
Olio su tela, 130 x 162 cm
Inv. A 1366
Iscrizioni: firmato e datato in alto a sinistra *Vago / 69*; sul retro, etichetta con dati opera, cartellino *Mostra antologica* Trissino settembre 1996, cartellino *Le mostre trissinesi e il collezionismo vicentino*
Provenienza: studio dell'artista



51



52

M. 302 del 1969 è una grande tela totalmente rossa, di cui rompono la monocromia piccoli segni bianchi come sorte di apparizioni immaginarie. Giuliano Menato traccia così le caratteristiche della pittura di Vago nell'introduzione della mostra monografica di Trissino del 1996: "Più che un processo speculativo cosciente in ogni momento del suo informarsi si determina in Vago un atto del pensiero che procede alacremente alla conquista di mondi superiori. La rapidità dell'esecuzione, destinata nel tempo a diventare fulminea, dichiara l'improbabilità di un criterio analitico, volto ad una predeterminata costruzione. Vi è una naturalezza quasi spontanea nel liberare da sé l'immagine che si effonde con serena introspezione, senza il calcolo che la irrigidisca entro inflessibili schemi" (Menato, 1996, p. 7).

Bibliografia: *Le mostre trissinesi*…, 2011, p. 46 ill.; *Valentino Vago. Catalogo ragionato*..., 2011-2012, II (2012), p. 396 ill.
Esposizioni: Trissino, 2011.

Vittorio Pajusco

Valentino Vago
(Barlassina 1931)

53 *P.E. 23*

1972
Olio su tela, 240 x180 cm
Inv. A 1364
Iscrizioni: sul retro, iscrizioni manoscritte *VAGO - 72 / P.E. 23 / Ghiotto / Parma*
Provenienza: Galleria Morone 6, Milano

P.E. 23 del 1972 è un altro quadro di grandi dimensioni di Valentino Vago. In questa immagine viene abbandonata la monocromia, infatti si tornano a usare più tonalità di colore, in questo caso si decide di creare una striscia gialla in alto e di lasciare tutto il resto della tela bianca. Con lo stesso colore usato nella parte alta si disegnano alcune linee svolazzanti nell'aria. L'opera della Collezione Ghiotto all'inizio degli anni ottanta è stata presentata in molte rassegne espositive; così Francesco Bartoli ne parla nel catalogo della mostra milanese del 1983: "Vago dichiara di essere colto da afasia di fronte alle sue tele; se, com'egli dice, 'ogni crescita dell'immagine è sottrazione di parola', non è certo l'azzerante arsura dell'aorgico cui vuole alludere. Questo nulla radicale gli è in realtà estraneo. La parola tace perché abbia luogo una lingua piena,

53

totale: quella rigeneratrice della manifestazione" (Bartoli, 1983, s.p.).

Bibliografia: *L'opera dipinta 1960-1980,* 1982, ill. p. 279; *Valentino Vago,* 1983, ill. s.p.; *Valentino Vago. Catalogo ragionato...*, 2011-2012, II (2012), ill. p. 484.
Esposizioni: Parma, 1982; Milano, 1982; Londra, 1982; Londra, 1982-1983; Milano, 1983.

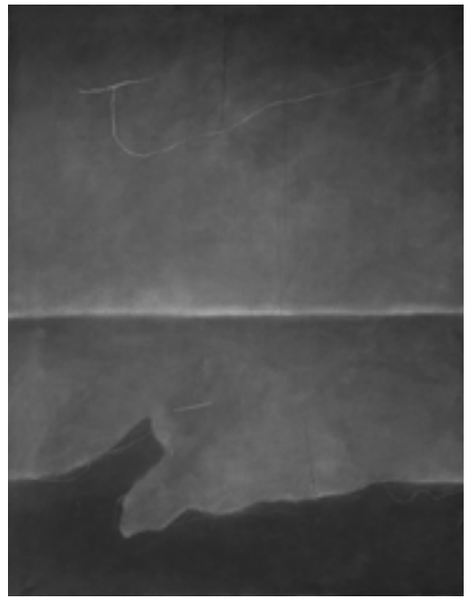
Vittorio Pajusco

Valentino Vago
(Barlassina 1931)

