DIALOGHI VENEZIANI

Gennaro Favai, Saverio Rampin, Gino Morandis

mupa
MUSEO DEL PAESAGGIO
TORRE DI MOSTO

DIALOGHI VENEZIANI

Gennaro Favai, Saverio Rampin, Gino Morandis

a cura di
Stefano Cecchetto

COMUNE DI TORRE DI MOSTO

Dialoghi Veneziani
Gennaro Favai, Saverio Rampin,
Gino Morandis

Museo del Paesaggio
Torre di Mosto - località Boccafossa
9 dicembre 2017 - 25 febbraio 2018

COMUNE DI TORRE DI MOSTO

Sindaco
Giannino Geretto

Assessore alla Cultura
Nello Pasquon

Direttore del Museo del Paesaggio
Giorgio Baldo

Mostra a cura di
Stefano Cecchetto

Catalogo a cura di
Giorgio Baldo

Testi in catalogo
Stefano Cecchetto
Dino Marangon
Elisa Prete

Foto
Claudio Franzini
Franco Capovilla

Trasporti
Fratelli De Marco, Venezia

Assicurazioni
Syncronos Italia, srl

Con la partecipazione di

Ringraziamenti
Si ringraziano:
Archivio Gennaro Favai
Archivio Gino Morandis
Archivio Saverio Rampin
e i collezionisti che hanno gentilmente prestato le opere.
Si ringraziano inoltre
Elisabetta Bedeschi, Mario Cardona, Luciano Franchi, Laura Simeone, Barbara Morandi, Giovanni Soccol, Margherita Tirelli

Stampato nel mese di maggio 2017 presso la
TIPOLITOGRAFIA COLORAMA
Via Garda 13 - San Donà di Piave (Ve)
per conto delle EDIZIONI COLORAMA
ISBN

COMUNE DI TORRE DI MOSTO

Il Museo del Paesaggio, fin dalla sua costituzione, ha sempre cercato di individuare i temi e i percorsi utili a sviluppare una ricerca sul passato e sul possibile futuro della pittura in Veneto tra Novecento e Contemporaneo.
Abbiamo cercato, soprattutto nell'esaminare la seconda metà del secolo scorso, di mettere in evidenza i fili che legano la pittura veneta con altre esperienze italiane dello stesso periodo.
Molte sono state le esposizioni che in questi primi dieci anni di attività hanno seguito questi indirizzi; ne sono tracce evidenti i 32 cataloghi sinora pubblicati, le molte opere e artisti presenti nel nostro sito.
Ci consideriamo un Museo della Città Metropolitana di Venezia.
Oggi, con la presentazione delle opere di *Gennaro Favai, Saverio Rampin e Gino Morandis*, tre artisti così significativi nel panorama artistico veneziano della prima e della seconda metà del secolo scorso, intendiamo continuare il progetto iniziato lo scorso anno con la presentazione delle opere di *Virgilio Guidi, Corrado Balest e Alberto Gianquinto* teso a contribuire a delineare i percorsi e gli artisti che portano ad una necessaria collezione del novecento veneto che, per quanto riguarda sopratutto la sua seconda parte, ci sembra non avere ancora una sede propria, un programma espositivo organico all'altezza dei suoi protagonisti, un luogo permanente in cui si possa continuamente tessere e ritessere la trama critica che lega le tante esperienze avvenute, in primo luogo a Venezia.
Per quanto ci riguarda parteciperemo, come già abbiamo avuto modo di dire lo scorso anno, a questa costruzione in divenire, dedicando a questa ricognizione ogni anno almeno una esposizione storica di lunga durata in cui i protagonisti del novecento possano essere rivisti e interrogati; partecipare alla costruzione di una tradizione, vivificarla è il proposito che ci ha guidato in questi primi anni di attività del Museo del Paesaggio e che vogliamo riconfermare con ancora maggiore forza e attenzione per il prossimo futuro nel decennale della sua attività.

Il Sindaco di Torre di Mosto
Giannino Geretto

L'assessore alla Cultura
Nello Pasquon

Sommario

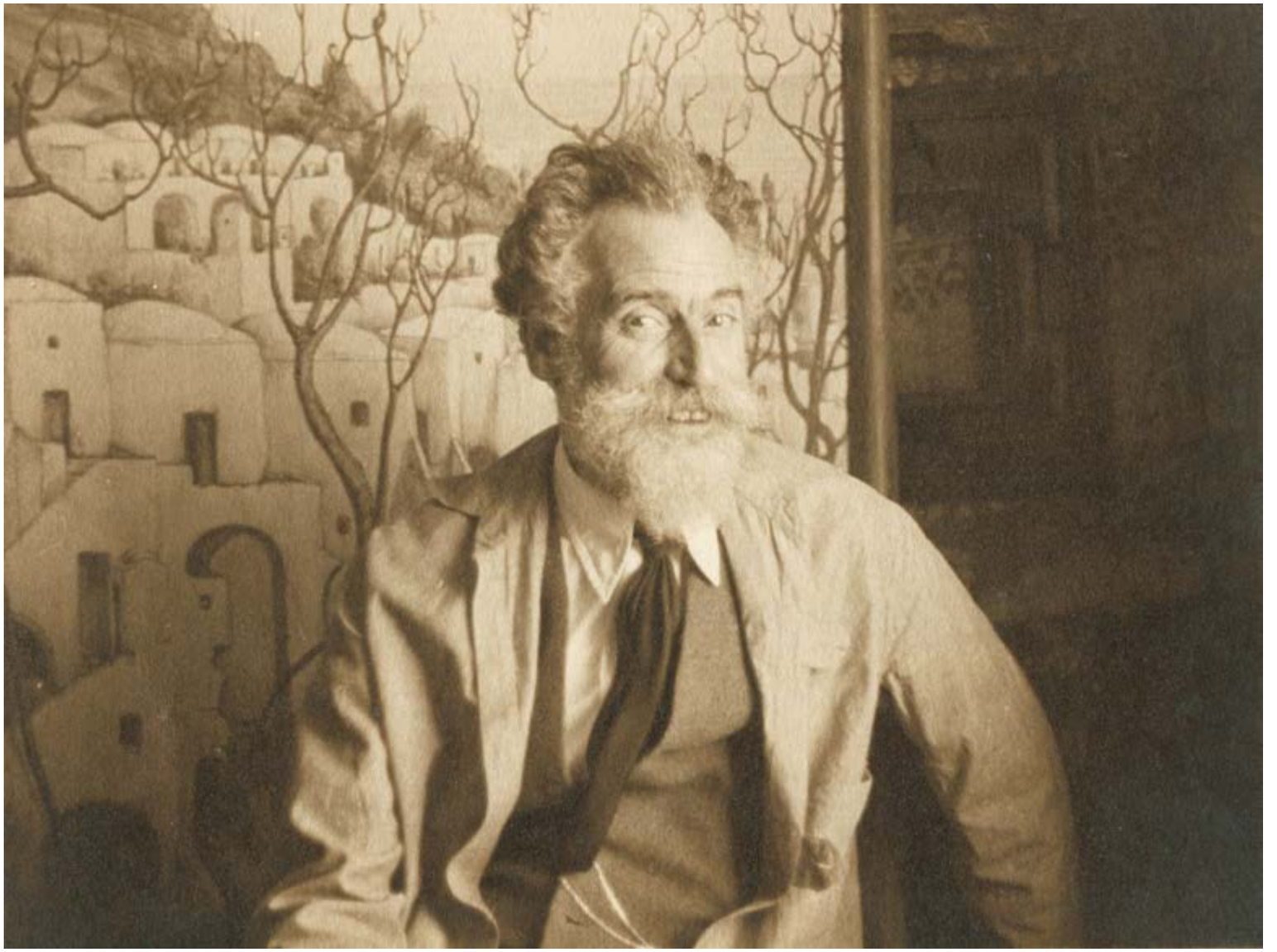
9 Gennaro Favai
Racconti di paesaggio (come fu visto da Gennaro Favai)
Elisa Prete
16 Opere

75 Saverio Rampin
Lo spazio inquieto della pittura
Stefano Cecchetto
82 Opere

139 Gino Morandis
Esercizi in tecnica sottile
Dino Marangon
150 Opere

214 Biografie

GENNARO FAVAI



Gennaro Favai nello studio davanti al dipinto *Case di Capri*, anni '40

Gennaro Favai

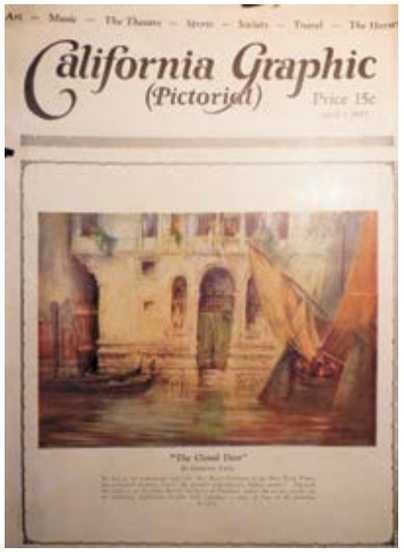
Racconti di paesaggio (come fu visto da Gennaro Favai)

Elisa Prete

Monday, October Twenty-sixth
at 8:30 p. m.
In the ballroom of the
Vista Del Arroyo Hotel,
Pasadena
OPENING
of the exhibit of pictures by the
famous Italian artist
Gennaro Favai
Informal talk about the artist and his work
will de given by
Mr. Rupert Hughes
Visitors cordially invited
Kievits Galleries

Annuncio dell'inaugurazione della mostra di Gennaro Favai al Vista dell'Arroyo Hotel (26 ottobre), «Los Angeles Times», 24 ottobre 1925

La sera di lunedì 26 ottobre 1925 si attende un pubblico numeroso nella sala da ballo dell'Hotel Vista Del Arroyo. Già da qualche giorno l'annuncio ricorre nelle cronache mondane di Pasadena: è l'inaugurazione della mostra del famous Italian artist Gennaro Favai, la sua personale più importante fino a quel momento, almeno sulla costa occidentale degli Stati Uniti. Per conciliare l'atmosfera, l'evento è accompagnato da cena e musica italiane. L'esposizione, che resterà aperta per due settimane, presenta 25 opere disposte nella sala da ballo del lussuoso hotel, dove per l'occasione viene installato uno speciale sistema di illuminazione. A introdurla è chiamato Rupert Huges, scrittore, regista e compositore, storico e biografo (lo si ricorda in particolare per la biografia in tre volumi di George Washington), militare anticomunista, oltre che zio di Howard Jr.: il noto personaggio intrattiene il suo uditorio, raccolto nel patio spagnolo, con un accattivante informal talk, tra accenni divertiti a Venezia (the city which is the despair of Henry Ford) e elogi della produzione dell'artista, della sua maestria tecnica e della grazia che sa infondere alle sue tele, una meraviglia che si ripete e di cui non ci si stanca. Formule di circostanza, certo, alle quali però si sarebbe tentati di credere, dato che molte delle opere in mostra sono già in collezione privata. Più precisamente la sua (tra queste, una Punta della Dogana che la LA Art Association include nella selezione dei 100 quadri più belli in collezioni private californiane). Il pittore non è presente e forse, per quel contesto, non è nemmeno così famous ma l'organizzatore conosce bene l'anima del commercio: emigrato dalla vecchia Europa, fratello della scrittrice Maria Kievits e quindi cognato di Favai, Jules Kievits è un homo novus o meglio un self-made man olandese che non manca d'intuito e non teme i rischi, specialmente d'ordine finanziario. Nato ad Amsterdam nel 1882, Jules Marie Joseph Kievits era riuscito a ricavarsi una posizione come art dealer e critico d'arte nei Paesi Bassi; continuamente in viaggio tra le capitali europee, era poi divenuto membro del comitato direttivo della Camera di commercio di New York per i Paesi Bassi e le Indie occidentali e orientali. È grazie a questo incarico che, alla fine del 1922, giunge per la prima volta a New York: in pochi mesi deciderà di trasferirsi negli Stati Uniti con tutta la famiglia (moglie e due figli), imbarcandosi a Rotterdam sulla nave Volendam e approdando alla City, che di lì a poco si inizierà a chiamare Big Apple, il 7 aprile 1923. A quel punto, non è scontata la scelta di



Copertina del «California Graphic (Pictorial)», 2 aprile 1927 (è illustrato *La porta chiusa*)

proseguire in quello che oggi si chiamerebbe un coast to coast: la lunghissima strada (non del tutto ultimata) per la California era ancora poco battuta, vero far west, una terra ben diversa dai più vicini e europeizzati stati orientali. A Pasadena, ricca e industriosa città della contea di Los Angeles, Kievits avvia rapidamente un'attività in proprio come mercante di opere d'arte (le prime notizie risalgono al dicembre del '23, con una pubblicità ancora in francese: "Tableaux Moderns américains, européens, Objects d'Art exclusifs"): dapprima in sedi provvisorie, spesso condivise con la stessa abitazione, poi sfruttando gli spazi degli imponenti hotels della City Beutiful, che proprio negli anni Venti veniva incoronata regina della valle di San Gabriel e si segnalava come rinomato luogo di villeggiatura invernale.
Al Vista del Arroyo, così come all'Huntington e al Flintridge Hotel, non mancava nulla: campi da golf, tennis e bridge, scuole di equitazione, sale da ballo, lettura, concerti… non si risparmiavano i parcheggi, simbolo di crescita economica e sempre più immagine identitaria di un popolo a quattro ruote (nel '14 l'Huntington ha un garage con 150 posti auto e 40 stanze per gli autisti). L'Hotel Vista costituisce per molti anni il principale canale di rappresentanza e di vendita della galleria Kievits: a una vetrina permanente (vi aprirà uno spazio espositivo stabile nel 1928), dove è possibile trovare un "campionario" degli artisti rappresentati, si affianca l'organizzazione di mostre d'arte. Grazie alla continua importazione di opere dall'Europa, i new arrivals forniscono le occasioni per organizzare raffinati vernissage che attirano facilmente la clientela internazionale degli alberghi e il colto pubblico di Pasadena. Kievits aveva mantenuto strette relazioni sia con la patria d'origine, sia con l'ambiente italiano e soprattutto veneziano: artisti olandesi e italiani costituiranno il fiore all'occhiello delle gallerie Kievits, la cui direzione preferenziale non si distaccherà mai dalla tradizione europea (pur introducendo nel corso degli anni una percentuale d'arte californiana). Le mostre riscuotono un immediato successo e un artista come Favai incontra qui una fortuna tale da superare ogni aspettativa. Nel '25 il quarantaseienne veneziano poteva dirsi ormai noto in Italia e all'estero, Stati Uniti compresi, vantando un curriculum espositivo estremamente fitto nonché numerosi riconoscimenti. La mostra a Pasadena è opportunamente accompagnata dalla ristampa del saggio di Charles Louis Borgmeyer (*The Art of Gennaro Favai. The Venetian Process of Tempera Painting*), apparso sulle pagine del «Fine Art Journal» nell'aprile 1912: un'iniziativa che Kievits adotta per introdurre l'artista nel nuovo ambiente e per legittimarne al contempo il ruolo di young master, campione della pittura italiana contemporanea.
La produzione con cui Favai si presenta oltreoceano è, fin a subito, duplice: da un lato le vedute di Venezia, dall'altro quelle di Capri e dell'Italia meridionale. Non si tratta soltanto di una distinzione geografica: la luce nordica che contraddistingue i soggetti veneziani (e che "contagerà" anche le riprese di Parigi, Londra e, successivamente, New York) si distingue nettamente dalla pittura timbrica utilizzata per il Sud. Spazi diversi si traducono in pittura e, soprattutto, luce diverse. Le sue immagini di Venezia - che già allora faceva i conti con derive stereotipe - man-

Copertina del «Literary Digest», 25 aprile 1931 (è illustrato *Grattacieli a Sottomarina vicino a Venezia*)

Gennaro Favai nello studio (pubblicata in C.L. Borgmeyer, *The art of Gennaro Favai. The Venetian Process of Tempera Painting,* "Fine art Journal", aprile 1912. Photo Baron d. De mayer, London

tengono le distanze dalle nitidezze vedutiste, raccogliendo piuttosto le suggestioni del Simbolismo. Del resto, nella città che Conti aveva definito 'cornice ideale' alle opere d'arte, ai primi del secolo la tendenza simbolista aveva trovato un terreno fertile in cui mettere radici e proliferare come una vera e propria moda. Con Mario De Maria, Favai si era fatto interprete del repertorio tardo-romantico legato al paesaggio, nella sua declinazione lagunare: notturni al chiaro di luna, barche a torsio e gondole solitarie, giardini abbandonati e preziosissime architetture; ma le ambientazioni del veneziano resteranno scevre dei contenuti letterari che caratterizzano invece gli scenari di Marius Pictor, così come degli elementi allegorici e allucinati cari alla tradizione nordica. La sua Venezia priva di figura umana è sempre sull'orlo della disapparizione, tanto nell'oscurità quanto nella diafania: nei notturni, l'acqua dei canali scava un labirinto di strade sotterranee, l'ombra corrode le pietre che affondano, le ricongiunge alla materia melanconica, perturbante, che riempie a un tempo terra e cielo senza stelle, solcata a tratti dallo sfavillio dei palazzi; all'opposto, la luce che pervade le vedute a volo d'uccello ne neutralizza le forme, accrescendo quel senso d'inconsistenza prodotto dallo splendore di chiese e palazzi immersi nel vapore acqueo. Le cose cambiano sensibilmente nelle riprese dei luoghi mediterranei, dove si nota una maggiore sperimentazione (in Sicilia si era cimentagto perfino nella figura, genere che, nonostante gli sforzi – aveva frequentato per qualche tempo la scuola libera del nudo - gli resterà sempre ostico). Destinazione prediletta per ripetuti e prolungati soggiorni, l'Italia meridionale regala all'artista nuove suggestioni: da Taormina alla "veneziana" Siracusa, dalla "primitiva" Positano (dove "non c'è luce [notturna] se non la luna o le candele") all'amata Capri che lo impressiona fin dall'arrivo ("Qui è cosa magnifica", scrive al padre nel novembre '19, "è proprio il nostro sogno"). Gli spostamenti in queste regioni sono capillari e continui: ancora nel '28 intraprende un lungo itinerario nell'entroterra umbro-laziale in compagnia del pittore russo Olinsky, emigrato da adolescente negli Stati Uniti, che vuole appunto "girare all'americana" e "cambiar città ogni due ore". In queste regioni, soprattutto in quelle litoranee, Favai ritrova la luce della Spagna che lo aveva colpito nel "difficile viaggio" tra Madrid, Toledo, Siviglia e soprattutto Granada, dove "è pieno di sole e fiori" e da cui aveva riportato quattro studi dell'Alhambra (1908). Il segno è marcato, la sostanza delle cose è definita; campiture cromatiche intense si accostano l'una all'altra, identificano gli elementi senza esitazione (il più blu dei blu per mare e cielo) e scandiscono i diversi piani spaziali. Non sono colori naturali, i toni si sbilanciano all'eccesso. Né è un caso che qui prevalga la dimensione grafica, magistralmente esemplificata dalle selezioni di disegni della costa amalfitana e dell'isola di Capri, pubblicate nel '25 e nel '30. La matita scorre e si snoda curvilinea: piccole cupole, volte a botte e porte ad arco, muriccioli sinuosi e scalinate che s'inerpicano; la stessa linea che semplifica la dimensione urbana può permettersi, talvolta, di approfondirne delle porzioni, diramandosi nelle strade lastricate, nelle spac-

Positano, disegno acquarellato, collezione Mrs. Arthur Ryerson, Chicago (pagina tratta dal Registro delle opere vendute, Archivio Favai)

cature della roccia, nelle arricciature di onde alla Hokusai. Quasi immancabili, in primo piano alberi e rampicanti non meglio identificati fanno da contorno ai soggetti, spesso rubando loro la scena. D'ascendenza simbolista, catalizzatore delle raffinatezze e delle inquietudini dell'Art Nouveau, il motivo vegetale trova nell'interpretazione di Favai una rappresentazione peculiare: sviluppato in arti protesi, spogli, l'albero delle vedute mediterranee (così come di quelle parigine degli anni '30) fa sfoggio del suo scheletro, della sua struttura interna; è una creatura che si contorce, che lambisce e si insinua negli elementi della composizione fino ad intrecciarsi col cielo stesso. Le diverse ambientazioni partecipano dei medesimi valori, lineari e cromatici, come in un lungo fumetto a puntate presentano motivi simili (di qui la difficoltà, tutt'altro che trascurabile, di distinguere i luoghi: dove siamo?).

Venezia e l'Italia meridionale, dunque. Con questi bagagli iconografici, diversi e in parte complementari, Favai era riuscito ad accontentare un pubblico trasversale in Italia e in Europa. Considerato un'alternativa all'Accademia (i francesi lo definiscono presto un indépendent), difficilmente inquadrabile in un orientamento, aveva attirato fin dai suoi esordi l'attenzione della critica. L'esigente giuria della sua città natale non tarda a rimproverargli il "saltare troppo di fantasia in fantasia" e quelle tele "fantasmagoricamente veneziane" che lo inseriscono (ed esauriscono) nel solco della tradizione tardo decadente. Negli stessi anni (1910-12) alla critica d'oltralpe non dispiace il suo carattere en peu romantique, la sua Venise de théâtre che si mostra in tutta la magnificence de sa décrépitude. Reazioni spesso contrastanti sull'opera dell'artista, che però non viene mai abbandonato dal plauso del pubblico e del mercato: quella del notturno, in particolare, è una produzione richiestissima fino ad anni assai tardi. Lo conferma la reiterata produzione di alcuni soggetti: si veda ad esempio la veduta di San Giovanni e Paolo [in mostra], di cui una versione con minime varianti viene esposta all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma del 1911 (con titolo *Chiaro di luna*) e lì acquistato per la collezione Marangoni di Udine (l'immagine dell'opera sarà poi riportata sulla pagina d'apertura dell'articolo di Borgmeyer), mentre una terza versione è acquistata dal museo del Lussemburgo di Parigi. Negli anni '20, tuttavia, il divario tra il piano della critica e quello del mercato si accresce e, a fronte dell'estensione internazionale del suo raggio d'azione, l'artista riceve in patria una considerazione più misurata: il suo essere coerente con una visione personalissima della pittura di paesaggio, ancora permeata di spirito ottocentesco, lo aveva condotto ad attraversare indenne le avanguardie (non senza entrarvi in contatto diretto, anzi, frequentandone molti protagonisti), ma era entrato drammaticamente fuori tempo nel dopoguerra, quando già si affacciavano le seconde generazioni impegnate nel rinnovamento dei linguaggi.

Capri, durante un lampo nella tempesta, collezione Mrs. Charles Payson New York (pagina tratta dal Registro delle opere vendute, Archivio Favai)

Quanto accade sulla scena statunitense è allora un salto spaziale e temporale insieme. Le opere di Favai sono accolte come rappresentanza di una pittura europea che nel vecchio continente si stava quasi completamente esaurendo. Grazie alla rete di relazioni internazionali costruita da Favai e dalla moglie a partire da città-chiave come Venezia e Capri, la

sua produzione può contare su solidi agganci oltreoceano: oltre al cognato, i galleristi newyorkesi Kingore e Bishop avevano organizzato importanti personali dell'artista nel corso degli anni '20 (si può ricordare, fra tutte, l'ampia personale del '28 presso le Anderson Galleries di New York che presenta 118 pezzi, di cui 28 sono venduti la sera dell'inaugurazione). Molti i privati che ne collezionano le opere: dall'editore della rivista «Town & Country», Henri James Whigham, all'attore John Barrymore che "voleva portarselo via [Gennaro], in America, perché gli disegnasse lo scenario per il suo teatro di Shakespeare", a intraprendenti Mrs votate all'arte, architetti e designers, professionisti della città più all'avanguardia del mondo cedono al fascino di gondole e galee, notti con tempesta, terrazze, pergolati e abitazioni capresi. Riprese pittoriche dei luoghi più caratteristici del Bel Paese, pur filtrate dalla lente americanizzante, vi circolavano con frequenza anche grazie ai tours europei di artisti americani (o lì emigrati, com'era Olinsky che nel 1911 aveva esposto alla Macbeth Gallery di New York delle clever impressions di Venezia). In questo contesto, le visioni di Favai risultano fortemente attraenti ("il pubblico di colà si è lasciato tosto vincere dalla lusinga di d'accaparrarsi così qualche 'pezzo' del nostro paese", riportano le cronache di «Emporium», 1928): la sua pittura di paesaggio inizia una seconda vita. Non è necessario distinguere un ponte dall'altro, né le piazze, né i paesi; i soggetti rappresentati, la luce nordica e quella mediterranea, arrivano dove la terra ha un altro colore, un'altra luce. In California, soprattutto, la produzione più legata a retaggi simbolisti viene riscattata da una schiera di collezionisti, europei e americani, che stava facendo fortuna nel lontano Ovest e con i quali un nuovo "gusto" si preparava a diffondersi. Nel seno di una pittura d'impianto solidamente realista come quella californiana (si possono confrontare i paesaggi coevi di John Frost e Orrin White, esposti dallo stesso Kievits), il punto di vista del veneziano costituisce un'alternativa capace di soddisfare precise esigenze: trattenute dallo scivolare negli abissi del Simbolismo storico, così lontano dalla sensibilità degli ex pionieri, né semplici rese fotografiche della realtà, le dreamy, indefinite representations del veneziano condensano tutta la tradizione e il fascino del vecchio mondo, lasciando margini per l'evasione, lo sconfinamento in dimensioni favolose. Del resto, i sogni sono da sempre il sale di quella terra brulla, dalla febbre dell'oro alla celeberrima collina del cinema. Né va dimenticato che le venezie di Favai arrivano in una città come Los Angeles che si era costruita ad hoc un quartiere lagunare, Venice appunto, con tanto di canali, palazzi e una piccola Saint Mark, per la cui inaugurazione (1905) l'imprenditore Abbot Kinney aveva perfino fatto arrivare gondole e gondolieri dall'Italia.

