



VISIONARI PRIMITIVI ECCENTRICI
da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani

POTENZA
GALLERIA CIVICA DI PALAZZO LOFFREDO

15 OTTOBRE 2005 – 8 GENNAIO 2006

L'occhio del pensiero.

Breve escursione tra Visionari, Primitivi, Eccentrici

Laura Gavioli

Le sere di nebbia fonda,
quando tutti restano in casa
e le strade diventano vuote,
si cammina come dentro un sogno
fatto a occhi aperti.
E le parole dette agli amici
restano calde intorno a noi,
senza dissolversi nel freddo
ormai divenuto la vita.
G.A. CIBOTTO, *Caligo*
(Amen, Venezia, Marsilio, 1998)

INTRODUZIONE

Penso al più visionario dei poeti che conosco, così svagato e ormai fuori del mondo da definirsi, con sempre maggiore convinzione, già estinto. Lo vedo immerso nei suoi pensieri a vagare con la vecchia Mini lungo i sentieri del basso Polesine, tra gli argini del Po con i tradizionali pioppeti nelle larghe e misteriose golene e le immancabili buche... viaggi pericolosi per un grande sognatore!

La figura del poeta e scrittore Toni Cibotto, completamente assorto dentro la *sua realtà* a tal punto da ritenerla quella soltanto la realtà, è la migliore partenza per questa escursione tra gli artisti Visionari Primitivi Eccentrici che abbiamo scelto per la mostra di Potenza e che ci consente di tracciare qualche linea solida di ricognizione dentro la speciale creatività che coniuga sogno, straniamento psichico, retaggio culturale a pittura, scultura, disegno, fotografia.

Proprio l'allargamento della ricerca a un panorama ampio, nazionale, ha richiesto il sacrificio della maggior parte degli artisti «Visionari padani» che sono stati in questi anni un argomento molto stimolante per mostre e riflessioni¹. Voglio concedermi una breve digressione: questo scivolamento dentro la ricerca di un'identità culturale padana, che ha molto a che fare con la storia della nostra cultura nei due decenni a cavallo della metà del secolo da poco concluso, ci porta a riflettere sul

cinema neorealista, con i suoi illustri scrittori e sceneggiatori i quali, mentre si impegnavano a descrivere una difficile realtà – vedi Michelangelo Antonioni di *Gente del Po* (1943-1947) –, portavano alla luce una forza poetica innovativa che avrebbe lasciato segni profondi sul piano del pensiero, delle prospettive di indagine psicologica e dell'innovazione del linguaggio, oltre che sul piano artistico. Se Antonioni, da lì a pochi anni dal suo primo cortometraggio, troverà una sua personalissima chiave espressiva nella ricerca esistenziale (era nato e cresciuto nella magica Ferrara della Metafisica), il vate di Luzzara, Cesare Zavattini, eclettico, geniale e stravagante, visionario avanti lettera, è proprio l'incarnazione della sottile, naturale pazzia che domina gli spiriti creativi del Po. Zavattini poeta è dirompente come una rotta del fiume e carico di dolce malinconia: «S'è grand al Po. / Coi ca s'incuntra là / i sbasa senz'acorzasan la vus / e i arcnós, / cm'an po' ad malincunia, / ca siom dabón cumpagn (Se è grande il Po. / Chi s'incontra là / abbassa senz'accorgersene la voce / e riconosce, / con un'ombra di malinconia, / che siamo davvero uguali)», come si legge in *Da li me bandi (Dalle mie parti)*². Scrive di lui acutamente Giovanni Negri: «bisognerà leggerlo per riavere questa testimonianza che il Po non è solo acqua che scorre, pesce, pioppi delle sue rive, ma piuttosto vita politica, economica, culturale, morale (la solidarietà per esempio per cavarsi dalle acque), esistenza quotidiana, gioia, dolore, morte, fatica (ricordiamo gli scariolanti)». Il tutto, detto da Zavattini, in pagine di un'intensità eccezionale, ricche di ironia e di verità, quasi venissero da una «falda acquifera che rallegra tutti perché dichiarata inesauribile» (P. Bianchi).