54 *M.C. 52*

1981
Olio su tela, 200 x 150 cm
Inv. A 1365
Iscrizioni: sul retro, nota manoscritta *VAGO*; etichetta con dati opera; cartellino *Mostra antologica Trissino settembre 1996*
Provenienza: studio dell'artista

M.C. 52 del 1981 è la quarta opera di Valentino Vago che il collezionista vicentino Alessandro Ghiotto ha deciso di donare ai Musei Civici di Vicenza. Le misure sono ormai paragonabili a dipinti su muro; è interessante notare come in questi anni l'artista sia in effetti molto impegnato nelle decorazioni murarie soprattutto per luoghi religiosi. Il tono di colore scelto per *M.C. 52* è il blu scuro, in basso compare un'ombra nera, mentre al centro una linea più chiara sembra ricordare un orizzonte lontano. L'amico Flavio Caroli così parla dell'artista nel *Catalogo ragionato delle opere*: "In una storia creativa straordinariamente coerente, Vago ha sempre marciato nella stessa direzione. L'ha fatto nelle materie illuminate di un Rothko, se posso dire così, inquieto e manzoniano. L'ha fatto negli spazi contemplativi (anche quelli espansi della pittura murale) di una astrazione generosa e sconfinata proprio perché portatrice di verità e di speranza. Lo fa oggi con gli incredibili passaggi dalla fisicità (la pittura che si fa con le mani) all'astralità di immagini poderose, e nitide, e forti, e felici, tanto più quanto più parlano dell'indicibile" (Caroli, 2011, p. 12).



54

Bibliografia: *L'attimo fuggente*, 1981, s.p. ill.; *Italian Art...*, 1982, p. 145 ill.; Caramel, 1987, p. 166 ill.; Accame, 1993, tavola 30, s.p.; *Valentino Vago. Opere...*, 1996, p. 24 ill. e p. 36 ill. con data errata "1982"; *Valentino Vago. Catalogo ragionato*, 2011-2012, III (2012), p. 718 ill.
Esposizioni: Gavirate 1981; Londra 1982; Londra 1982-1983; Trissino 1996.

Vittorio Pajusco

Claudio Olivieri
(Roma 1934)

55 *Brucia Bisanzio*

1977
Olio su tela, 100 x 80 cm
Inv. A 1367
Iscrizioni: sul retro. note manoscritte *Olivieri 77 / BRUCIA BISANZIO / Becherini / SCHEDA 247*; timbro della Galleria d'Arte La Piramide di Firenze
Provenienza: studio dell'artista

Romano d'origine, Claudio Olivieri rimane presto orfano di padre, così la madre decide di tornare con il figlioletto nella terra natia, la città di Mantova, trovando casa nel ghetto ebraico, situato nel cuore antico della città. Il periodo di guerra rimane indelebile nei ricordi dell'artista, formandone l'immaginario visivo, come emerge dalla seguente dichiarazione, riportata in tanti cataloghi e presente anche nel sito personale: "I ponti crollati, le piene terribili del Po, le sirene e i lampi della contraerea, le notti cieche, i camion tedeschi e quel giorno in cui, sulla mia bicicletta, mi sono visto venire incontro quaranta panzer diretti verso il fronte, dove la loro mostruosa potenza si sarebbe dissolta. Credo che la mia memoria si sia formata lì, abbia imparato lì a preservare ciò che è essenziale". Olivieri si trasferisce a Milano nel 1953, dove frequenta i corsi all'Accademia di Brera; la visione delle due mostre dedicate nel 1958 al *New American Painting* dalla Galleria Civica di Milano e a *Jackson Pollock* dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma lo portano all'elaborazione di una pittura informale e gestuale. Nel 1966, invitato alla Biennale di Venezia, presenta quattro tele, in cui la ricerca pittorica, molto attenta all'uso del colore, è ormai basata sul rapporto tra il segno e lo spazio. Nel 1977 espone a Documenta di Kassel, e a questo anno risale *Brucia Bisanzio*, una grande tela astratta dipinta con velature sovrapposte di diversi toni di blu. L'effetto complessivo è quello di una superficie cangiante che vibra creando un'atmosfera magica che può ricordare le notti o il mare della mitica città di Bisanzio. Olivieri si pone infatti davanti alla tela con serietà e intensità, come un pittore del Rinascimento, tanto che egli stesso afferma: "la pittura non è altro che puramente, solamente visibile, è ciò che, sospendendo ogni altro versante immaginativo, introduce la distanza non mediata ma infinita, che fa dello spazio una memoria" (Olivieri, 1980, p. 14). Nel 1981 Paolo Fossati sceglie un quadro dell'artista per una importante rassegna romana, intitolata *Arte e critica*, in cui si voleva far incontrare parole e rappresentazione visiva. Nel catalogo della mostra Fossati afferma in maniera molto ispirata: "Dove il colore permuta la propria sperimentazione in qualità ed energia, attraversa una attenta lettura storica degli esempi precedenti e si espande a definire senza eccessi o sus-