La fortunata vicenda, affatto singolare per i tempi, aveva contribuito alla fama internazionale di Favai pittore di veduta e paesaggio, cantore della Venice of the past e dell'Italy of today. I luoghi selezionati e descritti dall'artista erano infatti tanto riprese dirette (risultato dei numerosissimi viaggi) quanto e forse in maggiore misura rein-

terpretazioni del dato oggettivo. Un racconto ininterrotto di spostamenti, che vive dei punti di vista, dei particolari, dei modi in cui è narrato più che dell'evento in sé. Nessun dubbio sul fatto che il racconto piaccia soprattutto se delocalizzato: al ritorno dal viaggio a New York nel '31, albe e notturni con grattacieli "vanno a ruba" più a Venezia che oltreoceano. Ma anche in questi casi, la realtà si piega all'interpretazione e la nebbia veneziana avviluppa la baia della metropoli come fosse un bacino di San Marco, si mescola al vapore dei battelli e inghiotte tutto, compresa la frenesia della modernità. Perfino quando la bellezza del paesaggio sembra fornire ogni motivo necessario, per cui non vi sarebbe bisogno "di aggiunger nulla per renderlo più interessante" ("In ogni angolo di Capri il quadro mi era davanti", ricorda in occasione della pubblicazione della raccolta caprese), a prevalere è sempre la visione personale: *Costa amalfitana come fu vista da Gennaro Favai*. Che raffiguri soggetti noti oppure sconosciuti all'osservatore, "ogni quadro è una fantasia espressa in un'altra regione", commentava il Professor X, ospite in casa Favai e tra gli invitati all'opening presso l'Hotel Vista del '25. E da una città all'altra, da una costa all'altra, alla sua immaginazione si finisce per credere: ci si addentra in luoghi incantati, trasfigurati, in fondo mai esistiti.

* Le informazioni presenti nel testo sono state interamente ricavate dalla rassegna stampa dell'epoca, da cataloghi, diari di viaggio, cartoline e lettere dell'artista conservati dall'Archivio Favai presso Giovanni Soccol, Venezia. Il materiale, in parte utilizzato nella preparazione della mostra *Gennaro Favai 1879-1958. Visioni e orizzonti* (Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia 2011), è stato in quest'occasione integrato dalle ricerche da me condotte presso gli archivi storici di Pasadena (CA) sulla storia e l'attività delle gallerie Kievits.

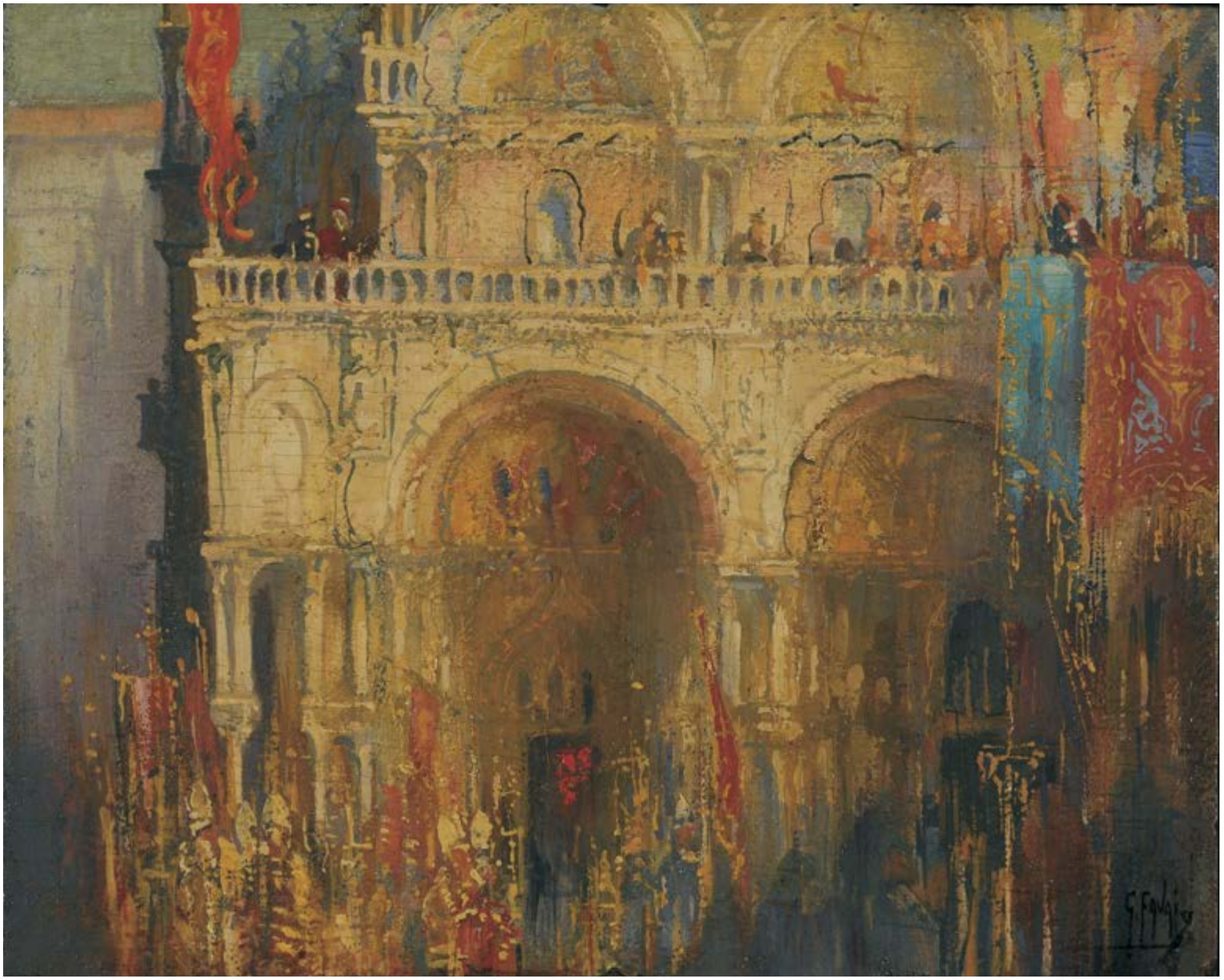
* Avvertenza: si indica come "olio su tela" la tecnica mista a tempera grassa con velature oleo-resinose

Gennaro Favai e la moglie Maria Kievits, anni ’20

Palazzo del cammello
olio su tavola, cm. 60 x 73
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

Chiesetta di Sant'Anna a Capri , 1919
olio su cartone, cm. 48,5 x 68,5
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

Corte Bottera
olio su tavola, cm. 81 x 87
Collezione privata



Processione in Piazza san Marco
olio su tela, cm. 70 x 90
Collezione privata

Dalle Zattere
olio su tela, cm. 117 x 49
Collezione privata

Crepuscolo a Murano, 1924
olio su tavola, cm. 87 x 91
Collezione privata

Festa di Palazzo (notturno veneziano), anni venti
olio su tela, cm. 45 x 55
Mestre, collezione privata

Mattino visto dalla Giudecca (Chiesa della Salute),
olio su tela, cm. 47 x 40
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

G. Favai

Mattino visto dall'alto, 1939
olio su tela, cm. 40 x 50
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

Albero (Capri), 1919
olio su cartone, cm. 35 x 40
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

Ponte della Madonnetta
acquerello, cm. 47 x 65
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

Chioggia, tramonto burrascoso
olio su tela, cm. 60 x 90
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

Ca' d'Oro,
olio su cartone, cm. 65,5 x 79
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

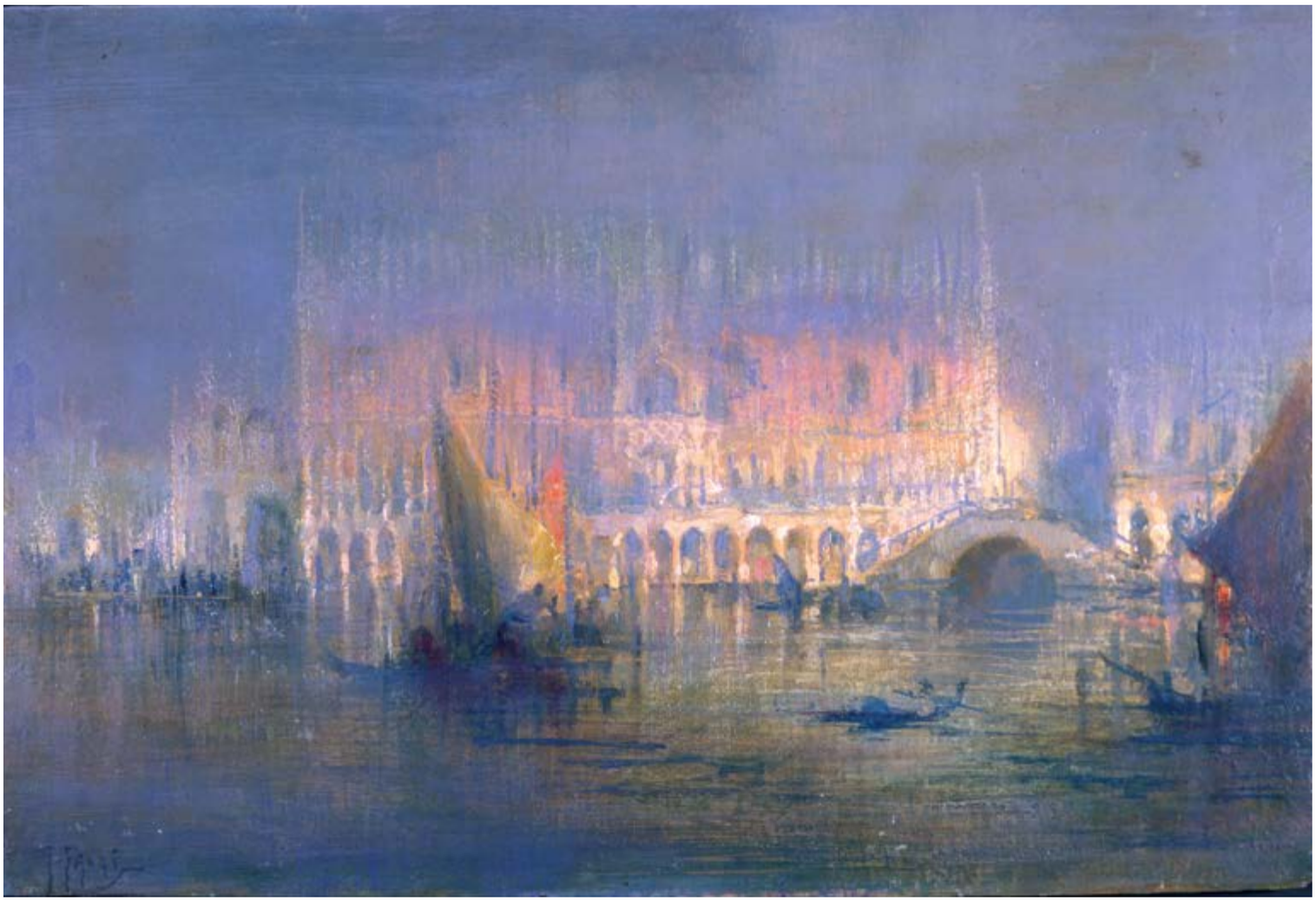
Palazzo con gondola,
olio su cartone, cm. 60 x 70,5
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

San Giovanni e Paolo, notturno, anni '10
olio su tela, cm. 100 x 120
Padova, Galleria Nuova Arcadia di L. Franchi

Palazzo gotico, notturno, 1924-30
olio su tavola, cm. 81 x 87
Collezione privata

Palazzo Labia
olio su cartone, cm. 30 x 35,5
Collezione privata

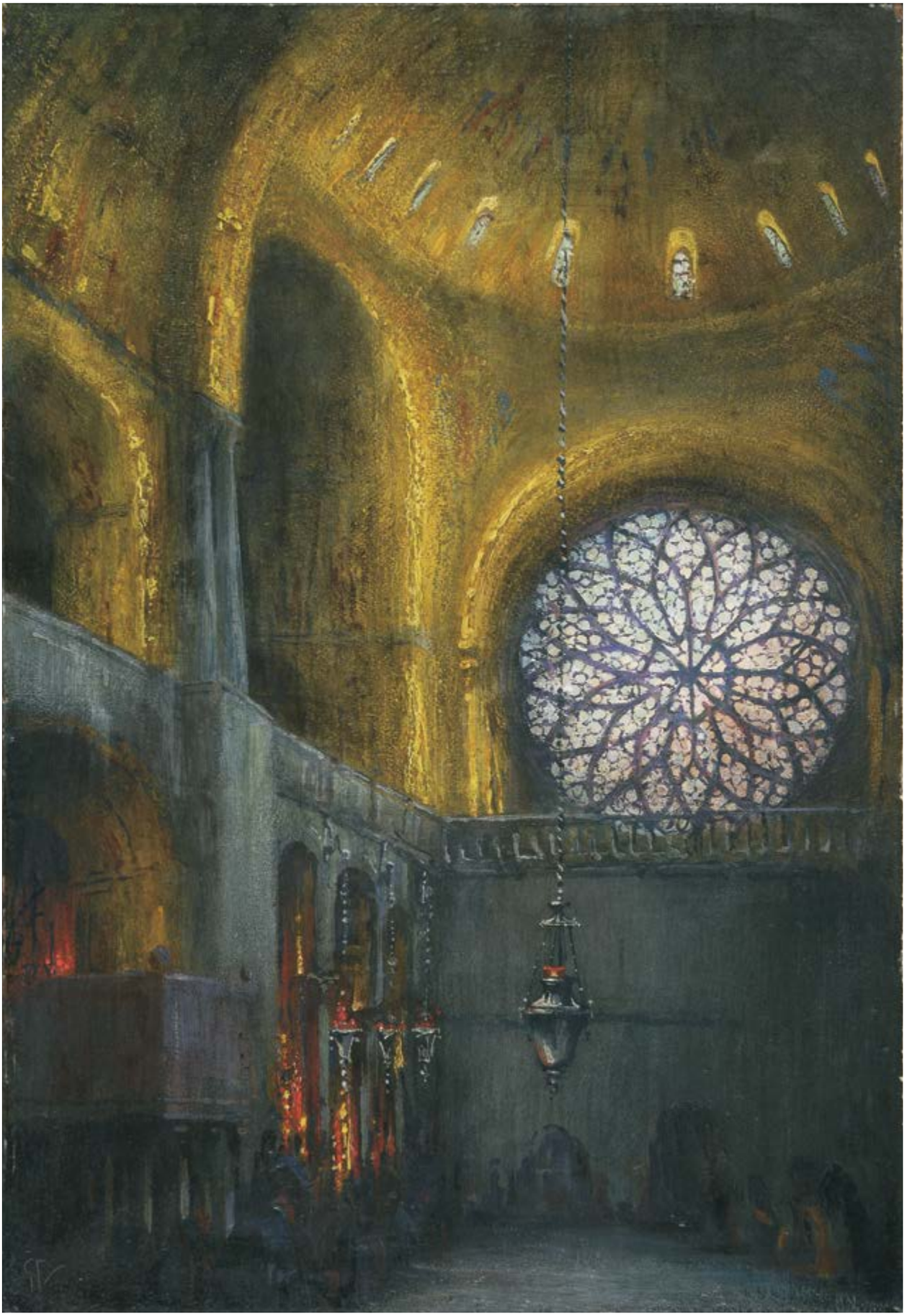
Notturno a Ca' Rezzonico, 1932
olio su cartone, cm. 25 x 33
Collezione privata



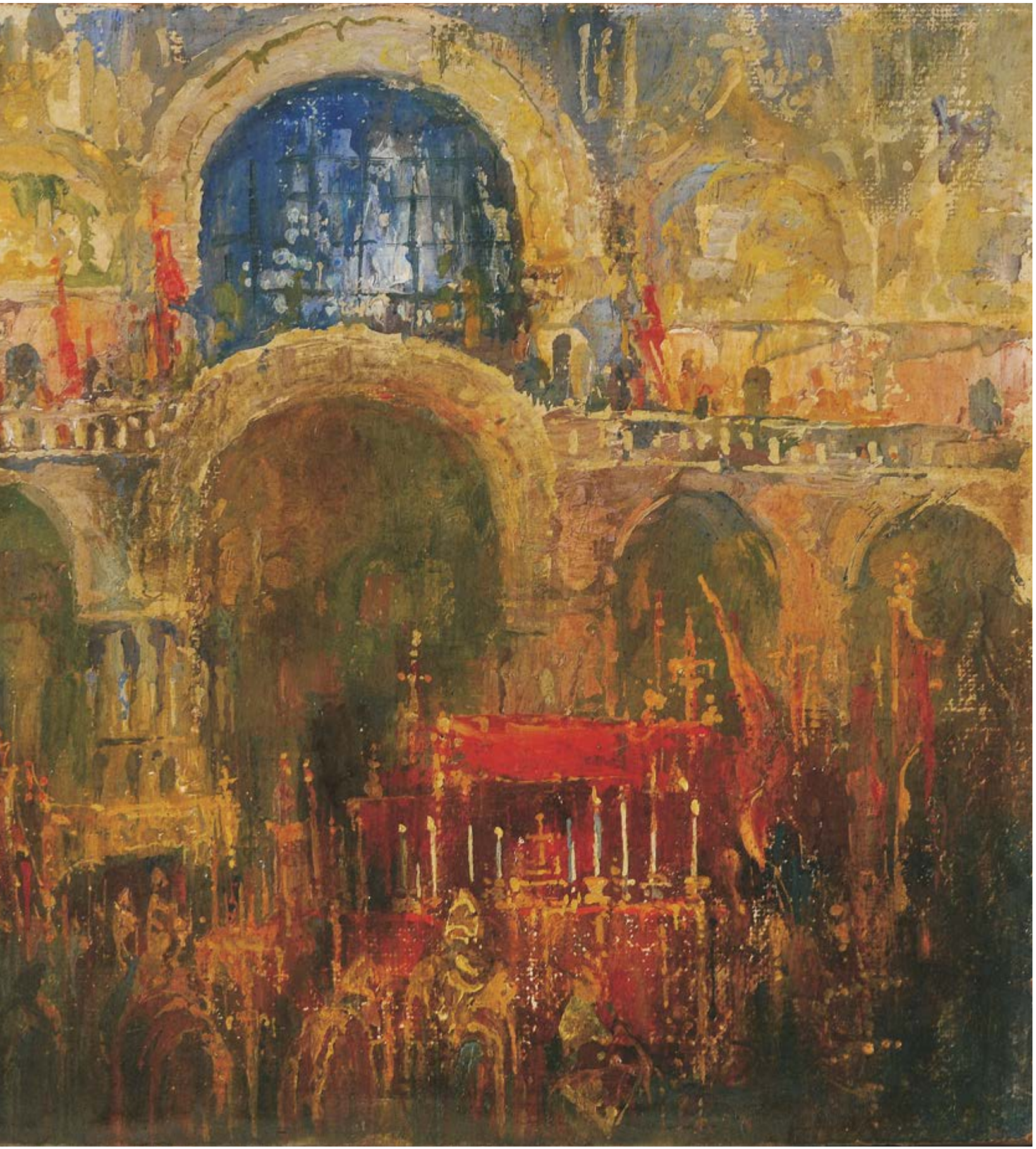
Palazzo Ducale, mattino
olio su tavola, cm. 25 x 37
Collezione privata

Bacino di San Marco
olio su tela, cm. 30,5 x 40,5
Collezione privata

Interno della basilica di San Marco
olio su tela, cm. 67 x 46
Collezione privata



La processione del Corpus Domini
olio su tavola, cm. 32,5 x 41
Collezione privata



Tramonto d'autunno, 1955-56
olio su tavola, cm. 58 x 73
Collezione privata

Venezia vista dall'alto (alba)
olio su tavola, cm. 60 x 72
Collezione privata

Venezia vista dal campanile di San Giorgio, 1954
olio su tavola, cm. 57 x 77
Collezione privata

Venezia dall'alto
olio su tavola (sul retro: *San Marco*), cm. 33 x 41
Collezione privata

Venezia dall'alto, 1956-1957
olio su cartone, cm. 44 x 38
Collezione privata

Palazzo Falier
olio su tavola, cm. 50 x 44
Collezione privata

Venezia. Panorama a volo d'uccello
olio su tavola, cm. 21 x 62
Collezione privata

Palazzo Ducale
olio su tavola, cm. 21 x 27
Collezione privata

Punta della Dogana da Palazzo Ducale
olio su tavola, cm. 70 x 92,5
Collezione privata

New York
olio su cartone, cm. 100 x 118
Collezione privata

Grattacieli dal porto di New York, 1930
olio su cartone, cm. 25 x 23
Collezione privata

New York, Central Park
olio su tavola, cm. 40,5 x 32, 5
Collezione privata

S. Fovai.

Manhattan
olio su tavola, cm. 55 x 65
Collezione privata

New York, Lexington Avenue, 1930-31
olio su tavola, cm. 41 x 33
Collezione privata

Il cimitero a Taormina
olio su cartone, cm. 33 x 41
Collezione privata

Taormina, teatro greco, 1916
olio su cartone, cm. 33 x 41
Collezione privata

Positano, 1930
olio su cartone, cm. 41 x33
Collezione privata

Durante un lampo nella tempesta (Villa Lysis)
olio su tavola, cm. 40 x 30
Collezione privata

Maison blanche a Capri
olio su tavola, cm. 57 x 87
Collezione privata

Capri, Marina Grande
olio su tela, cm. 92 x 114
Collezione privata

La casa
olio su carta intelata, cm. 92 x 115
Collezione privata

Ma maison a Taormina
olio su cartone, cm. 55 x 66
Collezione privata

Notre Dame, 1907
olio su cartone, cm. 48 x 65
Collezione privata

Algeri. La grande moschea, il mercato, 1930
olio su tavola, cm. 57 x 88
Collezione privata

Cattedrale gotica
olio su tela, cm. 55 x 46
Collezione privata

Algeri. La Cattedrale (ex Moschea)
olio su cartone, cm. 25 x 33
Collezione privata

Algeri. Maisons moresque à la Casbah
olio su cartone, cm. 25 x 33
Collezione privata

Algeri. Il cimitero, la mosquée Abder-Rhaman-el-Tasalibi
olio su tavola, cm. 51 x 65
Collezione privata

Algeri
olio su tavola, cm. 32 x 37
Collezione privata

SAVERIO RAMPIN

1951

GALLERIA SANDRI

LAVORO DEL PESCATORE - COMPOSIZIONE - 1951

RAMPIN

DAL 1° AL 15 DICEMBRE - TEMPERE E PITTURE DI SAVERIO RAMPIN

GALLERIA SANDRI
CAMPO MANIN N. 4254
TELEFONO N. 2-45-64

SAVERIO RAMPIN

Saverio Rampin, da una prima posizione post-impressionista di eredità lagunare si è posto, volontariamente, nel vivo dell'attuale scontrarsi di atteggiamenti contrastanti, scegliendo quella parte che gli sembrò subito corrispondere alle sue più vere aspirazioni, a quelle suggerite dalla sua esperienza.
La stessa amara e dolorosa esperienza di tutti i giovani della sua generazione che non può certo concedere o adeguarsi ad una realtà ereditata così com'è, che anzi a questa si ribella per una ragione che direi naturale, originata dal bisogno di crescere, di svilupparsi che è in tutte le cose vive al loro inizio.
E' per la volontà di rinnovamento, la fiducia nell'avvenire e nelle proprie forze che molti giovani in questi ultimi anni spinti dall'entusiasmo per tutto quello che apparve nuovo, coraggioso, non conformista, hanno scelto la strada degli esperimenti.
Questa storia ha una sua giustificazione se si rivede, anche in scorcio, quello che è accaduto dal 1945 ad oggi. Facendo un quadro obiettivo della giovane pittura italiana contemporanea nelle sue linee essenziali, nelle sue linee di sviluppo, si vede come dal '45 in poi l'interesse dei giovani più sensibili si sia rivolto ad una volontà di liberazione dalla situazione ereditata dal «900», volontà che si è incanalata in due strade diverse. Da una parte verso l'astrattismo col suo linguaggio europeo, svincolato dai fatti nazionali, dall'altra verso il realismo col suo interesse specifico per i problemi sociali, con la sua volontà di un'arte veramente nazionale, inserita nella vita del popolo.
Pur avendo il Rampin, accettati i modi del « non-figurativo » come punto di partenza, tuttavia non è possibile definirlo pittore astratto. C'è in lui, più urgente di qualsiasi altra questione il bisogno di rappresentare; egli vuole ridare cioè, a mezzo di segni espressivi e attraverso una sintesi formale «dinamico-cubista», l'azione che in un ben determinato soggetto lo colpisce, vuole rendere l'emozione provata in modo essenziale attraverso una sintesi, con la maggiore economia di segni possibile, espressa con evidente sensibilità coloristica.
Mano a mano che si preciseranno le sue necessità dal punto di vista del contenuto, gli si preciseranno le forme necessarie ad esprimerlo.
Rampin dimostra una tenace volontà e certamente il suo discorso andrà ampliandosi.