ANTECEDENTI

Una linea dell'arte *visionaria* e *fantastica* si può individuare a partire dagli ultimi decenni del Settecento e si ritiene svilupparsi in parallelo con l'arte romantica ponendo, a grandi linee, due autori di riferimento: da Füssli a Redon. Una maggiore espansione del movimento vorrebbe riconoscerne un ambito più esteso che va da Piranesi al Surrealismo e perfino all'Informale, anche se risulta difficile assegnare la caratteristica di movimento alle diverse modalità e tendenze espresse dalle complesse personalità coinvolte nel sistema.

Giuliano Briganti ha dedicato all'argomento un approfondito studio indagando sulle caratteristiche, le analogie, le corrispondenze che accomunano le varie sensibilità artistiche e che contraddistinguono i singoli processi creativi: «Elemento oggettivo primario, agli inizi, è il progressivo prevalere di una disposizione mentale governata dalla sfiducia nella percezione dei sensi e di una prospettiva intellettuale estranea al contesto visivo della realtà esterna ma ribaltata verso l'io. Intenta cioè a visualizzare le immagini interne derazionalizzando così quell'insieme di rapporti mentali che, dal Barocco all'Illuminismo, erano stati stabiliti dalla vista intesa come strumento che contempla e misura la realtà. Alle origini l'agente fissatore di questa disposizione della mente è il precisarsi delle intenzioni o meglio l'affermarsi della consapevolezza che la scelta dell'obiettivo interno corrisponda alla scelta della vera realtà (*le cose della mente sono le sole reali*); consapevolezza che si accompagna o meglio si identifica con un'altra, più inerente alla poetica, quella della natura inconscia e al tempo stesso creativa della fantasia. Si afferma cioè la nozione di *fantasia e immaginazione creatrice* che apre la strada al riconoscimento, che affascinò l'anima romantica, del misterioso potere che *possiede* l'artista. Quest'ultima consapevolezza, evidentemente, conferisce un nuovo valore al rapporto tra fantasia e creazione artistica e, quindi, tra inconscio e coscienza. Il momento della creazione artistica viene a collocarsi così in uno spazio psichico valutabile, un campo creato dal rapporto dialettico di forza fra l'inconscio e l'intelletto, col risultato che l'opera d'arte non può più venire intesa come un prodotto finito, un *artefatto* posto al punto di convergenza fra teoria e prassi, ma piuttosto come un dinamismo in qualche modo imprevedibile, affidato al fluire dell'immaginazione creatrice. Si costituisce così tutta una rete di rapporti che concerne il mutamento profondo di intendere la conoscenza e la realtà stessa, un sistema di *nuove sensibilità* che aprono prospettive sino ad allora sconosciute e nel quale è coinvolto anche il processo di visualizzazione che per il rovesciamento dell'ottica diventa appunto da *visivo* *visionario*. Si determina in altre parole uno spostarsi dell'attenzione

dall'oggettivo al soggettivo [...]. "Visionario" così, nell'ambito della crisi che colpisce alla base il sistema della cultura occidentale e il suo universo di valori allo scadere del Settecento, rappresenta il primo istintivo manifestarsi di quell'intenzione rivoluzionaria che pone "l'Altro" in luogo dell'Io al centro dell'agire e del pensare umano, e si collega indissolubilmente alla programmatica esigenza di una nuova mitologia che, nelle previsioni di Friedrich von Schlegel, doveva "venir tratta dalle più remote profondità dello spirito", dalle ragioni cioè da cui le immagini affluivano tramite il veicolo della fantasia [...]»³.

Restando quindi nella traccia dei secoli recenti e nella tradizione della cultura occidentale europea per individuare alcune linee di discendenza del *visionario*, incontriamo l'opera di alcuni artisti che ci aiutano a introdurre il tema di questa mostra, la quale prende in considerazione artisti storici del Novecento con qualche sconfinamento nel contemporaneo. Ritengo tuttavia necessario percorrere, seppure brevemente e per tappe ben definite, questa fondamentale via di accesso all'arte fantastica, studiata e approfondita negli ultimi decenni, per offrire al pubblico gli elementi indispensabili a captare la particolare sensibilità visionaria, oggi alimentata e contaminata da complesse discipline che vanno dalla fisica e dalla teoria dei colori alla fisiologia e alla psicologia, senza appunto nulla trascurare di quelle sorgenti settecentesche e ottocentesche che hanno aperto nuove prospettive di indagine dentro lo spirito inquieto che albergava nella mente di artisti come Füssli, Blake, Goya, Klinger, Redon.