55

sulti un piano di sviluppo e di approfondimento, il campo pittura, appunto: lì le tele di Olivieri mettono radice e indicano livelli e spazi, spettacolo e finzione dell'agire pittorico" (Fossati, 1981, p. 30).

Vittorio Pajusco

Mario Raciti
(Milano 1934)

56 *Mistero*

2000
Tecnica mista su tela, 100x150 cm
Inv. A 1368
Iscrizioni: sul retro, note manoscritte *M. Raciti / 2000 / MISTERO*
Provenienza: studio dell'artista

Mario Raciti, milanese, laureatosi in Giurisprudenza, si avvicina all'arte da autodidatta, dipingendo ghirigori e segni che per la loro libertà creativa sembrano uscire dall'immaginazione di un bambino. Le opere successive, come la serie degli *Spiritelli*, presentano invece cieli composti di stelle, lune e aerei che risentono degli esempi della pittura fantastica e lirica di Miró e Licini. Alla fine degli anni sessanta la tela di Raciti si libera dai segni simbolici e le pennellate stesse si assottigliano: "Dal 1969 i miei quadri s'intitolano: Presenze - Assenze. Non vuol dire che ci sono cose che si vedono appena e non si vedono. Ma è piuttosto come se cose non presenti nel quadro mandassero da altrove i loro messaggi, di forme per noi insolite" (Raciti, 1980, s.p.). Le opere di questi anni sono indubbiamente misteriose e sensibili, realizzate con toni tenui che variano dall'azzurro al grigio, al bianco opaco. Nel 1971 Giuseppe Marchiori dedica un intero testo

56

57

critico a *Il bianco di Raciti*, citando i riferimenti "ovvi" di Twombly e di Novelli e spiegando le differenze rispetto ai due pittori contemporanei, in particolare nell'uso della scrittura sulla tela che li caratterizza, mentre "Raciti non obbedisce a schemi preconcetti: si rivela nella integrità della immagine immediata, nel libero flusso di un procedimento inventivo, che fissa e sottolinea alcuni punti di valori, sui quali segni e colori si organizzano come per un moto naturale e spontaneo" (Marchiori[2], 1971, p. 6). In questi anni molte sono le esposizioni a cui l'artista partecipa: tra le tante sono da ricordare almeno le Quadriennali romane del 1973 e del 1986, anno in cui se ne registra pure la presenza, per la prima volta, alla Biennale di Venezia, nella sezione *Aperto 86*, all'interno della quale espone nove quadri del ciclo *Mitologia*. Questo ciclo di pitture si conclude negli anni novanta, in coincidenza con l'inizio della serie dei *Misteri*. Opere come quella della collezione Ghiotto del 2000 ci fanno vedere, dopo un primo sguardo superficiale in cui si coglie la tela astratta colorata di bianco, alcuni elementi che emergono da questa base diafana, come se ci fossero degli spazi, delle pieghe o dei tagli della tela che servono per proiettarci, oltre la prima impressione, verso qualcosa di nascosto e segreto.