ARMANDO PIZZINATO

SAVERIO RAMPIN è nato a Strà (Venezia) nel 1930. È autodidatta. Ha esposto dal 1948 alle Collettive dell'Opera Bevilacqua La Masa, nel 1949 al Premio Favretto, nel 1950 alla XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e al 2° Premio Burano.

Saverio Rampin
Lo spazio inquieto della pittura

Stefano Cecchetto

Saverio Rampin nello studio di Palazzo Carminati, Venezia 1958

Saverio Rampin nello studio di Palazzo Carminati, Venezia 1957

Proviamo a partire da una fotografia del 1958 nella quale l'artista è ritratto appoggiato a una scala nello studio di Palazzo Carminati. L'inquadratura è perfetta: geometrie che s'intersecano tra loro, il disordine creativo del lavoro, i dipinti sparsi e ancora incompiuti, una grande tela appoggiata al muro che si accinge a diventare un Momento di natura o anche una Natura inquieta, ma che potrebbe anche rimanere nel limbo dei Senza titolo, per una coerente indecisione sul suo battesimo.

Nella calma apparente di questa foto è riassunto tutto lo 'spazio inquieto' di Saverio Rampin e in un solo colpo d'occhio è possibile cogliere il presente e il futuro di tutto il suo percorso artistico.

In bilico, tra la materia e il suo dissolversi, il lavoro di Saverio Rampin traccia i segni di una 'rigenerazione' che l'artista affronta quotidianamente davanti al dubbio della tela bianca e alla fascinazione del suo procedere.

Ogni sua opera possiede una robusta capacità riflessiva e il dono di evocare un'epoca: non solo il clima di quella Venezia del secondo periodo postbellico, ma anche e soprattutto le coincidenze che la città offriva al panorama internazionale dell'arte.

Come tutti gli artisti, animati dal desiderio di definire l'invisibile nel visibile, Rampin affronta le differenti fasi del suo percorso con la consapevolezza che bisogna cambiare pelle e scandagliare con intelligenza gli anfratti di territori inconsueti.

Sarà pertanto il ciclo denominato: *Momento*, distinto poi da una numerazione sequenziale, a segnare la transizione e a definire – in quel titolo volutamente passeggero – la provvisoria stagione di quell'esperienza.

Ma è proprio dentro allo sviluppo di quel particolare periodo creativo che si dirama la serie di opere che segneranno il tempo della sua affermazione nel panorama artistico degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso.

Dalle geometrie prospettiche, ancora provenienti dalla fascinazione del *Fronte Nuovo delle Arti* e dalla sincera amicizia con Armando Pizzinato, s'intersecano le piccole correnti, i personali incroci che trasformeranno la figurazione in astrattismo e il 'modernismo' in contemporaneità.

Indipendente da qualsivoglia radice, la pittura di Saverio Rampin trova il suo linguaggio nel processo esecutivo e nella stesura di uno schema compositivo – apparentemente

Catalogo della mostra alla Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia 1960

Catalogo della mostra alla Galleria Pagani, Milano 1960

seriale – ma in realtà mirato a fondere il valore saliente di una personale ricerca espressiva. Saranno allora i temi osservati nel vissuto quotidiano a declinare l'inizio della sua formazione pittorica: *Barche in barena* del 1945; *Pescatori e le reti* del 1950; *Nudo femminile seduto* del 1951; Ritratto di Franca a 22 anni del 1956 che, con gli altri dipinti di quegli anni, segneranno l'imprescindibile partenza dalla figurazione e un immediato istinto a dissolverla.

In questo processo di annullamento lo stacco è fulmineo e simultaneo: le geometrie si scompongono nello slancio nervoso del gesto e improvvisamente prendono forma i *Momenti*. È una folgorazione, un tripudio di colori che occupa lo spazio della rappresentazione e lo rende vivo, come se la natura si fosse messa in moto verso un altrove. In questo suo procedere dall'interno verso l'esterno – per poi richiudersi e ritornare in se stesso – Rampin formula un procedimento alternato, inteso a rompere gli schemi di una facile e immediata classificazione e per sottolineare l'esistenza di un 'clima interiore' che induce a una lettura più profonda dell'opera.

Bisogna quindi scavare più a fondo: in quel percorso intermittente, tra andata e ritorno, che dichiara l'impostazione intellettuale dell'artista. Il passaggio tra l'esplosione colorata in sequenza numerica dei diversi *Momenti* e la riconversione al 'Nero' dei differenti: *Spazio inquieto*; *Momento inquieto*; *Momento di natura* evocano il segno di una una lontananza primordiale, ma al di là di ogni possibile interpretazione critica, questi dipinti restano essenzialmente ed unicamente: Pittura.

Qui l'artista rivela se stesso nell'equilibrio armonico della disposizione dei piani e delle masse per una ridistribuzione degli spazi, mentre alterna i bianchi e i neri in funzione dei toni e delle forme per una rappresentazione – apparentemente casuale – ma invece profondamente meditata.

Detto ciò, provo ad inoltrarmi nella tipologia dei titoli, dentro ai quali l'intenzione e l'esecuzione sembrano divergere, ma in realtà rivelano una coerenza prestabilita.

La grande astrazione e il grande realismo dell'enunciato: un argomento questo molto presente in tutta la pittura del secondo dopoguerra assume, nei dipinti di Saverio Rampin, un'esigenza intrinseca, quasi un bisogno di esternare ulteriormente il suo pensiero. Una conferma a se stesso e nello stesso tempo una smentita per chiunque intenda procedere a un'interpretazione falsata dell'opera.

Il concetto sospeso del termine: *Momento*, allude certamente alla provvisorietà temporale dell'esecuzione, ma consente di gettare uno sguardo in profondità sullo stimolo primario che ha generato questa serie di dipinti. Qui l'artista si trova a dover dare un nome a ciò che non è nominabile, a svelare l'impulso di uno 'stato d'animo' e a renderlo visibile, si tratta insomma di dare una forma concreta all'astrazione.

In merito a queste tematiche, il pittore Henri Michaux in un'intervista del 1960 dichiarava:

«...I quadri e i disegni non hanno titolo. Sono improvvisazioni senza soggetto, testimoni non già della costruzione, bensì di una circolazione. Se avessero titoli, questi dovrebbero essere: Momento I, II, III, e così via. Momenti nella vicenda del tempo, ritmi, sequenze; se poi dovesse essere possibile riconoscervi una

Saverio Rampin alla Galleria Pagani , Milano 1960

forma, questa è fuggevole, incostante, incerta, sospesa, più che un fenomeno, un grido, un muto grido tra due mondi...Muto».[1]

I quadri di Saverio Rampin degli anni '50 e '60 sono anch'essi un grido, un muto richiamo, che, se fosse articolato, espresso a parole con un titolo ben definito, non farebbe che turbare il legame tra i due mondi: quello reale e quello invisibile che la pittura si propone di esprimere.

Il titolo diventa quindi un 'non-titolo', in questo modo il quadro vero e proprio non viene pregiudicato da una denominazione troppo specifica, né vi si introducono elementi estranei, ma resta nel limbo di una classificazione provvisoria, utile più alla catalogazione dell'opus che a rivelare la sua presunta identità.

Saranno poi i *Momenti di natura* o le differenti sequenze di un tormentato *Spazio inquieto*, a stabilire una precisazione del concetto e a definire il sentimento, inscindibile, tra la concezione dell'opera e la sua esecuzione.

Con un ultimo tocco di pennello, proprio mentre realizza le ultime fasi dei suoi *Momenti di natura*, Saverio Rampin conclude l'impeccabile ritualità dei modi e improvvisamente decide – all'inizio degli anni '60 – di porre fine ad un ciclo pittorico che stava diventando, a suo avviso, una cadenza d'inganno, un esercizio di stile ormai logoro, portato avanti soltanto per rispondere a un'esigenza di mercato. Così, coraggiosamente l'artista riparte, fuori da dagli schemi e dai movimenti, in solitario, per la ricerca di nuovi riflessi e differenti armonie compositive.

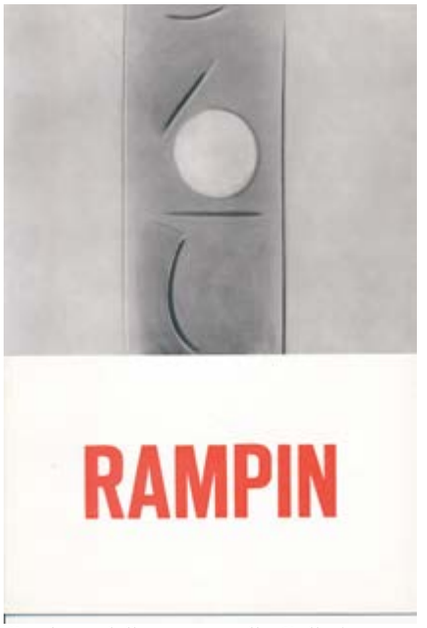
La svolta improvvisa che Rampin opera nella produzione dei suoi lavori – dai primi anni '60 fino agli '80 – denuncia un cambio di direzione, una cesoia decisa a togliere, a sfoltire lo spazio per un ritorno all'introspezione e per la ricerca di un territorio inconsueto dove il segno e il colore s'incontrano e sfumano uno dentro l'altro.

È un diagramma spirituale quello che l'artista applica alle composizioni di quel periodo, caratterizzate da una limitatissima gamma cromatica, queste opere sembrano racchiudere il segreto della conoscenza. Con un gusto del ritmo e del colore, la materia si stende come un 'sudario' e svela un rapporto intellettuale e armonico delle simmetrie, con l'organizzazione degli spazi che convergono verso geometrie quasi cicatrizzate sulla tela.

Si tratta di un percorso intimo che l'artista esamina con la consapevolezza di una 'rigenerazione', è un gesto coraggioso che egli affronta proprio quando la sua affermazione è consolidata. Dopo i numerosi premi, i riconoscimenti alle mostre Collettive della Bevilacqua La Masa, la partecipazione a importanti esposizioni in Italia e all'estero, Rampin è consapevole di aver concluso un ciclo, di doversi orientare verso una ricerca nuova e tentare qualcosa che altri non osano.

Da questo concetto prendono forma le numerose varianti di un sentimento pittorico che scava in profondità – tra passato e futuro – per annullare il tempo e l'intollerabile strascico dell'ombra, fino a raggiungere un luminoso distacco metafisico.

Catalogo della mostra alla Galleria d'Arte al Canale, Venezia 1961



Catalogo della mostra alla Galleria Pagani, Milano 1963

Catalogo della mostra alla Galleria Il Tragfhetto, Venezia 1970

Virgilio Guidi e Saverio Rampin alla Galleria Il Traghetto, Venezia 1970

Nel decennio che abbraccia l'inizio degli anni Sessanta fino ai primi Settanta del Novecento Rampin si concede quindi un periodo di transizione. Sono gli anni della sperimentazione, nei quali il gusto dell'artista si orienta verso la ricerca di tinte più chiare, verso un'eleganza sommessa di schemi formali appena accennati e per un lirismo in sordina ormai lontano dall'irruenza dei cromatismi giovanili.

Dietro questa sua scoperta chiarezza è facile intuire una sorta di ritegno, quasi un pudore che si rivela in certe attente armonie della composizione. E in quelle sue studiate 'titubanze' della pennellata, in quella maniera affettuosa di evocare le forme alleggerendole dal peso della materia, Rampin ritrova il gusto della percezione.

Nasce così la numerosa sequenza dei *Senza titolo*, definizione 'provvisoria' per il perenne dilemma che pone l'artista davanti alla condizione del dare un nome a ciò che non è nominabile. In questi suoi dipinti non esiste il soggetto e tanto meno la tensione geometrica dichiarata dallo Spazialismo, persiste semmai un desiderio di espressione, per l'enunciato di un reale indefinito e ancora tutto da scoprire.

Un'interpretazione puntuale delle opere di questo periodo la darà il gallerista lombardo Enzo Pagani – figura sensibile e attento promotore culturale – in una sua lettera all'artista datata 16 gennaio 1980 che mette in risalto l'ispirazione che Rampin trae dalla luce veneziana:

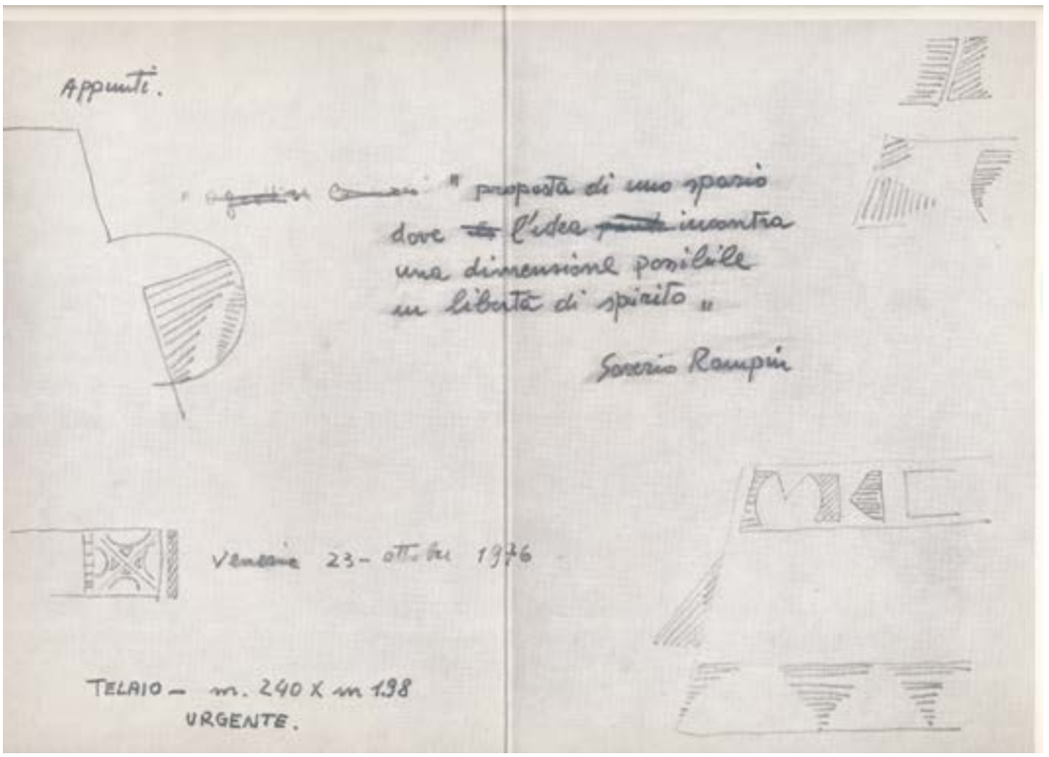
«Caro Rampin, la tua opera non sollecita il gusto, anzi, al contrario, lo provoca, lo sfida e richiede una sottile partecipazione intellettuale per essere interpretata nei suoi genuini valori. Venezia è un'intima luce di poesia nella tua fiera solitudine. La sua luce per te è una presenza continua e non ti sfugge anche quando tu tenti di rinchiuderla in una forma determinata. Ogni tuo intervento su un foglio bianco vive di un nuovo incanto e di albe incerte sulla laguna, ma il risultato è che la perlacea felicità della tua Venezia ce la doni come un moto perpetuo».[2]

Una lettera lusinghiera, alla quale l'artista risponde confermando l'intuizione per questo suo procedere verso un sentimento sempre alla ricerca di uno spiraglio di luce dentro all'universo recondito interiore:

«Caro Pagani, grazie per quell'intima luce di poesia che è Venezia per me. Da questa provenienza l'ansia di vivere si esalta di presenze ed intuizioni ideali dove una possibile armonia può nascere e rinnovarsi».[3]

In queste opere, Rampin sembra liberato dall'espressionismo dei cromatismi, per una svolta diretta a rivelare che l'emozione nell'arte è cosa che può anche andare disgiunta dalle regole compositive, dagli appoggi stilistici imposti dalla tradizione formale. Tale concetto finisce con l'incarnarsi nella grazia di un'immagine sfuggente, unicamente perseguita attraverso la semplice e lirica fluidità del colore, con le tinte sempre più smorzate nella tenerezza di un affiorante luce bianca.

Bozzetto per allestimento della mostra alla Galleria Pagani , Milano 1976



Il sentimento del colore ritornerà poi negli anni successivi, per una rinnovata vibrazione di campiture cromatiche che tornano sulla tela disposte in un tracciato di geometrie imperfette, e collocate nei piani di un concertato ordine e disordine.

Mantenendo ferma l'applicazione dei toni dominanti: bianco, nero, rosso, blu, verde, giallo, Rampin s'inoltra nella districata matassa di una composizione multipla, quasi a voler realizzare una grande opera omnia fatta di tanti tasselli diversi e componibili tra loro.

Non si tratta di un esercizio di stile, bensì di una calcolata esplorazione dentro alle forme e ai colori di una tavolozza, diversa e costante nello stesso tempo. Sono gli anni di una profonda voragine interiore che l'artista esplora attraverso un lavoro metodico, per l'affermazione di una pittura più sensibile all'intuizione estetica e più consona al suo carattere moderno.

Continuando nella costante elencazione dei Senza titolo, in questi suoi dipinti affiorano però alcune precisazioni che Rampin sottolinea, quasi a testimoniare la presenza di un soggetto che s'intuisce emergere dalle forme. Le congetture di queste eccezioni si rivelano nell'investitura di semplici spunti interpretativi che fanno da sostegno alla decifrazione delle opere stesse: *Idea lirica di un sentimento, Idea lirica della pittura, Presenze plastiche nello spazio, Purezza espressiva, L'orizzonte mi appare*. Accostando sporadicamente un titolo al dipinto, egli riesce a riunire ciò che prima aveva arbitrariamente separato e a far coincidere l'immagine con la sua concettualità.

Nella naturale ostilità all'intrusione di un nome che faccia da ponte all'immagine, resta da sottolineare la scelta curiosa dell'artista di abbinare, anche alle numerose vedute di

1976 - Catalogo della mostra alla Galleria Pagani, Milano 1976

Venezia realizzate tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, la denominazione tagliente del Senza titolo a dipinti che hanno un soggetto evidente e già insito nel paesaggio o nella veduta stessa. Ma Rampin non chiede di essere identificato come un pittore figurativo, la sua ricerca sui temi del paesaggio è solo ed esclusivamente in funzione della luce e delle forme e il titolo dunque non deve fuorviare con la specifica del luogo rappresentato.
Alla base di questa sua ricognizione non ci sono dogmi filosofici, né tanto meno astrazioni morali o snobistiche, perché i moventi dell'idea sono esclusivamente di ordine poetico enunciati attraverso una personale elegia della forma pittorica.

Dalla pittura impulsiva dalle tinte accese degli anni Cinquanta, passando poi per la fase introspettiva e poeticamente lirica, fino alle composizioni dell'ultimo periodo, Rampin rivela una sua coerenza e trova, con le opere realizzate negli anni Ottanta, il linguaggio ideale con il quale concludere il ciclo della sua esperienza pittorica.
Come in una partitura musicale – tra accordi e disaccordi – giocata sulla variante dei toni e semitoni e composta nei diversi movimenti: Allegro energico, Adagio, Andante moderato, l'artista si ritrova a sviluppare i tre momenti essenziali del suo percorso e a concentrarli nei corrispettivi blocchi tematici: colore, spazio, luce.
Resta forse da enunciare la quarta componente che distingue tutto il lavoro di Saverio Rampin: il silenzio. Elemento principale della narrazione pittorica che l'opera custodisce in se stessa come un segreto impossibile da rivelare e che l'artista riesce invece a trasmettere come una percezione poetica o come l'enigma irrisolto di una personale sensibilità emotiva. Un tasto questo, che il critico Toni Toniato aveva intuito da subito e prontamente sviluppato nella bella presentazione della mostra alla Galleria Il Traghetto nel 1979:

«...Ma la purezza lirica delle sue partiture non si esaurisce nell'emozione di astratte scansioni, di equilibri spaziali, di essenziali pronunciamenti della materia, nella sostanza energetica del colore. Persino quel confine delle cose che il suo sguardo oltrepassa ogni volta per ascoltarne il silenzio pieno di evocazioni, si rivela, alla fine, traguardo da ridefinire lungo il tempo di una emozione o meglio di una durata lirica che riconsegna alla pittura il suo mistero inesplicabile, l'incandescenza bruciante di una luce smaterializzata fino alla sua essenza ideale, al suo principio universale.
Un vasto silenzio si espande da queste partiture di Rampin che nell'accezione «valeryana», come esso è qui assunto, resta misura d'assoluto, sprofondamento poetico nel luogo dell'invisibile dove ogni apparizione, segno o colore, torna a fondersi e a rigenerarsi».[4]

Negli ultimi cinque anni di lavoro, che abbracciano il periodo tra il 1986 e il 1991, Rampin sembra stendere un suo ideale inventario pittorico ed inizia a raccogliere le diverse esperienze acquisite nel tempo per rimetterle insieme, quali appunti della memoria che in questo modo diventano presente, abolendo così ogni passato e ogni possibile futuro.
La tela diventa dunque lo specchio dell'esistenza nel quale l'artista riflette se stesso ed

elabora, nei districati labirinti del segno, la schiettezza di questo suo nuovo linguaggio estetico e già moderno per definizione.
Le tracce di colore che definiscono il perimetro e lo chiudono in una sorta di cornice cromatica, restano gli assunti di un commovente recupero del passato, la percezione lirica di un tempo trascorso che riaffiora sotto le sembianze di tranquilli fantasmi colorati.
Un sentimento questo, che Luca Massimo Barbero evidenzia nella sua bella presentazione al catalogo ragionato dell'artista:

«...Se infatti il dipingere continua con ritmo quotidiano per cercare i toni della luce più rarefatta e sottile, iniziano nello stesso tempo ad apparire disposizioni cromatiche sia inedite che riecheggianti le pitture precedenti degli anni Sessanta e Settanta. Spesso ai confini della tela, impregnata di luce azzurra e grigia si dispongono macchie e segni delicati dello spettro luminoso: in alcuni dipinti la luminosità chiara viene ad essere inquadrata da fasce nere irregolari, profonde, quasi il pittore stesse guardando attraverso una camera ottica, una cornice di ombra che sprofonda la luce in un secondo piano lontano....».[5]

Occorre quindi tornare al 'segreto' di Rampin, alle sue soluzioni inconfondibili e a quel senso della luce e del colore dal quale tutto è cominciato: una luce indiretta, sottesa all'immagine e impregnata di pacate chiarità che ammorbidiscono le zone laterali del colore.

La camera ottica, evocata da Barbero, resta dunque il sintetismo nel quale l'artista si inoltra per ritrovare un terreno a lui congeniale, un terreno che Rampin ha preferito cercare per conto proprio, magari a costo di smarrimenti e di possibili incertezze.
In questa sua strada, tutto lo spazio è però riservato alla pittura, occupato dal tempo di una costante ricerca: non c'è posto per l'ondulante, per l'atmosferico, e la visione ne risulta in qualche modo rarefatta, non ci sono più ombre, o di queste residuano soltanto laterali macchie informi di colore quasi sempre risolte in una leggera obliquità del segno.
In tutto il lavoro di Saverio Rampin permane la precisione geometrica, il respiro ammaliante della luce, la crudele nettezza del colore, che anche negli ultimi anni riappare in quei contorni segnati e impeccabili che sembrano perdersi nell'enigma.

