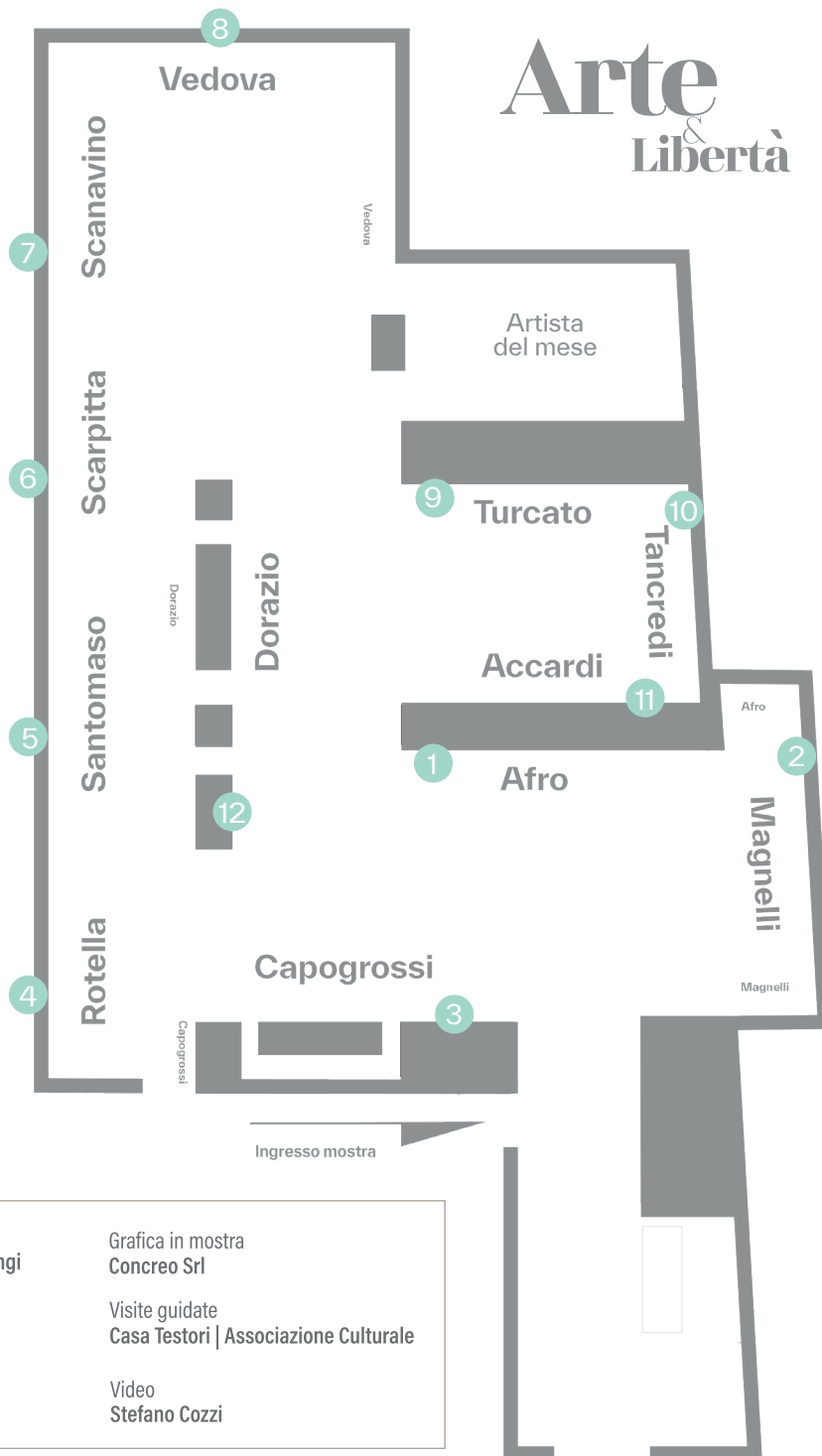


Arte & Libertà

Afro Basaldella
Giuseppe Capogrossi
Emilio Vedova
Emilio Scanavino
Salvatore Scarpitta
Giuseppe Santomaso
Mimmo Rotella
Alberto Magnelli
Carla Accardi
Tancredi Parmeggiani
Piero Dorazio
Giulio Turcato

12 maestri
dell'astrattismo che hanno
cambiato il nostro modo
di guardare il mondo

