

## 1. Giuseppe Cavallini (Livorno, 1916-2000)

### *Raffineria*

1955

olio su tavola, cm 49,5x69,5

I Premio Modigliani, 1955

Vincitore di un "Premio del Comune di Livorno per artisti livornesi"

*Esposizioni:* Livorno 1955 (cat. 51).

*Bibliografia:* Filippelli 1955, p. 286.



Come molti altri artisti dilettanti di Livorno, Giuseppe Cavallini era autodidatta e operaio. Lavorava presso il Cantiere Navale Orlando come vigile del fuoco e nell'immediato dopoguerra riuscì a trasformare quella che era un'attrazione giovanile per la pittura in una vera passione cui si dedicò totalmente fino agli ultimi anni della sua vita. Formatosi respirando l'aria della pittura macchiaiola labronica, Cavallini fin dal principio della sua ricerca artistica ha ripudiato lo stanco repertorio pittorresco locale per affermare la sua forte e libera personalità. Pur nell'inevitabile influsso della pittura espressionista e postimpressionista, l'artista livornese ha ricercato un suo linguaggio d'espressione oggettivo e al tempo stesso lirico.

L'esordio di Cavallini avvenne nel 1949 con la pubblicazione di alcune illustrazioni su "Il Martello", periodico di informazione interna degli operai del cantiere (Patti<sup>1</sup> 2004, p. 12). Sullo stesso periodo, nel 1951 il pittore prese parte al dibattito sulle due principali tendenze artistiche che dividevano i critici e gli artisti italiani:

il realismo e l'astrattismo (Carpita<sup>1</sup> 2004, pp. 38, 70). Dagli anni Sessanta ha cominciato a dipingere su carta di giornale incollata alla tela e raschiata, accentuando su tale supporto la sua carica emotiva e trasfiguratrice grazie a colpi di spatola sempre più franti, vibranti e materici, talvolta uniti a pennellate addirittura gestuali. Giovanni March definì Cavallini "pittore d'assalto" per l'impeto con cui afferra il motivo" (1962 in Cavallini 1998, p. 4 e in Donzelli 1987, pp. 116-117). Numerose personali di Cavallini, oltre che in Italia, si sono svolte in tutta Europa.

Di lui hanno scritto con sincero apprezzamento molti critici legati dapprima al realismo socialista e successivamente alla pittura figurativa in genere: Guttuso, Treccani, Carrà, De Grada, Trombadori, Loffredo. Lo stesso Raffaele De Grada apparteneva alla giuria della prima edizione del Premio Modigliani che assegnò a Cavallini il riconoscimento per la sua opera *Raffineria*. Come ha giustamente notato Mattia Patti (Patti<sup>1</sup> 2004, p. 12), se a Livorno i temi centrali del dibattito sul realismo innescato dal PCI furono prontamente accolti, ciò nonostante la ricezione strettamente pittorica fu molto limitata nella città labronica. Eccezione fatta per alcune opere raffiguranti scene di lavoro e paesaggi industriali di Giulio da Vicchio e Alfredo Mainardi, Cavallini fu il testimone più significativo della pittura realista socialista a Livorno.

Le sue successive partecipazioni senza successo alle edizioni del Premio Modigliani (vedi Patti<sup>3</sup> 2004, p. 220) furono probabilmente all'origine della dichiarazione polemica rilasciata nel 1968 a "Paese Sera" ("Paese Sera", 12 marzo 1968), dove il pittore esprimeva la necessità di "rifare il Premio Modigliani", ogni anno, con più serietà e convinzione. Aperto a tutte le valide forze livornesi. Che sia il 'nostro' premio, soprattutto il nostro stimolo per misurarsi e migliorarsi".

V.C.

## 2. Vittorio Cavicchioni (Reggio Emilia, 1920)

### *Camera di Bracciante*

1955

olio su tela, cm 73x93

I Premio Modigliani, 1955

Vincitore del primo premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1955 (cat. 54, ripr.).

*Bibliografia:* Iucbon [Bonetti] 1955; Filippelli 1955, p. 286 (ripr., p. 283); Durbé 1974 (ripr.); Patti<sup>2</sup> 2004, p. 100.



Dopo aver studiato scenografia al Centro Sperimentale di Roma, Vittorio Cavicchioni ha esercitato le professioni di impaginatore, giornalista, critico d'arte, dedicandosi poi completamente alla pittura a partire dal 1947.

All'indomani dell'assegnazione del primo Premio Modigliani, il consigliere comunale del PCI Silvano Filippelli commentava che nell'opera di Cavicchioni "il realismo si figurava in toni più populistici propensi a sottolineare la melanconica solitudine di un ambiente in cui erano visibili le tracce di una sofferta intimità" (Filippelli 1955). Plaudiva alla premiazione dell'opera realista del pittore emiliano anche il giornalista Luciano Bonetti: "A Vittorio Cavicchioni è andato il primo premio per l'opera «La camera del bracciante», un interno che caratterizza assai efficacemente un ambiente povero e desolato" (Iucbon [Bonetti] 1955).

La tela echeggia, in toni lividi e cenerognoli, gli elementi impiegati da Van Gogh nella sua serie di tele intitolate *Camera da letto*: il letto in

legno, la sedia impagliata, i quadri attaccati alle pareti, il comodino, gli attaccapanni. Lo squallore e la miseria della stanza vuota, in cui immaginiamo i momenti familiari del bracciante di Cavicchioni, è il risultato di una trasfigurazione che ha eliminato non solo i colori vivi e squillanti del pittore olandese, ma anche la luce che filtrava dalla finestra affacciata sul verde di un giardino. La stanza del bracciante è priva di finestre, sostituite da una lampadina elettrica appesa al soffitto, e non vi è traccia di presenza vitale. Essa non è immersa nel buio della notte, che pur sarebbe una viva presenza, ma è carica dell'assenza di luce, sospesa in un momento indefinito.

L'artista emiliano era già noto alla giuria del Premio Modigliani del 1955: in quello stesso anno Raffaele De Grada presentava Cavicchioni su "Vie Nuove" e Mario De Micheli ne aveva parlato nel 1951 sulle pagine de "l'Unità" e nel 1953 su quelle di "Realismo" (vedi Reggio Emilia 1976, p. 17). L'artista era del resto già apprezzato dalla critica militante di sinistra: "Rinascita" (1951), "Realismo" (1952) e "Voce Operaia" (1953) avevano pubblicato alcune sue opere (*ibidem*).

Cavicchioni espose al primo Premio Modigliani una seconda tela, *Cascina emiliana* ("Il Nuovo Corriere", 30 settembre 1955), e partecipò anche alla seconda e terza edizione del Premio (Patti<sup>3</sup> 2004, p. 220). In quest'ultima occasione la giuria gli assegnò una medaglia d'oro di ringraziamento ("l'Unità", 11 dicembre 1957; "l'Unità", 12 dicembre 1957). A Livorno, presso la saletta della Casa della Cultura, nel marzo 1956 si tenne una personale dedicata al pittore emiliano (Carpita<sup>2</sup> 2004, p. 207).

Allo scadere di quel decennio Cavicchioni si è lasciato alle spalle le scene di vita operaia e contadina, orientandosi verso la pittura naturalistica e sperimentando soluzioni segniche che lo hanno portato ad una sua personale interpretazione dell'informale.

V.C.

### 3. Vincenzo Frunzo (La Spezia, 1910 – Roma, 1999)

#### *Paesaggio n. 3*

1955

olio su tavola, cm 68x49

I Premio Modigliani, 1955

Vincitore del terzo premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1955 ( ripr. ).

*Bibliografia:* Filippelli 1955, p. 286 ( ripr., p. 285 ); Durbé 1974 ( ripr. ); Patti<sup>2</sup> 2004, p. 101.



Vincenzo Frunzo è uno dei promotori, nel 1948, del Gruppo dei Sette di La Spezia, con cui partecipa alle attività del MAC, Movimento Arte Concreta, un'ampia e strutturata organizzazione che raccoglie i pittori legati all'astrazione geometrica. Quando, tra il 1953 e il 1954, il MAC entra in crisi, Frunzo trasforma radicalmente il suo linguaggio, recuperando il confronto diretto con la natura e sottoponendo ad un processo di erosione le rigide griglie geometriche che avevano caratterizzato i suoi lavori precedenti. È un chiaro documento di questa svolta il *Paesaggio n. 3*, esposto e premiato a Livorno nel 1955, in cui una fitta e tormentata trama di linee nere sembra rapprendersi e farsi

sempre più scheggiata, incapace di trattenere entro i suoi confini la memoria del dato naturale. Dal fondo, la luce emerge inesorabilmente, passando attraverso le ormai rade maglie del nero e arrivando quasi ad abbagliarci, come se un incendio di colori chiari avesse compromesso l'armatura in piombo d'una vetrata, e i nostri occhi fossero ora sul punto di vedere senza filtri l'esterno.

Con il suo evitare la pura astrazione, così come un forte e vincolante legame con la realtà, Frunzo s'avvicina sensibilmente alla posizione di Renato Birolli, protagonista dapprima di Corrente, poi del Fronte Nuovo delle Arti e del Gruppo degli Otto. Ed è proprio a Birolli, membro della giuria del primo Premio Modigliani, che deve essere attribuita la decisione di premiare *Paesaggio n. 3*. La sua attenzione per il lavoro di Frunzo, infatti, è tra l'altro testimoniata da un breve ma significativo testo pubblicato qualche mese più tardi, in una monografia dedicata al lavoro dell'artista ligure (Birolli 1956).

Nel corso del 1955 Frunzo partecipa al Premio del Golfo di La Spezia, ove espone, vincendo anche in quella occasione un premio-acquisto, *Paesaggio n. 2*, un dipinto molto simile, per dimensioni e formulazione d'immagine, a quello premiato a Livorno.

Frunzo, senza ottenere ulteriori riconoscimenti, è presente anche alla seconda e alla terza edizione della rassegna livornese, esponendo, rispettivamente, *Paesaggio lunare* (vedi Livorno 1956, cat. 61) e *Mare tra gli scogli* (vedi Livorno 1957, cat. 77).

M.P.

### 4. Bruno Pellegrini (Livorno, 1914-1980)

#### *Prime luci*

1955

olio su tavola, cm 50x70

I Premio Modigliani, 1955

Vincitore di un "Premio del Comune di Livorno per artisti livornesi"

*Esposizioni:* Livorno 1955 ( cat. 151 ).

*Bibliografia:* Filippelli 1955, p. 286.



Personalità molto schiva e riservata, Bruno Pellegrini ha svolto a Livorno la sua professione di litografo e pittore, partecipando a rassegne regionali e nazionali, nonché a commissioni artistiche (Argentieri-Bonetti 2002). Le sue opere sono conservate in numerose collezioni private, per lo più cittadine.

L'opera di Pellegrini riflette la scelta significativa della giuria della prima edizione del Premio Modigliani di non escludere dai premi dedicati agli artisti livornesi un esponente della più collaudata tradizione naturalistica labronica. Pur non avendo mai fatto parte del Gruppo Labronico, il percorso artistico di Bruno Pellegrini si radica nella lezione più vicina a Fattori e a quella dei suoi epigoni, i postmacchiaioli.

Il soggetto del muro di campagna illuminato dal sole al margine della strada di terra battuta riflette l'eco della celebre opera fattoriana *In*

*vedetta* (nota anche con il titolo *Il muro bianco*, 1872 ca., Collezione Marzotto). Il motivo compositivo delle quinte chiuse da muri bianchi di calce ebbe larga fortuna tanto da essere ripreso dallo stesso Fattori in altre sue tavole e incisioni, come pure da molti altri pittori macchiaioli. Tuttavia l'elemento che distingue *In vedetta* rispetto alle altre riprese dell'idea compositiva è "l'impianto assolutamente semplificato [che] determina, nella sua incombenza verso il primo piano a destra, una più diretta immissione del riguardante nella regola dei piani" (Monti 2002, p. 92). Nell'opera di Pellegrini "l'incombenza" sfuggente dell'alto muro fortificato sulla sinistra (l'ombra sulla strada rivela la presenza dei merli) è bilanciata da un'articolazione di scalini, muretti e pareti sulla destra che limitano la strada battuta. L'orizzonte infinito di Fattori diviene in *Prime luci* finito e determinato dalla prosecuzione curvilinea del basso muro bianco e dalle morbide colline in lontananza. Se l'impianto compositivo ha perso di forza e di presa sull'osservatore, colpisce nell'opera di Pellegrini l'attento gioco di modulazioni delle ombre e della luce dell'alba, e soprattutto l'incombente ma non inquietante atmosfera di desolazione. La strada del villaggio deserto in un'ora in cui gli abitanti avrebbero dovuto recarsi al lavoro e soprattutto il tetto oramai crollato di quella che la parete diroccata sulla destra ci dice essere stata una casa, sono tutti elementi che parlano di solitudine e morte. L'evocazione della vanità e dello stato transitorio delle cose è sorprendentemente bilanciato dalle dolci e vibranti luci del nascere di un nuovo giorno che invitano ad una muta serenità e contemplazione.

V.C.