L'origine di questa tendenza fantastica si deve a due personalità, unite dall'amicizia e dalla passione comune per il classicismo, le quali sviluppano la loro ricerca coniugando arte e letteratura con i mezzi della pittura e soprattutto del disegno e dell'incisione: Johann Heinrich Füssli, conosciuto anche con il nome di Henry Fuseli⁴, e William Blake⁵, virtuoso e infaticabile incisore di illustrazioni di poemi. «Alla confluenza di due fiumi, tra Classicismo e Romanticismo, nasce un gioco d'onde bizzarre: si chiamano Fuseli, Blake, figure di transizione, dicono gli storici dell'arte: manieristi (proprio, sebbene Füssli condannasse il Manierismo!), le cui creature contorte e serpentine paiono – come quelle onde – foggiate da due opposte correnti, e da un gioco di forze che quegli artisti, in apparenza così individuali, subiscono come gli altri, forse più degli altri [...]»⁶.

L'interesse verso l'opera di Füssli, grande interprete di Shakespeare, si è risvegliato in Italia con la mostra recente *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775-1825*, (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 1997). L'arte per Füssli è un'esperienza conoscitiva esaltante e il pittore è un «audace che si avventura nei regni della scoperta, si lancia verso lidi sconosciuti o dimenticati da molto tempo, li nobilita col suo nome, e afferra l'immortalità» (Füssli, aforisma 13).

Di William Blake si espone nella mostra una copia rara del *Libro di Giobbe* grazie alla cortesia di uno straordinario collezionista, grande esperto nel campo dell'illustrazione.

Francisco Goya⁷ è l'artista più grande tra i precursori della nuova visione del mondo, capace di estendere lo sguardo indagatore e critico nella società del suo tempo e più di tutto dentro l'uomo, scandagliando le sue paure e le sue intime fragilità e facendole emergere alla luce della rappresentazione artistica.

I *Capricci* formano un ciclo di ottanta incisioni iniziato nel 1797 con il titolo emblematico di *Sogni*. Il sogno infatti è una sorta di luogo sicuro e libero dell'artista nel quale gli è concesso, attraverso la scusa della *fantasia* appunto, di *sognare* e poi di tradurre e denunciare sulla lastra bassezze e iniquità. «Le opere più strane di Goya non obbediscono al solo dettato del sogno. Bisogna capirle partendo da un doppio postulato sorto dallo spirito dei *lumi*: la lotta contro le tenebre, cioè contro la superstizione, la tirannide, l'impostura – e il ritorno all'origine»⁸. È evidente il tentativo di tenere lontano il riferimento alla società del suo tempo, all'ingiustizia e alla corruzione, con il mezzo di un'arte *fantastica*: emblematica *Il sonno della ragione genera mostri* (tav. 43) monito che ha assunto valore universale. Esponiamo nella mostra le tavole 65, 66 e 67 dal ciclo dei *Capricci* dove si può ammirare la povera umanità ridotta a bestiale rappresentazione di sé e ritratta da Goya attraverso l'acutezza e l'ironia del suo genio.

Max Klinger⁹ gode in questi anni di un nuovo interesse legato ad alcune mostre recenti come quelle di Ferrara (1996) e di Trento (2005) oltre alla frequente circolazione delle sue straordinarie opere grafiche realizzate per cicli e indicate a numerazione come «Opus».

La modernità di Klinger nell'elaborazione della cultura classica greco-romana, coniugata con il mondo germanico moderno, non sfuggirà all'interesse di grandi artisti del Novecento, come de Chirico e Savinio, oltre a Ernst, Dalì, Munch, i quali percepiscono la sua geniale tendenza a un'arte concettualmente nuova dove possa realizzarsi, nella *visione simbolista*, il connubio tra l'arte, la storia, il mito, la letteratura, la musica e la filosofia.