1. H. Michaux, intervista con Friedrich Bayl, 1960
2. Lettera Invito per la mostra alla Fondazione Pagani, Galleria Pagani, Milano 1980
3. Ibidem.
4. T. Toniato, "*Purezza espressiva*" di Saverio Rampin, Edizioni Quaderni D'Arte Contemporanea, Galleria D'Arte Il Traghetto, Venezia, 1979
5. L. M. Barbero, *Saverio Rampin. La pittura agisce nel tempo*. In Saverio Rampin Catalogo Generale 1945-1991, a cura di Luca Massimo Barbero, Grafiche Aurora, Verona, 2006

Barche in barena, 1945
olio su tela, cm. 25 x 35

Autoritratto 1961
olio su tela, cm. 40 x 30

Pescatori, 1945
olio su tela, cm. 10 x 13

* Le opere che non riportano dicitura diversa sono da intendersi provenienti dall'Archivio Saverio Rampin, Venezia

Senza titolo 1951
olio su carta, cm. 10,5 x 16,5

Senza titolo 1951
olio su carta, cm. 17,5 x 23

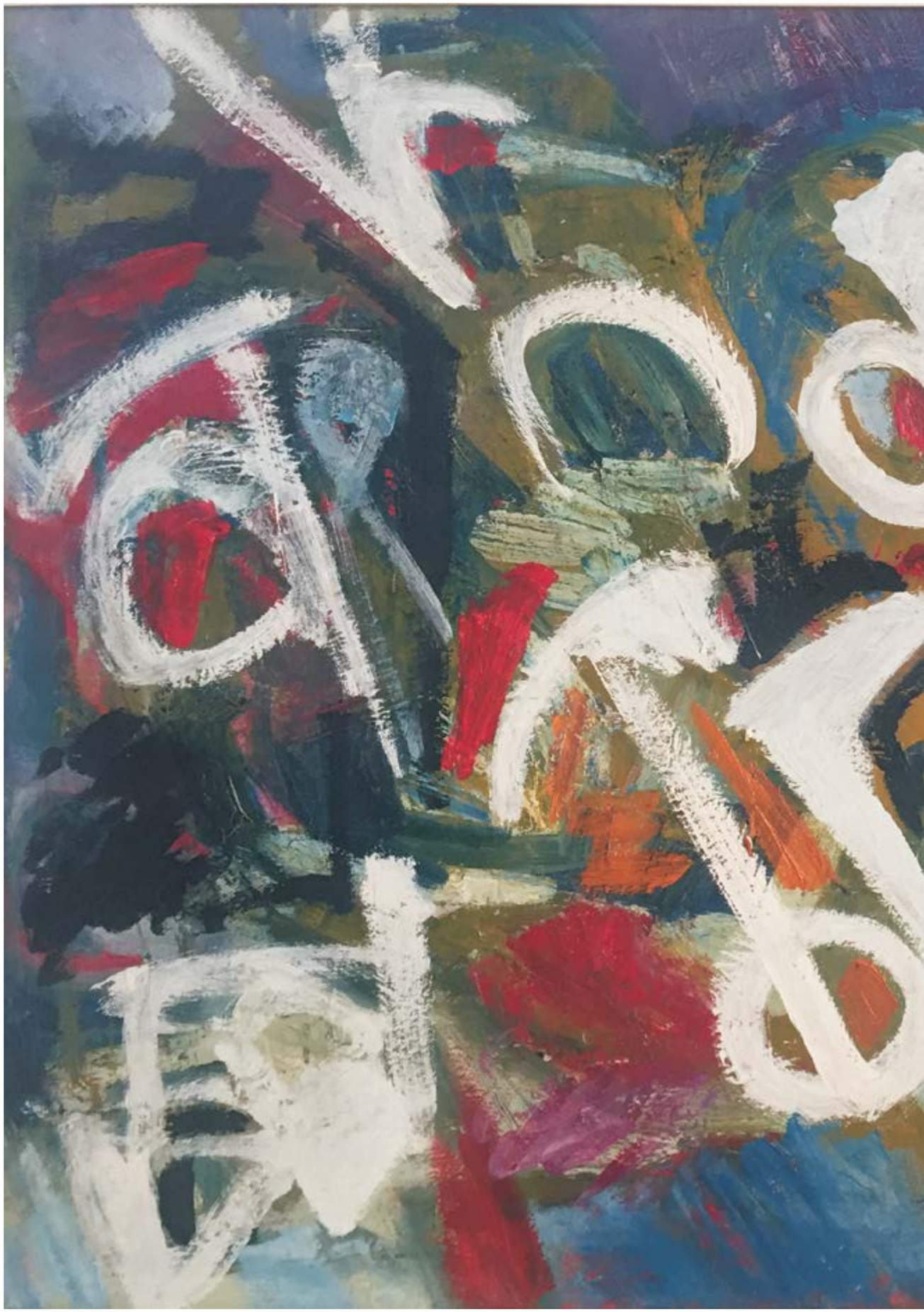
Senza titolo 1951
olio su carta, cm. 18,5 x 23

Omaggio a Cortina, 1965
olio su tela, cm. 48 x 61
Mestre, collezioni privata

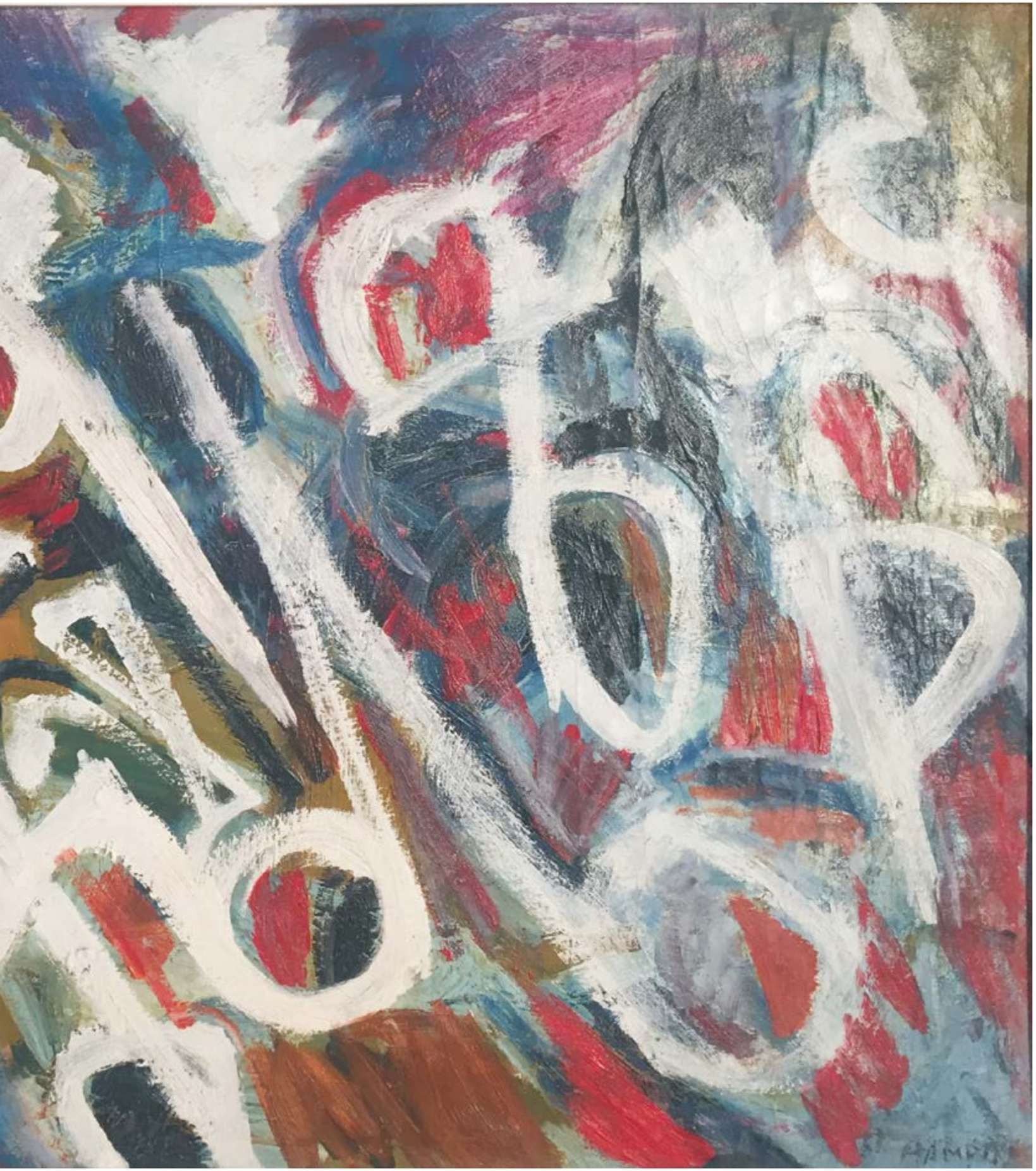
Momento inquieto,1956
olio su faesite, cm. 147 x 170

Momento inquieto, 1957
olio su tela, cm. 85 x 150
Collezione privata

RAMPIN



Senza titolo, 1955
olio su tela, cm. 50 x 76
Collezione privata



Momento di natura, 1958
olio su tela, cm. 50 x 55

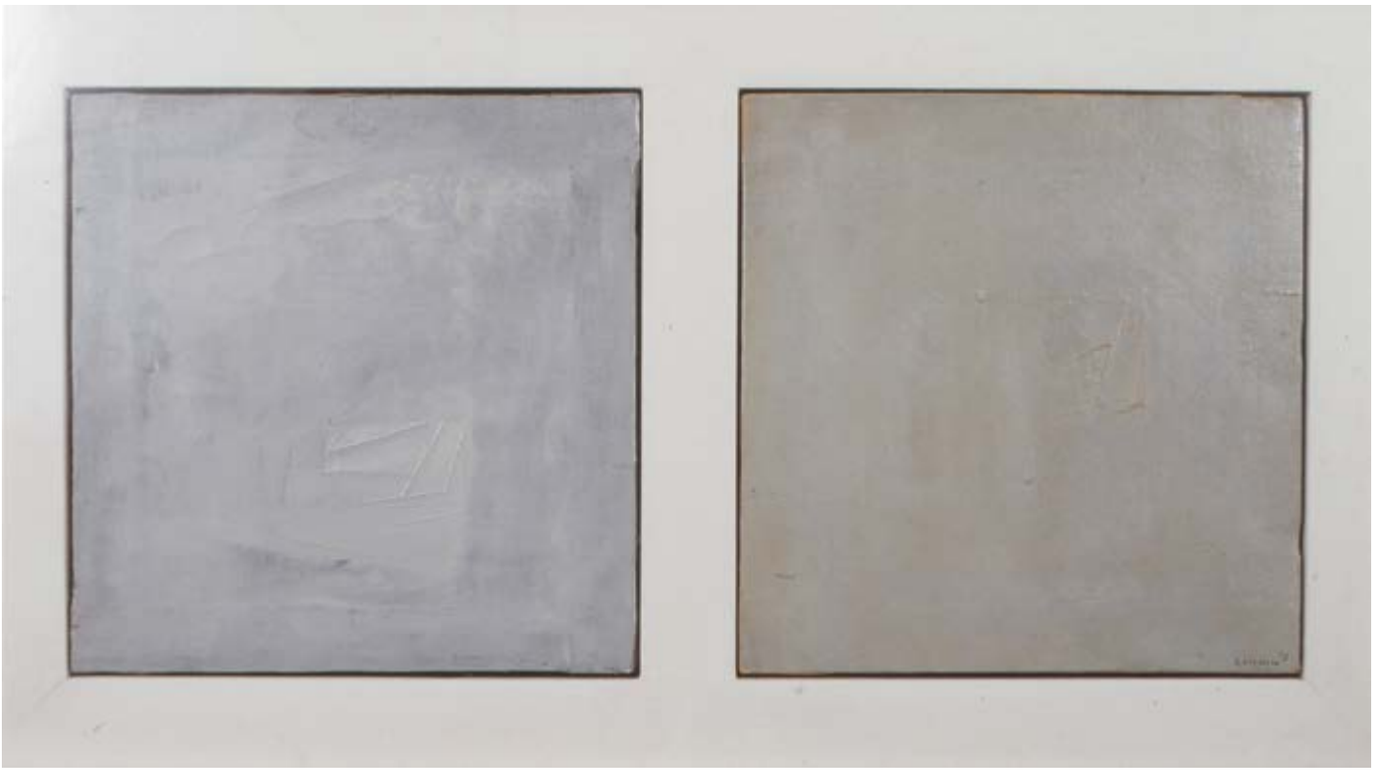
Momento di natura, 1958
olio su tela, cm. 50 x 55

*Natura inquiet*a, 1957
olio su tela, cm. 61 x 51,5

Spazio inquieto, 1958
olio su tela, cm. 112 x 130

Momento di natura, 1958
olio su tela, cm. 115 x 130

Momento di natura, 1960
olio su tela , cm. 45 x 55



Momento di natura, 1959
olio su tela, cm. 60 x 80

Momento di natura, 1959
olio su tela, cad. cm. 30 x 30

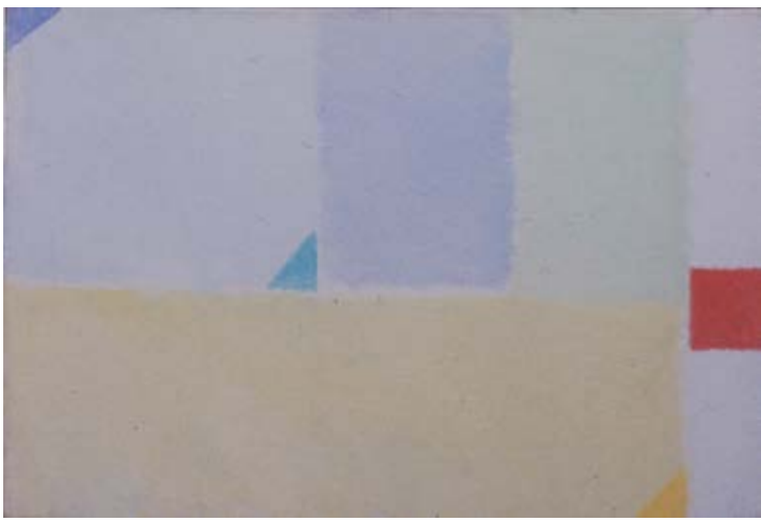
Senza titolo, 1962
olio su tela, cm. 40 x 35

Senza titolo, 1963
olio su tela, cm. 34 x 49

Senza titolo, 1963
olio su tela, cm. 20 x 30

A Luca, 1966
olio su tela, cm. 30 X 40

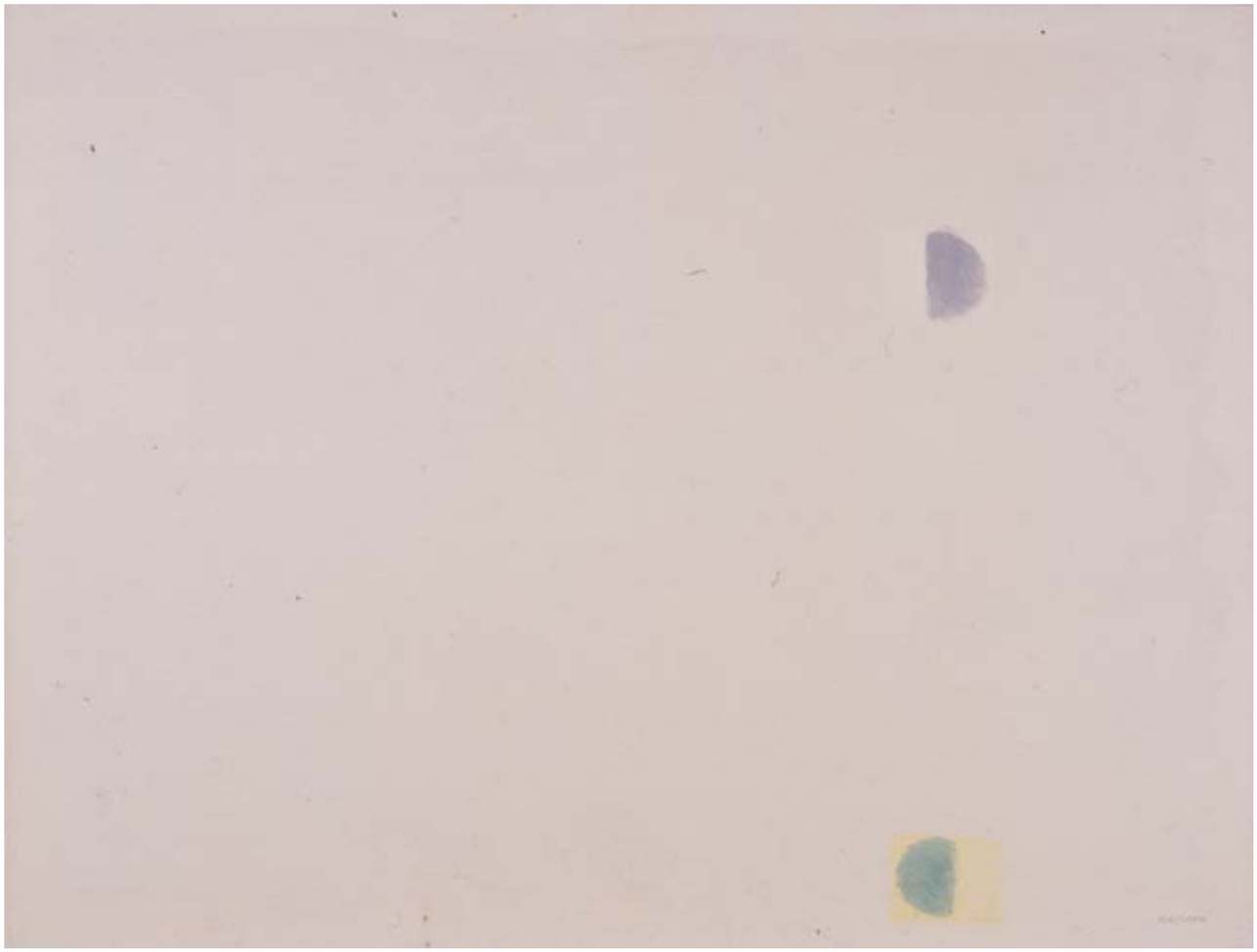
Senza titolo, 1967
olio su tela, cm.18 X 24

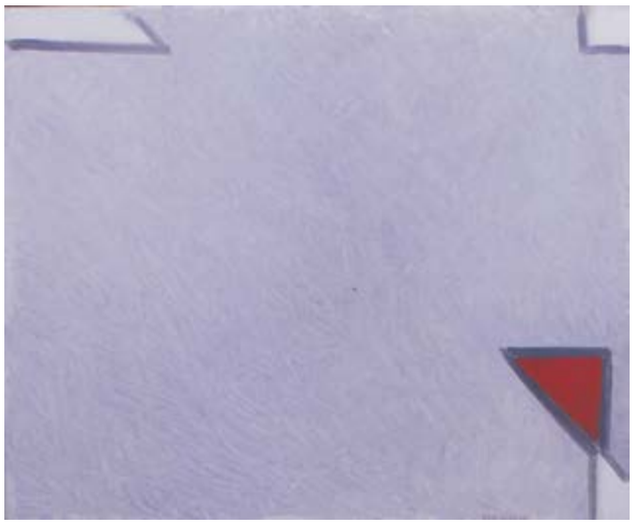


Senza titolo, 1967
olio su tela, cm. 18 x 24

Senza titolo, 1976
olio su tela, cm. 20,5 x 30,5

Senza titolo, 1980
olio su tela, cm. 30 x 40





Senza titolo, 1982
olio su tela, cm. 29 x 35

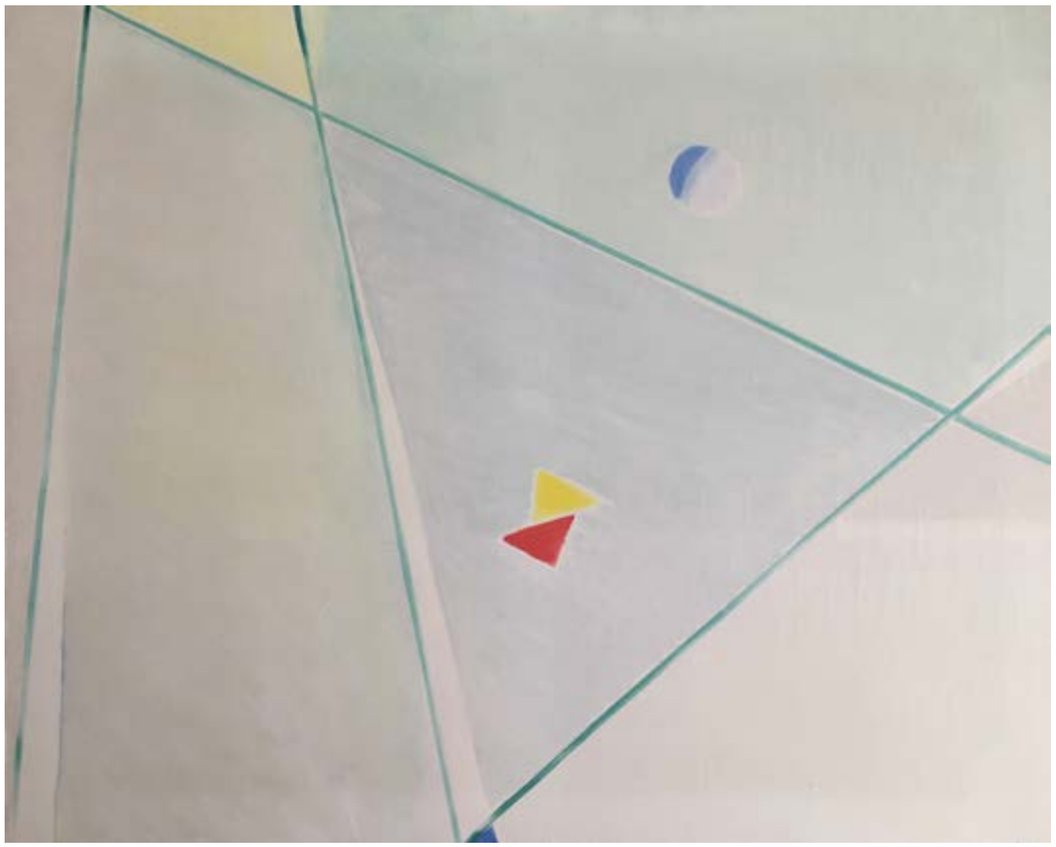
Spazio ideale, 1984
olio su tela, cm. 29 x 35

Senza titolo, 1963
olio su tela, cm. 50 x 60

Senza titolo, 1964
olio su tela, cm. 99 x 119

Senza titolo, 1966
olio su tela, cm. 50 x 55

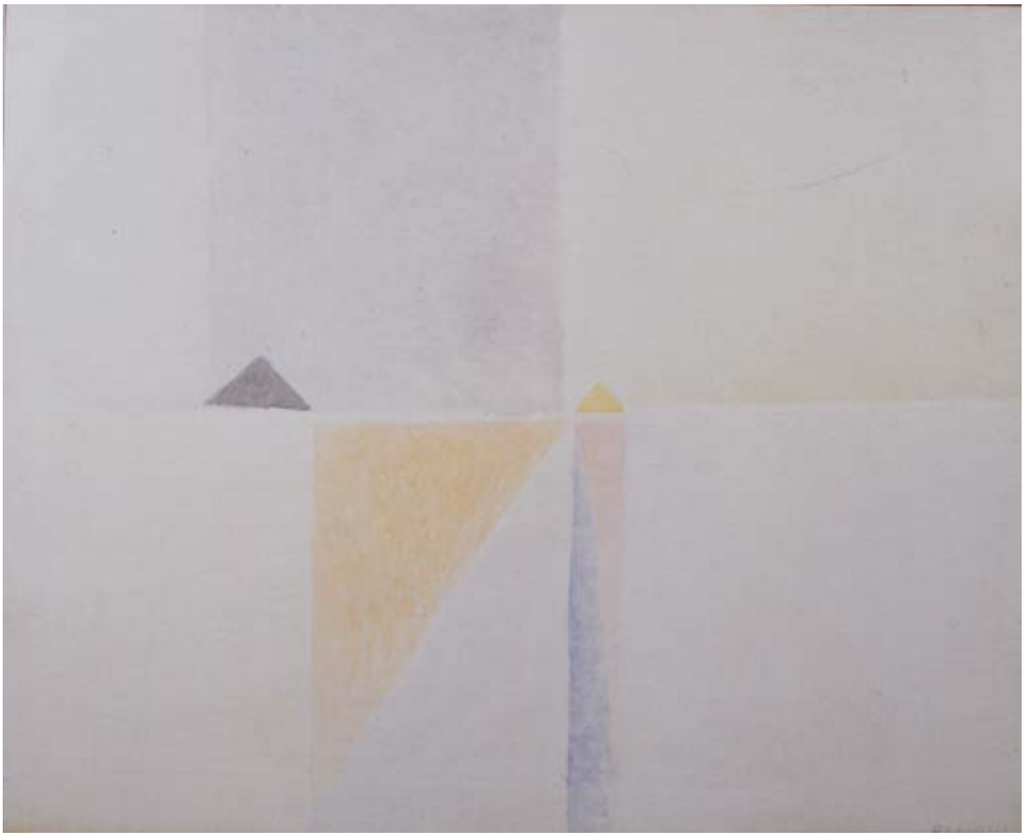
Senza titolo, 1972
olio su tela, cm. 97 x 123