Esposizioni: Sarego, 2001

Vittorio Pajusco

Giuseppe Giannini
(Lucca 1937 - 2012)

57 *Sera di maggio (interno)*

1967
Olio su tela, 165 x 150 cm
Inv. A 1339
Iscrizioni: sul retro, nota manoscritta *GIUSEPPE GIANNINI / SERA DI MAGGIO (INTERNO) 67 / 150 X 165*; etichetta del Premio Novate 1967
Provenienza: Galleria Palladio, Vicenza

Giuseppe Giannini nasce in Lucchesia nel 1937, nel 1959 conosce a Viareggio Giuseppe Banchieri e subito dopo si trasferisce a Milano. Si avvicina al gruppo del Realismo esistenziale e alle mostre della Nuova Figurazione assieme agli amici Banchieri, Ferroni, Guccione, Guerreschi e Vespignani. La sua prima mostra personale è a Brescia alla

Galleria Picelli; nel 1969 il critico Mario De Micheli lo presenta nei cataloghi di due esposizioni, una a Parma, alla Galleria Palazzo Carmi, l'altra a Milano, alla Galleria Bergamini. In entrambi i cataloghi è illustrata l'opera *Sera di maggio (interno)* del 1966, che ha la stessa impostazione e titolo del quadro vicentino. In entrambi i casi il pittore prende una tela quadrata e dipinge un cerchio all'interno del perimetro, dentro questo occhio vengono disposti oggetti personali della vita comune. Un'altra opera simile a quella della collezione Ghiotto è *Mensola* del 1969. Mario De Micheli con le seguenti parole descrive la pittura di Guerrini; "La fantasia ricompone lucidamente i dati del paesaggio, il profilo delle cose che affiorano dalla penombra degli interni, i personaggi allucinati che appaiono e scompaiono tra porte e finestre, i momenti più acuti della memoria. È un mondo di frammenti vivissimi che si ricostruisce, che ritrova se stesso nell'immediatezza del ricordo, nel nitore di una percezione che non lascia nulla di approssimativo o di incerto" (De Micheli[1-2], 1969, s.p.).

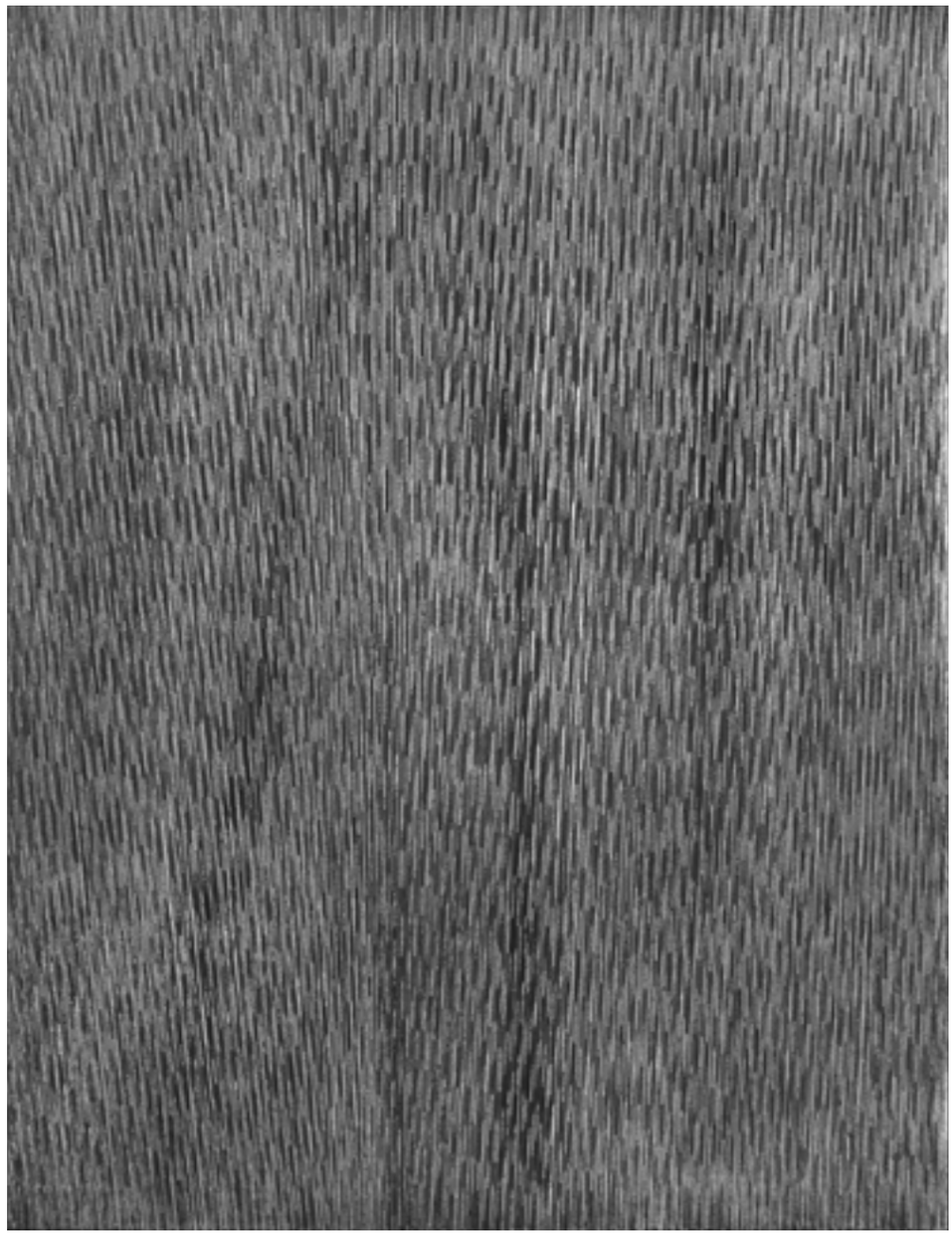
Bibliografia: *1. premio Novate di pittura*, 1967, s.p.
Esposizioni: Novate, 1967; Vicenza, 1974.