5. Antonio Baldessari  
(Venezia, 1934)

*Il tramonto della luna*

1955

tempera su cartone, cm 51x70

Il Premio Modigliani, 1956

Vincitore del premio "Città di Livorno"

*Esposizioni:* Livorno 1955 (cat. 151).

*Bibliografia:* Baldessari 2004.



Ispirata nel titolo dall'omonimo canto leopardiano, l'opera che il giovanissimo Antonio Baldessari, nel 1956, espone nelle sale della Casa della Cultura, da un punto di vista tecnico si riferisce direttamente e inequivocabilmente al lavoro dell'artista americano Jackson Pollock. Questi, sul finire degli anni Quaranta, aveva sconvolto una parte importante della scena artistica americana, e segnatamente newyorchese, mediante l'uso del *dripping*, una tecnica consistente nello sgocciolare direttamente sulla tela il colore, facendolo cadere dal pennello – agitato come fosse l'aspersorio di uno sciamano – o da un baratto-

lo industriale preventivamente forato. Baldessari, che artisticamente s'era educato a Venezia, ove era presto divenuto l'allievo prediletto di Giuseppe Santomaso, poté conoscere queste opere già nel 1948, in occasione della mostra della collezione Peggy Guggenheim allestita durante la XXIV Biennale, ma soprattutto poté studiarle attentamente alla prima personale di Pollock tenuta in Europa, che Bruno Alfieri allestì nel 1950 presso il veneziano Museo Correr. La pittura di Pollock, di natura fondamentalmente gestuale e condotta solitamente su grandi dimensioni, è da Baldessari tradotta su un cartone di formato medio-piccolo, con una riduzione di scala che implica un maggior controllo dei percorsi del colore, e dunque anche una sostanziale aderenza dell'immagine ai calcoli e alle intenzioni formali dell'artista.

A questo aspetto, probabilmente, deve essere ricondotta quell'idea di gemma preziosa, di calibrata e incantata mappa astronomica, che anche in riproduzione fotografica distingue l'opera di Baldessari da quelle dell'artista americano.

Di Baldessari, accanto a *Il tramonto della luna* – la cui premiazione fu molto probabilmente sostenuta dal presidente della giuria, Antony De Witt (Baldessari 2004) – nel catalogo della seconda edizione del Premio Modigliani figura anche un altro dipinto, dal titolo *Pianto notturno* (vedi Livorno 1956, cat. 8).

M.P.

6. Pietro Pelliccia  
(Carrara, 1915-1980)

*Paesaggio*

1956

olio su tela, cm 70x95

Il Premio Modigliani, 1956

Vincitore del primo premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1956 (cat. 101).

*Bibliografia:* "La Nazione", 10 ottobre 1956; Durbé 1974 (ripr.).



Il 1956 è un anno carico d'eventi, per Pietro Pelliccia. Nel mese di gennaio, infatti, l'artista carrarese espone un ampio nucleo di dipinti alla galleria L'Indiano di Firenze, presentato in catalogo da Alfredo Righi (Firenze 1956). Il '56, oltre al Premio Modigliani, vede Pelliccia partecipare ripetutamente a mostre collettive e premi, con una frequenza non riscontrabile in epoche successive.

All'origine di questa felice stagione sta probabilmente la "scoperta" di Pelliccia che Lando Landini pubblica sulle pagine de "Il Nuovo Corriere", nella primavera del 1955. Il critico, nel corso d'una interessante inchiesta sull'*Interpretazione della realtà negli artisti toscani*, si sofferma a lungo sul lavoro di Pelliccia, fotografando nitidamente la sua produzione alla metà del decennio. "Sua preoccupazione fondamentale", osserva Landini, "sulla scorta dei fermenti di rinnovamento del dopoguerra, è stata quella di chiarire il proprio linguaggio dietro l'indicazione di quelle personalità europee, francesi soprattutto, che più hanno lasciato traccia nella storia dell'arte recente (...). Egli ha

elaborato così un cromatismo, liberato dalle approssimazioni chiaroscurali di molta pittura toscana, ma non perciò arbitrario nella sua esigenza di purezza. A zone nette, ma vibranti di luce, il colore si ordina in una spazialità che la costruzione lineare definisce con piena padronanza" (Landini 1955).

Tra le personalità francesi alle quali s'allude, sicuramente deve essere incluso Nicolas De Stäel, cui Landini avrebbe poco dopo dedicato un ampio scritto sulle pagine di "Paragone". Qui, con parole che potrebbero applicarsi anche al *Paesaggio* di Pelliccia, egli sottolinea come in molte opere dell'artista francese "l'accozzo di ampie superfici colorate, definendosi come rapporti e contrasti di luci diverse, mettono in moto la fantasia dell'osservatore portato a intuire allusioni di oggetti, proiezioni d'ombre, risalti di sporgenze luminose"; Landini precisa inoltre come in certi dipinti realizzati da De Stäel nel 1953 – e che Pelliccia poteva conoscere, perché esposti alla Biennale di Venezia del '54 – "l'accumularsi della pasta cromatica, sempre a spatola, aggrumava e cristallizzava in luce e forma" (Landini 1956, pp. 74, 76).

Il paesaggio che Pietro Pelliccia espone al secondo Premio Modigliani, ottenendo il massimo riconoscimento, è caratterizzato dalla presenza di un orizzonte alto, delimitato dalla morbida curva di un colle, cui si contrappone in primo piano un insieme di forme geometriche, spezzate, costruite con la spatola. Diversamente dal fondo, che è buio, cupo, le forme più vicine sono cariche di luce e di colori vivaci: un bianco abbagliante insieme ad un rosso e ad un intenso azzurro, ai quali s'aggiungono marginalmente alcuni grigi e neri. È proprio nelle forme che occupano la parte centrale della scena che si registra il maggior punto d'avvicinamento al linguaggio di De Stäel.

M.P.

## 7. Bruno Rosai (Firenze, 1912–1986)

### *Santa Maria del Fiore*

1955

olio su tela, cm 67x97,5

Il Premio Modigliani, 1956

Vincitore del premio "Casa della Cultura"

*Esposizioni:* Livorno 1956 (cat. 120).



Nipote del più famoso Ottone, Bruno Rosai ha vissuto tutta la sua parabola artistica a Firenze dove, durante il ventennio fascista, lo zio era l'indiscusso punto di riferimento del *milieu* intellettuale cittadino. Fu proprio grazie a Ottone, per il quale Bruno ha manifestato sentimenti di devozione e contemporanea insofferenza, che il giovane pittore conobbe Soffici e Lega e nel 1929 espose insieme a Carrà, De Chirico, Morandi e Maccari. Allontanatosi negli anni Trenta dal radicalismo ideologico di quei pittori, Bruno Rosai riemerge dal buio periodo bellico con una nuovo vigore sperimentale: superati gli stilemi che gli derivavano da Cézanne e dal cubismo, sono il postimpressionismo e il divisionismo a stimolarlo nella ricerca di "forme della percezione sensoriale con una libertà vorace e spericolata" (Serafini 1988, p. 173). Seguendo con coraggio e accanimento un percorso del tutto personale e restando al di fuori di schieramenti politici e dalle logiche di mercato, Rosai negli anni '50-'60 vive il suo momento "classico" che nella ripetitività dei soggetti perfeziona un linguaggio grafico e materico, dove luce e atmosfera diventano le protagoniste della visione.

Dalla sua casa-studio all'ultimo piano di via dei Renai, Bruno sprofonda nella contemplazione e – come lui stesso afferma – nel "dialogo con i luoghi, con la loro luce e il loro silenzio" (Serafini 1988, p. 24), ritirandosi in un isolamento senza tempo.

Qui nei primi anni Cinquanta cominciò il periodo dei "tetti", cui appartiene il dipinto premiato *Santa Maria del Fiore*. Come nella più famosa tavola *Case sull'Arno* (1955, vedi Frosali 1961, tav. 21 e Serafini 1988, tav. 55), la composizione rigorosa del panorama che non rinuncia al valore del disegno e della linea, è addolcita dall'opacità della materia, dal tono dimesso dei colori smorzati e velati grazie ai quali "i paesaggi ne acquistano un carattere diafano, come se fossero stati visti attraverso una nebbia leggera" (Frosali 1961, p. 39). Il rosso delle tegole dei tetti e della cupola del duomo fiorentino dialogano fra loro in una dolce scansione ritmica e unisona dei piani, stagliandosi contro il verde delle colline. La visione lirica e l'atmosfera avvolgente del paesaggio di cui Rosai si sente parte è realizzata pittoricamente con una pennellata piccola e ritmica, che sintetizza la costruzione geometrica e il nitore riposante.

Bruno Rosai ha partecipato anche alla quarta e quinta edizione del Premio Modigliani e alla mostra livornese del 1957 "Otto pittori" presso l'Accademia delle Arti del Disegno in piazza S. Marco. Le sue opere, note per i "primaverili colori che da tempo allietano i suoi paesaggi. I suoi verde e i suoi rosa si fanno sempre più raffinati forse anche perché il colore aderisce e costruisce sempre più l'oggetto", erano esposte insieme a quelle di Borgianni, Farulli, Grazzini, Loffredo, Pappasogli, Faraoni, e Capocchini, artisti "scelti fra quelli di più sicura fisionomia, o fra i giovani più promettenti" ("l'Unità", 10 dicembre 1957; vedi *infra*, cat. 8).

V.C.

## 8. Fernando Farulli (Firenze, 1923–1997)

### *A nord di Piombino*

1957

olio su tela, cm 100x116

III Premio Modigliani, 1957

Vincitore di un premio  
"Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1957 (cat. 62).

*Bibliografia:* De Grada 1957; Durbé 1974 ( ripr.).



Diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, anche dopo l'esordio pittorico del 1941 Farulli rimane sempre legato alla sua città natale, dove ottiene la cattedra all'Istituto d'Arte per la porcellana di Sesto Fiorentino. Dopo la Liberazione partecipa al gruppo artistico fiorentino Arte d'Oggi, dal quale si distacca già nel 1950. È di questo periodo la sua scoperta di Piombino, piccola città di mare e fabbriche a sud di Livorno. Qui Farulli tornerà per molti anni seguendo un percorso che, prima di essere fisico, appartiene alla sua geografia interiore. Nel 1960 prende parte alla fondazione del gruppo Il Pro e il Contro insieme a Attardi, Calabria, Giaquinto, Guccione e Vespignani (Marsala-Roma 2003). Questa importante esperienza collettiva, esauritasi nel 1964, era sostenuta dai critici Antonio del Guercio, Dario Micacchi e Duilio Morosini e tentava di promuovere una "terza via", quella "neofigurativa", alternativa da un lato alla "stagione neo-realista fortemente connotata nella politica culturale del PCI", dall'altro al "movimento astratto [che] andava affermandosi con una notevole espansione

egemonica specie al livello delle pubbliche istituzioni" (Guccione in Marsala-Roma 2003, p. 7). Il percorso di ricerca pittorica di Farulli prosegue autonomamente negli anni Settanta in una direzione che lo allontana sempre di più dai retaggi della sua formazione fiorentina (Sironi, Rosai) e dalla Nuova Oggettività tedesca per accogliere le influenze della Pop Art e del cinema. Nel suo ultimo decennio di attività l'artista ha virato i toni della sua tavolozza verso ampie campiture di blu e azzurri animate da fluide silhouette sospese in una dimensione onirica. Oltre che alla pittura, Farulli si è dedicato alla grafica, all'incisione (Santa Croce sull'Arno 1994) e alla scenografia. Fra i molti critici che hanno scritto di lui, riconosciamo alcuni che hanno fatto parte delle giurie del Premio Modigliani: Giovanni Colacicchi, Raffaele De Grada, Mario De Micheli, Antonello Trombadori, Renato Guttuso, Dario Durbé (questi ultimi due nella commissione giudicatrice del III Premio), Ernesto Treccani, Dario Micacchi, Carlo Ludovico Ragghianti e Marcello Venturoli (Piombino 1965).

Contrariamente alla lettura offerta da un cronista locale ("case e gobbini di monti edulcorati e sbattuti in un timido cocktail", A.S. [Santini] 1957), l'opera di Farulli premiata alla terza edizione del Premio Modigliani incarna una semplificazione archetipica di un imponente e, per certi versi, drammatico paesaggio industriale. Nella "solenne frontalità di architetture, rocce e alberi" (Troisi 2003, p. 16) lo squarcio orizzontale di cielo luminoso è l'unico elemento rassereneante, l'unica pausa, l'unico respiro. Le "geometrie crude" (Federici 1965, p. 41) meditate sulla lezione di Cézanne e saturate di colori acidi, aspri e stridenti stesi in toni giustapposti e con pennellate frante e discontinue, creano una visione desolata e solitaria. Come nelle altre numerose opere di Farulli ispirate alle fabbriche di Piombino, il paesaggio dis-umano (cioè senza presenze umane e lontano dall'essere a misura d'uomo) evoca le laceranti fratture della civiltà dell'indu-

stria, della produzione e del consumo (vedi Piombino 2001). Nel dicembre 1957, mentre al Premio Modigliani Farulli presenta *A nord di Piombino e Ritratto di Dina* (riprodotto in Colacicchi 1958), alla mostra livornese "Otto pittori" l'artista espone delle opere notate per l'"irruento e generoso modo che gli è ormai proprio" ("l'Unità", 10

dicembre 1957; vedi *supra*, cat. 7). Farulli partecipa a tutte le prime cinque edizioni del premio, ottenendo in via eccezionale alla quarta edizione una medaglia d'oro da parte del Comune ("La Nazione", 10 dicembre 1958; Bonetti 1958).