Senza titolo, 1975
olio su tela, cm. 60,5 x 50

Senza titolo, 1975
olio su tela, cm. 96 x 130

Senza titolo, 1976
olio su tela, cm. 45 x 56



Senza titolo, 1977
olio su tela, cm. 78,5 x 96

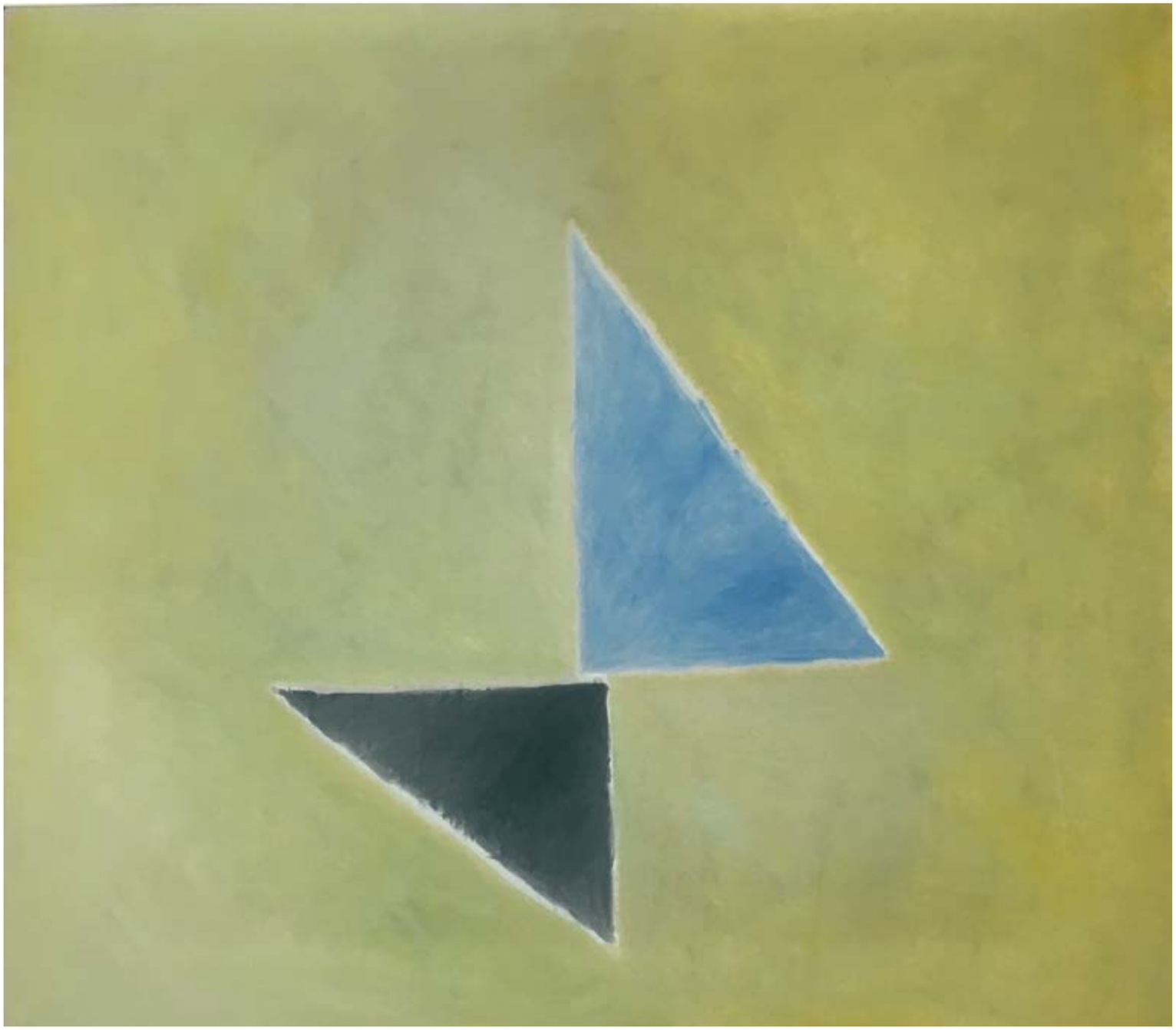
Senza titolo, 1975
olio su tela,
cm. 130 x 96

Senza titolo, 1978
olio su tela,
cm. 49 x 37

*Senza titolo,*1976
olio su tela, cm 198 x 181

*Senza titolo,*1976
olio su tela, cm 181 x 198

Senza titolo,1983
olio su tela, cm 198,5 x 181,5



Senza titolo, 1979
olio su tela, cm. 86,5 x 97

Senza titolo, 1983
olio su tela, cm. 46,5 x 53

Spazio luce ideale a Venezia, 1984
olio su tela, cm. 53,5 x 47

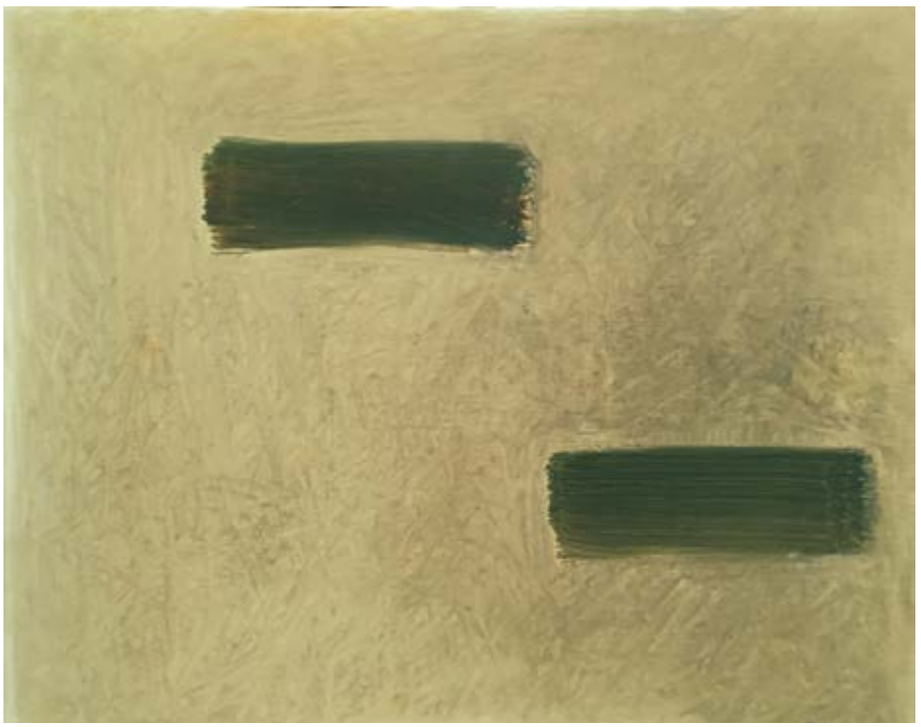
Senza titolo, 1986
olio su tela, cm. 49 x 44

Senza titolo, 1988
olio su tela, cm. 49 x 44

Senza titolo, 1984
olio su tela, cm. 29 x 35

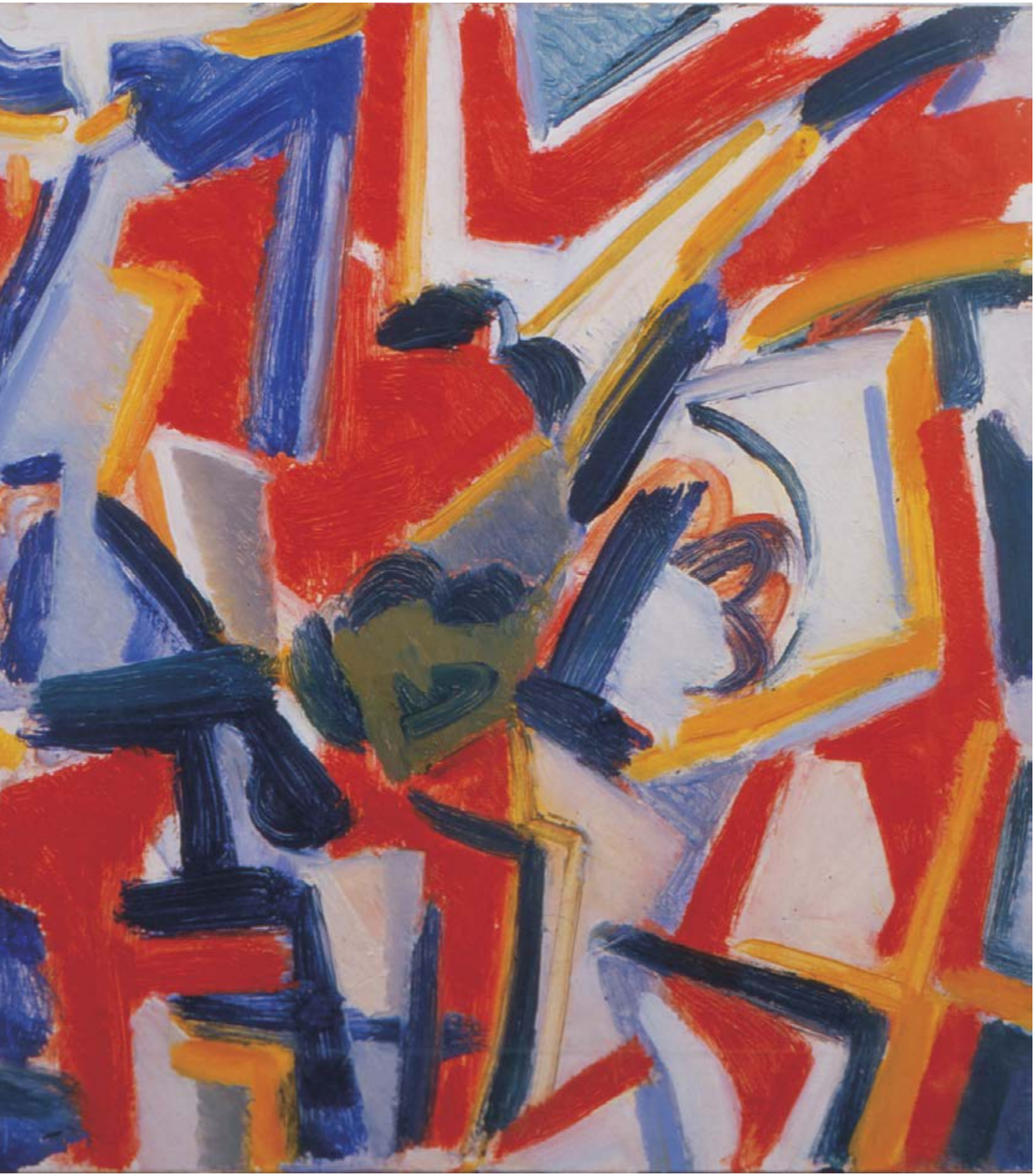
Senza titolo, 1986
olio su tela, cm. 29 x 35

Senza titolo, 1987
olio su tela, cm. 35 x 29



Senza titolo, 1987
olio su tela, cm. 31 x 40

Funerali di Berlinguer, 1984
olio su tela, cm 38 x 48
Collezione privata



Senza titolo, 1989
olio su tela, cm. 29 x 35

Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 41 x 47

Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 131 x 98

Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 73 x 64

Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 53,5 x 64

Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 53,5 x 64

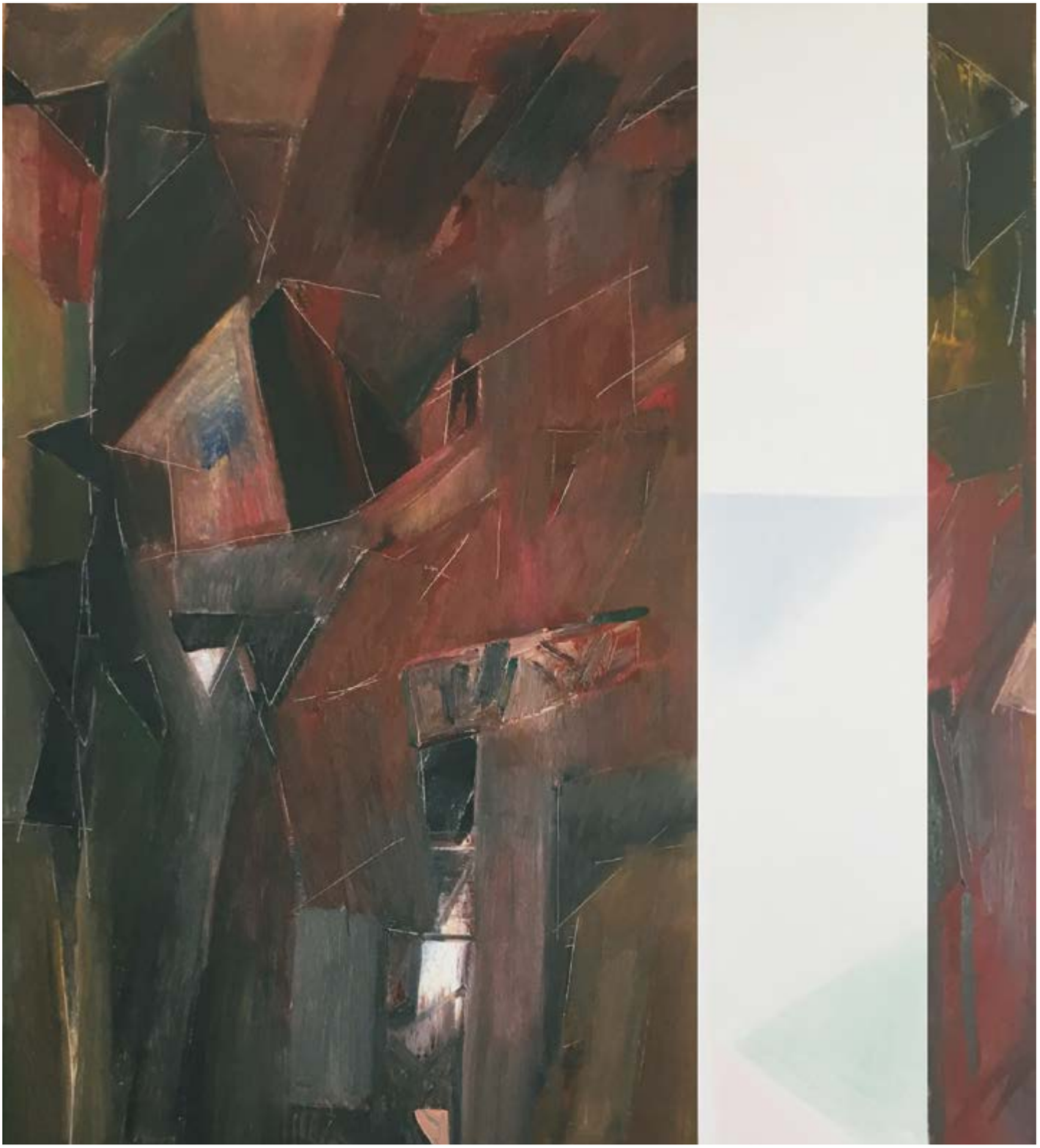
Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 97 x 90

Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 105 x 94

Senza titolo, 1991
olio su tela,
cm. 96 x 65,5

Senza titolo, 1991
olio su carta
su compensato,
cm. 97 x 69

Senza titolo, 1991
olio su carta su compensato , cm. 73 x 101



Senza titolo, 1991
olio su tela, cm. 106 x 94

GINO MORANDIS

Cavaliere azzurro, 1945
olio su tavola, cm. 125 x 80

Gino Morandis
Esercizi in tecnica sottile

Dino Marangon

Se la grazia e l'eleganza costituiscono, fin dagli esordi le qualità innate del suo universo immaginativo, l'altra caratteristica costante dell'articolato svolgersi della creatività di Gino Morandis può essere individuata in una concezione della pittura che, come ha avuto modo di rilevare Silvio Branzi, da sempre viene da lui intesa "… come qualcosa di più e di diverso da un gesto, da un grido in sé finiti e chiusi; sebbene come la misura itineraria di una moralità che poneva nell'atto creativo la condizione del suo libero formarsi quale unica e casuale realtà esistenziale …", nell'esplicarsi cioè di un impegno nell'ambito del quale, nella sempre più approfondita "consapevolezza del fare", la creazione pittorica andava sempre più trasferendo "… il dialogo con se stessa nel dialogo, più vasto e necessario con il mondo" (1) ovvero con l'uomo, nella sua universale individualità.

Un compito questo, fatto proprio da Morandis con una raffinata e davvero insolita, per i tempi, silenziosità, alla quale si accompagnerà però una non meno ferma determinazione, secondo i tratti di un carattere nel quale, già nel 1956, Giampiero Giani aveva saputo intravedere "Smania di timidezza pura. Grazia di timidissimi affanni", sottolineando che, "Quando parla con chi non ha confidenza, sembra dire la fine di un uomo, come un lento e rassegnato dimenticarsi", ma altresì precisando che, approfondendo appena il rapporto, era comunque subito "… facile … scoprire accanto a una meticolosa, pertinace pacatezza, slanci di consapevole entusiasmo e di fede sicura, come un sapore nuovo, quasi di intima confessione sfuggita a un carattere chiuso." (2)

Una segreta risolutezza, quella di Morandis che, ancora giovanissimo, lo aveva spinto a seguire Virgilio Guidi, il suo maestro all'Accademia di Venezia, allorché questi, nel 1935 verrà indotto a trasferirsi a Bologna dall'ostilità dell'ambiente artistico lagunare.

Nell'Accademia Felsinea avrà così modo di allargare il suo già ampio bagaglio di conoscenze visive e pittoriche anche grazie all'insegnamento dell'altro grande maestro: Giorgio Morandi, titolare della Cattedra di Incisione.

Ecco allora il giovane veneziano non solo aprire la propria sensibilità cromatica a segrete risonanze e correlazioni tonali, per molti aspetti trasgressive rispetto all'originario, luminoso essenzialismo guidiano, ma acquisire fin d'ora anche una sicura

Gino Morandis, 1946

Gino Morandis nello studio, 1955

consapevolezza della differenza intercorrente tra visione e materialità e struttura della pittura, tramite quella compiuta "… spazializzazione del colore e della luce" che, per quanto riguarda il maestro bolognese, Cesare Brandi ha acutamente sintetizzato nel *colore di posizione*" (3), ossia nella capacità della stessa nota cromatica o luminosa di acquisire valori diversi a seconda della sua dislocazione nella sintassi del quadro.

Un ampio bagaglio di conoscenze, questo, che risulterà fondamentale anche allorché, dopo un relativamente lungo tirocinio nell'ambito dei riferimenti figurali e paesistici attribuibili agli influssi dell'opera guidiana, Morandis, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, dopo essere tornato dal lungo servizio militare sul fronte greco albanese, verrà impegnandosi in rinnovate soluzioni sintattiche e compositive, ricche di riferimenti alla cultura transalpina: "Ben presto", ricorderà infatti lo stesso Morandis, "mi interessarono particolarmente i francesi: fu il periodo delle predilezioni: Parigi, con gli Impressionisti, i Cubisti, i Fauves, irradiava da tempo grande fascino …(4)

In un'ampia serie di *Nature morte*, di *Spiagge* e di *Marine* ricche di rimandi stilistici e iconografici soprattutto al Braque più recente (5), come pure alle opere della nuova generazione dei cosiddetti *Jeunes Peintres de la Nouvelle Tradition Francaise*, anche Morandis mostrerà così di essersi ormai incamminato lungo la strada che, come egli stesso affermerà. "… tendeva a liquidare ogni sopravvivenza di descrittivismo naturalistico." (6)

Una direzione ulteriormente ribadita da un quadro degli ultimissimi anni Quaranta, nel quale, dall'incastro dei piani e dei lacerti geometrizzanti, emerge chiaramente l'immagine di un cavallo e di un cavaliere: un evidente omaggio a Kandinsky.

A tale sempre più marcata liberazione contribuirà significativamente anche il progressivo avvicinamento, nell'ambito della Galleria del Cavallino del grande Carlo Cardazzo, di Morandis, assieme al suo carissimo e fraterno amico Bacci, allo Spazialismo, inteso quale attraente manifestazione di libertà che, escludendo l'imposizione di qualsiasi norma morfologica o stilistica, consentiva l'approfondimento e il dispiegamento delle più diverse espressioni personali.

In questo articolato contesto Morandis potrà infatti precisare e dare esplicazione alle "… ragioni estetiche e morali di esprimere l'immagine plastica in una condizione di pura spazialità." (7)

È comunque forse interessante notare come, già prima della sua adesione ufficiale al movimento fontaniano, tale fondamentale passaggio avvenga con una serie di tecniche miste (carboncino e pastelli su carta): quasi che il pittore, consapevole della rilevanza di tale nuova *apertura* per quanto concerne la propria fisionomia e personalità artistica, desiderasse una particolare *agilità* e maneggevolezza dei mezzi, nonché come, nella sua continua ansia di verità, anelasse altresì a una maggior intimità di espressione, in relazione agli aspetti distintivi del suo carattere a cui si è sopra accennato.

In ogni caso in tali composizioni che, a partire da una certa data, cominceranno significativamente a essere denominate *Composizioni spaziali*, il colore pare intraprendere un

nuovo cammino, espandendosi e risuonando per proprie, autonome energie interiori, mentre le differenti tonalità, accostandosi armonicamente paiono dar vita a insiemi informi che, quasi spontaneamente, sembrano affiorare nello spazio.

Infatti invece di eludere o cancellare lo spazio, come spesso accadeva nella coeva pittura di gesto o di materia, Morandis, come d'altronde gli altri spazialisti, lo identifica in una dimensione emotiva e eidetica, considerata l'unica propria dell'arte, intesa quest'ultima, al di fuori di ogni dogmatismo, come manifestazione della multiforme e dialettica relazione che intercorre fra l'uomo e l'universo.

Così anche il segno, la traccia, la materia, le componenti essenziali del nuovo fare pittorico, non sono mai un punto d'arrivo, non si riducono mai a entità immediate, ma rappresentano l'occasione, l'inizio del costituirsi dell'immagine.

In questo contesto risulta fondamentale la particolare prassi esecutiva messa in atto nelle sue già citate *Composizioni*.

Come ha giustamente rilevato Luca Massimo Barbero, sono infatti realizzate "… tramite un delicato *frottage*" (8), attraverso l'utilizzo di un tessuto posto, durante l'esecuzione, nel retro del foglio e di cui l'artista utilizza la trama facendola affiorare nella *texture* delle masse cromatiche.

Al di là del virtuosismo tecnico e al di fuori di ogni curiosità di stampo surrealistico, sarà proprio una simile prassi a consentire al pittore una straordinaria molteplicità di risultati.

Morandis riesce infatti a fondere inscindibilmente, anche sulla base degli insegnamenti guidiani (9) forma, colore e luce in una concezione universale della realtà, fatta confluire e resa intelligibile nell'opera attraverso un continuo, vivificante relazionarsi delle sue componenti e una continua vibrazione ottica della superficie pittorica, frutto, non solo, sul filo della memoria, di una sorta di ripresa *in negativo* del frazionamento dovuto al susseguirsi purissimo dei tratti, nella raffinatissima tecnica incisoria del suo maestro Giorgio Morandi, ma attraverso gli insegnamenti di quest'ultimo, anche dell'adozione della lezione più profonda e duratura del divisionismo e del *pointillisme* seuratiano, volta ad animare e insieme a dare compostezza all'immagine.

Espansione, energia ed espressività del colore non potevano infatti, per Morandis, prescindere da un ordine ad esso connaturato, al raggiungimento del quale contribuirà anche una sottile e personalissima reinterpretazione del neoplasticismo mondriano.