Palazzo del Lavoro Gi Group Holding
Piazza IV Novembre, 5 | MILANO



Progetto espositivo
a cura di Giuseppe Frangi

Art direction
Andrea Benzoni

Progetto allestimento
Andrea Benzoni
Martina Valcamonica

Grafica in mostra
Concreo Srl

Visite guidate
Casa Testori | Associazione Culturale

Video
Stefano Cozzi

Introduzione

Arte & Libertà

L'astrattismo, linguaggio espressivo che ha segnato l'arte moderna, è un'esperienza che non porta affatto a sfuggire alla realtà, ma al contrario stimola ad approfondirne la conoscenza, indagandone le strutture e le dinamiche interne. Inoltre è una pratica artistica che per sua natura spinge e costringe ad un lavoro costante di ricerca e di sperimentazione, in particolare dal punto di vista della messa a punto di nuovi modelli di percezione delle opere. L'artista, prendendosi spazi imprevisi di libertà, contribuisce a creare una consapevolezza nuova che travalica il proprio profilo personale: questo fa sì che le opere abbiano la capacità di attivare in noi pensieri e idee oltre le logiche consuete. La libertà diventa un fattore decisivo per attivare un cambiamento: ed è un altro stimolo che travalica l'espressione artistica e interroga ogni attività umana, a iniziare dal lavoro. Spronati da questa convinzione, da alcuni anni attraverso la Fondazione e le attività di cultura interna promuoviamo il "contagio" positivo della bellezza come occasione di conoscenza e di miglioramento sia personale che collettivo. Con la mostra "Arte e Libertà" facciamo un passo in più e inauguriamo all'interno del Palazzo del Lavoro, sede di Gi Group Holding e di Fondazione Gi Group, uno spazio espositivo permanente dedicato all'arte, aperto alle persone che lavorano nel Gruppo e alla Comunità. Questo spazio, che ospiterà inizialmente la collezione privata di famiglia, si pone l'obiettivo ambizioso di aprire a una "fruizione" condivisa l'esperienza di bellezza che deriva dal prendersi del tempo per osservare e sentire un'opera d'arte.

Stefano Colli-Lanzi
CEO Gi Group Holding

Senza titolo, 1947
Olio su tavola cm 118x73

1



Altre opere esposte

Casa aperta, 1959
Olio su tela, 70x55 cm

Terza strada, 1963
Tecnica mista su carta intelata, 87x59 cm

Piccolo giornale, 1961
Olio su tela e collage, 44x30 cm

Afro Basaldella

(Udine 1912 - Zurigo 1976)

Afro era figlio di padre pittore e decoratore e fratello di altri due artisti, Mirko e Dino. Loro scultori, lui pittore. Con la fine della guerra, Afro si era trovato a sperimentare il passaggio fatidico, per lui come per tanti altri, dalla pittura figurativa ad una forma di astrazione. Si mollano gli ormeggi rispetto ad un mondo conosciuto per avventurarsi in un mare aperto: ma non bisogna pensare a questo passaggio come ad una rottura con tutto ciò che ha preceduto. Nell'opera del 1947 *"Senza titolo"* non ci sono forme riconoscibili, proprio perché l'artista ha abbandonato l'idea del quadro come rappresentazione di un aspetto specifico della realtà, però cogliamo schegge di forme che ci riportano ad una possibile idea che sta alla base di questo quadro: l'artista ha assimilato l'esperienza di Picasso – un artista che in quegli anni rappresentava una bandiera di libertà – e l'ha fatta sua. Negli anni immediatamente successivi, come dimostrano le altre opere esposte, la sua pittura si sarebbe ulteriormente sciolta e fatta fluida, conquistando grande successo negli Stati Uniti dove era sbarcato per la prima volta nel 1950. In America in quegli anni critica e collezionismo sostenevano con decisione la *"non objective art"*, cioè l'astrazione e la pittura gestuale erano proposti quasi come un dogma. Mentre tanti artisti europei si erano trovati in difficoltà, Afro trova subito una sintonia con quella visione dell'arte ed inizia ad esporre con regolarità in un'importante galleria, quella di Catherine Viviano.

Quest'opera che annuncia l'approdo di Afro nell'astrattismo più puro, anticipa la caratteristica che più segnerà il suo lavoro. Usando le sue parole si tratta di «un sentimento per cui una forma dovrà avere un determinato carattere e il colore quel particolare timbro e il segno quella immediata trepidazione che hai nell'urgenza di dire una cosa che ti viene da dentro quando non vai a cercare il modo più bello per esprimerti».



Peinture (Contrastes N. 2), 1958
Olio su tela, 81x100 cm

2

Altre opere esposte

Mouvement équilibré, 1946
Olio su tela, 64x83 cm

Construction, 1952
Olio su tela, 100x81 cm

Senza titolo, 1962
Collage su cartone, 65x50 cm

Collage, 1964
Collage su cartone, 38,5x57 cm

Alberto Magnelli

(Firenze 1888 - Meudon 1971)

Alberto Magnelli è stato un assoluto precursore dell'astrattismo: poco più che ventenne, all'indomani di un viaggio a Parigi, aveva avuto una folgorante e precoce esperienza di abbandono della figurazione. Dopo quel 1915 si apriva per lui una stagione di riflessione, con opere di grande qualità che non possono essere interpretate come un passo indietro nel senso di un ritorno ad una pittura più tradizionalista. Magnelli è toscano e nonostante lo status internazionale che avrebbe conquistato negli anni successivi è sempre rimasto legato a questa sua matrice: categorie, come equilibrio e ordine, sono centrali nel suo linguaggio pittorico e quella lunga stagione figurativa gli sarebbe servita per mettere a fuoco queste categorie e per appropriarsene con più consapevolezza. Un'opera tra quelle qui presentate, *Peinture (Contrastes N. 2)* datata 1958, è emblematica di questo suo percorso. Su un campo monocromo, di grande eleganza e luminosità, le forme geometriche si muovono, si incrociano e si sovrappongono con un ritmo e un equilibrio che sembrano loro connaturati. Le forme predilette dall'artista sono numericamente abbastanza ridotte, ma sono sufficienti per dar luogo a costruzioni inesauribili.