Vittorio Pajusco

Sergio Sermidi
(Mantova 1937 - 2011)

58 *Il clandestino*

1985
Olio su tela, 192 x 131,5 cm
Inv. A 1370
Iscrizioni: sul retro, nota manoscritta *Sermidi / FEB. 1985 / "IL CLANDESTINO"*
Provenienza: studio dell'artista



58

Realizzato nel 1985, il dipinto presenta una composita stesura del colore che genera rifrazioni luminescenti, articolandosi nel tratteggio e nella sovrapposizione delle linee.
Dopo gli anni della formazione (studia all'Istituto d'Arte di Mantova e all'Istituto "Adolfo Venturi", dove segue le lezioni di Spazzapan, frequentando poi per breve tempo i corsi di scenografia e pittura all'Accademia di Brera), nel corso degli anni sessanta Sermidi intraprende con decisione la strada dei linguaggi astratti: le composizioni esposte in occasione della prima personale alla Galleria 2000 di Bologna (1967) sono contraddistinte dall'impianto geometrico e dal virtuosismo prospettico cui sono sottoposte le forme circolari concentriche; gli elementi descritti, simili a ingranaggi tecnologici, sembrano suggerire nel profilo dell'occhio una riflessione sui processi di visione (*Destro-Sinistro*, 1966).
La frequentazione dell'ambiente milanese e della Galleria Morone 6 (che ospita due personali dell'artista nel 1969 e nel 1970) stimola nuove esperienze e direzioni di ricerca, condivise con i giovani protagonisti della "nuova visualità" (Madella, Olivieri, Raciti, Schirolli, Vago).
La libertà del segno, di chiara ascendenza informale, che aveva animato le composizioni della fine del decennio generando grovigli di linee e pulsioni cromatiche (*Amebe*, 1969), viene infatti superata a favore di una maggiore attenzione all'impianto costruttivo dell'immagine e alla relazione tra superficie pittorica e meccanismi percettivi, cui non sono estranei i riferimenti alle opere di Tancredi, Dorazio e Turcato. È all'inizio degli anni settanta che Sermidi definisce il proprio *ductus*, la cui fluidità è accuratamente sorvegliata tanto nella minuziosa esecuzione quanto nella selezione cromatica: "L'elemento analitico è costante nella ricerca di Sermidi. Una delle caratteristiche del suo sguardo è di essere millimetrico, intento a suddividere in scansioni ritmiche, e quindi in