V.C.

## 9. Voltolino Fontani (Livorno, 1920-1976)

### *Paesaggio con capra*

1956

olio su cartone, cm 63x63,5

III Premio Modigliani, 1957

Vincitore di un premio

"Amedeo Modigliani"



*Esposizioni:* Francavilla al Mare 1957; Livorno 1957 (cat. 71, ripr.); Livorno<sup>2</sup> 1963 (cat. 41, ripr.); Livorno 2002, p. 126 (ripr.).

*Bibliografia:* A.S. [Santini] 1957; Landi 1957; Santini 1960; Andrei 1962 (ripr.); Caprile 1969 (ripr.); Durbé 1974 (ripr.); Cagianelli 2002, p. 51; Livorno 2004 (solo ripr., pp. 26-27).

La genesi del *Paesaggio con capra*, opera nota anche come *Capra nera* o più semplicemente *La Capra*, è affidata all'intervista ricca di verve rilasciata al giornalista Aldo Santini (1960): "Il funambolismo riaffiora improvviso dinanzi alla sua tavola più bella, quella che ha fatto incetta di premi a tutte le mostre dov'è comparsa. È la «Capra nera». Sterpaglia maremmana, arbusti, cielo pastoso da dramma, e una capra nera al centro. «Fu un quadro che dipinsi per scommessa», dice Voltolino con orgoglio. «Guiggi, lo scultore, sosteneva che io, se mi toglievano i colori preferiti, non sapevo creare nemmeno una tavoletta, e allora, a brutto muso, gli gridai che scegliesse lui la tavola e i colori poi gli avrei fatto vedere chi ero. Li scelse. E in un baleno tirai giù questo paesaggio. Lo "dipinsi" come dici tu. Lo dipinsi fra virgolette. Ma Guiggi aveva scelto una tavola con una macchia nel mezzo, e la macchia riaffiorava, non c'era verso di coprirlo. Ci pensai un po' poi presi il "blak" e modellai una capra nera. Lo vuoi sapere? Alla Quadriennale piacque più questa capra di certe barchettine di cartone di Carrà!»". Lo stesso Santini fu il primo a commentare l'opera all'indomani della premiazione livornese: "una capra dipinta in seguito a una singolare sfida e che, brucando con successo da un concorso all'altro, promette di divenire una capra d'oro" (A.S. [Santini] 1957).

Oltre all'esposizione alla galleria Cocchini (giugno 1957, vedi Landi 1957), all'accettazione al premio Michetti di Francavilla al Mare (agosto-settembre 1957, vedi Francavilla al Mare 1957) e al ricono-

simento ottenuto al Premio Modigliani, sulla scorta dell'intervista rilasciata a Santini si è accreditata la versione che *La Capra* abbia partecipato alla VIII Quadriennale d'Arte di Roma del 1959 (Cagianelli 2002, p. 51). Tuttavia in questa occasione fu accettata un'altra opera di Fontani, *Natura morta con pesce* (Roma 1959). In attesa di ulteriori riscontri nell'archivio documentario e fotografico della Quadriennale romana, possiamo ipotizzare che Fontani abbia presentato l'opera in esame alla VII Quadriennale (novembre 1955-aprile 1956), l'unica altra edizione cui abbia partecipato: infatti vi espone un'opera dal titolo (generico) *Natura*. In questo caso, l'artista avrebbe apposto in un successivo momento la data autografa visibile insieme alla firma in calce all'opera.

Del tutto inaspettatamente, insomma, quest'opera eseguita per scommessa dette avvio ad un decennio di attività artistica molto importante per Fontani, tant'è che Ottone Rosai, nella presentazione della personale dell'artista alla galleria Cocchini, individua nel livornese "uno dei rappresentanti più validi" di quell'"esiguo gruppo di artisti modernissimi" operanti a Livorno (in Livorno 1963 e in Cagianelli 2002, p. 45; vedi anche Bavastro 1957, Landi 1957 e Lucbon [Bonetti] 1957).

La capra "davanti a un cielo espressionista, che fa pensare ai tedeschi del Blanc [sic!] Reiter" (De Grada 1957) appartiene in effetti ad un momento cruciale del percorso artistico di Fontani, quando nel dopoguerra l'artista rilegge in chiave di superamento delle avanguardie il suo giovanile onirico espressionismo psicologico del periodo dell'"ineluttabile" (1937-1942). Fontani aveva infatti da poco promosso la nascita del gruppo Eaista (1948), composto da Aldo Neri, Angelo Sirio Pellegrini e Marcello Landi, che poi abbandonerà i pennelli per dedicarsi all'attività di critico e scrittore. Esauritasi intorno agli anni Sessanta l'esperienza eaista, che "si fondava in realtà sull'ambiziosa e forse assurda pretesa di superare d'un colpo le avanguardie storiche senza averle prima comprese a fondo" (Patti<sup>2</sup> 2004, p. 11), Fontani sperimenta il linguaggio nucleare affiancandolo ad una personale approfondimento della pittura informale e ad una scomposizione del dato naturale. Permangono nell'arco di tutta la sua produzione pittorica la tendenza all'uso di un colore puro di ascendenza fauvista e il carattere intensamente narrativo e onirico. Durante tutta la sua carriera, numerose sono state le personali e le collettive che Fontani ha tenuto alla Casa della Cultura (Carpita<sup>2</sup> 2004) e presso gallerie private livornesi (Amadei<sup>2</sup> 2004; Patti<sup>5</sup> 2004).

V.C.

## 10. Alfonso Frasnedi (Bologna, 1934)

### *In morte di Bertold Brecht*

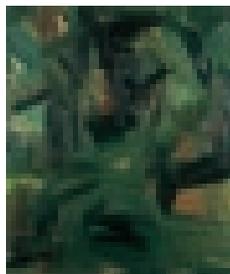
1956

olio su tela, cm 95x79,5

III Premio Modigliani, 1957

Vincitore di un premio

"Amedeo Modigliani"



*Esposizioni:* Venezia 1956; Roma 1957; Livorno 1957 (cat. 74).

*Bibliografia:* Scarpa 1956; "L'Oeil", dicembre 1956; Stagni 1957; "Rivista di Livorno" 1957, p. LII; Ariel 1957, p. LXXII; Colacicchi 1957, p. LXXVI; Novi 1958.

"Natura", scrive Francesco Arcangeli nel 1954, "è la cosa immensa che non vi dà tregua, perché la sentite vivere tremando fuori, entro di voi: strato profondo di passione e di sensi, felicità, tormento" (Arcangeli 1954).

Alfonso Frasnedi – allievo di Virgilio Guidi all'Accademia di Belle Arti di Bologna – non appartiene a quel gruppo d'artisti che Arcangeli, alla metà degli anni Cinquanta, riconosce come ultimi naturalisti. Pure egli, allora molto giovane, respira quel clima e lo fa suo, tant'è che l'opera presentata alla giuria del terzo Premio Modigliani può essere considerata una significativa testimonianza di quel nuovo coinvolgimento – sotto certi aspetti ancora d'origine romantica – con la dimensione naturale.

La prima tentazione, per chi s'avvicini al dipinto, è di tuffare gli occhi sul fondo dell'immagine, ove si scorge una calda parete di luce rossa. Ma questo tragitto ci è reso impossibile da un frenetico e disordi-

nato affastellarsi di larghi e brevi colpi di colore, variati su un'ampia gamma di verdi, che sbarrano il passaggio al nostro sguardo e salgono fino a raggiungere la superficie, fino a toccarci. Inevitabilmente, allora, si è costretti a fare i conti con questo corpo, con questa presenza di natura che è però troppo vicina a noi, alla nostra coscienza, perché sia chiaramente percepibile. "Il loro quadro" – sono ancora parole di Arcangeli, dirette agli esponenti del neorealismo – "si sente prima di capirlo, vi macchia l'occhio, tocca le ragioni del vostro cuore, prima di aver raggiunto il cervello che medita e seleziona" (Arcangeli 1954).

M.P.

## 11. Sandro Luporini (Viareggio, 1930)

### *Darsena*

1957

olio su tela, cm 70x100

III Premio Modigliani

Vincitore di un premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1957 (cat. 111).

*Bibliografia:* "Rivista di Livorno" 1957, p. LII; Ariel 1957, p. LXXII; De Grada 1957; Durbé 1974 (ripr.).



Sandro Luporini inizia il suo percorso d'artista attorno al 1953: dopo una prima esperienza a Roma, nel 1956 si trasferisce a Milano, ove presto entra in contatto con quel gruppo di pittori (costituito da Giuseppe Banchieri, Mino Ceretti, Giovanni Guerreschi e Bepi Romagnoni) le cui ricerche vengono battezzate con il nome di Realismo esistenziale. In quello stesso 1956, al gruppo s'affiancano, oltre a Luporini, altri due artisti toscani, Giuseppe Martinelli (*infra*, cat. 18), anch'egli viareggino, e il livornese Gianfranco Ferroni. Muovendo da una posizione di realismo sociale, il gruppo si distingue per una sempre più appassionata e drammatica "partecipazione al dramma dell'uomo" (Romagnoni in Mascherpa 1991, p. 16). Così, dopo una prima fase (1954-56 ca.) caratterizzata da un'indagine meticolosa e spietata su

oggetti e figure, e dal frequente uso di un colore molto basso, spesso vicino al bianco e nero, gli artisti del Realismo esistenziale arrivano sul finire del decennio ad una esplorazione più aperta e profonda dello spazio; i corpi perdono la loro unità d'immagine e vengono scomposti, disarticolati, accesi da luci accecanti. Questo stesso processo investe anche il lavoro di Sandro Luporini, le cui opere iniziali fin dal titolo mostrano la loro derivazione social-realistica e che vengono esposte, tra l'altro, alla prima e alla seconda edizione del Premio Modigliani (nel 1955 Luporini presenta *Edificio in costruzione* e *Sciopero*, vedi Livorno 1955, cat. 115 e 116; nel 1956 *Ambiente di pescheria* e *Lungo canale est n. 2*, vedi Livorno 1956, cat. 77 e 78).

Nel 1957, anno al quale risale *Darsena*, la pittura di Luporini si trova al centro del succitato processo di trasformazione. L'artista viareggino, infatti, non cerca di fissare sulla tela gli oggetti e le linee che ha di fronte, ma viceversa si lascia incantare dalla progressiva scomparsa delle forme, che forse per i vapori d'una nebbia, forse per l'allontanarsi d'un ricordo, perdono rapidamente nitore e solidità. E se in basso le barche, conservando faticosamente la loro identità, ci offrono ancora una via per entrare nello spazio del dipinto, il nostro sguardo immediatamente si perde, e, in cerca di un orizzonte, non riesce a distinguere il cielo dal mare, e questo dalle pietre del molo.

Come avrebbe più tardi affermato il critico Mario De Micheli, quella di Luporini è "una pittura di suggestioni, di stupefatte atmosfere, di penetranti silenzi" (De Micheli 1961), che a pieno titolo s'iscrive nell'ambito di ricerche del Realismo esistenziale.

M.P.

## 12. Aligi Sassu (Milano, 1912 - Pollensa, Maiorca, 2000)

### *Mattino*

1957

olio su tela, cm 68x98,5

III Premio Modigliani, 1957

Vincitore del primo premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1957 (cat. 163, ripr.); Livorno 1999, p. 117 (ripr.).

*Bibliografia:* De Grada 1957; Durbé 1974 (ripr.); Patti<sup>2</sup> 2004, p. 109.



Dopo una precoce e intensa esperienza futurista (1927-1929) e la frequenza ai corsi serali dell'Accademia di Brera, negli anni Trenta Aligi Sassu frequenta a Milano Biondi e Manzù insieme ai quali espone alla galleria Il Milione. Tornato da un viaggio a Parigi, durante il quale

rimane affascinato dalla pittura di Delacroix e Cézanne, a Milano inizia insieme a De Grada, Grosso e Guttuso l'attività clandestina di opposizione al regime fascista che gli costerà una condanna a dieci anni di reclusione (1937). Ottenuta la grazia (1938), si unisce al movimento di Corrente (Guttuso, Treccani, Morlotti, Pizzinato per il quale vedi *infra* cat. 13) e continua a dipingere opere in cui, sotto metafora, è chiara l'opposizione al regime. Nel dopoguerra, assidua è la sua partecipazione a importanti mostre in Italia e all'estero e fino alla sua recente scomparsa Sassu ha svolto un'attivissima carriera pittorica. Nel 1997 è stata costituita a Lugano la "Fondazione Aligi Sassu e Helenita Olivares" con lo scopo di valorizzare le 362 opere (dipinti, disegni, incisioni e sculture realizzate fra il 1927 e il 1996) che l'anno prima i due coniugi avevano donato alla Città di Lugano.

Al momento della partecipazione di Sassu alla terza edizione del Premio Modigliani, probabilmente su invito del "compagno di strada" Guttuso, la sua pittura si era già affermata su vie del tutto autonome "sia dalle declinazioni aniconiche, sia da quelle neocubiste, sia da quelle del realismo sociale" (Fondazione Aligi Sassu 1999, p. 79).