L'opera di Magnelli non può essere affrontata con l'idea di cercarne significati sottostanti: con la sua disciplina pittorica per non snaturare se stessa, non esce mai dai confini del visibile. Resta sempre su un piano di chiarezza e di trasparenza che tiene lontano ogni sentore di significati metafisici come pure ogni sorta di allusività ad un velato simbolismo. Nulla è più lontano da lui di una tentazione di dare valori esoterici al lavoro artistico. Per Magnelli il valore dell'opera sta tutto sulla superficie. Non c'è nessuna aura misteriosa o oscura nei suoi lavori che non hanno mai nulla da svelare: piuttosto si mostrano allo spettatore, in modo diretto e affermativo, senza ambiguità o doppi piani di lettura. È stato detto che i quadri di Magnelli sono come degli stendardi, il cui contenuto è la messa in mostra in forme moderne di una chiarezza costruttiva che l'artista aveva assimilato in quelle sue escursioni giovanili tra i grandi cicli di affreschi del rinascimento toscano.



Domenica d'estate, 1953
Olio su tela, 60x73 cm

3

Altre opere esposte

Superficie 718, 1950-51
Olio su tela, 60x92 cm

Superficie 673, 1968
Olio su tela, 35x25 cm

Superficie 686, 1955-1958
Olio su tela, 22x16 cm

Giuseppe Capogrossi

(Roma 1900 -1972)

Giuseppe Capogrossi aveva iniziato a dipingere agli inizi degli anni '20, accantonando la laurea in Giurisprudenza ottenuta alla Sapienza. Era stato in quei decenni un adepto della Scuola romana, con una pittura figurativa intensa e poetica. Intorno al 1947 però quel suo tranquillo cosmo artistico era stato scosso dall'impatto con il vento travolgente dell'astrattismo. Così a sorpresa nel gennaio 1950 aveva esposto in una galleria di Roma, la Galleria del Secolo, il lavoro degli ultimi anni presentando le sue nuove opere non più figurative. Era una svolta radicale e senza ritorno caratterizzata fin da quel nuovo inizio da un'impronta che avrebbe contraddistinto in modo molto preciso tutta la sua successiva avventura artistica: Capogrossi crea un segno, o meglio un ingranaggio di segni dove ogni elemento muta conformazione, orientamento, dimensione, colore, per quanto la matrice rimanga sempre la medesima. Quel segno sviluppa una capacità di relazione a cui egli appartiene: è infatti un ingranaggio. La critica li ha poi definiti "morfemi", cioè particelle di un linguaggio elementare. Giuseppe Ungaretti, grande amico ed estimatore di Capogrossi, aveva trovato una definizione di grande efficacia: "sillabe alabarda". Concatenandosi tra di loro in modi sempre diversi, grazie alla loro forma dentata, sembrano infatti schierarsi su un campo di battaglia, il campo della tela. Le composizioni si presentano con un'alternanza di contatti e di strappi, di eleganza e di aggressività che rendono vive e sempre in movimento le opere: il sistema non è dato una volta per sempre, ma si costruisce o ricostruisce ogni volta sotto i nostri occhi. Capogrossi nelle sue opere non vuole rappresentare una sua situazione interiore o suggerire una decrittazione del linguaggio cifrato: per questo si è sempre opposto a mettere titoli che potessero indurre ad una simile tentazione e ha chiamato i suoi quadri con il termine "Superficie" unito ad un numero identificativo. È un invito a vedere e non ad interpretare, a farsi catturare e affascinare dall'imprevista vitalità di questi segni che lui definiva «minuscoli e spericolati».



L'epoca delle caverne, 1957
Retro d'affiche su tela, 63x90 cm

4

Altre opere esposte

Leonardo, 1957
Décollage su tela, 50x70 cm

Le sue dame del ritmo, 1991
Décollage su tela, 98x138 cm

Mimmo Rotella

(Catanzaro 1918 - Milano 2006)

Nato in Calabria, nel 1944 Mimmo Rotella si era trasferito a Roma. Qui nel decennio successivo aveva avuto la folgorazione decisiva per la sua storia di artista: «Tutte le mattine uscivo e guardavo i muri tappezzati da manifesti pubblicitari. I manifesti strappati mi affascinavano. Dopo due anni di crisi è stata come un'illuminazione: ecco questo sarebbe stato il nuovo messaggio che io avrei dovuto dare. Allora la sera uscivo, mi appropriavo di questi manifesti e li mettevo sotto il mio letto». Di giorno poi li riprendeva, e li lavorava strappandoli e rimontando le immagini. Poi li rimetteva sotto il letto. Ad aprile 1955, in una sede curiosa, la Zattera del Ciriola attraccata sulle sponde Tevere, Rotella esponeva per la prima volta i suoi lavori, trovando anche un nome per la tecnica usata: "décollage", in quanto procedimento basato sullo strappo e quindi opposto al collage. I grandi manifesti diventano dunque la materia prima del suo lavoro. Nei primi anni Rotella usa indifferentemente il lato visibile del manifesto come pure il retro, segnato dai conglomerati di colla: è il caso di *"L'epoca delle caverne"*. Ha scritto Pierre Restany un critico francese molto carismatico, che Rotella «in una Roma molle e meticcica, staccava manifesti pubblicitari dai muri e li ricomponeva su tela, ricreando il suono visivo delle "caverne" urbane, il colore primitivo della metropoli poliglotta». Se i manifesti trattati sul fronte documentavano la Roma contemporanea con i suoi miti, tra i quali in quegli anni spiccavano in particolare i volti delle stelle del cinema, sul retro invece davano rappresentazione del lato nascosto e oscuro della città, quasi della sua preistoria. Non ci sono immagini seppur strappate, e non ci sono titoli o slogan: c'è solo la superficie solo apparentemente muta della carta, gonfiata e incrostata dall'uso che ne è stato fatto e dall'intervento dell'artista. Eppure ai nostri occhi sembra essersi impregnata degli umori e memorie della città.