Le opere in mostra (*Amore morte e aldilà*, 1881, acquaforte e acquatinta da *Intermezzi*, Opus IV; *Seduzione*, 1884, Opus VIII; *Titani*, 1894, da *Fantasie su Brahms*, Opus XI), sono bellissimi esempi della piena attività dell'artista. Esponiamo anche la tavola *Nuda assorta* (acquaforte e acquatinta), che ci presenta una curiosità interessante: infatti porta la firma autografa e la data 23 luglio 1913. Si tratta di un'opera originale della avanzata maturità e certamente realizzata prendendo a modello l'analogo soggetto dell'Opus XI, del quale l'artista ha conservato integro soltanto il disegno della figura femminile nuda, seduta sul letto, inclinata in avanti con la testa tra le mani in posizione tragica; ma sia lo sfondo che le parti attorno risultano completamente abbassate di tono e coperte dall'acquatinta a rendere più acuto il senso di solitudine e più moderna la composizione.

Odilon Redon¹⁰ è un esempio fondamentale per farci riconoscere il cammino che ci porta a grandi passi verso il *visionario* contemporaneo.

Redon parte dalla natura, la sente, la vive e la reinventa. La sua formazione nel clima simbolista, lo stesso amore per i mezzi della grafica che consentono un rapporto creativo fatto di forte contrasto di luce e di ombra, come si può ammirare nella litografia qui esposta *Je suis toujours la grande Isis!*... (1896), oltre alla maggiore libertà che proviene tecnicamente a ogni artista dal rapporto con il foglio e con il cartone piuttosto che dai mezzi tradizionali della pittura, lo rendono l'interprete più prossimo della moderna sensibilità tradotta nell'opera d'arte. Egli si concentra su se stesso, ascolta il suo cuore per aprire orizzonti illimitati al suo mondo poetico. «Dopo uno sforzo per copiare minuziosamente un sasso, un filo d'erba, una mano, o un profilo, o qualsiasi altra cosa del mondo vivente o inorganico, io sento sopraggiungere un'ebollizione mentale: ho allora bisogno di creare, di abbandonarmi alla rappresentazione dell'immaginario. La natura così dosata e filtrata diviene allora la mia fonte, il mio lievito, il mio fermento. Da quest'origine io credo vere le mie invenzioni». E le invenzioni nascono in lui, suggerite dal mondo esterno, e sono allusioni che lasciano sempre aperto uno spiraglio verso il mondo misterioso che è al di là dell'apparenza.

Nel passaggio tra Ottocento e Novecento altri artisti sono da indicare come tramite verso un'arte che non sarà più soltanto colta traduzione di poemi o mitologie classiche oppure, come proposto dall'impressionismo, elaborazione dell'emozione derivata dallo spettacolo della natura, ma sarà anche riflessione dell'artista su se stesso, sulle proprie profonde radici (i Simbolisti), sulla religione (i Nazareni e i Preraffaeliti), sui suoi istinti e le sue passioni (Espressionisti), prendendo in esame nuove categorie dell'umano sentire come il fantastico, i sogni, l'orrido. Indichiamo ancora due nomi come utili riferimenti: Henri de Fantin-Latour¹¹, del quale presentiamo nella mostra un lavoro pertinente *Vision* (1895), litografia dal titolo emblematico come il sentimento del tempo che sta cambiando tutti gli orientamenti, e Alfred Kubin¹². Dotato di una notevole vena drammatica e con il solo mezzo del segno in bianco e nero, anche seguendo la grande lezione di Ensor e di Munch, Kubin produce disegni di straordinaria forza che evocano un'allucinata visione del mondo dove la realtà è sconvolta e sopraffatta dalle incursioni oniriche del fantastico e del macabro, come si può scorgere nell'esempio che portiamo in mostra, *Leopardi e ragazza* (s.d.), disegno a china. Non sfuggirà all'attento osservatore qualche assonanza con i leopardi di Ligabue: cambia profondamente la scena fantasmagorica, costruita con squillanti colori primari nel dipinto dell'artista padano, non il valore simbolico che accomuna le due opere.