Attraverso le numerose tematiche della sua poetica pittorica (le serie degli "Uomini rossi", i "Ciclisti", i "Cavalli", le "Nature morte", le "Scene mitologiche", i "Paesaggi"), Sassu ha sempre teso ad un'arte eticamente e moralmente motivata, affermando già nel 1936: "Quanto a me ambirei ad essere chiamato realista perché ogni opera consiste nel tradurre una qualsiasi realtà «ideale» o «formale» per giungere a quell'apparenza che è la sintesi dei fatti obiettivi e realtà vivente dello spirito umano. La funzione degli artisti del nostro tempo è di rendere agli uomini la coscienza della loro grandezza e della loro dignità" (risposta di Sassu ad un referendum indetto da "Domus"; in Fondazione Aligi Sassu 1999, p. 65).

L'ipnotica e lirica fissità del *Mattino*, sottesa di un'intima simbologia mistica, cattura lo sguardo dell'osservatore nel fuoco compositivo del pallido disco solare: il vento vorticoso che spira e si dilata con

penellate divise, memore degli echi milanesi della pittura di Previati, Grubicy e Benvenuti, e il varco illuminato che si apre attraverso la staccionata invitano metaforicamente al superamento delle violenze (il muro rosso sangue) e delle divisioni (l'irta staccionata) verso il sogno di un nuovo mattino. De Grada (1957) plaudiva alla premiazione di quest'opera di Sassu, a conferma che "il realismo sociale non è affatto scomparso"; tuttavia precisa che "sarebbe stato più giusto però premiare il quadro *Uomini*, che è uno degli sforzi più notevoli compiuti negli ultimi tempi dai pittori realisti". In concomitanza alla sua partecipazione al premio, Sassu era stato invitato ad esporre alla mostra parallela "Omaggio a Modigliani di Maestri italiani" insieme, fra gli altri, a Renato Guttuso e Agenore Fabbri, membri della giuria del premio (Patti<sup>4</sup> 2004, p. 234).

V.C.

### 13. Armando Pizzinato (Maniago, Pordenone, 1910 - Venezia, 2004)

#### *Pescatore*

1958

olio su tela, cm 130,5 x 96,5

IV Premio Modigliani, 1958

Vincitore ex aequo del premio  
"Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1958

(cat. 134, ripr.).

*Bibliografia:* Durbé 1974 (ripr.); Patti<sup>2</sup> 2004, p. 110.



Formatosi nei primi anni Trenta presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dopo l'esposizione alla galleria Il Milione a Milano (1933) e il contatto con il movimento milanese di Corrente (Guttuso, Treccani, Morlotti, Sassu per il quale vedi *supra* cat. 12), Pizzinato sospende la sua attività artistica per partecipare alla Resistenza. Nel 1945 riprende a dipingere a Venezia, riscuotendo successo con la mostra delle grandi *Temperie partigiane* sue e di Emilio Vedova. Nel 1946 sottoscrive il manifesto di fondazione della Nuova Secessione Artistica Italiana (poi Fronte Nuovo delle Arti) insieme a Birolli, Cassinari, Guttuso, Levi, Leoncillo, Morlotti, Santomaso, Vedova e Viani, sostenuti dal critico Giuseppe Marchiori. Due anni dopo Pizzinato espone insieme agli artisti del Fronte Nuovo alla XXIV Biennale di Venezia (la prima dopo la guerra) e singolarmente alla mostra "Arte astratta in Italia" tenutasi alla GNAM di Roma, facendo parte anche del comitato organizzativo. L'esperienza del Fronte Nuovo, che riuniva artisti molto diversi fra loro accomunati tuttavia dalla convinzione che "l'arte non è il volto convenzionale della storia, ma la storia stessa che degli uomini non può fare a meno" (Manifesto di fondazione della Nuova Secessione Artistica Italiana in Caramel<sup>1</sup> 1994, pp. 49-50), termina nel 1950. Pizzinato insieme a Guttuso "diverranno corifei di quel realismo sociale,

proletario, nazional-popolare, meridionalista, chiuso ormai nel recinto di una cultura di partito, che avrà nella rivista «Realismo», pubblicata dal 1952 al 1956, la sua tribuna teorica e di propaganda" (Caramel<sup>2</sup> 1994, p. 36; vedi anche Fochessati 2001). Il dato reale di partenza, l'impianto formale e la forza, la bellezza e la libertà perentoria del colore sono stati sempre cruciali nella ricerca di Pizzinato, che ne ha operato una sintesi dal carattere "cubofuturista" (Floean 1999, p. 102). In particolare il *Pescatore*, oltre a raffigurare un tema caro all'artista, ben esemplifica la pittura "forte, severa, rigorosa" (Carandente 1981, p. 15) cui Pizzinato si dedica negli anni Cinquanta "impegnato in una plastica epica del lavoro, non priva, nelle arditezze degli scorci e delle prospettive, di velati riferimenti al primo futurismo e forse anche alle imminenti inquadrature del cinema d'avanguardia sovietico" (Marangon 1994, p. 230). Nello stesso 1958, Pizzinato aveva realizzato con il medesimo impianto monumentale un'altra opera dedicata al lavoro dei pescatori, operai non delle fabbriche ma del mare, chini sulle reti e sulle cime (vedi Venezia 1981, opera ripr. p. 83). La premiazione del *Pescatore* aveva sicuramente potuto contare sul sostegno in giuria di Ernesto Treccani che in quegli stessi anni vestiva i duplici panni di critico militante sulle pagine di "Realismo" e di pittore realista impegnato socialmente e politicamente. Tuttavia anche Umberto Mastroianni aveva conosciuto e apprezzato l'opera di Pizzinato in occasione della mostra "Arte italiana d'oggi-Premio Torino" (1947): promossa dallo stesso Mastroianni insieme ad altri artisti, l'esposizione vide Pizzinato vincitore del primo premio di pittura. Del resto la consonanza del veneziano con il portabandiera della politica artistica del PCI non sfuggiva: "Armando Pizzinato di Venezia è stato premiato per due figure che piacerebbero a Guttuso: un pescatore ed una contadina eseguiti con serietà e impegno" (Bonetti 1958).

A partire dagli anni Sessanta, superata la parentesi neorealista, Pizzinato ha intrapreso con ampia "serenità spirituale" un suo felice iter artistico che lo ha condotto ad una "lirica raffigurazione dello spettacolo naturale" (Carandente 1981, p. 15). Molti sono i premi conseguiti e le personali che Pizzinato ha tenuto in tutto il mondo (vedi Conegliano 1999, pp. 111 sgg.).

V.C.

14. Ampelio Tettamanti  
(Laveno, 1914 - Ancona, 1961)

*La siepe*

1958

olio su tela, cm 79,5x100

IV Premio Modigliani, 1958

Vincitore di un premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1958 (cat. 166, ripr.).

*Bibliografia:* Lepore 1958, p. LXXVIII.



Ampelio Tettamanti è indubbiamente uno dei primi e più attivi promotori del linguaggio realista. Nel secondo dopoguerra, e poi ancora per gran parte degli anni Cinquanta, la sua pittura si concentra su temi legati al lavoro e alla vita delle classi operaie. Tettamanti partecipa ripetutamente al Premio Suzzara, ottenendo diversi riconoscimenti (nel 1951, ad esempio, riceve un importante premio per il dipinto *Mondine*). Sulle pagine della rivista milanese "Realismo", organo ufficiale della politica artistica del PCI, sono regolarmente riprodotti i suoi dipinti e disegni, che talora vengono utilizzati come illustrazione di copertina. Tra i soggetti che Tettamanti più spesso frequenta sono le periferie di

Milano – ove tra l'altro egli ha vissuto a lungo – paesaggi segnati dalla presenza delle fabbriche e delle case popolari, percorsi da strade grigie e sassose, ritmati dai pali della luce e dalle corde nere dei cavi d'alta tensione. Talora, entro questi miseri spazi, Tettamanti si trova a fissare il passaggio degli operai, che vanno o tornano dal turno di lavoro.

Può sorprendere, pertanto, l'anomala scelta che sta all'origine del dipinto esposto e premiato alla quarta edizione del Premio Modigliani: qui Tettamanti dà corpo ad un semplice, essenziale brano di natura, costruendo con pennellate dense e pastose una siepe, che invade ed oscura, col suo abbraccio, l'intero orizzonte. L'unico episodio che il nostro occhio può sfruttare, per non essere completamente assorbito dall'inquietante e minacciosa onda della siepe, è il segno deciso e leggero del piccolo albero secco, che muovendo dal centro scarta di lato e s'alza, finendo però presto per spengersi nella fascia superiore del cielo, pesante e condotta con decisi colpi di spatola. Nel quadro non v'è traccia d'umanità, se non per l'esigua striscia di terreno nella parte inferiore, che ancora forse allude alle polverose strade battute dalle biciclette e dalle scarpe dei lavoratori. Realizzato tre anni prima della morte, *La siepe* ci lascia di Tettamanti un'immagine assai più vicina di quanto ci saremmo potuti aspettare alle ricerche neonaturaliste, che coinvolsero tanta parte della pittura italiana nella seconda metà degli anni Cinquanta.

M.P.

15. Vinicio Berti  
(Scandicci, 1921 -  
Firenze, 1991)

*Figurazione astrale 5 X*

1959

olio su tela, cm 160x99,5

V Premio Modigliani, 1959

Vincitore di un premio "Comune di Livorno"

*Esposizioni:* Livorno 1959 (cat. 11); Livorno 1974; Pontedera 1998 (ripr., p. 42); Livorno 1999 (ripr., p. 79).

*Bibliografia:* Bavastro 1959; Fagone-Masini 1974, p. 22; Gremigni 1999, p. 45.



Quando partecipa alla quinta edizione del Premio Modigliani, Vinicio Berti ha già da qualche anno legato il suo nome alle principali esperienze dell'arte astratta in Toscana. Nel 1947 è fra i promotori del gruppo Arte d'Oggi e nel 1950, insieme a Brunetti, Monnini, Nativi e Nuti, firma il manifesto dell'Astrattismo Classico Fiorentino, volto a coniugare una pittura non figurativa, di matrice concretista, con un impegno sociale e politico.

A partire dalla metà degli anni Cinquanta, Berti cede alle seduzioni

della materia, che diventa la vera protagonista in opere come *Figurazione astrale 5 X*, esposta e premiata alla quinta edizione del Premio Modigliani. Da allora, come è stato notato dal critico Alberto Boatto, una "nuova violenza espressiva rompe il rigore delle strutture geometriche per creare spazi scheggiati e mossi da una gestualità emotiva" (Uzzani 1993, p. 488). Ampie e violente pennellate cariche di colore nero costruiscono architetture immaginarie, che crescono velocemente verso l'alto, come indica la grande freccia al centro, recuperando tuttavia quella stessa impostazione verticale che sorreggeva gran parte delle composizioni geometriche di inizio anni Cinquanta. Prive di quel nitore dei segni e di quella purezza dei colori che avevano contraddistinto le opere precedenti, i dipinti eseguiti da Berti al volgere del decennio hanno toni aspri, drammatici e rabbiosi: "Siamo nati nella rabbia" è la scritta che campeggia in alto sulla tela, a far corpo con la materia pittorica, come spesso accade, in questo periodo, anche per sigle grafiche, ritagli di giornali o piccoli oggetti.

Nel 1965 la città di Livorno dedicherà all'artista fiorentino un'ampia rassegna antologica negli spazi espositivi della Casa della Cultura, dove, nel 1955, proprio una mostra di Vinicio Berti era stata, insieme a quelle di Mario Nigro e Alvaro Monnini, fra "le uniche personali di arte astratta allestite anteriormente al «Premio Modigliani»" (Carpita<sup>1</sup> 2004, p. 50).

I.A.

16. Luigi Guerricchio  
(Matera, 1932-1996)

*Natura morta con testina*

1959

olio su tela, cm 80x90,5

V Premio Modigliani, 1959

Vincitore di un premio "Comune di Livorno"



*Esposizioni:* Livorno 1959 (cat. 48); Livorno 1999, p. 94 (ripr.).

Dopo la maturità classica, Guerricchio si trasferisce nel 1950 a Firenze iscrivendosi alla facoltà di Scienze Politiche. Il capoluogo toscano gli fa scoprire la sua vocazione artistica che, abbandonati gli studi universitari, esercita a Napoli presso la Scuola del nudo dell'Accademia delle Belle Arti (1952). Qui aderisce al movimento dei Giovani Realisti

Napoletani e a Portici avviene l'incontro con il poeta Rocco Scotellaro che, durante un soggiorno a Roma nel 1953, lo presenta a Carlo Levi e Renato Guttuso. Durante i suoi viaggi all'estero, conosce a Salisburgo Manzù e Kokoschka, seguendone i corsi estivi presso la "Scuola del Vedere". Nel 1956 si trasferisce a Milano dove frequenta l'Accademia di Brera e molti artisti milanesi. È da allora che Guerricchio comincia a partecipare alle maggiori rassegne e premi nazionali ed internazionali di pittura e incisione (vedi Matera 1999).