Incontro, 1956
Olio su tela, 65x100 cm

5

Altre opere esposte

Terra chiusa, 1961
Olio su tela, 114x124 cm

Forme beige sotto forme nere, 1975
Olio e tecnica mista su tela, 89x116 cm

Strutture su giallo, 1974
Olio e tecnica mista su tela, 72x100 cm

Giuseppe Santomaso

(Venezia 1907-1990)

Il titolo di uno dei quadri di Santomaso qui presentati, *Incontro*, è estremamente emblematico. Possiamo interpretarlo come incontro tra il profilo delle colline, dunque la terra, e il cielo; oppure tra il verde tenero dei pendii e il blu profondo dell'orizzonte. Ma *Incontro* indica anche la convergenza tra due linguaggi della pittura che Santomaso non vede affatto contrapposti: quello realista e quello astratto. In questo *Incontro* le due visioni sembrano saldarsi e stabilire una relazione di armonia. Le forme sono sul punto di perdere i loro riferimenti oggettivi e quasi navigare nello spazio fluido della tela, ma quel che si perde viene restituito con ancora maggiore intensità. Il dolce paesaggio non viene più semplicemente rappresentato ma viene evocato: e l'evocazione è uno stratagemma che porta a entrare ancor più nell'intimità del reale. «I quadri di Santomaso sono quadri gioiosi, di profonda armonia e completezza. L'ordine e la sorpresa sembrano avervi stretto un patto segreto», ha scritto il grande critico svedese Pontus Hulten. A partire da opere come queste Giuseppe Santomaso inizia a sperimentare una nuova libertà, come si vede nelle altre opere esposte; una libertà che lo porta nei decenni successivi a diventare uno dei più importanti esponenti dell'arte astratta italiana. Ma nelle sue opere non perde mai il riferimento con la cosa vista, stabilendo in ogni occasione un "incontro" tra l'immagine e quello che lui chiamava il suo "equivalente fantastico". Lui parla dell'esperienza artistica come di «un'avventura esplorativa». In altre parole come un viaggio alla scoperta della misteriosa geometria che sottostà all'apparenza delle cose. Una geometria che, come diceva Kandinsky, aveva a che fare con la musica. Santomaso è veneziano; suo padre era un orafo raffinato che lo aveva accompagnato a cogliere il fascino luminoso dei mosaici di San Marco. Nel 1950 visitando la basilica con Georges Braque, grande pittore francese che insieme a Picasso aveva fondato il cubismo, era rimasto colpito da un'osservazione fatta da quel maestro di 25 anni più vecchio di lui: nei mosaici vedeva una libertà coloristica e compositiva che non era molto diversa da quella dell'arte astratta.



Passo, 1956
Olio e tecnica mista su tela, 75x55 cm.

6

Salvatore Scarpitta

(New York 1919 - 2007)

Nato a New York da padre palermitano che faceva lo scultore e da madre russa, con la famiglia, Scarpitta da giovane era arrivato in Italia dove aveva frequentato prima l'accademia di Palermo e poi quella di Roma. Gli ultimi anni del fascismo e quelli della guerra erano stati anni difficili per Scarpitta che era cittadino americano e quindi nemico: la situazione lo aveva costretto a nascondersi nelle montagne abruzzesi. Con la fine del conflitto si era aggregato al gruppo di artisti come Piero Dorazio o Giulio Turcato seguendoli nell'esperienza pionieristica dell'astrattismo. *Passo*, il quadro qui pubblicato, datato 1956, è proprio un frutto compiuto di quella stagione, in cui, come lui stesso aveva confessato, «il colore ad olio mi colava dalle dita». L'opera infatti mostra una sovrabbondanza felice di forme e una pastosità di materia, in un'alternanza di zone luminose e zone in ombra. Si intercettano in questa tela tutte le caratteristiche che Scarpitta enunciava nel profilo del nuovo artista italiano: libertà, gioiosità, e anche anticonformismo. A differenza dei compagni di avventura di quegli anni romani, Scarpitta nelle sue composizioni astratte resta legato ad un dato di realtà, non tanto nella riconoscibilità delle forme quanto nella sostanza che queste forme assumono.