In particolare se nelle *Fabbriche* del suo amico Bacci, veniva a crearsi quasi una dialettica tra la potenza effusiva del colore e la perentorietà della *gabbia* del reticolo lineare che, infatti, ne risultava come sconvolto, perdendo la propria ortogonalità, nelle opere di Morandis viceversa è il colore stesso a rivelare al proprio interno una ordinata tramatura di linee di luce: "… il razionalismo di Mondrian", appunto, "che", confesserà Morandis, "mi impegna per la tensione della forma-luce" (10), mentre anche il segno che si inserisce ed emerge come vagando tra i liberi piani di colore di tali composizioni,

Gino Morandis all'inaugurazione della sua mostra alla Galleria del Cavallino (Venezia) con Cardazzo, Baccci, la moglie Rina e la figlia Barbara, 1963

Da sinistra, Luciano Gaspai (di spalle) Gino Morandis (al centro), Edmondo Bacci (a destra), alla personale di Morandis, Galleria del Cavallino, Venezia

qualificandosi come la " … risultante di un gesto dell'artista", pur caricandosi, come ha osservato Giuseppe Mazzariol, di valenze esistenziali, denunciando "… stratigraficamente il comporsi processuale dell'immagine, il suo farsi, … si traduce nel percorso di una volontà ordinatrice, tra le occasioni molteplici delle forme cromatiche." (11)

Risolto senza alcuna difficoltà il problema tecnico di passare dal *frottage* su carta dei disegni, alle opere su tela, attraverso l'abile uso dei pigmenti in polvere e l'accentuata diluizione dei colori a colla, sapientemente distribuiti e quindi come prosciugati per lasciar trasparire la struttura del supporto (e, nei decenni successivi anche con l'inserimento e la sovrapposizione, con la medesima funzione, di lacerti di rete a trama minutissima), Morandis, ormai pienamente interiorizzati anche i diversi aspetti della grande tradizione veneta del colore: dalle affocate smorzatore e granulosità dell'ultimo Tiziano, alle trasparenti aperture dei cieli veronesiani, alle vibranti atmosfere di Francesco Guardi, avrà così modo di immergersi negli spazi cosmici di un universo pittorico in cui, attratte da misteriose energie e sull'onda di invisibili magnetismi, le masse cromatiche verranno aggregandosi in mobili paesaggi di luce segreta, allusivi di dimensioni sconosciute, ma coinvolgenti e in grado, oltre ogni immediatezza percettiva, di palesare, pur nel raffinato splendore della materia e nella svelta eleganza del segno, memore forse anche dei sognanti incanti gorkiani, anche una nuova e forse sottilmente elegiaca coscienza esistenziale.

Tali sempre più articolate aggregazioni di significati troveranno così sempre nuove immagini: gli spazi illimiti della fantasia creativa morandisiana verranno infatti, via via concretandosi in sempre mutevoli apparizioni, in rinnovate, incantevoli metamorfosi liriche in grado di enucleare sempre nuove visioni dall'ispessirsi, agglutinarsi, condensarsi delle materie e dallo stemperarsi aereo e rarefatto dei colori, in una sempre più complessa molteplicità di aspetti, tra i quali un particolare rilievo sembrano assumere le problematiche relative alla concreta consistenza e, soprattutto, alla empirica estensione delle diverse opere.

A questo proposito, se si considera l'opera di Morandis nel suo complesso, va subito osservato che, pur non disdegnando le grandi, o addirittura vastissime dimensioni – basti pensare allo splendido ciclo di pitture parietali nell'atrio d'ingresso alle aule Morgagni del Policlinico Universitario di Padova (12), vera e propria difficile verifica sulle possibilità dei nuovi linguaggi pittorici di intervenire anche sui *muri* dei luoghi pubblici (13) – Morandis ha, da sempre sentito il bisogno di confrontarsi con supporti talora oltremodo leggeri, delicati e quasi labili e con formati ridotti, se non minuscoli: quasi a rispondere con maggior immediatezza all'urgenza degli impulsi immaginativi, affermando nel contempo la raffinatezza e la duttilità dei propri strumenti e delle differenti prassi esecutive messe in atto, in una avvertita coscienza della fondamentale importanza della tecnica nel contribuire a determinare il livello di qualità di ogni opera d'arte.

Nel caso di Morandis viene in mente il famoso aneddoto della gara sulla *linea* tra Apelle e Protogene.

"Raccontano", ha scritto Plinio il Vecchio, "che l'artista [Protogene], dopo aver contemplato

Gino Morandis nel suo studio 1970

la *sottigliezza* della linea, disse subito che era venuto Apelle (nel suo studio) e che nessun altro sarebbe stato capace di tal perfezione; dopodiché, con un altro colore, su quella stessa linea ne tracciò una più *sottile* e uscendo, ordinò … di mostrarla ad Apelle se tornava, e di aggiungere che l'autore della linea era quegli che cercava (cioè: che quella linea era la sua firma, il suo nome). E così avvenne. Tornò infatti Apelle e vergognandosi di essere stato vinto, con un terzo colore tirò una nuova linea che tagliava longitudinalmente le due precedenti, non lasciando più spazio per un'ulteriore *sottigliezza*." (14)

Sono sicuro che Morandis sarebbe stato entusiasta di provarsi in simili emulazioni, magari con il suo carissimo amico Bacci: amava infatti avere un *dialogo* continuo sulla pittura, l'unica cosa che veramente lo interessava, la vera luce capace di illuminare la sua esistenza.

Quante volte, scomparso Bacci, mi ha ripetuto: "E adesso, con chi posso parlare di pittura?"

Va tuttavia subito precisato che non si trattava per lui di mero virtuosismo: un simile atteggiamento si configurava infatti quale compiuta e sicura manifestazione di una vera e propria concezione del mondo.

La straordinaria rilevanza conferita da Morandis alla tecnica appare infatti quale negazione di ogni *platonismo*, ossia di ogni concezione dell'opera come produzione materiale di una pura, metafisica idea, convinto com'era che l'immagine, il disegno, il dipinto, in generale l'opera d'arte, non può che consistere nel processo formativo che lo genera.

Per lui, con le parole di Henry Focillon, la tecnica non era né il mero "… automatismo del mestiere, né", soltanto "la curiosità o le ricette di una cucina, ma una poesia tutta d'azione … il mezzo delle metamorfosi" (15), e ancora, nella sempre più ampia incertezza dei giudizi di valore intorno all'opera, costituiva altresì la possibilità di una qualche garanzia di "… obiettività controllabile", ponendo il fruitore *connaisseur*, in qualche modo "… nel centro dei problemi, … negli stessi termini e dallo stesso punto di vista dell'artista"(16), con una sottile, ma profonda apertura e sensibilità sociale che, rifiutando ogni falsa superiorità *intellettuale*, di *casta*, spinge Morandis ad affermare: "La pittura va eseguita da buon operaio" (17): un artefice impegnato in sempre nuove prove, persino stimolato dalle difficoltà e dalla complessità delle problematiche messe a tema, proprio in quanto in grado di proporre sempre nuovi interrogativi, di far emergere aspetti nuovi e insospettati.

Gino Morandis nello studio, 1970

Eccolo allora, fin dagli inizi della sua lunga carriera artistica, impegnarsi in difficili composizioni di figure, come percorse da sottili inquietudini manieristiche, improntate alla tematica dello *scorcio*, dove, già con le parole del Pino si potrebbe rilevare che "… alcune parte fuggono dal vedere" (18), quasi a preconizzare le future, dilatate espansioni della visività morandisiana, per poi cercare, nuovi, più liberi, ma calibratissimi

equilibri tra libera energia espansiva del colore, la sua minutissima intrinseca e vibrante strutturazione reticolare e la incisiva scansione dei molteplici percorsi segnici nelle sue, già ricordate *Composizioni*, a pastello e carboncino, dei primissimi anni Cinquanta, che, ben presto, verranno convertendosi in configurazioni allusive di segreti processi di trasformazione di materia ed energia, di spettrali e fluenti emissioni di campi magnetici, di radianti deflagrazioni cosmiche.

Verrà così configurandosi un nuovo concetto di spazio che troverà anche straordinaria espressione in una serie di minuscole tavolette, nelle quali l'ispessirsi dei pigmenti, caricandosi di impercettibili riverberi di sommesse risonanze metalliche e modulando il frangersi della luce sull'accidentata stesura della superficie, contribuirà allo straniamento dalle ridottissime dimensioni empiriche dell'opera, innestando sorprendenti metafore e visioni siderali.

Alla ricerca di esiti di particolare morbidezza e immediatezza, oltre a una vasta produzione pittorica, egli verrà altresì sperimentando quelli che lui chiamerà *Monotipi*, ossia stampe tirate a un unico esemplare attraverso la pressione sul foglio di un disegno, di tracce, di aloni e macchie di colore precedentemente delineate e sparse su un supporto rigido, con risultati, sia nel caso di immagini monocrome prevalentemente segnico–lineari, che nell'uso più disteso e diluito degli impasti e del colore, di carezzevole tenerezza e quasi di palpabilità visiva.

In effetti, a confermare il prevalente interesse pittorico, su tale *canovaccio* monotipico, Morandis verrà pressoché costantemente operando multiformi, ulteriori interventi a inchiostro, a tempera, ad acquerello, probabilmente creando così delle vere e proprie tecniche miste.

Ma, nel corso degli anni, Morandis non tralascerà neppure di cimentarsi anche in prove più propriamente grafiche.

Significativa, ad esempio, sarà la sua produzione serigrafia: un campo questo, nell'ambito del quale, in seguito, a partire dal 1972, potrà avvalersi della collaborazione di un "… artefice veggente … fuori di ogni routine riproduttiva e meccanica" (19) come Fiorenzo Fallani, sperimentando sempre nuove modalità realizzative, attraverso l'uso calibrato di colori opachi, coprenti, trasparenti, ai quali sovente si aggiungeranno fondi , o mescolanze, o applicazioni di flock (20) e talora persino sabbie e rilievi materici, quasi per sottolineare, per contrasto, la leggerezza e la fine delicatezza dei supporti cartacei.

Ma, ritornando a considerare la produzione pittorica, più specificatamente a *esemplare unico*, va rilevato come, oltre alle opere per le mostre, per i collezionisti e per i mercanti, per le prestigiose rassegne alle quali veniva con sempre maggior frequenza invitato a partecipare, Morandis verrà significativamente creando anche una fitta serie di opere quasi personali, spesso dalle misure ridottissime alle quali, non a caso, in seguito darà il titolo di *Esercizi in* o *per tecniche sottili*.

Per un pittore per molti versi avaro di titoli come Morandis, che, quando non ricorra

Gino Morandi al ristorante La Colomba con Gentilini, Milena Milani

al *Senza titolo*, solitamente si limita a *didascalie* quali *Composizione*, o *Immagine*, ed è già tanto quando arriva a *Immagine spaziale*, una simile, precisa e articolata indicazione pare tutt'altro che trascurabile e priva di significato, anche se per taluni aspetti può risultare ambigua: essendo, allo stesso tempo valida sia in generale per tutte le opere di piccolo formato, almeno per quelle realizzate a partire dagli anni Sessanta, sia, come si tenterà di vedere più avanti, per un ciclo specifico di esse.

Il termine *esercizio* pare infatti rimandare, nella costanza evolutiva della propria individualità, ad una ferma volontà, a un tenace impegno morale per una continua crescita, un progressivo affinamento insieme della persona e dell'opera, mentre, in tale contesto, il concetto di *tecnica* viene traducendosi in piena consapevolezza del rapporto ineliminabile che, in una processualità aperta e sensibilissima, nell'ambito della pittura, va instaurandosi tra l'artista e i suoi mezzi espressivi.

In ogni caso l'accento pare cadere soprattutto sul termine *sottile*, a indicare la complessità, la penetrante ricchezza di sensi, di motivi e di riferimenti, di significati raggiungibili solo con grande concentrazione ed energia immaginativa, secondo sequenze continuamente variabili, in grado di modificare incessantemente lo stesso processo in atto, superando ogni rigidezza di ritmo e di metro.

Ma mirare alla *subtilitas* significa anche puntare continuamente a una sorta di sublimazione delle concrete componenti del dipingere: "La materia in sé", ha infatti affermato Morandis, "è cosa inerte, ma può venirle attribuita una emozionalità quando la si collochi nell'ambito dei rapporti" (21) e, nel sempre più raffinato dispiegarsi delle sue alchimie pittoriche, Morandis sembra giungere a una tal impercettibile sottigliezza da richiedere continuamente nelle proprie *esecuzioni* il contributo della fantasia dello spettatore.

Così, già nei primi anni Sessanta nascono opere caratterizzate dalla continua trasformazione mediante unione, ampliamento, moltiplicazione di originarie, multicolori cellule pittoriche che, proprio tramite la densità e la consistenza degli impasti e dei grumi che rendono irregolare e accidentata la superficie del dipinto, vengono caricandosi di riferimenti e allusioni cosmiche.

Il senso del nuovo, dell'artificiale affiorerà quindi nell'alluminio quadrettato dei fondi di talune opere immediatamente successive che tra l'altro, è stato osservato, "… hanno un referente biografico che corrisponde a un viaggio in Russia unitamente ad altri amici" spazialisti, nella terra del cosmonauta Yuri Gagarin.

"Appaiono in queste immagini", ha specificato Luca massimo Barbero, inserti in carta metallica pieghettata, squadrata, talvolta graffiata e inserita come *collage* nella composizione", cosicché "Lo stridore *suadente* del metallo *leggero* della carta, il riflesso e la cangianza del materiale, non interrompono, ma interagiscono con essa, diventano un nuovo *corpo*, talvolta riflettente, altre volte opaco e implosivo." (22) In ogni caso, si comprenderà appieno la *magia* di Morandis, quando si terrà conto che questi nuovi

inserimenti sono in realtà, spesso costituiti da *sempici* involucri di caramelle e cioccolatini. Ma il mondo dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie verrà altresì sottilmente alluso dal rapprendersi in rilievo di intricati e traslucidi grovigli di colle e resine viniliche, attraverso i quali verrà addirittura realizzando degli insoliti *ritratti*, tra i quali splendidi quello, minuscolo, dedicato alla moglie, o l' *Autoritratto elettronico* del 1965.

In alcune serie di opere, pressoché coeve, sono invece i colori, sempre più trasparenti, limpidi e luminosi a innestare, accompagnandosi alla scansione dei sottili segni grafici incisi sulle biancheggianti superfici gessose, una molteplicità di limpidi percorsi della fantasia, mentre in un altro ciclo di dipinti immediatamente successivi, immensi dischi monocromi si affacciano su piatte estensioni uniformi, come sospesi su lontani orizzonti kleeanamente scompartiti in lievi tasselli di colore.

Ma ben presto nuovi e più liberi flussi spaziali , splendide e deflagranti armonie di luce e di colore, verranno imponendosi in un continuo variare di toni, di masse, di impercettibili attrazioni e dispersioni, di transiti, di segreti, ma efficienti magnetismi.

Nasceranno così anche i suoi *Esercizi per tecniche sottili* propriamente detti: dipinti costituiti dall'accostamento di sempre più libere e impalpabili zonature di colore distese e poi prosciugate a far emergere il chiarore della preparazione a gesso del fondo e il sottile reticolo della faesite o, più raramente, della tela.

Per un gioco di farfalle, è l'ulteriore, specifica dominazione di uno di questi miracoli della pittura, realizzati da Morandis "… con tecniche sue, molto semplici quando si enunciano, molto complesse quando si eseguono. Mai meccaniche, mai legate a formulari, mai ripetitive. E allora che teniche sono?", si è chiesto Giuseppe Mazzariol.

"Le tecniche sottili di Morandis", è stata la lucida e insieme commossa risposta, " sono imparentate con i modi di comporre di Mozart, all'apparenza si ripetono, nella realtà solo si differenziano." (23)

Non si deve tuttavia credere che, nel susseguirsi di tali mobili variazioni, Morandis non fosse interessato a perseguire nuovi indirizzi, a intraprendere, pur nella fedeltà alle sue fondamentali istanze creative, esperienze anche radicalmente diverse.

Ad esempio, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e poi per tutto il decennio successivo e oltre, Morandis porterà la ricerca "… sul fronte dell'essenzialità assoluta, riuscendo a coniugare problemi formali e luministici e" inedite "soluzioni sul piano materico e cromatico" (24), realizzando i suoi celebri *legni*: nei quali, scriverà autorevolmente Umbro Apollonio, "… l'immagine si blocca accampandosi con rilevata evidenza", affrontando "… il suo tema in una conformazione linguistica diversa", riducendo "… di molto gli elementi compositivi … impiegando cioè il colore soltanto per accenni a rispondenza lontana … sostituendo alla tela … un legno che incide sagome e mette in rilievo". (25)

Ma, anche in questa occasione, l'artista non solo avvertirà la necessità di rispondere alla sentita esigenza di "un rigore nuovo", di "un bisogno di essenzialità", di "un equilibrio senza complessi" (26), con uno splendido ciclo di opere di grandi dimensioni, araldicamente

imponenti nell' austera dominanza dei bianchi, ma sentirà altresì il bisogno dar vita anche a una serie di analoghi *collages* di faesite su tavola di poche decine di centimetri di lato, in grado, dato anche lo spessore, di autosostenersi, proponendosi così quasi come piccole sculture, *oggetti* da scrivania, volti a instaurare nuovi modi di integrazione con l'ambiente circostante, con risonanze di inaspettata quotidianità.

E anche in seguito quando la pittura tornerà a rivendicare un più pieno dispiegamento delle proprie possibilità e prerogative, animando sempre nuovi firmamenti di forme e di colori "… in equilibri provvisori destinati da un momento all'altro a comporsi nell'armonia perfetta di un cosmo sognato, sperato, fors'anche rimpianto –spesso", ha osservato ancora Giuseppe Mazzariol, " i modi di questa lirica sfiorano i ritmi prolungati dell'elegia – ma sempre denegato da un bisogno di libertà, di nuova domanda, di dubbio che nasce dalla conoscenza scontata e che si fa ansia di nuovo" (27), Morandis continuerà a tentare e ritentare di avvicinarsi alla propria criticamente avvertitissima concezione della pittura, intesa come idea regolativa, ossia quale meta agognata, seppur irraggiungibile, non essendo dato alle capacità umane di oltrepassare l'orizzonte dell'esperienza per avventurarsi nel dominio dell'assoluto.

Una sempre rinnovata libertà creativa, completamente affrancata da qualsiasi vincolo, giungerà ormai a sorreggere la spazialità illimite dell'opera, sovente senza nemmeno più la necessità di determinare dei nuclei attorno ai quali far calamitare le zonature cromatiche nel contrapposto gioco delle tensioni centrifughe e centripete.

L'immagine senza ricorrere a mitologie o a esplicite narrazioni accattivanti verrà così offrendosi con nuova fermezza a una specie di assorta contemplazione.

Al di là di ogni impressionistica transitorietà o, viceversa, di ogni intellettualistica rigidità costruttiva, anche il rapporto tra il dipinto e il fruitore verrà così acquistando una particolare importanza, fino a stabilire, talvolta, attraverso il sapiente inserimento di giustapposte retinature, quasi un processo di osmosi fra la superficie del quadro e l'interiorità percipiente che verrà in tal modo indotta a una lenta e articolata meditazione sui più intimi e complessi significati dell'opera.

Una interna, quasi non fenomenica luminosità, forse un antico, inafferrabile ricordo dell'oro infinito del mosaico bizantino, sembrerà allora riaffiorare nelle cromie, come liquefatte, e ricondurre ad unità i bianchi, i profondi bruni, le ocre, i verdi algali della sua raffinatissima tavolozza, ora ricompresa, pur in una gamma di quasi impercettibili trasalimenti e rapporti di toni, in un severa sobrietà, probabile indice di una profonda coerenza, di un grande ed energico senso della misura e di una rara disciplina interiore, capaci, insieme, di attingere ai vertici di una inaspettata semplicità, da cui far emergere il percorso sapientemente mosso, ma sorvegliato del segno: lirica metafora di una soggettività cosciente della infinita pochezza e dispersione dell'uomo, ma altresì, con Pascal, consapevole della sua incoercibile, luminosa dignità di individuo partecipe dell'irrinunciabile dimensione del pensiero.

Appare allora chiaro che "… questo solitario pittore, questo aristocratico poeta che, pur vivendo in mezzo a tutti con amabile discrezione e rara eleganza e partecipando anche ai movimenti culturali più avanzati del nostro tempo, ha preferito interrogarsi piuttosto che predicare e insegnare; cercare dentro di sé un segno, un colore, un'immagine che rincorrere il consenso dei più, indulgendo alle mode o ai capricci degli altri", rimane un esempio altissimo di etica e di creatività, sempre che si voglia rispettare e promuovere una civiltà che coltivi il valore della storia, che ha "… in sé il bene strepitoso di un possibile domani." (28)

*Testo pubblicato in occasione della mostra, *Gino Morandis (1915-1994) Documenti*, tenutasi a Venezia presso la Biblioteca Nazionale Marciana, febbraio- marzo 2006

Note

1. Da S, BRANZI, *Gino Morandis*, presentazione al catalogo della Mostra Personale presso la Galleria del Naviglio, Milano 28 ottobre – 15 novembre 1967.
2. Da G. GIANI, *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*. Milano 1956.
3. Da C. BRANDI, *Poscritto – 1952*, a, *Cammino di Morandi*, ora in C. BRANDI, *Scritti sull'Arte*, Torino 1976, p. 36.
4. Così in una significativa *Intervista* a Silvio Branzi, allora *critico* del "Gazzettino" di Venezia. Nell'Archivio Morandis sono conservati sia la lettera manoscritta del 13 dicembre 1959 con la quale Branzi annuncia la volontà del direttore del giornale di pubblicare in terza pagina un'ampia intervista col pittore, che i dattiloscritti con le domande e le relative risposte di Morandis. Pare comunque che, poi, l'iniziativa non abbia avuto seguito.
5. D'altronde Braque era stato presente alla Biennale del 1948 con una scultura e ben 17 oli, tutti posteriori al 1940.
6. Da G. MORANDIS, *Intervista a Silvio Branzi*, cit.
7. Ivi.
8. Da L. M. BARBERO, *Gino Morandis. Per una prima traccia critica*, nel catalogo della mostra, *Gino Morandis. Antologica*, a Cura di L. M. BARBERO e A. ROSA, Sacile Palazzo Flangini Ragazzoni Billia, 1 novembre – 8 dicembre 1996, p. 23.
9. "Il binomio forma-colore che da Cezanne in poi è precetto della pittura", sosteneva Guidi, "è meno sufficiente del trinomio forma-colore-luce." (Da V. GUIDI, *Pittura d'oggi. Collezione del Viesseux*, Firenze 1954, p. 93.)
10. Da G. MORANDIS, *Intervista a Silvio Branzi*, cit.
11. Da G. MAZZARIOL, *Pitture di Gino Morandis,* in occasione della personale presso la Galleria del Naviglio, Milano 19 dicembre 1985 – 13 dicembre 1986.
12. Per una più ampia trattazione sugli affreschi di Padova, vedi il mio, *Gino Morandis. Gli affreschi al Policlinico di Padova*, in "Venezia Arti" n° 13, 1999, pp. 133-136.
13. Purtroppo una così significativa testimonianza, non solo della raffinata creatività morandisiana, ma anche di una importante stagione del XX° secolo, versa attualmente in un'incredibile situazione di incuria e di degrado. L'inopinabile intrusione di un vasto esercizio di ristoro stravolge infatti completamente l'originaria destinazione d'uso dei locali e la stessa percezione dell'opera, oltretutto celando alla vista diversi metri quadri di parete dipinta e alterando considerevolmente le proporzioni e gli equilibri delle immagini, mentre svariate incisioni, strisci, scritte con le bombolette spray, asportazioni di colore provocate da urti

o strappando l'adesivo usato per appendervi sopra manifesti e avvisi, aggravano le ferite arrecate a un'opera che, peraltro, nonostante l'empiricità della tecnica esecutiva (probabilmente con tempere rafforzate con colle e resine viniliche), se non avesse dovuto subire gli oltraggi appena elencati, avrebbe per parte sua retto benissimo al passare degli anni, come appare evidenziato dalla perfetta conservazione complessiva delle tonalità, degli infiniti passaggi e delle variazioni della superficie pittorica. In ogni caso, vista l'importanza e la qualità dei dipinti di Morandis al Policlinico di Padova, lasciar cadere, o peggio distruggere tali splendide testimonianze, sarebbe un segnale di profonda inciviltà. Non resta che, ancora una volta, come da più parti si è più volte richiesto, auspicare un sollecito ripristino e restauro.

14. PLINIO (23/24 –79): C. PLINI SECUNDI, *Naturalis Historiae quae pertinent ad artes Antiquorum*, testo, trad. e note a cura di S. FERRI, *Plinio il Vecchio, Storia delle Arti Antiche*, Roma 1946, XXXV, 82.

15. Da H. FOCILLON, *La vie des formes*, Ed. it., *Vita delle forme*, a cura di A. BARATONO, Milano 1945, pp. 126-127.

16. Ivi p. 127.

17. Così in un frammento che l'artista teneva appuntato alla parete dello studio, attualmente custodito dall'Archivio Morandis a Venezia e riportato in A, CASTELLANI, *Gino Morandis. Incanti della Materia*, nel catalogo della mostra a cura di A. CASTELLANI, Padova Palazzo del Monte di Pietà, 23 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005, p. 31.