Oltre che alla quinta edizione del Premio Modigliani, cui l'opera esposta si riferisce, l'artista partecipò anche alla terza, quarta e sesta (Patti<sup>3</sup> 2004, p. 224). Al III Premio Modigliani ottenne una medaglia d'argento ("Il Tirreno", 11 dicembre 1957; "La Nazione", 29 dicembre 1957), al IV ottenne un premio di 50.000 lire per la tela *Interno* ("La Nazione", 10 dicembre 1958). La Casa della Cultura di Livorno ha ospitato nel novembre-dicembre del 1960 una mostra personale di Guerricchio presentata da Ernesto Treccani (Carpita<sup>2</sup> 2004, p. 210).

Nella sua classica composizione che vede in primo piano un tavolo sopra cui sono affastellati barattoli di latta, scatole, boccette e una testa di capro scuoiato su un foglio di carta gialla, la *Natura morta con testina* non può che evocare le *vanitates* oltramontane, probabilmente

osservate e studiate da Guerricchio durante i suoi viaggi. Infatti, nella sua produzione, l'artista materano si è talvolta ispirato ad alcuni antichi maestri (Georges de La Tour, Caravaggio, Lorenzo Lotto, Guido Reni) rendendo loro omaggio con sue personalissime reinterpretazioni (vedi Roma 1974).

A differenza dei candidi teschi delle nature morte seicentesche, la macabra testina di capro scuoiato è un'effigie di carne e sangue esposta violentemente sul campo giallo ocra della carta che poco prima l'avvolgeva. Come Guerricchio poteva aver compreso anche dalla celebre *Natura morta con castrato e giacinto* di Kokoschka (1910) e dai numerosi studi picassiani con teschi e bucrani, gli oggetti di consumo appartenenti alla quotidianità domestica accostati alla testa dell'animale morto si sottraggono allo "sguardo semplificadorio dell'abitudine" e si caricano di un senso inquietante e profondo di transitorietà (Di Stefano 1997, p. 14).

In quest'opera Guerricchio affida al colore un ruolo dominante: simile a tasselli di un mosaico, è steso con vibranti e rapidi colpi di spatola di varia direzione, con il risultato che la materia non costruisce il volume, bensì lo spazio e le forme.

V.C.

## 17. Nikos Kessanlis (Salonico, 1930 - Atene, 2004)

### *Pittura*

1959

olio su tela, cm 139,5x64,5

V Premio Modigliani, 1959

Vincitore ex aequo del premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* San Marino 1959; Livorno 1959 (ripr.).

*Bibliografia:* Bavastro 1959; "Rivista di Livorno" 1959, p. LVII; Durbé 1974 (ripr.); Patti<sup>2</sup> 2004, p. 111.



Kessanlis – noto per lo più come Nikos – si trasferisce in Italia intorno alla metà degli anni Cinquanta, in un momento in cui moltissimi artisti greci abbandonano la terra natale per raggiungere i più importanti centri di produzione artistica europei (in proposito, vedi Spiteris 1971, pp. 27-29). La scelta di stabilirsi a Roma, in questo senso, è indicativa dell'assoluta importanza che, a partire dal secondo dopoguerra, la città capitolina aveva acquisito sulla scena internazionale. A differenza di Jannis Kounellis, anch'egli esule greco, Nikos, dopo aver esposto alla Biennale di Venezia del 1958 e dopo aver tenuto alcune mostre personali in gallerie private, lascia Roma per stabilirsi a Parigi, e per tornare, più tardi, in patria.

L'esperienza romana, tuttavia, dà un preciso indirizzo al suo lavoro, come dimostra *Pittura*, l'opera esposta e premiata con il maggiore riconoscimento alla quinta edizione del Premio Modigliani. Il dipinto di Nikos si iscrive infatti limpidamente in quella linea di ricerca materica e segnica che caratterizzava una costa importante della pittura romana sul finire degli anni Cinquanta. Per il suo affidarsi al segno, prodotto da sottili colature o da graffi che scavano la materia sottostante, *Pittura* rimanda al clima de "L'esperienza moderna", rivista diretta da Gastone Novelli e Achille Perilli, pubblicata tra il 1957 e il 1959. Riferendosi alla produzione di questo tempo, sulle pagine de "La Biennale di Venezia", Tony Spiteris scrive: "Nikos per sottolineare il suo disprezzo verso i mezzi espressivi del passato, adoperava carte e tele, stranamente strutturate con altri materiali, in modo da conseguire nuove immagini pittoriche, ma positivamente vicine ad una realtà creatrice di nuovi miti del nostro tempo" (Spiteris 1963).

L'assegnazione del primo premio – vinto ex-aequo con Giuseppe Martinelli – suscita un certo scalpore nell'ambiente artistico livornese, anche presso quella parte di critica locale che era sempre stata disponibile nei confronti delle più aggiornate ricerche. A questo proposito, è interessante notare come Maria Luisa Bavastro, responsabile della pagina artistica de "La Nazione", nell'esprimere un giudizio sostanzialmente negativo sul dipinto dell'artista greco, parlasse di "un notevole preziosismo bizantineggiante nella materia pittorica" (Bavastro 1959).

M.P.

## 18. Giuseppe Martinelli (Viareggio, 1930)

### *Ragazzi nell'acqua*

1959

olio su tela, cm 140x160

V Premio Modigliani, 1959

Vincitore ex aequo del premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Livorno 1959 (cat. 61, ripr.); Capezzano Pianore 1980 (tav. 4).



*Bibliografia:* Bavastro 1959; "Il Tirreno", 20 dicembre 1959 (ripr.); Bonetti 1959; Durbé 1974 (ripr.); Patti<sup>2</sup> 2004, p. 111.

L'artista viareggino ha compiuto il suo apprendistato presso il Liceo Artistico di Carrara e il Magistero d'arte a Firenze. Nel 1956 si trasferisce definitivamente a Milano e da allora ha ottenuto numerosi premi nazionali e organizzato mostre personali in molte gallerie di tutta l'Italia (vedi Capezzano Pianore 1980). Memore delle sue radici versiliesi che non potevano fargli dimenticare la lezione artistica di Viani, Moses Levy, Nomellini e De Witt, Martinelli a Milano ricerca

e scoprire un ambiente vitale e stimolante. Qui si lega ai giovani pittori Sandro Luporini, Giuseppe Banchieri, Gianfranco Ferroni, Tino Vaglieri e Giovanni Cappelli, condividendone l'orizzonte realista e il legame al partito comunista. Pur nella loro eterogeneità stilistica, quei giovani ruotavano attorno alla corrente artistica nota come Realismo esistenziale, di cui facevano strettamente parte Guerreschi, Romagnoni, Banchieri, Vaglieri, Ceretti e Ferroni. Attraverso gli scambi e i contatti, più o meno tormentati, che Martinelli ebbe con il gruppo, la sua pittura già realista si arricchì della speciale attenzione al dato esistenziale, inteso come difficoltà di comunicazione e straniamento, tormento interiore e solitudine. I giardini dell'infanzia, il mare e la città sono, come scrive l'autore, "la costante dei miei interessi figurativi". Partendo dall'attenzione all'oggetto (le "cose" era il termine usato da Banchieri), il linguaggio pittorico di Martinelli non rinnega le esperienze innovatrici delle avanguardie novecentesche, pronto a suggerire la linfa vitale ma solo ove questa gli permetta di trasferire nell'opera le emozioni e i pensieri.

L'opera premiata nell'edizione del Premio Modigliani del 1959, *Ragazzi nell'acqua*, fa parte di un cospicuo numero di tele di analogo soggetto che Martinelli ha realizzato nel corso di tutta la sua carriera. Il tema del nudo all'aperto, che da Cézanne in poi diventa un confronto obbligato per gli artisti delle Avanguardie Storiche, trascolora per Martinelli nel ricordo interiore della sua terra e del suo mare, carico dei toni plumbei e bruciati di ascendenza vianesca e sironiana. Nel grande formato del-

l'opera, Martinelli accampa in primo piano le presenze dei tre ragazzi immersi nell'acqua, riproponendo un espediente iconografico di matrice medievale e rinascimentale impiegato per il battesimo di Cristo. In piena consonanza con la poetica figurativa dell'artista fino alla fine degli anni Sessanta, l'immagine robusta e secca dei ragazzi subisce un processo di disfacimento e dissoluzione: i contorni elaborati, tormentati, graffianti ma al tempo stesso indefiniti, sfumano in maniera indistinta nell'atmosfera senza spazio e senza tempo. Pur presentando un'elaborazione segnica che veicola un dinamismo drammatico, Martinelli non rinuncia ad una gamma tonale che costruisce l'immagine sotto forma di rapporti luce-ombra. L'oggetto diviene così evocazione interiore, apparizione, realtà soggettiva più che reale, poesia impalpabile. L'opera di Martinelli "che non è astrattista ma che ci sembra assai vicino all'annullamento della realtà" (Bonetti 1959; vedi anche "Il Tirreno", 20 dicembre 1959, con una foto dell'artista con l'opera) ha fatto parlare di "bellezza suggestiva e lirica nel quale gli elementi formali tutti ugualmente curati si fondono poeticamente con l'argomento narrativo" (Bavastro 1959).

Presso la Casa della Cultura di Livorno, l'artista ha partecipato anche alla "Mostra di pittura Premio della Resistenza" (1955), nonché alla prima e seconda edizione del Premio Modigliani (Patti<sup>3</sup> 2004, p. 225). Nel 1959, oltre al Premio Modigliani, Martinelli vinse due premi rispettivamente a La Spezia e a Suzzara.

V.C.

## 19. Piero Martina (Torino, 1912-1982)

### *Marina calabra*

1960

olio su tela, cm 70x90,5

VI Premio Modigliani, 1960

Vincitore del premio "Amedeo Modigliani"

*Esposizioni:* Torino 1960 (cat. 87); Livorno 1960 (cat. 80, ripr.).*Bibliografia:* Durbé 1974 (ripr.); Patti<sup>2</sup> 2004, p. 110.

Non avendo mai frequentato un corso di pittura, la formazione da autodidatta di Martina si è svolta nel laboratorio fotografico del padre e soprattutto attraverso lo studio dei cataloghi e la visita delle mostre torinesi. Un serio approfondimento delle tematiche pittoriche avviene grazie alla profonda amicizia che Martina stringe con il pittore concittadino Francesco Menzio. Il sostegno di Felice Casorati e soprattutto il legame amicale con Carlo Levi significa per l'artista un intenso periodo di lavoro e di profonda ricerca morale. Dal 1948 al 1956 Martina aderisce alla poetica del realismo sociale, vivendo questa nuova fase artistica "naturalmente, al di fuori di ogni teorica" (Martina 2003). Il superamento di questa parentesi del suo percorso pittorico ha portato all'esplosione di quello che felicemente Massimo Mila nella presentazione alla XXVIII Biennale di Venezia ha definito "realismo sensuale" (vedi Abram 2003, p. 108), con la sperimentazione della tecnica del collage associata ad interventi con il colore.

Il dipinto *Marina calabra*, premiata dalla giuria del Premio Modigliani, ben esemplifica la pittura destrutturata e di ascendenza morlottiana cui Martina si dedicò a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta. Come altre numerose opere di analogo soggetto marino, il pittore imprime sulla tela l'incanto del sorgere o del tramontare del sole sulla lastra del mare, quando il riflesso dei raggi genera un'atmosfera abbacinante e ipnotica. Come giustamente asserisce Eugenio Montale (1967), "il suo mezzo espressivo più suo non è il colore ma la luce, una luce che sembra consustanziale alle cose" grazie alla quale si realizza quella "metamorfose del reale" cui "pittoricamente" Martina approda (vedi Abram 2003, pp. 110-111). Le pennellate irruente, gestuali e vibranti di materia creano una pittura sfocata, dissolta, in cui l'unità della composizione è raggiunta grazie all'energia della pittura stessa. Le parole dell'amico Carlo Levi già nel 1938 profeticamente racchiudono l'essenza della pittura di Martina: "è proprio lo schema formale che si va sfacendo e dissolvendo: si realizza poco a poco una forma sempre più aperta: gli oggetti che prima stavano ben isolati e corporei, perdono contorno e determinazione e si sciolgono e fondono in una comune atmosfera: e questa atmosfera è costituita dal colore, che perde sempre più il carattere descrittivo e locale per diventare, attraverso la dissoluzione della forma, a sua volta, elemento formatore" (vedi Abram 2003, p. 105).

L'artista torinese ha partecipato anche alla quarta edizione del Premio Modigliani conseguendo il premio-acquisto con l'opera *Tempo d'autunno* (1958), oggi nelle collezioni comunali (Patti<sup>4</sup> 2004, p. 235).

V.C.

20. Nino Cassani  
(Viggiù, 1930)

*Pietra n. 2*

1962  
tecnica mista, cm 45x56x33

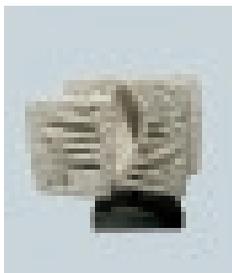
VII Premio Modigliani, 1963  
Vincitore di un premio-acquisto

Esposizioni: Livorno 1963 (fig. 1);  
Livorno 1994 (ripr., p. 13), Livorno  
1999 (ripr., p. 84).