La storia successiva di Scarpitta, una storia che lo porta a realizzare opere molto diverse da quella qui esposta, conferma come la sua arte fosse mossa da un bisogno di adesione alla realtà, in forme tutte nuove: «Sentivo che la tela stessa doveva in qualche modo aprirsi... perché la mia storia non è estetica, è ricerca di contenuti». L'anno successivo, nel 1957 Salvatore avrebbe iniziato a condividere lo studio in via Margutta con un altro artista americano appena arrivato a Roma: *Cy Twombly*. In quello studio aveva compiuto il passo destinato a segnare la sua storia successiva. Se l'urgenza era quella che «la tela dovesse aprirsi», la risposta trovata era stata quella di lavori tutti nuovi, che si lasciavano la pittura alle spalle: opere con bende in tensione, realizzate con fasce di tela imbevute di resine plastiche.



Natività, 1953
Olio su tela, 90x150 cm

7

Altre opere esposte

Senza titolo, 1957
Tempera, olio e collage su tela, 70,5x50,5 cm

Emilio Scanavino

(Genova 1922 - Milano 1986)

Nel 1953 Emilio Scanavino aveva da poco compiuto 30 anni. Era sposato dal 1946 con il grande amore della sua vita, Giorgina Griglia, genovese come lui, conosciuta sui banchi del Liceo Artistico Nicolò Barabino. Aveva già due figli, Sebastiano, nato nel 1949 e Paola, nata nel 1952. Aveva fatto esperienza diretta del venire al mondo di una vita, lui che aveva una visione così inquieta dell'esistenza. Alcune sue tele famose di questi anni avevano come titolo *Nascenza*, che è termine desueto sinonimo di "nascita". Sono visioni cosmiche, come se l'artista con la pittura ambisse a intercettare il primo vagito dell'universo.

Scanavino in questi anni ha già abbandonato l'idea di una rappresentazione tradizionale e si è proiettato nella libertà della pittura "informale", che come ha precisato il critico che ha coniato questo termine, Michel Tapié, non significa affatto "informe", cioè senza forma, ma "non formale". «Scanavino si è formato nel momento dello schianto delle strutture tradizionali dell'arte e della maggior pressione del pensiero esistenzialistico», ha scritto Giulio Carlo Argan. L'orizzonte è inquieto e grandi domande incombono sugli artisti come Scanavino: il pendolo della sua pittura si muove tra paura e desiderio di liberazione. In *Natività*, opera di Scanavino qui esposta, non riconosciamo le singole figure, ma possiamo cogliere il loro disporsi nello spazio, uno spazio affollato da forme accomunate da quella concitazione di affetti che le muove. Il centro è ben riconoscibile in quel cerchio di arancione più intenso. Ma attorno Scanavino raccoglie la suggestione ricevuta dall'*Adorazione dei Magi* di Leonardo: le figure si annodano tra di loro, diventando un tutt'uno con lo spazio che le circonda. Si rompono quindi i confini, come se l'evento rappresentato dovesse dilatarsi e riempire di sé ogni angolo della tela, anche il più periferico. È un'opera "piena", affollata di presenze che vengono semplicemente evocate attraverso il ritmo poetico della composizione.