18. Da P. PINO, *Dialogo di Pittura*, Venezia 1548, ora in P. BAROCCHI, 1960, p. 114.

19. Così lo definì, nel 1983, Carlo Ludovico Ragghianti in occasione della presentazione di una Cartella di serigrafie di Aldo Salvadori.

20. "Il floccaggio", ha tra l'altro scritto Fiorenzo Fallani, "è un procedimento industriale che serve a vellutare, con un procedimento elettrostatico, svariate cose, come ad esempio carta da parati, tavolini da gioco, portaparrucche per acconciatori, etc. Ci sono attualmente in commercio ben 24 differenti colori e per ogni colore diverse misure di taglio del filo (da 0,5 m/m a 3 m/m) così da realizzare superfici differenziate, da una superficie con polvere di velluto a una superficie con velluto a pelo lungo, cromaticamente tra loro differenti." (Vedi, *Glossario*, in F. FALLANI, *La Serigrafia di Fiorenzo Fallani. Catalogo Generale 1968 – 1995*, Firenze 1997, p. 220.)

21. Da G. MORANDIS, *Intervista a Silvio Branzi*, cit.

22. Da L. M. BARBERO, *Gino Morandis. Per una prima traccia critica*, cit. pp. 26 – 27.

23. Da G. MAZZARIOL, *Pitture di Gino Morandis*, cit.

24. Da G. GRANZOTTO, *Gino Morandis, Lo spazio insuperabile della pittura*, nel catalogo della mostra, *Gino Morandis* , a cura di G. GRANZOTTO, B. MORANDI, L. CONTI, Milano Palazzo del Senato 19 aprile – 2 maggio 2005, p. 20.

25. Da U. APOLLONIO, *Gino Morandis*, nel catalogo della *Biennale Triveneta d'Arte Contemporanea. Due Generazioni a confronto*, San Martino di Lupari, Chiesa Storica, ottobre – novembre 1973.

26. Ivi.

27. Da G. MAZZARIOL, *Pitture di Gino Morandis*, cit.

28. Ivi.

Ritmo ascendente, 1963
tecnica mista su tela, cm. 180 x 100

* Le opere che non riportano dicitura diversa sono da intendersi provenienti dall'Archivio Saverio Rampin, Venezia

Variazioni spaziali, 1955
tecnica mista su tela; 140 x 200

Nucleo Spaziale, 1954
tecnica mista su tela, cm. 72,5 x 76,5

Senza titolo, 1955
tecnica mista su tavola, cm. 26,3 x 31,8

Immagine n° 280, anni '60
olio su tela, cm. 60 x 80

Senza titolo, 1957
tecnica mista su tavola, cm. 37 x 48

Arabesco lunare, 1956
olio su tavola, cm. 34 x 44

Immagine n° 85, "Omaggio alla primavera", 1960
tecnica mista con argenti su tela, cm. 30 x 35

Senza titolo, 1961
olio su tela, cm. 35 x 50

Senza titolo, primi anni '60
tecnica mista su tavola, cm. 32 x 50

Divagazione nel cosmo, 1962
olio su tavola, cm. 24,5 x 44,5

Senza titolo, 1963
tecnica mista su tavola, cm. 30 x 38

Senza titolo, primi anni '60
tecnica mista su tela, cm. 40,5 x 66

Immagine n° 125, 1960
tecnica mista su tavola, cm. 38 x 48

Composizione, 1958
olio su tavola, cm. 32,5 x 37,5

Immagine azzurra, 1960
olio su tela, cm. 80,5 x 61

Senza titolo, seconda metà anni '50
tecnica mista su tavola, cm. 24,5 x 46

Senza titolo, 1965
tecnica mista con argenti su tavola,
cm. 30 x 25

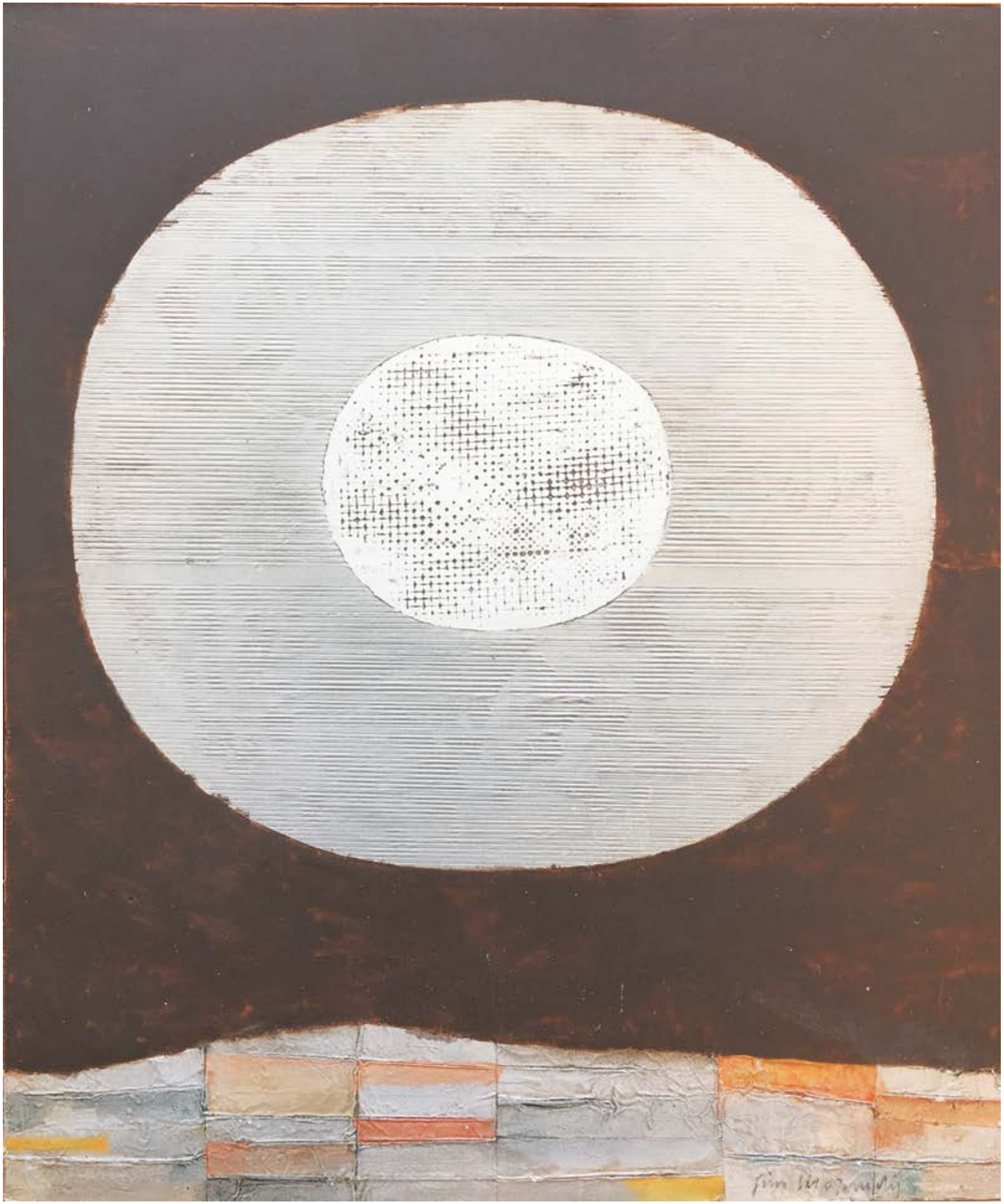


Immagine n° 222 b, 1963
tecnica mista con argenti
su tela,
cm. 45 x 30

Senza titolo,
primi anni '60
tecnica mista su
tavola,
cm. 27,5 x 37,5

Senza titolo,
1962-63
tecnica mista su
tavola,
cm. 25 x 35

Senza titolo, 1965
tecnica mista su tavola, cm. 25 x 20

Senza titolo, 1967
tecnica mista con argenti su tavola, cm. 25 x 20

Senza titolo, 1965
tecnica mista su tavola, cm. 25 x 20

Senza titolo, 1965
tecnica mista su tavola, cm.30 x 25

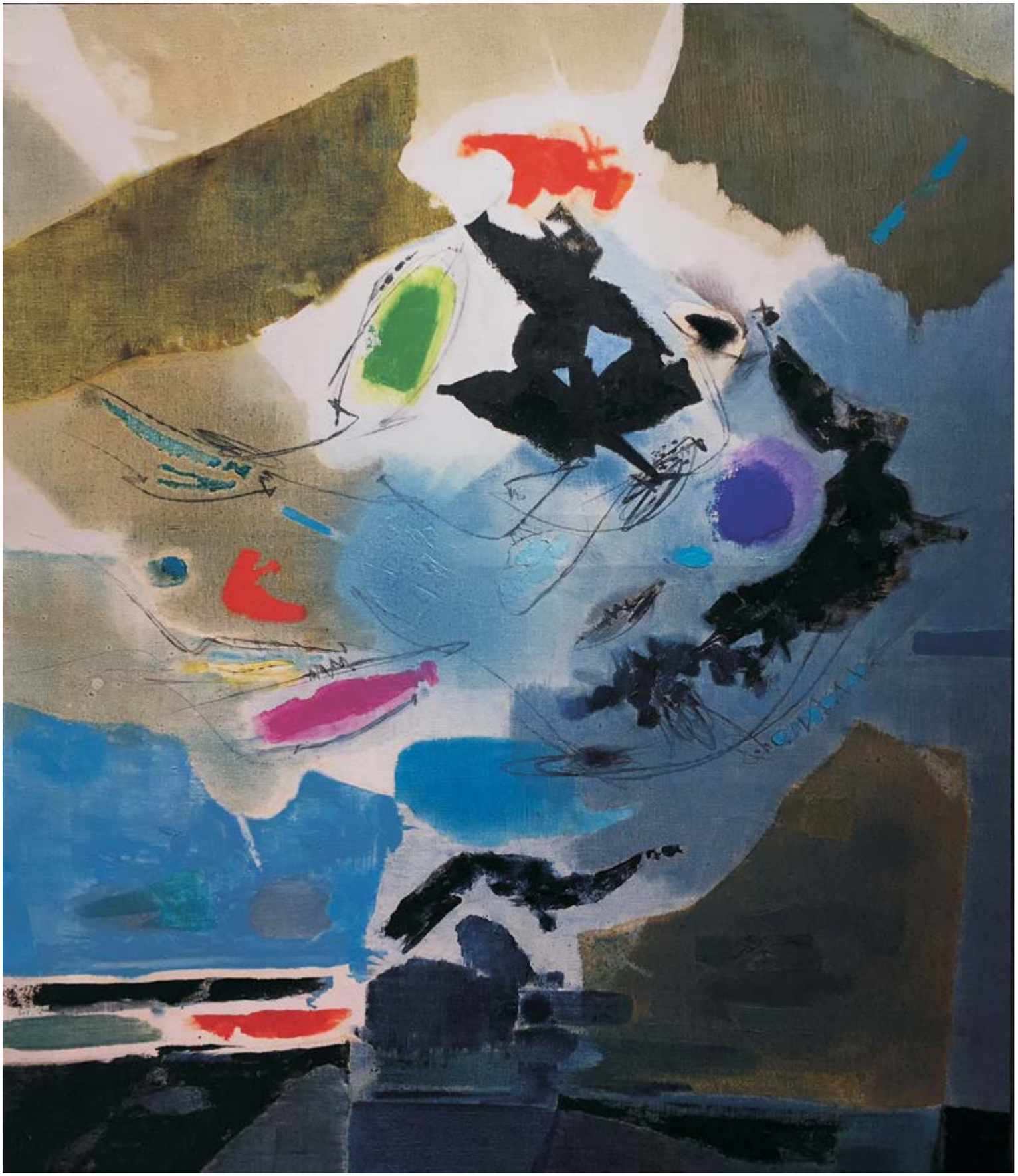
Senza titolo, 1967
tecnica mista su tavola, cm. 25 x 26,5

Composizione n°103, 1967
tecnica mista su tavola, cm. 22,5 x 28

Frammento nello spazio, 1967
tecnica mista su tavola, cm. 35 x 30

Senza titolo, 1963
olio su tela, cm. 91 x 121

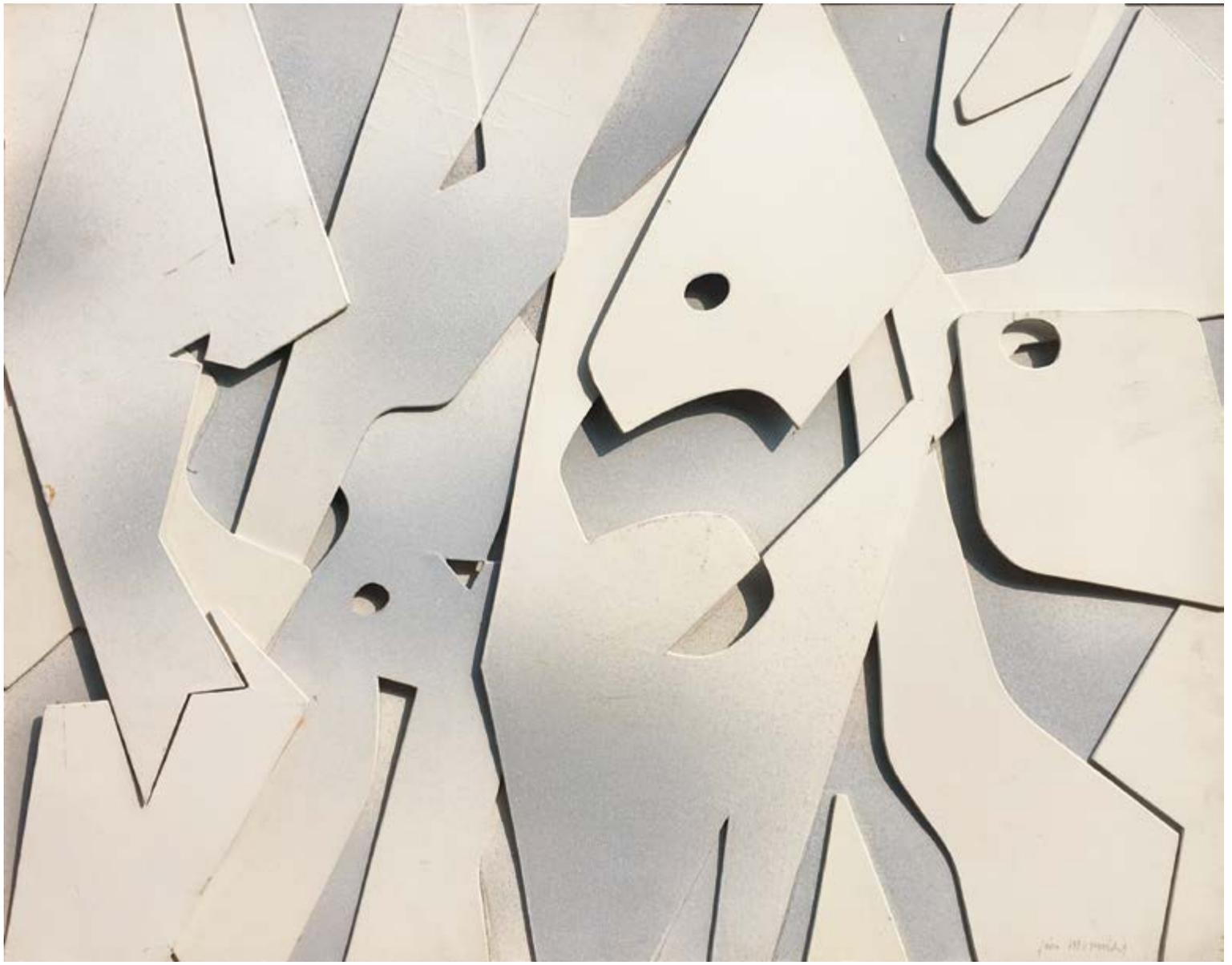
Fantasia cromatica, 1966
olio su tela; 156 x 130



Diagonale destra, 1965
olio su tela; 170 x 170

Immagine n° 535, anni '70
tecnica mista su tavola; 80 x 80

Senza titolo, 1968
tecnica mista su tavola, cm. 130 x 170



Senza titolo, anni '70
tecnica mista su tavola, cm. 55 x 70

Immagine, 1971
tecnica mista su tavola, cm. 100 x 120

Superfici grigio rosa, 1975
tecnica mista su tavola, cm. 75 x 60

Immagine n° 570, 1969
faesite su tavola; 54 x 54

Immagine n° 561, 1972
tecnica mista su tavola, cm. 80 x 55

pag. seg.

Immagine n° 503, 1975
tecnica mista su tavola, cm. 80 x 69,5

Castelli in aria n° 2B, anni '70
legno su tavola, cm. 32 x 26

Immagine spaziale, 1978
tecnica mista su tela, cm. 70 x 80

Senza titolo, 1988
tecnica mista su tela, cm. 56 x 70,5

Senza titolo, 1986
tecnica mista su
tavola, cm. 70 x 50

Ritmi su fondo bianco, metà anni '80
tecnica mista su tavola, cm. 26 x 36,5

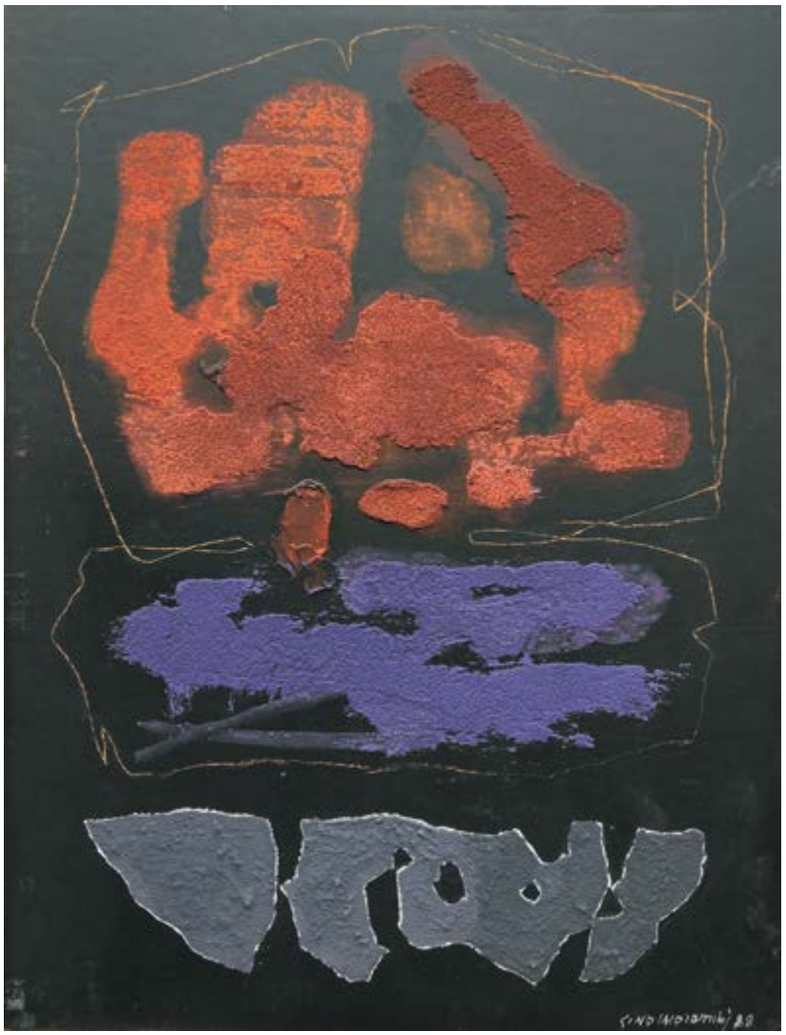
Immagine polimaterica, 1988
tecnica mista su tavola, cm 54 x 62

Senza titolo, 1990
tecnica mista su tavola, cm.29,5 x 30

Bozzetto per serigrafia,1991
tecnica mista su tavola, cm. 30 x 30

Senza titolo, 1989
tecnica mista su
tavola, cm. 35 x 24,5

Senza titolo, 1987
tecnica mista su tavola, cm. 35 x 24,5



Senza titolo, 1988
tecnica mista su tavola, cm. 40 x 30

Senza titolo, 1990
tecnica mista su tavola, cm. 37,5 x 29,5

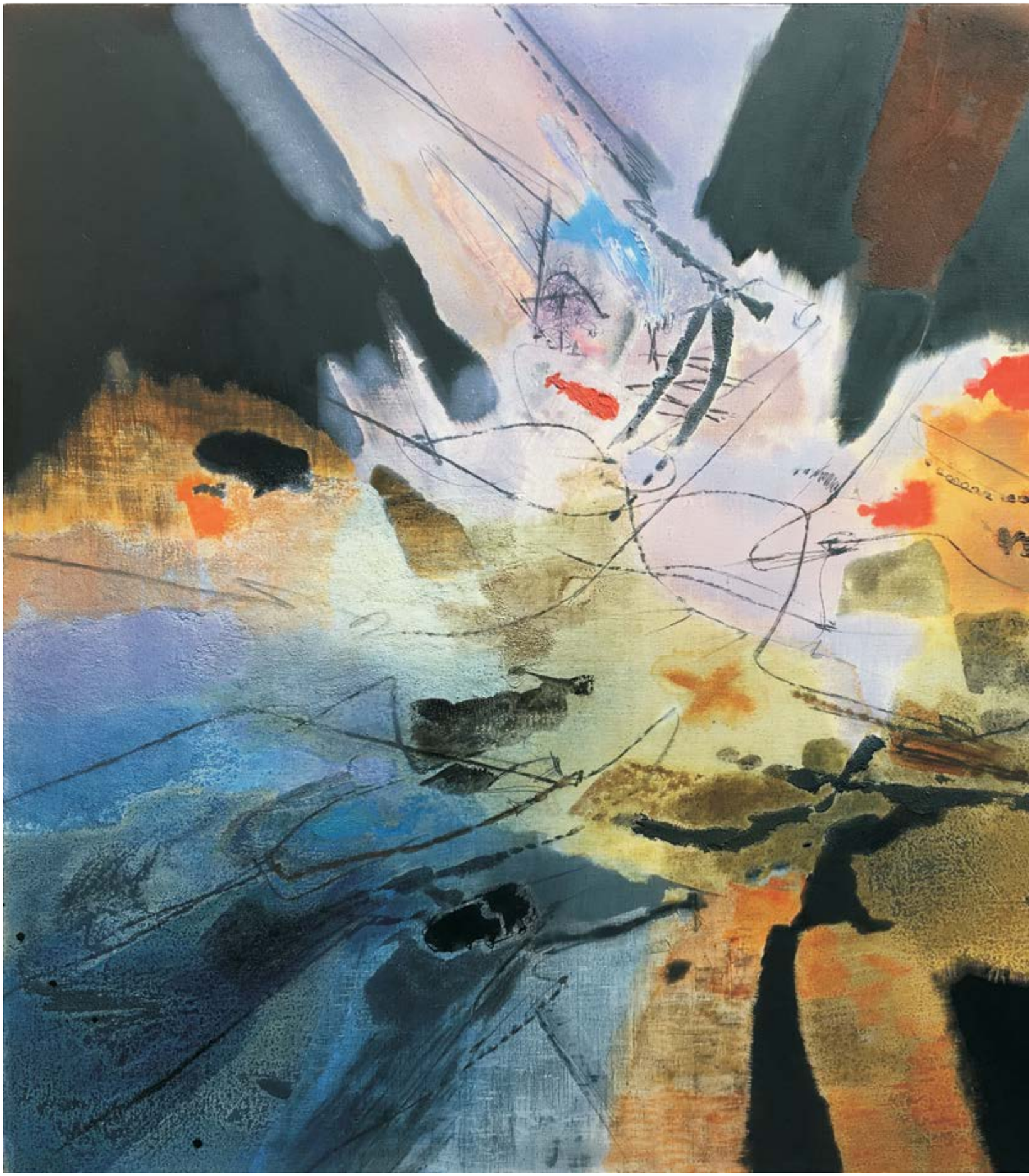
Lino Morandi

Senza titolo, anni '70
tecnica mista su tavola, cm. 26 x 26

Senza titolo, 1987
tecnica mista su tavola, cm. 30 x 40

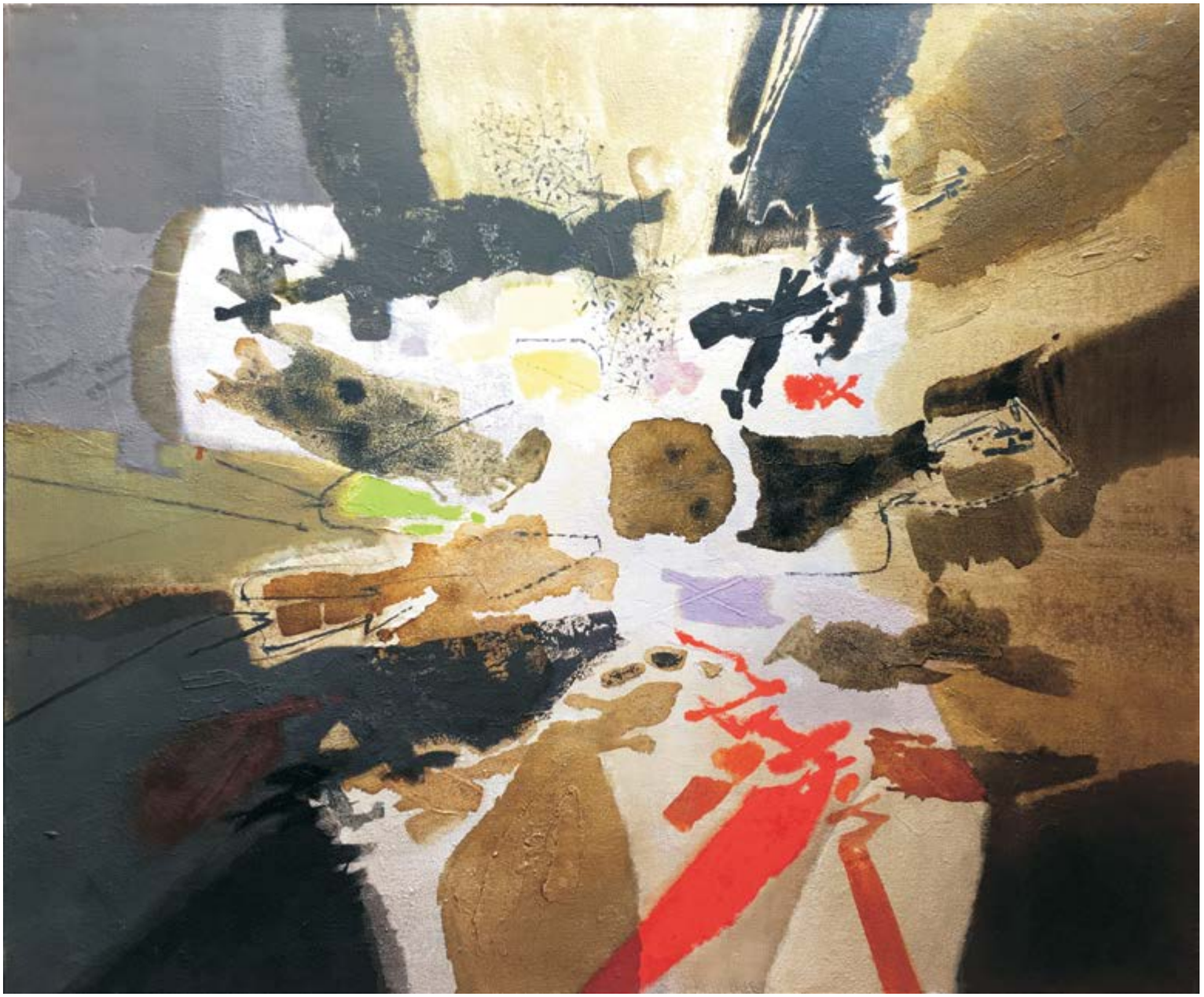
Fra nero e blu, 1975
olio su tela, cm. 53,5 x 65