Bibliografia: Bartoli 1963; Federici 1963; Novi 1963 (ripr.); Sciortino  
1963; Toesca 1963; Volpi 1963; Durbé 1974 (ripr.); Gremigni 1999,  
p. 46; Amadei<sup>1</sup> 2004, p. 132.

Nato a Viggiù, in provincia di Varese, nel 1930, Nino Cassani compie la sua prima formazione a Milano, frequentando i corsi di scultura di Marino Marini all'Accademia di Belle Arti di Brera, ove, tra l'altro, dal 1955 diventa assistente di Luciano Minguzzi.

Fin dall'inizio del suo percorso d'artista, Cassani sceglie la pietra come il materiale più adatto ad accogliere i suoi intenti formali, e ad essa dedica la gran parte delle sue attenzioni, muovendosi in un am-



bito di pura astrazione.

Cassani crea le sue composizioni astratte mediante l'accostamento e l'articolazione di più masse pesanti, dalla forma geometrica semplificata e regolare, che si contrappongono e quasi si sfidano in un gioco di forze e di energie.

Tuttavia, l'opera della collezione civica livornese non è il risultato d'una lotta ingaggiata con un blocco compatto di pietra, ma è il frutto di un sorprendente e accortissimo lavoro di camuffamento: *Pietra*, infatti, è costituita da un'anima metallica, internamente cava, rivestita da una sorta di calce, con ogni probabilità una miscela di colla, sabbia ed altri elementi, che simula perfettamente l'aspetto d'una vera pietra. Cassani s'è preoccupato, nel realizzarla, di fingere minutamente tutti i segni dello scolpire, dai colpi grossolani della mazza ai tracciati lineari dello scalpello portato di taglio. Con quest'operazione, l'artista lombardo realizza un oggetto che, per la sua scrupolosa e dettagliata riproduzione d'ogni gesto e colpo, mandato a memoria e come ciecamente ripetuto, deve essere intesa come riflessione sul linguaggio scultoreo.

Renzo Federici, nel suo commento alla manifestazione livornese pubblicato su "Paese Sera", sottolinea giustamente "l'inventiva così sorvegliata e discreta" che contraddistingue l'opera premiata a Livorno, e formula un positivo giudizio su Cassani, ch'egli identifica come "uno degli scultori più eleganti del momento" (Federici 1963).

M.P.

21. Alfio Castelli  
(Senigallia, 1917-1992)

*Torso*

1962  
pietrite patinata, cm 90x43x12

VII Premio Modigliani, 1963  
Vincitore di un premio-acquisto e  
della targa d'oro per la scultura

Esposizioni: Livorno 1963 (fig. 2);  
Milano 1964, p. 100 (ripr., p. 99).

Bibliografia: Bartoli 1963; L.B. [Bonetti] 1963; Sciortino 1963; Toesca 1963; Volpi 1963; "La Nazione", 13 febbraio 1963; Durbé 1974 (ripr.); Amadei<sup>1</sup> 2004, p. 132.

Al settimo Premio Modigliani, Alfio Castelli – scultore marchigiano presto trasferitosi a Roma – espone, oltre al *Torso* premiato dalla giuria, un *Nudo* in bronzo ed una *Coppia* in ferro, a dimostrazione di come la figura umana sia l'oggetto principale, se non esclusivo, dei suoi interessi d'artista. Ma il corpo umano è da Castelli sottoposto ad un violento processo di erosione: delle sue forme non resta che una lontana eco, una lastra sottile e imperfetta, coperta di cicatrici e calcificazioni, di ferite che non possono più rimarginarsi. Tuttavia, a questa corazza logora, dal profilo incerto e tremolante, ci si avvicina ancora come di fronte ad un idolo o



ad una statua sacra, giacché essa mantiene una sua unità d'immagine, un potere d'incanto.

Con queste acute e puntuali parole, qualche anno più tardi, Palma Bucarelli, direttrice della Galleria d'Arte Moderna di Roma, descrive il lavoro dell'artista marchigiano: "Castelli non parte dalla figura, ma dal fantasma, dalla larva, forse soltanto dall'impronta che la figura ha lasciato in uno spazio da cui è scomparsa; ma queste labili eccezioni alla desolante infinità del vuoto (ed è evidente il richiamo a Giacometti) finiscono poi per addensarsi, fondersi in blocchi di materia, in una massa coagulata ed apparentemente amorfa, ma in cui è dato riconoscere, nella tenerezza dei tessuti e dei legamenti, la sostanza umana di cui è fatta: come in certi conglomerati geologici si trovano le delicate volute delle conchiglie, le fibre dei molluschi, i finamenti fini delle alghe di un antico mare" (Bucarelli 1967, p. 11).

Avendo ottenuto la targa d'oro per la scultura, il *Torso* di Castelli viene esposto, assieme a *X Spazio totale* di Nigro, alla mostra del "Premio dei premi", allestita a Milano nel corso del 1964. Già nel 1960, comunque, il pubblico livornese aveva avuto modo di conoscere un'opera di Castelli, poiché egli aveva partecipato all'ampia e importante rassegna "Scultori italiani d'oggi" che si tenne negli spazi del Centro Artistico "Il Grattacielo" (Livorno 1960, poi New York 1961). In quella circostanza, Castelli espone un *Nudo* in bronzo che fu collocato – come documentano alcune fotografie pubblicate in catalogo – nella terrazza superiore del grattacielo di piazza Attias.

M.P.

22. Giuseppe Ferrari (Bologna, 1921)

*Figura notturna*

1962  
tempera su tela, cm 121x70

VII Premio Modigliani, 1963  
Vincitore di un premio-acquisto



Esposizioni: Livorno 1963 (fig. 5).

Bibliografia: Bartoli 1963; Bonetti 1963; Novi 1963; Sciortino 1963; Toesca 1963; Volpi 1963; Durbé 1974 (ripr.); Amadei 2004, p. 132.

Molto probabilmente, in occasione del settimo Premio Modigliani, anche Giuseppe Ferrari – così come Mario Nanni – avrebbe preferito esporre nella mostra dedicata agli "Aspetti della ricerca informale

in Italia fino al 1957". Egli infatti, già nel 1954, era stato incluso da Francesco Arcangeli nel gruppo degli ultimi naturalisti, che, per l'appassionato affondo nella natura e il forte valore attribuito alla materia pittorica, meglio d'ogni altra esperienza artistica italiana del secondo dopoguerra s'era avvicinato alle poetiche dell'informale, formulate invero a Parigi tra il 1945 e il 1952. Il pittore bolognese, invece, è invitato dalla commissione a partecipare solamente al concorso: qui espone tre grandi tempere, incentrate tutte sul tema della figura umana.

Dopo un periodo di profondo e tormentato studio sui temi naturali, in cui, come osserva lo stesso Arcangeli, "argini o case nel bosco, fiume o frasca, campi estivi o scaglie di cielo, il mondo sembra crepitare entro se stesso", Ferrari riesce a muovere verso "una nuova e più ricca naturalità umana" (Arcangeli 1956). Tra la fine degli anni Cinquanta e l'avvio dei Sessanta, infatti, il pittore bolognese opera un singolare recupero della figurazione, inteso anzi tutto come riconoscimento nuovo di una presenza, di un corpo, nello spazio. I dipinti di figura sono esposti in gran numero da Ferrari nelle sale della galleria Il Mi-

lione di Milano, nel novembre del 1961. Qui, essi vengono introdotti in catalogo da un prezioso testo di Arcangeli, che vale perfettamente come lettura del dipinto esposto e premiato a Livorno: "Queste figure che incedono o stanno gravi, ferme, allucinate, per quanto già minacciate di ridursi a pura imponenza fisica, a pura rappresentazione di sé", non sono ancora assimilate, osserva acutamente il critico, ad una condizione di completa inerzia. "Intorno la notte" egli prosegue "i colori fanno ancora ambiente vero, naturale; come effettivamente la figura umana non si cancella ma persiste, nitida e oscura, anche dentro la notte. Esse proseguono con cupa ingenuità, perché fanno ancora appello a stremate ma non assenti ragioni del loro sentimento, il loro lento cammino notturno. E pongono Ferrari fra gli artisti «resistenti» entro un significato reale; tra coloro che camminano entro il tunnel entro cui tutti stiamo, e di cui forse altri vedranno la luce; ma soltanto perché entro questa oscurità è stato operato un tramando" (Arcangeli 1961).

M.P.

### 23. Piero Guccione (Scicli, 1935)

#### *Interno esterno*

1962

olio su tela, cm 85x72,5

VII Premio Modigliani, 1963

Vincitore di un premio-acquisto

*Esposizioni:* Roma 1962;

Livorno 1963 (fig. 7).

*Bibliografia:* Venturoli 1962; Bartoli 1963; Federici 1963; Sciortino 1963; Volpi 1963; Durbé 1974 (ripr.); Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 27; Amadei' 2004, p. 132.



*Interno esterno* fa parte di un ampio nucleo di opere esposte da Guccione nelle sale della galleria romana La Nuova Pesa, alla fine del 1962. Nel recensire la mostra, Marcello Venturoli, critico e scrittore romano, sottolinea il "paragone continuo di questi oggetti all'interno del davanzale, con le gridate, balenanti presenze degli uccelli in volo, all'esterno: fuori e dentro, oggetti prendibili e vite fuggitive, assumono nei quadri di Guccione una permutabilità, sono gli stessi

simboli di una realtà carica di slancio, anelante a fare di sé un viaggio, a segnare una prospettiva" (Venturoli 1962). Con ogni probabilità, è proprio Venturoli, membro della giuria del settimo Premio Modigliani, a caldeggiare l'acquisto dell'opera dell'artista siciliano. Il linguaggio pittorico di Guccione è in questo momento prossimo ad una svolta decisiva: dopo il trasferimento a Roma, alla metà degli anni Cinquanta, e dopo un lungo e tormentato periodo di studio compiuto sulle maggiori esperienze della scuola romana, da Scipione a Mafai, da Pirandello a Guttuso, Guccione si volge in questi anni verso una figurazione di maggiore riconoscibilità, che gradualmente si libera dei segni di un tormentato espressionismo. Su "La fiera letteraria", Giuseppe Sciortino indica comunque il persistere della matrice romana nella pittura di Guccione, osservando come il dipinto esposto e premiato oscilli in fondo "tra la solidità guttusiana e certi virtuosismi di Vespignani" (Sciortino 1963).

Nell'alternare allentarsi e scheggiarsi dei corpi che caratterizza *Interno esterno*, è d'altro canto chiaramente percepibile la lezione di Francis Bacon, la cui opera Guccione aveva potuto studiare attentamente in occasione dell'importante mostra che si era tenuta alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, alla metà del 1962. L'opera del pittore inglese viene singolarmente reinterpretata da Guccione attraverso il filtro di una fredda, quasi metallica gamma cromatica.

M.P.

### 24. Mario Nanni (Castellina in Chianti, 1922)

#### *Faro*

1962

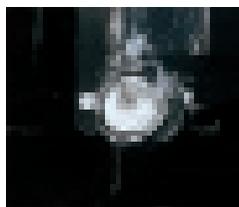
olio su tela, cm 70x60

VII Premio Modigliani, 1963

Vincitore di un premio-acquisto

*Esposizioni:* Livorno 1963 (fig. 10).

*Bibliografia:* Novi 1963; L.B. [Bonetti] 1963; Federici 1963; Toesca 1963; Volpi 1963; Edizioni la Loggia [1976] (ripr.); Durbé 1974 (ripr.); Amadei' 2004, p. 132.



Invitato a partecipare al VII Premio Modigliani, Mario Nanni espone tre opere datate 1962, due dal titolo *Faro*, una intitolata *Testa*. Qualche anno dopo, lo stesso artista ebbe modo di dichiarare al critico d'arte Marcello Venturoli il suo rammarico per non essere stato incluso da Maurizio Calvesi e da Dario Durbé nella mostra abbinata alla manifestazione livornese e dedicata agli "Aspetti della ricerca informale in Italia fino al 1957" (Venturoli 1966, p. 192). Senese di nascita, ma bolognese di formazione, Nanni era infatti approdato ad una prima maturità a metà anni Cinquanta aderendo alle poetiche informali, ricogliendosi non tanto alle coeve e vicine esperienze degli ultimi naturalisti patrocinati da Francesco Arcangeli, bensì a quelle d'oltralpe, di Fautrier e di Dubuffet in particolare.

Dopo un periodo realista, a partire dal 1956, la pittura di Nanni si

carica di materia, si fa magmatica, densa e vorticosa, animata da crepe e protuberanze, percorsa da filamenti e sbavature di colore. Con l'avvio degli anni Sessanta, tuttavia, s'apre per Nanni una nuova fase di ricerca, caratterizzata da un recupero della figurazione, che è testimoniata chiaramente dai dipinti esposti a Livorno, riconducibili alla cospicua serie delle "Macchine-Faro". L'incanto per la materia scema per dare spazio ad una espressione diretta ed esplicita della realtà. Le paste, tenute altissime nei quadri di poco precedenti, si abbassano notevolmente; il vigore che aveva guidato la realizzazione di alcune opere degli anni Cinquanta si placa, per cui tutta l'energia dell'atto pittorico si concentra adesso nell'unico elemento centrale circolare. Un senso spaziale del tutto diverso, più strutturato, sorregge le nuove immagini, le nuove figure che emergono, nitidamente questa volta, dal fondo

scuri: "Fari che stanno come l'occhio della coscienza, a indagare cosa sia tra l'indistinta oscurità che l'avvolge" (Ferrari 1963).