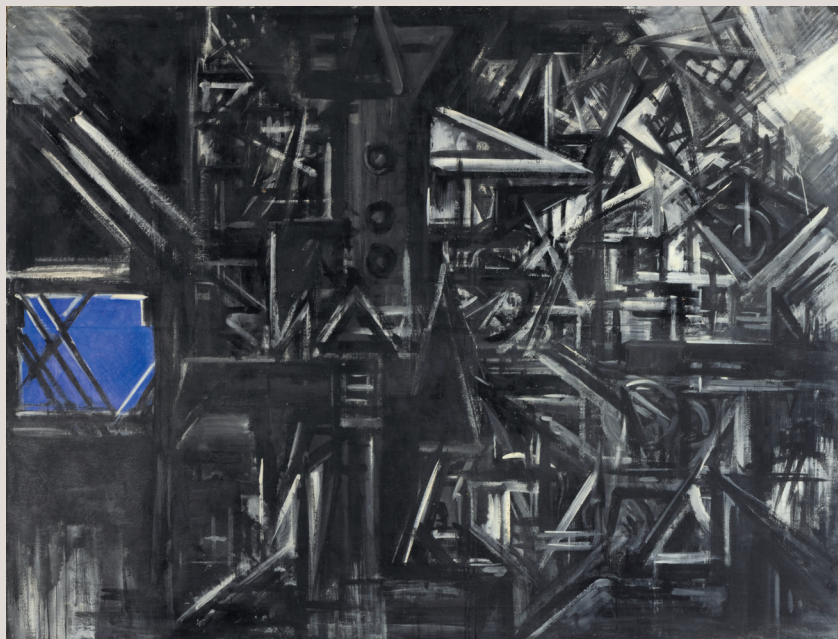


Immagine del tempo (miniera), 1952
Tempera su tela, 130x167 cm

8

Altre opere esposte

Senza titolo, 1963
Tecnica mista su tela, 80x100 cm

Ciclo '60, 1960
Tecnica mista e collage su tela, 80,5x60,5 cm

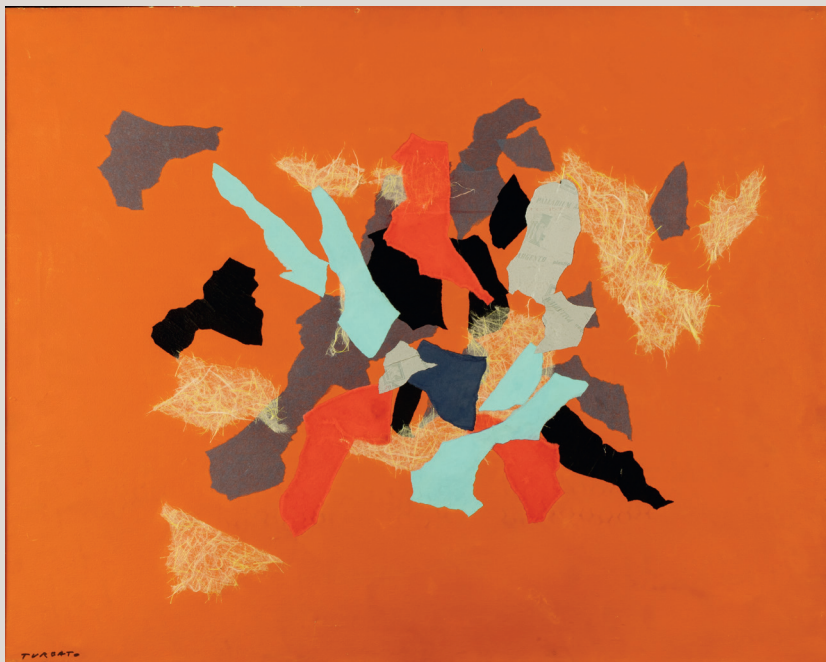
Senza titolo, 1972
Tecnica mista su tela, 39,5x24,5 cm

Emilio Vedova

(Venezia 1919 - 2006)

Nel 1952 a Emilio Vedova era stata dedicata una sala personale in occasione della XXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia: una consacrazione importante, coronata dalla consegna dell'importante Premio Dufy. *Immagine del tempo: (miniera)*, la grande opera che qui vediamo, era tra quelle esposte. Il titolo che richiama un giudizio sul tempo storico in cui Vedova si trovava a vivere. Contro tutte le scorciatoie ideologiche, contro tutta la fiducia riposta nelle "magnifiche sorti progressive" l'artista paragona la condizione del mondo a quella di una miniera. Davanti ai nostri occhi l'opera si presenta nella sua dimensione monumentale: un vortice di spazi neri sono attraversati da fiordate di luce bianche, con un ritmo incalzante che toglie il respiro. Ha scritto Giorgio Marchiori, un critico che è sempre stato vicino all'artista: «Vedova, pieno di impulsi aggressivi e di slanci sfrenati, imposta i suoi dipinti al ritmo di un dinamismo frenetico. La sua mano corre più veloce del suo cervello, in un automatismo creativo sensibile come un sismografo». Si riconosce l'irruenza del gesto del pennello con il quale l'artista colpisce la tela, obbedendo però all'ordine di una potente architettura sottostante. Sembra la sequenza di un film di fantascienza in cui un grande regista mette in scena il collasso dell'universo.

Vedova, a dispetto di questa sua natura libera ed istintiva, è un pittore straordinariamente colto. Nelle tele qui esposte, per esempio, lo vediamo reinterpretare in termini contemporanei la lezione di due grandi artisti veneziani del passato: Jacopo Tintoretto e Giovan Battista Piranesi. Sono due artisti dal temperamento drammatico, capaci di creare sulle tele o sulla carta spazi fantastici che sembrano sempre in procinto di crollare su loro stessi. Ma come quei due suoi predecessori Vedova non resta prigioniero delle proprie angosce e delle proprie ossessioni e concepisce l'arte come una potente esperienza di liberazione.



L'Acropoli, ca 1970
Olio e collage su tela, 80x100 cm

9

Altre opere esposte

Vertebrato, 1965
Olio e tecnica mista su tela, 70x100 cm

Cangiante rosso, 1974 ca
olio e tecnica mista su tela, 100x70 cm

Giulio Turcato

(Mantova 1912 - Roma 1995)

Il grande quadro di Turcato qui presentato è una dimostrazione di quanto sia stato decisivo per lui l'incontro con il Primo acquarello astratto di Kandinsky, da lui visto a Parigi nel 1946. Turcato ha fatto sua la libertà del grande artista russo e ha intercettato l'idea che la pittura possa avere una natura lirica. Naturalmente nel frattempo i tempi sono profondamente cambiati e l'arte ha conquistato altri spazi di libertà e di espressione. Al bianco puro del fondo di Kandinsky qui è subentrato un arancione luminoso e piatto: infatti nel frattempo è accaduta la rivoluzione della pop art che ha sdoganato il ricorso a colori brillantissimi, dagli effetti plateali. Le forme navigano fluide e libere sulla superficie della tela, proprio come accadeva alle macchie sull'Acquarello del 1913. Ma la loro natura è profondamente diversa: l'opera di Turcato è polimaterica, perché oltre ai pigmenti della pittura l'artista fa ricorso al collage con carte colorate ed anche a frammenti di garze leggere, che hanno effetti di trasparenza. L'arte ormai si fa con tutto e i confini dell'antica disciplina sono stati travolti. Inoltre, come ulteriore fattore con il quale ogni artista a quella data doveva confrontarsi, c'è la suggestione scatenata dai viaggi nello spazio. «L'artista è un astronauta che lavora con l'immaginazione», ha detto Turcato. L'anno precedente il primo uomo era aveva messo piede sulla Luna e le immagini degli oggetti che in assenza di gravità fluttuavano nello spazio hanno lasciato un segno nella fantasia di Turcato: l'esito lo si coglie in quei suoi frammenti colorati e di diversi materiali disposti sulla tela, che sembrano instabili e in continuo movimento, come se galleggiassero sulla tela. Il riferimento all'Acropoli ateniese espresso nel titolo è un riferimento ad un ideale di ordine al limite della perfezione. Un ideale a cui Turcato non rinuncia, ma per perseguirlo ha dovuto sgravarsi dai vincoli di ogni conformismo e inventare forme nuove e non abitudinarie.