Senza titolo, 1987
olio su tavola, cm. 27,5 x 19,5



Incontro di elementi (plurivalenze), 1985
olio su tela, cm. 142 x 171

Senza titolo, anni '80
olio su tela, cm. 81,5 x 100



Spazio Veneto, 1986
tecnica mista su tela, cm. 142 x 171

Immagine spaziale B, 1989
tecnica mista su tela, cm. 115 x 156

Immagine in nero n°1, 1987
tecnica mista su tela, cm.140 x 170

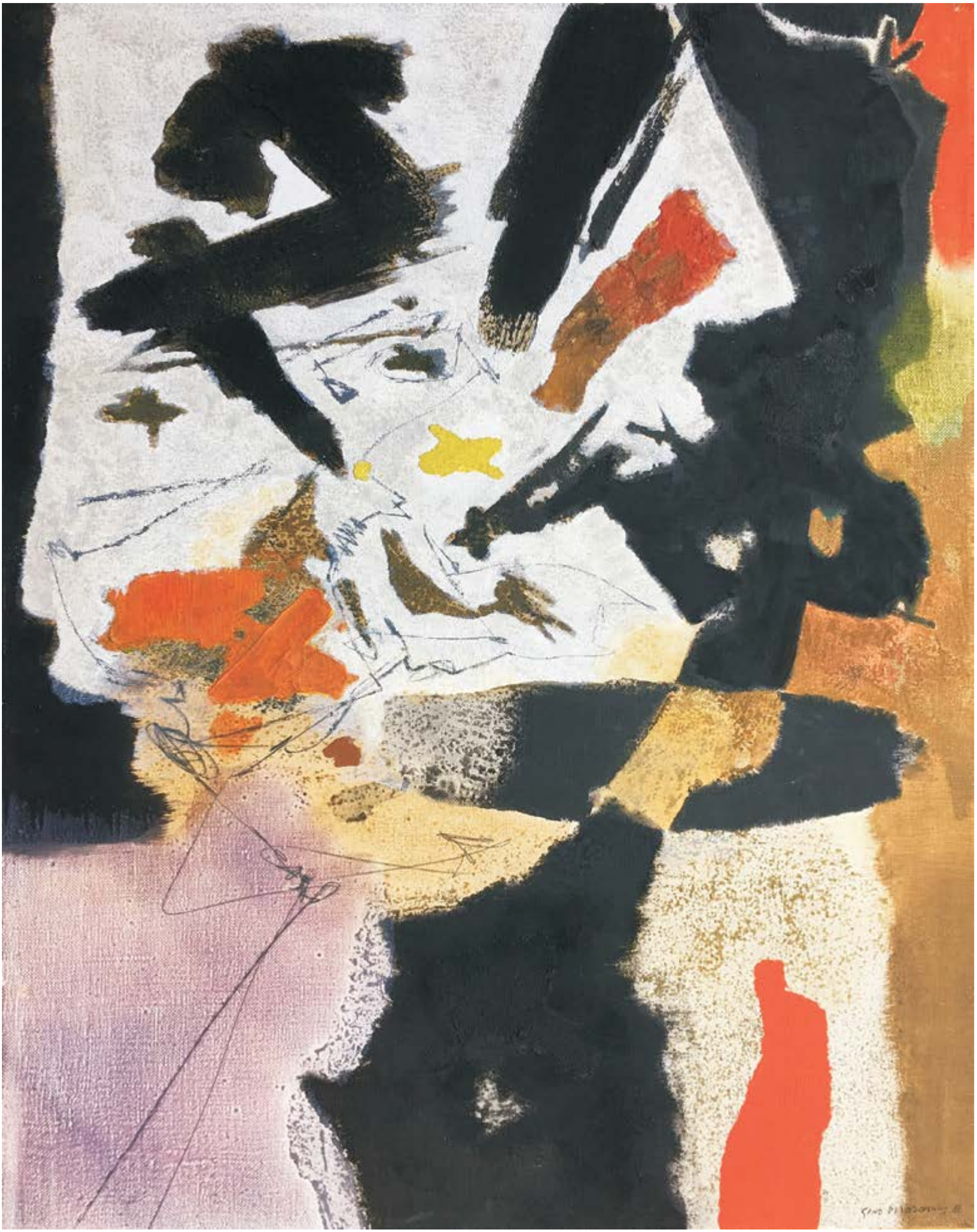
Immagine n° 891, 1990
tecnica mista su tela, cm. 100 x 100

Immagine con blu, 1991
tecnica mista su tela, cm. 100 x 100

pag. seg.

Immagine n° 888, 1990
tecnica mista su tela, cm. 91 x 71

Senza titolo, 1988
tecnica mista su tela, cm. 91 x 71,5



Senza titolo, 1990
tecnica mista su tavola, cm.40 x 50

Senza titolo, 1992
tecnica mista su tavola, cm. 29,5 x 29,5

Senza titolo, 1992
tecnica mista su tela, cm. 145 x 185

Immagine su fondo argento, 1991
tecnica mista su tela, cm. 145 x 185

Biografia

Gennaro Favai, Venezia 1879 - 1958

Figlio dell'editore e antiquario Luigi e della contessa Teresa Albrizzi, Gennaro Favai nasce a Venezia il 7 marzo 1879. Il nonno paterno, suo omonimo, è proprietario della "Libreria di Gennaro Favai-Ditta Simeone Occhi" a San Marco, unico distributore autorizzato in città nella vendita di libri di testo scolastici per conto della Stamperia Reale di Milano durante la dominazione austriaca. Negli anni scolastici 1894-95 e 1895-96 frequenta i corsi preparatori dell'Accademia di Belle Arti, risultando tuttavia "rimandato ed escluso" dall'istituzione (che lo rivedrà iscritto solo per un breve intervallo nel 1910-12 all'interno della Scuola libera del nudo). Si affida allora all'insegnamento del veneziano Vettore Zanetti Zilla, con il quale studia la pittura veneta del Cinque, Sei e Settecento, attraverso le copie dei maestri e la sperimentazione dei materiali e delle tecniche pittoriche. Negli stessi anni frequenta anche il bolognese Mario De Maria, stabilitosi a Venezia nel 1892, con cui condivide il gusto per il colorismo, le atmosfere sospese, notturne e decadenti del clima simbolista. A questi apporti, tesi all'esaltazione di una Venezia segreta, impreziosita dal tempo (*Notturno a Venezia* 1910), cui non manca il gusto per l'interpretazione visionaria, affianca l'esperienza cosmopolita di numerosi viaggi e un'intensa attività espositiva internazionale che manterrà fino ad età avanzata. Dopo il giovanile esordio alla 52. esposizione della Società Promotrice di Firenze del 1898-99, nel 1904 partecipa all'Esposizione mondiale di Saint Louis inviando l'opera *Canale al tramonto* che viene premiata con una medaglia di bronzo; nello stesso anno compie il primo viaggio a Parigi, luogo di regolari e prolungati soggiorni fino al 1918 (con frequenti ritorni anche negli anni Venti e Trenta), mentre nel 1905 è influenzato in Olanda dal chiaroscuro rembrandtiano (*Autoritratto giovanile* 1905, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro). Nel 1907 espone per la prima volta alla Biennale di Venezia e dall'anno successivo partecipa alle "esposizioni permanenti d'arti e industrie veneziane" organizzate a Palazzo Pesaro da Nino Barbantini. Nella capitale francese Favai è presente a più riprese ai Salons della Société Nationale e della Societé Internationale de la Peinture à l'eau, ha occasione di incontrare il vecchio Monet e di frequentare artisti come Olga de Boznanska, Brani Descovich, Gaston La Touche, Amedeo Modigliani, Ignacio Zuloaga e Raoul Dufy. Nel 1911 è premiato alla Sexta Exposición Internacional de Arte di Barcellona per *La madreperla*; nello stesso anno partecipa all'Esposizione Internazionale d'Arte di Roma con il dipinto *Notte di luna a Venezia*, che viene acquistato dal Museo Marangoni di Udine. Nel 1912 è presente sulla scena espositiva americana con personali al Museum of Art di Detroit (con Ferruccio Scattola), al Toledo Museum of Art e alla Hackley Art Gallery di Muskegon; il critico d'arte Charles Louis Borgmeyer gli dedica inoltre sulle pagine del «Fine Art Journal» un articolo dal titolo *The Art of Gennaro Favai – The Venetian Process of Tempera Painting* (che sarà ristampato a Pasadena nel 1925). Il viaggio a Londra del 1914, in occasione della mostra alla Coupil Gallery, gli permette di integrare la propria visione del paesaggio con la concezione della luce e dello spazio in Turner e di conoscere il pittore e illustratore Frank Brangwyn, con il quale ha inizio un lungo sodalizio. Negli stessi anni incontra a Parigi Maria Kievits, figlia dell'ambasciatore olandese in Francia, scrittrice poliglotta, che diventerà sua moglie nel 1918. I soggiorni a Taormina e Siracusa (1915-17), cui segue, dopo il congedo dal servizio militare, la lunga permanenza a Capri dal 1919, si rivelano fondamentali per l'elaborazione di una nuova idea di paesaggio, connotata dai forti contrasti chiaroscurali e dalla luce mediterranea del sud Italia. La coppia frequenta il vivace milieu intellettuale dell'isola, tra cui la pittrice americana Lucy Flanningan, lo scrittore svedese Axel Munthe, l'architetto William Walcot e il barone Jacques d'Adelsward-Fersen; per l'ingegnere Edwin Cerio, sindaco di Capri tra il 1920 e il 1923, Favai illustra numerose pubblicazioni rivolte alla tutela e valorizzazione del patrimonio naturale e architettonico locale. Trasferitosi a Positano, il corpus grafico dell'artista si arricchisce degli schizzi e acquerelli della costa amalfitana; le raccolte *Golfo di Salerno. Costa amalfitana come fu vista da Gennaro Favai* del 1925 e *56 disegni dell'isola di Capri* del 1930 suscitano un notevole apprezzamento e tra gli ammiratori dell'opera

grafica del veneziano si registra anche Gabriele D'Annunzio. I dipinti che l'artista presenta alla Biennale di Venezia nel 1922 non vengono accettati, tuttavia gli sono riservate due sale alla XII mostra di Ca' Pesaro. Negli anni Venti Favai ha la possibilità di esporre in più occasioni negli Stati Uniti grazie all'interessamento di alcuni collezionisti e all'intensa attività di sostegno e sponsorizzazione svolta dal cognato Jules Kievits, antiquario, gallerista e mercante d'arte a Pasadena. Alla fine del 1930, in occasione di un'importante personale alle Anderson Galleries, compie un viaggio a New York, seguito al suo ritorno da un soggiorno ad Algeri nelle prime settimane dell'anno successivo, che arricchisce in modo determinante il suo repertorio paesaggistico. Ritornato a Venezia, si dedica alle tecniche incisorie e in particolare al lavis litografico. Nel 1932 viene premiato alla I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma per *La grande Moschée à Alger*, acquistata dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Nel 1934 risiede a Parigi e l'anno successivo è a Londra, dove espone alle Cooling Galeries e progetta con Walcot e Brangwyn un'edizione illustrata delle chiese gotiche d'Inghilterra. Nel 1935 propone al Ministro delle Belle Arti a Roma la formazione di una "scuola tecnica della pittura", proposta che tuttavia non sarà presa in considerazione; nello stesso anno alcune litografie e la raccolta dei disegni dell'isola di Capri vengono acquistate dalla Library of Congress di Washington. Nel 1948 è invitato a partecipare alla Biennale di Venezia soltanto con due disegni: per protesta si fa promotore di una mozione per la riforma dello statuto, contro le spinte moderniste dell'organizzazione che tendevano a privilegiare le correnti avanguardistiche. Si ritira progressivamente dalla scena pubblica, sebbene la sua casa rimanga luogo di ritrovo per artisti e scrittori, musicisti e intellettuali, tra cui il poeta Ezra Pound. La produzione degli ultimi anni è caratterizzata da vedute evanescenti della città lagunare, riprese dall'alto dei campanili (*Venezia vista dal campanile di san Giorgio*). Gennaro Favai muore a Venezia il 14 febbraio del 1958. La prima retrospettiva è allestita nell'ottobre dello stesso anno alla Bevilacqua La Masa, seguita da quella alla Galleria Bolzani di Milano del 1959. Tra le esposizioni successive, si ricordano quelle organizzate presso la Galleria del Cavallino di Venezia nel 1987 (*Gennaro Favai. Visioni romantiche*) e a Palazzo della Frumentaria di Sassari nel 2007 (*Gennaro Favai. Realtà Fantasia Sogno)*; nel 2011 un'ampia retrospettiva dell'artista (*Gennaro Favai 1879-1958. Visioni e orizzonti*), a cura di Silvio Fuso, Elisa Prete, Cristiano Sant e Giovanni Soccol, è stata ospitata dalla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

Biografia

Saverio Rampin, Stra (Venezia) 1932 - Venezia 1992

Saverio Rampin nasce a Stra in provincia di Venezia nel 1932. Nel 1948 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia sotto la guida di Armando Pizzinato. Negli stessi anni inizia anche la sua attività espositiva partecipando alle mostre collettive dell'Opera Bevilacqua La Masa. In questo periodo i suoi lavori risentono l'influenza delle geometrie di Armando Pizzinato, ma già nei primi anni cinquanta la pittura di Rampin è caratterizzata da una forte e vitale carica espressiva, ricca di accesi cromatismi, che lo allontana dalle prime esperienze di matrice cubo-futurista. Partecipa alla XXV Biennale di Venezia dove espone l'opera: *Scuola di Pittura* e nel 1951 tiene la sua prima mostra personale alla Galleria Sandri di Venezia. Sono gli anni della ricerca nei quali l'artista si orienta verso un espressionismo astratto che lo avvicina alle sperimentazioni cromatiche degli spazialisti veneziani. Le sue opere, anche se non figurative, nascono da un esame attento degli aspetti naturalistici, tanto che molti suoi lavori riportano il titolo: *Momenti di Natura*. Vince il primo premio per la pittura alle mostre collettive della Bevilacqua nel 1955, 1956, 1958, 1959, nel 1958 vince la Medaglia d'Oro alla III Mostra dei Giovani Pittori a Roma.

Dal 1957 al 1961 ottiene uno studio dell'Opera Bevilacqua La Masa a Palazzo Carminati e in quel periodo entra in contatto con altri artisti che condividono quella particolare esperienza, tra gli altri: Saverio Barbaro, Riccardo Schweizer, Renato Borsato, Cesco Magnolato, Miro Romagna e l'amico Ennio Finzi. Poi l'incontro con Virgilio Guidi conduce Saverio Rampin a mutare gradatamente il proprio linguaggio espressivo. Da una pittura impulsiva dalle tinte accese, impetuosa e materica muta il segno verso una poetica interiore che trova espressione in forme pallide che dichiarano un cromatismo diafano e delicato. Ma la sua ricerca non si ferma e tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta, l'artista sente l'esigenza di indagare nuovi linguaggi espressivi per un rinnovato equilibrio tra lo spazio e la luce. Sono anche gli anni della frequentazione con il gallerista-mecenate lombardo Enzo Pagani che lo accompagnerà poi professionalmente per tutto l'arco della sua carriera artistica. Si susseguono quindi numerose esposizioni a Milano, Legnano e Genova dove espone con grande successo alla Galleria delle Belle Arti, alla Galleria Carlevaro e alla Galleria Unimedia, mentre prosegue ininterrotta la sua presenza alle mostre lagunari presso la Galleria Il Traghetto di Gianni De Marco.

Partecipa inoltre a numerose mostre all'estero: Barcellona, Madrid, Lubiana e in numerosi Paesi Europei. Insegna per alcuni anni al Liceo Artistico di Padova e nel 1970 ottiene 'per chiara fama' la cattedra al Liceo Artistico di Venezia, nel 1974 si sposa con Franca Calimani che per molti anni, dopo la scomparsa dell'artista, sarà la puntuale custode dell'archivio Rampin.

Il ritorno nelle sale espositive della Bevilacqua La Masa avviene poi nella stagione degli anni ottanta con la partecipazione alle mostre tematiche organizzate dal critico Toni Toniato – in quel periodo presidente della prestigiosa istituzione culturale veneziana – che celebra la stagione del movimento spazialista con la grande mostra del 1984 *Spazialismo a Venezia*.

Sono anche gli anni dei numerosi premi e riconoscimenti che Rampin riceve a livello nazionale tra i quali: il Premio Giorgio Morandi al 1° Concorso Nazionale di Pittura "Casaviva" e quello al Concorso Nazionale Biennale di Pittura "Città di Maniago". La sua attività espositiva non subisce battute d'arresto e continua numerosa tra collettive e personali fino alla morte dell'artista avvenuta a Venezia nel mese di gennaio del 1992.

La mostra personale che stava preparando sarà poi presentata da Enzo Pagani nel 1993 presso la Fondazione di Castellanza e una grande antologica sarà realizzata nel 1995 al Centro Ricerche Scienze Umane di Genova curata dallo psicologo Franco Rossi uno dei suoi più affezionati collezionisti.

Dopo la morte dell'artista si susseguono numerose esposizioni personali in omaggio al suo lavoro e importanti collettive, prima fra tutte la mostra: *Spazialismo, Arte Astratta, Venezia 1950-1960* curata nel 1996 da Luca Massimo Barbero, che dieci anni più tardi firmerà la curatela del primo catalogo ragionato dell'artista.

Biografia

Gino Morandis, Venezia 1915-1994.

Frequentato l'Istituto d'arte, continua i suoi studi artistici all'Accademia di belle arti di Venezia sotto la guida di Virgilio Guidi, seguendolo, con l'amico L. Gaspari, all'Accademia di Bologna quando sarà costretto a lasciare la città lagunare nel 1935. A Bologna ha modo di frequentare anche le lezioni di Giorgio Morandi, arricchendo così gli insegnamenti di Guidi sulla luce di una particolare attenzione al valore emozionale del colore tonale. Le prime esperienze pittoriche risentono degli insegnamenti dei due maestri e si traducono in raffinate e delicate composizioni naturalistiche a cui si accompagna ben presto una particolare riflessione sull'opera di G. Braque.

Inizia a esporre giovanissimo partecipando nel 1932 alla Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa. L'artista, che si diplomerà in pittura nel 1937, espone anche alla II Quadriennale di Roma del 1935; ma chiamato sotto le armi nel 1938 è costretto a interrompere la sua attività espositiva fino al 1943. Sarà assistente di Guidi a Bologna dal 1943 al 1945, anno in cui ottiene l'insegnamento al Liceo artistico di Venezia, a cui farà seguito la docenza all'Accademia di belle arti. Alla fine degli anni quaranta Morandis risente del particolare clima culturale della città e partecipa con gli amici Bacci e Gaspari ai dibattiti artistici che seguono la riapertura della Biennale con la storica edizione del 1948, che segna il delinearsi di due tendenze artistiche una legata al realismo e una legata a una proposta non-figurativa. In questi anni l'artista instaura un rapporto privilegiato con E. Vedova. Nel frattempo l'artista si allontana dalla pittura figurativa per orientare la sua ricerca verso espressioni astratte. Vince nel 1947 il Premio Gino Rossi alla Fondazione Bevilacqua La Masa e tiene nel 1949 la prima mostra personale alla Galleria dello Scorpione a Trieste cui seguirà nel 1957 la personale alla Galleria del Cavallino a Venezia. Aderisce nei primi anni cinquanta al movimento spaziale ed entra in contatto con il gallerista C. Cardazzo. Partecipa alle mostre degli artisti spaziali cominciando da quelle tenutesi nel 1952 a Venezia, alla Galleria del Cavallino, e a Trieste, alla Galleria Casanova. Nel 1953 espone con gli altri artisti spaziali a Venezia al Ridotto (Sala degli Specchi) di Ca' Giustinian, sottoscrivendo il manifesto, *Lo spazialismo e la pittura italiana nel secolo xx,* redatto per l'occasione da A.G. Ambrosini.

La pittura di Morandis in questi anni assume un ruolo particolare all'interno del movimento spaziale, la sua particolare sensibilità coloristica, a cui si accompagna una decisa vocazione formale, lo porta a elaborare un linguaggio di pura astrazione fantastica adatto a esprimere l'universo immaginario della personale ricerca introspettiva.

Dal carattere timido e riservato, Morandis nelle sue tele esprime una concezione spaziale che si risolve in un lirismo tendente a individuare le forme con un cromatismo luminoso che si espande in un'atmosfera magica, dove il segno e il colore assumono valenze simboliche e narrative. Sono emblematiche di questo periodo le opere *Immagine n.* 136 *B, Immagine n.* 27, *Immagine in blu.*

L'artista opera una sorta di scomposizione strutturale della forma che non si apre nello spazio ma mantiene una sua unità dinamica. Questo aspetto acquisterà grande importanza nella ricerca espressiva sullo spazio-colore degli anni successivi che vedranno l'artista operare una sorta di essenzializzazione della forma servendosi di colori marcati, sperimentando forme plastiche in rilievo e utilizzando dei retini, che permettono una ricerca legata alla materia trasparente.

Nel 1951 vince il premio Saviat al Premio Michetti e nel 1964 vince il concorso nazionale per gli affreschi del nuovo Policlinico dell'Università di Padova. Partecipa a numerose e importanti mani- festazioni artistiche nazionali e internazionali tra cui si ricordano le sue partecipazioni alle Biennali di Venezia nel 1936, 1948, 1950, 1952, 1954, 1956, 1958, presentato da G. Giani, 1962, presentato da G. Mazzariol, 1968, dove ha una sala per- sonale ed è presentato da B. Morucchio e alle Quadriennali di Roma nel 1935, 1951, 1955, 1959, 1972.