Riferendosi ad opere del genere Calvesi scrive non tanto di una "figuratività quanto [di] un problema di figurabilità dello stesso nucleo informale, cioè in sostanza di una nuova possibilità di oggettivazione" (Calvesi 1960). Con il termine "figurabilità" Calvesi intuisce e preannuncia un generale più ampio orientamento della pittura italiana, diretto ad un superamento, sempre più deciso, dell'informale.

Fanno parte della collezione civica livornese di arte contemporanea altre due opere di Nanni, datate 1974 e appartenenti alla serie "Mitico Computer".

I.A.

## 25. Mario Nigro (Pistoia, 1917 – Livorno, 1992)

### *X Spazio totale*

1953-1963

olio su tela, cm 125x193

VII Premio Modigliani, 1963

Vincitore di un premio-acquisto e della targa d'oro per la pittura

*Esposizioni:* Livorno 1963 (fig. 14); Milano 1964; Livorno 1965 (cat. 48); Livorno 1974; Livorno 1994 (ripr., p. 24); Pontedera 1998 (ripr., p. 47); Livorno 1999 (ripr., p. 106).

*Bibliografia:* Bartoli 1963; Bonetti 1963; "La Nazione", 13 febbraio 1963; Novi 1963; Toesca 1963; Durbé 1974, p. 3 (ripr.); Buonazia 1999, p. 66; Gremigni 1999, p. 45; Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 27; Amadei<sup>1</sup> 2004, p. 132.

Nato a Pistoia nel 1917, alla fine degli anni Venti Mario Nigro si trasferisce a Livorno, ove, abbandonati gli studi musicali, inizia a dipingere. Alla fine della guerra, diventa uno dei principali animatori dell'ambiente artistico cittadino. Avvicinatosi in un primo momento al linguaggio postcubista, intorno al 1948 si volge definitivamente all'astrazione. Insieme a Chevrier fa parte del MAC, entrando in contatto con il clima milanese; caparbiamente, tuttavia, continua ad esporre a Livorno (sua, tra l'altro, è la prima mostra d'arte astratta allestita in città nel dopoguerra, che si tiene alla galleria Giraldi nel 1952), facendosi promotore di alcune importanti iniziative, come l'apertura d'una sezione livornese dell'Art Club (1952). Espone ripetutamente alla Casa della Cultura, tenendovi una significativa mostra personale nel 1954.

Proprio in quell'occasione Nigro pubblica il primo dei suoi scritti dedicati allo *Spazio totale*, su cui si concentrerà il suo lavoro teorico e

pittorico fino al 1963. L'artista pistoiese, tra l'altro, dichiara: "ho tratto esperienze dai rapporti che possono realmente intercorrere fra *struttura musicale* e *costruzione astratta* (...). Sulla base di queste strutture ho studiato gli elementi plastici nelle loro ripetizioni, variazioni, simultaneità, coincidenze, giungendo così alla concezione di uno *spazio totale* dove forma e spazio si risolvono a vicenda in un superamento della bidimensionalità" (Nigro 1954 in Livorno 1965).

L'affidarsi a strutture geometriche non comporta un annullamento dei valori pittorici del quadro, che restano al centro delle attenzioni di Nigro. Preziosa, in proposito, è una lunga dichiarazione resa a Carla Lonzi sul finire degli anni Sessanta: "lo faccio i reticoli neri o blu scuri, due tipi di reticoli uno sull'altro: sotto c'è un fondo variato da un verde che passa al giallo che passa al rosso. Psicologicamente direi, espressionisticamente anzi, si ha come la sensazione di una rete, di un impedimento che blocca l'uomo al di qua di un'immensità libera. (...) Strutturalmente, il colore di fondo valorizza le varie parti in quanto le mette in evidenza sotto forma di variazioni: ogni serialità acquista un timbro cromatico leggermente diverso da quello adiacente (...). In definitiva, si tratta di una variazione monocroma perché il quadro reticolato cede poco al colore, il colore viene filtrato, quindi l'impressione del quadro, a prima vista, è monocroma. Poi, questa impressione monocroma, sia per la variazione del colore, dal verde al giallo al rosso che avviene gradatamente, e sia per la differenza di distanza nelle varie righe di ogni fascia iterativa – dove le righe sono più fitte il colore diventa più scuro, dove sono meno fitte più chiaro – si manifesta come doppia variazione. Una di fondo, uniforme, e una di superficie, episodica, formata da queste alternative di chiari e di scuri delle intersezioni prospettiche che danno, appunto, origine a tutta la composizione dinamica" (Nigro in Lonzi 1969, pp. 177-178).

Avendo ricevuto la targa d'oro per la pittura, *X Spazio totale* fu chiamato a rappresentare il Premio Modigliani al "Premio dei premi", che si tenne a Milano nel 1964.

M.P.

## 26. Tancredi (Parmeggiani) (Feltre, 1927 – Roma, 1964)

### *Hiroshima n. 2 (Baldoria a Hiroshima)*

1962

tecnica mista su carta applicata su tela,  
cm 162x130,5



VII Premio Modigliani, 1963

Vincitore di un premio-acquisto per la pittura

*Esposizioni:* Venezia 1962; Livorno 1963 (fig. 12); Livorno 1974; Ferrara 1981; Bologna 1992 (cat. 115, ripr.); Livorno 1994 (ripr., p. 35); Pontedera 1998 (ripr., p. 43); Livorno 1999 (ripr., p. 125);

*Bibliografia:* Morucchio 1962; Novi 1963; L. B. [Bonetti] 1963; Benzi 1963; Sciortino 1963; Toesca 1963; Volpi 1963; Morucchio 1967; Milano 1973; Durbé 1974, p. 3 (ripr.); Fagone-Masini 1974, pp. 12-13; M. Dalai Emiliani 1992, p. 14; S. Mascheroni 1992, p. 29; Dalai

Emiliani 1997, vol. I, n. 1117, p. 297 (ripr. vol. II, n. 1117); Buonazia 1999, pp. 61-62; Gremigni 1999, p. 43; Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 27; Amadei 2004, p. 132.

L'opera presentata da Tancredi al VII Premio Modigliani fa parte di una serie di tre dipinti dedicati a Hiroshima, ispirati dalle atrocità e dagli orrori della guerra ed esposti insieme, per la prima volta, alla galleria Il Canale di Venezia nell'estate del 1962. La frase *Baldoria a Hiroshima*, scritta sul retro della tela a completare il titolo primario, richiama quell'ironia che sottende molti temi ricorrenti nell'ultima produzione, grafica e pittorica, di Tancredi, ricollegabile, tra l'altro, alle coeve "facezie", a quegli "scherzi accorati fatti un po' di leggerezza e tantino di amarezza" (Tancredi in Dalai Emiliani 1992, p. 19) contro i mali della società contemporanea.

Sul principio degli anni Sessanta, Tancredi ritorna alla figurazione – praticata, in realtà, solo per un breve e iniziale periodo nell'immediato dopoguerra – e inserisce nei suoi dipinti personaggi grotteschi e surreali, che in *Hiroshima n. 2* sono scheletri appena riconoscibili, tracciati con un segno veloce, memore dell'automatismo tipico del pe-

riodo spazialista dei primi anni Cinquanta; sono larve di un'umanità disgregata dalla sua stessa follia, piccole figure, poco più che esili filamenti di colore, vibranti in uno spazio irrealmente rarefatto.

Tali immagini, stilisticamente accostabili solo alle composizioni fantastiche del pittore cileno Matta – che aveva, tra l'altro, condiviso con Tancredi parte dell'esperienza spazialista fra '52 e '53 – dimostrano la lontananza del pittore veneto da ogni esperienza artistica a lui coeva, e quindi la sua originale grandezza.

Le riflessioni di Tancredi sulla guerra atomica chiariscono il significato della sua ultima produzione, in un continuo intrecciarsi di arte e vita: "Bisogna andare alla Natura, prendere quello che si ama, e restituirlo sulla tela attraverso l'istinto e la Fantasia; quello che nascerà sarà Naturale e Fantastico allo stesso tempo. Questo è quello che hanno sempre fatto i pittori. La [sic] mia arma contro l'Atomica è un filo d'erba" (Tancredi 1962).

Con il nuovo decennio Tancredi s'apre, quindi, a nuove possibilità di racconto, tese a dar figura alle angosce e ai drammi dell'uomo, così come all'ansia e al dolore della sua tormentata esistenza, che si conclude, infatti, tragicamente e prematuramente, il 24 settembre del 1964.

I.A.

## 27. Mino Trafeli (Volterra, 1922)

### *Torso*

1960

ferro, cm 90x86x67

VII Premio Modigliani, 1963

Vincitore di un premio-acquisto

*Esposizioni:* Livorno 1963 (fig. 13).

*Bibliografia:* Bartoli 1963; Bonetti 1963; Federici 1963; Toesca 1963; Sciortino 1963; Volpi 1963; Durbé 1974 (ripr.); Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 27; Amadei 2004, p. 132.



d'Ardenza. A differenza di quel bronzo, che ha un preciso orientamento e che dunque prevede alcuni privilegiati punti d'osservazione, il *Torso*, con il suo gesto teatralmente bloccato e mutilo, pretende d'esser guardato da ogni angolo, composto com'è di taglienti foglie di ferro, saldate insieme con un gusto quasi doloroso per la materia. Giustamente, in una monografia del 1964, il critico Franco Russoli, membro tra l'altro della giuria esaminatrice del settimo premio livornese, avrebbe notato che nelle figure di Trafeli "i metalli lievitano e si contorcono, in questo vulcanico crogiuolo, e dal loro spessore informe saettano fuori lingue laminate, rami di oscura allusione sessuale, abbozzi di membra e di teste" (Russoli 1964).

Le opere di Trafeli, tra la metà degli anni Cinquanta e l'avvio dei Sessantanta, sono ripetutamente ospitate nelle sale della galleria delle Ore di Milano, assai vicina alle ricerche che s'usano classificare di Realismo esistenziale. Alle poetiche del realismo sociale, prima, e del Realismo esistenziale, poi, Trafeli è effettivamente vicino, pur mantenendo sempre una sua personale linea di ricerca. Dell'artista volterrano il Museo civico di Livorno conserva anche *Impossibilità pittorica*, datata 1974 ed entrata nella collezione cittadina ai tempi del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Villa Maria (vedi Livorno 1999, p. 126).

M.P.

Quando, nella primavera del 1963, il *Torso* viene esposto alla mostra del VII Premio Modigliani, il nome di Trafeli non è del tutto sconosciuto ai livornesi. Lo scultore volterrano, infatti, dopo aver esposto in diverse occasioni alla Casa della Cultura (in proposito, vedi Carpita 2004, pp. 204-207), realizza nel 1956 il pensoso monumento del *Pescatore*, che, sdraiato, tuttora scruta il mare di fronte al piccolo porto

## 28. Pier Paolo Calzolari (Bologna, 1943)

### *Quadro per Ginestra*

1965

tecnica mista, cm 130x128x41,5

VIII Premio Modigliani, 1967

Vincitore di un premio-acquisto

*Esposizioni:* Livorno 1967 (tav. 34).

*Bibliografia:* "Notiziario del Comune di Livorno" 1967, p. 32; Benignetti 1967 (ripr.); Pinto 1967; Venturoli 1968, p. 65; Durbé 1974 (ripr.); Buonazia 1999, p. 16; Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 27; Amadei 2004, p. 145.



L'VIII Premio Modigliani rappresenta per il ventitreenne Pier Paolo Calzolari una delle prime importanti occasioni espositive. Qui le sue promettenti potenzialità vengono notate in particolare da Sandra Pinto, che, nel recensire la mostra, raccomanda i suoi "quadri-oggetti per finezza pittorica e sicurezza di linguaggio" (Pinto 1967). A Livorno, il giovane Calzolari presenta due opere in gran parte legate – come dimostrano anche i titoli – alla sua fase iniziale, caratterizzata ancora dalla pratica pittorica.

Tuttavia, in *Quadro per Ginestra* – esposto assieme a *Quadro italiano* – con un procedimento tipicamente neo-dada, Calzolari introduce nell'opera elementi estranei alla pittura, oggetti tratti dalla realtà quotidiana – in questo caso prelevati dal suo studio e appoggiati direttamente sulla mensola sporgente – alla maniera degli artisti americani Robert Rauschenberg e Jasper Johns (i cui famosi *Targets*, tra l'altro, sono esplicitamente citati dal bersaglio dipinto al centro del quadro).

Nella parte più propriamente pittorica il critico Marcello Venturoli ravvisa una "più tenera ed evocativa (...) tavolozza, nella quale scorgi la precedente vocazione informale, per quelle emulsioni di biacche, di ocre, che sciabordano nella 'costruzione' a tre dimensioni del quadro-oggetto, lo lambiscono con una blanda ondata, oro e sale" (Venturoli 1968, p. 65).