**Omaggio a Kandinskij, Klee, Picasso e
Osvaldo Licini. Rivelazione, 1960**
Tempera su carta applicata su tela, 182x167 cm.

10

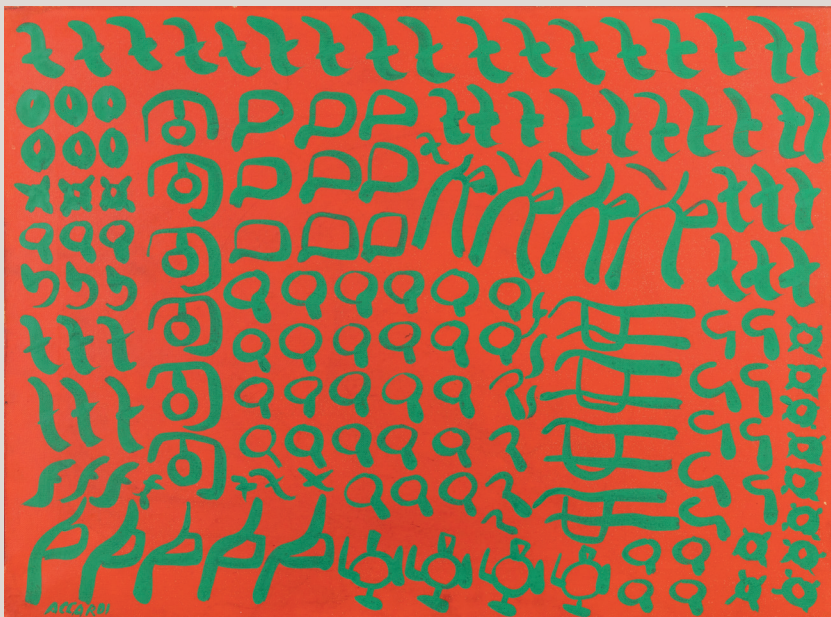
Altre opere esposte

Senza titolo, 1952
Tempera su carta applicata su tela, 64,3x100,8 cm

Tancredi Parmeggiani

(Feltre 1927 - Roma 1964)

Innocente, affascinante, innamorato, libertario, segretamente inquieto: Tancredi (passato alla storia con la familiarità del nome del battesimo) è uno di quegli artisti che per destino è chiamato a mettere tutto se stesso nella pittura. Nato nel cuore della provincia veneta, aveva frequentato l'Accademia a Venezia avendo come compagno un esuberante Emilio Vedova. La grande tela esposta, dal titolo così articolato e pieno di sentimento, è una sorta di bandiera del suo modo di procedere. L'opera si ispira in particolare a Wassilij Kandinskij il grande pittore russo che nel 1913 aveva dipinto il "Primo acquerello astratto" aprendo un capitolo nuovo nella storia dell'arte. A proposito del rapporto tra Tancredi e Kandinskij il critico francese Alain Jouffroy ha sottolineato come il riferimento riguardi «solo il Kandinskij non figurativo degli anni 1911-19, prima del Bauhaus, cioè il Kandinskij libero e inventivo che cerca dei principi di necessità interiore in alcune strutture dalle forme sognanti e dal cromatismo acceso». Nel titolo dell'opera, al nome di Kandinskij Tancredi ne aggiunge altri tre, uniti nell'omaggio. C'è Paul Klee - e lo si può capire - per quella sua capacità, che certo lo affascinava, di concepire la pittura come un affaccio su un "altrove". C'è Osvaldo Licini, artista come lui libero, periferico, sognatore non inglobato in nessun raggruppamento. E c'è Picasso, che di primo acchito risulta un corpo estraneo in questo raggruppamento. Ma Tancredi è grato a Picasso per l'impetuosa passione con la quale ad inizio '900 ha terremotato e rivitalizzato la pittura. Nelle altre opere presentate vediamo Tancredi muoversi sempre su forme sognanti che galleggiano sulla tela. Il suo orizzonte però non è solo onirico; per lui è sempre fondamentale la commistione con la natura, che ama per il moltiplicarsi all'infinito delle sue forme. Per questo diceva che «per fare della pittura bisogna amare la natura. Credo che un quadro debba essere altrettanto natura quanto lo è una foglia».