Il periodo di tempo preso in esame dalla nostra ricerca si sviluppa lungo l'arco del Novecento con una estensione ai primi anni del nuovo secolo, se teniamo conto delle opere più recenti di alcuni artisti contemporanei, anche e soprattutto per significare la continuità della tendenza visionaria. Per estremi confini, l'ambito temporale della mostra prende avvio dall'*Autoritratto* (1905-1911) di Alberto Martini e dalla scultura di Ivan Meštrović *Ragazzo che suona il flauto* (1911-1913), per chiudersi con alcuni lavori di grande attualità come *Immigrati* di Aurelio Bulzatti, oppure le *Amiche* di Adelchi Riccardo Mantovani, oppure ancora con *Il sorriso del venerdì santo* del più giovane artista Francesco Balsamo: tutte opere che portano la data del 2005.

L'idea di concentrare l'attenzione solo su alcuni aspetti della ricerca, per evitare una dispersione di energia e soprattutto una dilatazione estrema del numero degli autori e delle opere relative, ci permette di mettere a fuoco una proposta precisa delle molteplici espressioni del *visionario*. L'individuazione delle cinque sezioni come condizione per una meditazione critica da parte dei singoli curatori, ma anche come luogo del rapporto e del confronto tra artisti storici e artisti contemporanei, ci ha consentito di definire ulteriormente il progetto della mostra appunto sulla base di interessi culturali e affinità elettive individuabili tra i maestri del Novecento e i cultori del visionario contemporaneo, esprimendo un senso di continuità con il passato recente carico di una vivacità estrema della proposta artistica.

Perciò bisogna subito dire che la rassegna non può in alcun modo ritenersi esaustiva sul piano della tematica, tanto vasta e complessa da formare una vera e propria *condizione dello spirito o categoria*.

Questa mostra è costruita sulla scelta di opere di grande suggestione, molte delle quali poco conosciute. Sono opere che permettono a ogni sezione di creare una speciale condizione di incontro e di fruizione per guidare lo spettatore dentro la tematica proposta sentendo il fascino dei problemi e degli interrogativi che sono lì contenuti. È una mostra che vuole portare il visitatore oltre lo sguardo accarezzante dell'opera d'arte, oltre la percezione, si tratti del dipinto, della scultura o della fotografia, per un approccio interiore prima con l'immagine poi con il pensiero dell'artista che vive dentro quell'immagine. Da questa riflessione è venuta l'idea di accompagnare le opere nel catalogo con testi degli autori e dichiarazioni di poetica. S'intende che anche la curiosità dello spettatore, il suo pensiero e la sua capacità critica sono chiamati in causa per partecipare sensibilmente al rito della fruizione e apprezzare le *visioni* che sono evocate dagli autori.

I confini culturali fissati dal progetto sono già indicati nel titolo della mostra, *Visionari Primitivi Eccentrici*, dove la scelta creativa degli artisti visionari rispetta sempre il rapporto con la *realtà*, sia nella sezione «*Io è un altro*» che nelle successive *Infanzia e primitivismo*, *L'idolo*, *l'icona*, *Natura e artificio*, *L'atelier* e *la città*.

È una realtà problematica, sospesa, piena di incognite, interrogativi o paure, molte volte nemmeno troppo espresse ed evidenti, bensì appena accennate, percettibili dallo sguardo sensibile, attraverso sottili estraniamenti: scene da sogno a occhi aperti. L'artista *visionario* è talmente dentro il proprio mondo poetico, dentro la propria realtà, da ritenere che quella soltanto si deve intendere come la *realtà*, dal momento che essa ha perduto, nella sua elaborazione, i connotati dell'oggettività per aderire a quelli della soggettività. Oggi, dal nostro punto di osservazione privilegiato, dopo che sono passati più di due secoli dalle opere dei precursori Füssli e Blake, ma poi anche di Goya e di Redon, possiamo percorrere l'evoluzione del fantastico nel Novecento italiano e capire la scelta di campo operata dalla mostra, quindi anche intendere perfettamente i limiti imposti dal nostro disegno, che vuole offrire una prospettiva del *visionario* aggiornata all'oggi, del *primitivo*, inseguito dagli artisti per afferrare la propria identità culturale, e dell'*eccentricità*, come sinonimo di libertà, che permette all'artista di muoversi senza vincoli e all'arte di superare schemi e condizionamenti.