La volontà di espandere il proprio intervento nello spazio attraverso gli oggetti, sottraendosi al vincolo delle due dimensioni, preannuncia esiti di poco successivi, che faranno di Calzolari uno dei principali

protagonisti dell'Arte Povera.

Come riferisce Buonazia, nel corso del 1974, in occasione dell'allestimento della collezione del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno, Calzolari volle essere rappresentato non da *Quadro per Ginestra*, ma da una installazione luminosa datata 1969, più aderente alle sue ultime poetiche, sostituita poi a sua volta, nel 1998, con un'altra opera, senza titolo e dello stesso anno, che è stata recentemente esposta a Pontedera e a Livorno (vedi Livorno 1999, pp. 16, 69).

I.A.

## 29. Titina Maselli (Roma, 1924)

### *Nello stadio (pannello n. 1)*

1966

acrilico su tela, cm 200x100

VIII Premio Modigliani, 1967

Vincitrice di un premio-acquisto

*Esposizioni:* Livorno 1967 (tav. 32); Livorno 1974; Livorno 1999 (ripr., p. 102).

*Bibliografia:* Benignetti 1967; Pinto 1967; Venturoli 1968, pp. 65-67; Durbé 1974 (ripr.); Gremigni 1999, p. 44; Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 28; Amadei' 2004, p. 145.



Nel 1967, quando partecipa all'VIII Premio Modigliani, Titina Maselli è un'artista già affermata: ella ha infatti alle spalle una lunga e brillante carriera, iniziata, assai precocemente, nel 1948.

Alla giuria del premio livornese, composta in quell'occasione da Arcangeli, Boatto, Calvesi, Durbé e Mazzacurati, la pittrice romana presenta tre grandi pannelli di un unico ciclo, intitolato *Nello stadio* e riferibile ad una delle tematiche più frequentate dalla sua pittura, il gioco del calcio. Fin dall'inizio degli anni Cinquanta, infatti, nell'intento di dar figura agli aspetti peculiari della vita moderna e della città contemporanea, Titina Maselli è spesso attratta dagli avveni-

menti della cronaca sportiva.

Qui i calciatori, altrove i boxeurs o i camion o i palazzi delle metropoli, sono simboli della civiltà di massa che la Maselli traspone sulle sue tele con una "freddezza dello sguardo" che evita "ogni sbavatura sentimentale nella registrazione delle immagini" (Vivaldi 1963), secondo i più tipici procedimenti della Pop Art. La scena sportiva è percepita in un attimo, rappresentata quasi fosse un fotogramma di una pellicola cinematografica, inquadrata dal basso, resa completamente piatta e bi-dimensionale dall'assenza di una prospettiva naturalistica. I riferimenti al futurismo (segnatamente al *Footballer* di Boccioni), pertinenti fino a poco tempo prima, sono adesso lontani: gli sportivi della Maselli sono fissi, immobili, bloccati nel preciso momento in cui invadono completamente il nostro campo visivo, ingigantiti nelle loro dimensioni e tutti riversati sul primo piano.

Il registro cromatico utilizzato in quest'opera è tipico della Maselli: il colore, infatti, ridotto ad un azzurro brillante e ad un arancione, è acceso, gioioso, assolutamente innaturale. Tuttavia, come nota Sandra Pinto nella recensione alla mostra livornese, in quest'opera "l'influsso della pop art allontana il surrealismo ed invita ad una *tranche de vie*" (Pinto 1967).

Titina Maselli tornerà a Livorno in occasione della "I Biennale del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea città di Livorno", dove espone, accanto all'opera premiata nel 1967, un dipinto del 1974 intitolato *New York*.

I.A.

## 30. Giulia Napoleone (Pescara, 1936)

### *Vegetazione viola*

1966

inchiostro su carta, cm 74x75

VIII Premio Modigliani, 1967

Vincitore di un premio-acquisto

*Esposizioni:* Livorno 1967 (tav. 24).

*Bibliografia:* Pinto 1967; Venturoli 1968, p. 65; Durbé 1974 (ripr.); Di Castro 1997 (solo ripr., p. 11); Amadei' 2004, p. 145.



Dopo un iniziale periodo di indugio fra pittura e fotografia, a partire dal 1963 Giulia Napoleone si dedica esclusivamente alla produzione grafica, accogliendo il consiglio di Giorgio Morandi che, qualche anno prima, l'aveva esortata a dedicarsi intensamente al disegno e soprattutto all'incisione (Millesimi 1997, p. 169).

Nel 1967 partecipa all'VIII Premio Modigliani invitata, molto probabilmente, da Dario Durbé, che ne aveva tenuto a battesimo l'esordio,

presentando le sue prime mostre personali, a Firenze, nel 1963, e a Verona, l'anno successivo.

Oltre all'opera premiata, Napoleone presenta a Livorno altre due analoghe carte, *Vegetazione* e *Vegetazione acquatica*, che testimoniano la personale ricerca intrapresa dall'artista pescarese fin dai primi anni Sessanta.

Muovendo da piccole forme circolari, ripetute identiche sulla superficie, Giulia Napoleone crea seducenti composizioni astratte, impreziosite da un colore violaceo, unico, ma non monotono, che vibra, anzi, nell'accordo armonioso dei segni. Minuscoli cerchi, più o meno uguali, generati e generanti l'un l'altro, si aggregano nello spazio, quasi a saturarlo, dando forma a trame e tessiture, strutture molecolari, microorganismi, evocati, molto spesso, dagli stessi titoli (*Germina*, *Licheni*, *Organismi*). La scelta di affidarsi ad un unico, piccolo modulo circolare preannuncia l'uso quasi esclusivo che Napoleone fa, a partire dal 1973, dell'incisione a punzone. L'atto della mano che origina queste strutture è iterato sapientemente, sicuro, controllato, mai lasciato al caso. Giustamente Sandra Pinto, nel recensire la manifestazione livornese, osserva che, nell'opera di Napoleone, "rigore e fantasia compendiano scienza e mistero di un mondo naturale al microscopio" (Pinto 1967).

Di Giulia Napoleone il Museo civico "G. Fattori" di Livorno conser-

va anche l'opera in sicoglass intitolata *Ricerca di luce 10* del 1971, entrata a far parte delle collezioni d'arte contemporanea cittadina in occasione della "I Biennale del Museo Progressivo d'Arte Contempo-

anea città di Livorno", dove figurava esposta nella sezione "ricerche ottico-percettive" (Fagone-Masini 1974, pp. 16, 24).

I.A.

### 31. Pino Pascali

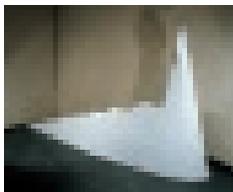
#### *Grande rettile*

1966

tela centinata, cm 195x73x445

VIII Premio Modigliani, 1967

Vincitore di un premio-acquisto



*Esposizioni:* Roma 1966 (cat. 7); Livorno 1967 (tav. 30); Roma 1969 (cat. 25, ripr.); Livorno 1974; Roma 1981 (cat. 109, ripr.); Perugia 1984; Milano 1987 (cat. 8, ripr.); Roma 1990 (ripr., p. 194); Polignano a Mare 1998 (ripr., p. 56); Pontedera 1998 (ripr., p. 62); Livorno 1999 (ripr., p. 109); Teramo 2002 (ripr., p. 164); Napoli 2004 (ripr., pp. 170-171); Padova 2004 (ripr., p. 66).

*Bibliografia:* Boatto 1966; Calvesi 1966; Benignetti 1967; Pinto 1967; Venturoli 1968, p. 62; Durbé 1974, p. 4 (ripr.); D'Elia 1983, n. 75 (ripr., p. 147); Rubiu 1983, p. 54; D'Amico<sup>2</sup> 1987, p. 68; Spoleto 1987, p. 117; Caramel 1993, p. 10; Buonazia<sup>1</sup> 1999, pp. 15, 24-25; Gremigni 1999, p. 43; Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 28; Amadei<sup>1</sup> 2004, p. 145.

Invitato ad esporre all'ottava edizione del Premio Modigliani, nel gennaio del 1967 Pino Pascali è un artista poco più che agli esordi. Solo due anni prima, infatti, aveva tenuto la sua prima mostra personale, allestita a La Tartaruga, una delle gallerie romane allora più attente a proporre l'arte nuova, d'avanguardia. Tuttavia, pensando alla sua prematura ed improvvisa scomparsa, avvenuta nel 1968, e soprattutto all'originalità e all'alta qualità delle sue prime prove artistiche, ecco che la partecipazione alla rassegna livornese si colloca nel bel mezzo della sua brillante, se pur breve, carriera.

Lasciata ormai alle spalle ogni suggestione della Pop Art, che ne aveva, in parte, contraddistinto le opere iniziali, e prima ancora che nuove sperimentazioni lo portassero a confrontarsi con le poetiche dell'Arte Povera, fra il 1966 e il 1967 Pascali dà vita al ciclo delle "finte sculture". Il *Grande rettile* fa parte, insieme ai Dinosauri, alle Balene e ad altri animali preistorici o marini, di questa serie di sculture che Pascali realizza tirando la tela su strutture di centine di legno, secondo le tecniche dell'aeromodellismo imparate da bambino.

In Pascali, come ha scritto Maurizio Calvesi presentando la mostra "Nuove sculture" alla galleria L'Attico, dove l'opera fu per la prima volta esposta, "la fantasia (...) s'incontra con la forma. È la forma che, appropriandosi degli andamenti divergenti e rarefatti della favola, li traduce in una vistosa concretezza; è la forma che dà il suggello, con le sue linee scorrevoli ma chiuse, ad una realtà altrettanto scorrevole e chiusa: fluida e, appunto, favoleggiante, ma eccepita e offerta intera alla contemplazione, realtà dell'arte" (Calvesi 1966).

L'opera di Pascali va intesa non solo per il dirimpente valore che ebbe in quel breve arco di tempo, per il fondamentale apporto dato al rinnovamento dell'arte negli anni Sessanta, ma per il fascino che riesce a suscitare a distanza di molti anni, come testimonia questa intensa pagina di Fabrizio D'Amico: "La forma, nelle sculture bianche, è d'una evidenza assoluta, e soverchia la favola immaginosa del serraglio, incatenando a terra le divaganti fantasie, le peregrinazioni della mente che quel profluvio di immagini, a tutta prima, suscita. Inerisce alla tela bianca sottesa dalle centine, trasparente e permeabile alla luce; a quel casto biancore che invade silenzioso lo spazio; alla levità che ad esso è assicurata proprio da quella trasparenza, che testimonia del suo essere vuota, caverna, voragine, contro il pieno ottuso della statuaria" (D'Amico<sup>1</sup> 1987, p. 12).

I.A.

### 32. Andrea Raccagni (Imola, 1921)

#### *Cosmo con due figure nere*

1966

tecnica mista, cm 120 (diametro)

VIII Premio Modigliani, 1967

Vincitore di un premio-acquisto

*Esposizioni:* Livorno 1967 (tav. 29).

*Bibliografia:* "Sabato Sera", 21 gennaio 1967; Durbé 1974 (ripr.); Amadei-Carpita-Patti 2002, p. 28; Amadei<sup>1</sup> 2004, p. 145.



"Che cosa è un quadro? Comunemente parlando è una superficie piana, geometrica, rettangolare, quadrata, ecc. La pittura, un pigmento di colore mescolato ad olio, a tempera, che riveste questa superficie, delimitata dalla cornice. È a questo concetto tradizionale del dipinto che il mio lavoro si oppone, non ritenendolo più aderente alle complesse possibilità espressive che il ritmo del reale ci impone" (Raccagni 1957-'63).

È lo stesso Raccagni, con queste parole, a fornirci la chiave di lettura

dell'opera esposta e premiata a Livorno nel 1967, una grande struttura circolare che accoglie al suo interno un groviglio di materia scabra, indistinta, un coacervo di energia cosmica.

Già dieci anni prima Raccagni aveva iniziato ad introdurre nei suoi quadri elementi estranei alla pittura: stracci, sassi, ferri arrugginiti intervengono a mimare l'atto pittorico in opere che si pretendono nello spazio e che significativamente portano il titolo di *Liberi*. Come le analoghe e coeve esperienze dei *Plurimi* di Emilio Vedova, esse si classificano ancora come opere pittoriche, ma si spingono "oltre" la bidimensionalità del quadro tradizionale.

In questo tempo di sperimentazioni, uno dei maggiori sostenitori ed esegeti dell'arte di Raccagni è il critico bolognese Francesco Arcangeli, che, sebbene non includa l'artista imolese tra i "suoi" pittori "ultimi naturalisti", firma tuttavia la presentazione di alcune sue mostre personali, considerandolo, di fatto, pienamente partecipe alle poetiche da lui individuate fra il 1954 e il 1957.

*Cosmo con due figure nere* non piace a Sandra Pinto, che nella recensione alla mostra livornese scrive: "tra gli artisti interessati a ricercare una convergenza fra immagine pittorica e immagine plastica con composizioni materiche in rilievo non ci ha persuaso Raccagni con le sue composizioni un po' simboliche e funebri, pesanti e stancanti" (Pinto 1967).

I.A.