Rossoverde, 1966
Tempera su tela, 80x60 cm

11

Altre opere esposte

Assedio 1957, 1968
Caseina su tela, 69x49 cm

Blu rosso, 1965
Caseina su tela, 80x60 cm

Senza titolo, 1995
Acrilico su tela, 55x45,5 cm

Senza titolo, 1990
Acrilico su intonaco trasferito su pannello alveolare in vetroresina, 134x217 cm
(esposto all'ingresso del Palazzo del Lavoro)

Carla Accardi

(Trapani, 1924 - Roma 2014)

«Penso che l'astrazione sia stata favorevole per me in quanto donna». Così Carla Accardi spiegava la sua naturale predisposizione a esercitare una pittura senza immagini. Per una donna pittrice in un mondo dell'arte a fortissima dominanza maschile, l'astrazione rappresentava più che una scelta, un destino. «Nei secoli ci sono state pochissime artiste donne e non avrei mai potuto identificarle grazie ad una iconografia particolare. La storia dell'iconografia era infatti incentrata sul protagonismo maschile: la pittura nei secoli ha raccontato le avventure dell'uomo, imprese straordinarie, avvenimenti religiosi e conquiste». È un immaginario nel quale un'artista donna non può ritrovarsi, a meno di piegarsi, come spesso nella storia è accaduto, all'idea di restare sempre in secondo piano. «L'aspetto principale del mio lavoro, è stato quello di cercare sempre dei mezzi pittorici che corrispondessero alla contemporaneità. Oggi non ci può essere paesaggio senza neon e luci fosforescenti ed è per questo che sono poi arrivata a questi colori», chiariva l'artista. Così si spiegano quegli stridori cromatici che eccitano la vista che caratterizzano un'opera come *Rossoverde*. Accardi ricorre ad un contrasto di colori complementari che posti uno sull'altro senza mai mescolarli producono una scossa in chi guarda. L'alfabeto elementare dei piccoli segni verdi, di una leggerezza matissiana, tracciati sul fondo rosso, si stampa nella retina creando quell'effetto disturbante che è caratteristico delle luci che bersagliano gli occhi con i messaggi commerciali nelle strade delle città. L'opera di Accardi è spesso una ricercata esasperazione di quell'effetto. Si crea così un'inedita contaminazione tra arte astratta e vita reale. «Io sono per una pittura che è veramente astratta però con un contenuto attuale», diceva l'artista. Che la sua pittura abbia contenuti legati all'attualità lo dimostra *Assedio 1957*, che Accardi dipinge ripensando al trauma dell'invasione russa in Ungheria: un trauma che aveva segnato profondamente la sua coscienza di militante di sinistra.

In pectore 1, 1962
Olio su tela, 54x73 cm

12



Altre opere esposte

In questo momento, 1955
Olio su tela, 54x81 cm

Gli atomi psicologici di Epicuro, 1954
Olio su tela, 92x73 cm

Caduco profeta, 1960
Olio su tela, 81x65 cm

Defence, 2000
Olio su tela, 139x60 cm

Parblue I, 1997
Olio su tela, 30x25 cm

Blue Note, 1995
Olio su tela, 35x50 cm

Piero Dorazio

(Roma 1927 - Perugia 2005)

La riflessione sul colore è il segno distintivo di tutta l'arte di Dorazio, anche quando arriva a compiere esercizi da vero amanuense della pittura come accade con *"In pectore 1"* del 1962. Il quadro fa parte di una serie di lavori denominati "reticoli" che occupano l'artista agli inizi degli anni '60. Il nome viene dal fatto che sono realizzati attraverso un fitto reticolo di linee-colore verticali, orizzontali e diagonali, tratti realizzati con mano leggera, su un fondo in questo caso rosso che vediamo emergere ai lati della tela. Per stendere le linee Dorazio spesso si serviva di fili tesi, seguendo i quali tracciava dei sottili segni di gesso, che venivano poi ridipinti a mano libera. Questo modo di dipingere conferisce alla linea una particolare espressività, sia per le lievi irregolarità che questo tipo di esecuzione comporta sia per leggere perdite di colore di intensità decrescente proprio del processo pittorico. L'effetto finale è di un'inaspettata profondità e anche molto evocativo. A questo proposito, nel nostro caso è Dorazio stesso attraverso il titolo, da lui scritto sul retro della tela, a proporci una suggestione per la lettura dell'opera: *"In pectore"* porta a pensare ad una riflessione attorno al cuore umano e al mistero verso cui è proteso. Dorazio è sempre attento a sollecitare le emozioni dell'osservatore, senza mai cedere a forme di irrazionalismo, data anche la sua formazione marxista. Non c'è mai nulla di oscuro nelle sue opere, neanche in questa che pur sembra toglierci ogni punto di riferimento. Sosteneva che il quadro fosse «il prodotto di un'esperienza di vita che poi si trasforma in forma e colori». E che il senso di un lavoro come il suo fosse quello di «esprimere la speranza che le cose abbiano un ordine». La sua arte è guidata non da un calcolo ma da un istinto, e questo istinto ha come segno distintivo quel connaturato ottimismo che vediamo emergere nelle altre opere esposte.