Per quanto riguarda i Primitivi e il Primitivismo appare evidente come l'arte sia andata oltre il retaggio del «buon selvaggio» e l'idea romantica di una salvezza che si conquista rifugiandosi nei luoghi più sperduti del pianeta, alla Gauguin per intenderci. Anche più di recente possiamo notare come si è assestata, dopo gli anni della sua comparsa tra

realismo e populismo, la facile sbornia per un'arte naïf a indicare tutte quelle forme di arte ingenua e spontanea dentro le quali includere tutti gli «irregolari» senza scuola. «È naturale che il gusto classico sia stato e sia tuttora la scuola degli artisti. Non esiste scuola dove non esiste ragione, e il gusto classico è fondato sulla ragione. Ma i Primitivi fondavano il loro gusto sull'ispirazione arazionale, che non si insegna quindi, e non s'impara»¹³. Se la definizione di «Primitivo», che oggi utilizziamo con maggiore cautela alla luce dei doverosi aggiornamenti concettuali, può essere usata a indicare le personalità di Ligabue o di Ghizzardi, questa stessa definizione non si può adattare per esempio alla personalità di Tullio Garbari, artista e intellettuale di raffinata cultura, o anche di Cagnaccio di San Pietro, i quali si presentano fortemente radicati nel Primitivismo classico studiato da Venturi. Si impone, per i Primitivi del Novecento, una valutazione relativa al contesto ambientale nel quale essi si esprimono e che ha favorito, nella seconda metà del secolo scorso, la nascita di una vera e propria maniera in «Padania», come ho riferito, evidenziando il ruolo di grande maestro prestigiatore di Cesare Zavattini. Garbari e Cagnaccio, accomunati da una vita combattuta duramente e da una morte precoce, si esprimono con un linguaggio scarno ed essenziale, eleggono a soggetti della propria pittura la storia, i paesaggi, la tradizione della terra di origine con le figure più familiari, e questi sono tutti elementi che caratterizzano l'arte dei Primitivi, ma tutto finisce qui. Garbari si esprime con uno stile rude ed essenziale ma si addentra nel mondo della cultura proprio per impossessarsi di una linfa primigenia, quella sì primitiva, affrontando persino degli studi approfonditi di chimica per indagare i segreti dei colori e le tecniche pittoriche. Cagnaccio sente il bisogno «dell'indagine sulle radici formali della tradizione pittorica quattrocentesca, dalla quale ripartire per costruire un linguaggio che, nel nuovo, conservi in sé la grande lezione classica» e, come scrive ancora Claudia Gian Ferrari, «usa la pittura come strumento di indagine, di scavo, sempre più approfondito, delle immagini che costituiscono il nostro quotidiano. Così la realtà di ogni giorno, composta su di un tavolo in *natura morta*, una composizione di pesci o di granchi [...] diventano pretesti per un'analisi che va oltre quello che l'occhio percepisce e si fa metafisica, straniata e spesso allucinata in una perfetta sincronia di capacità tecnica e lucida profondità [...]»¹⁴.

Particolare è ancora il caso di Lorenzo Viani e di Ottone Rosai, in Toscana, anch'essi legati ai valori e alla cultura della propria terra dalla quale attingere ogni sostanza, la più pregnante, come un distillato prezioso, per elaborare una nuova visione. Sono artisti, come il grande isolato Sironi, o come Arturo Martini, i quali nella linfa del Primitivismo hanno rafforzato le loro idee potenti.

Il terzo richiamo della nostra rassegna si colloca su un'indicazione più generale, quella secondo cui gli artisti prescelti possono essere definiti «Eccentrici».

In questo caso la discriminazione si fa più sottile e avrei bisogno dell'aiuto della psicologia e della psichiatria per rintracciare e leggere i segnali dell'*eccentricità*, distinguendo il livello della stravaganza, che accomuna la gran parte dei nostri Visionari, da altri parametri più sofisticati, per indicare quell'essere «fuori del centro» che può rasentare la patologia. Ma questo è proprio un altro discorso.

Nella sezione «*lo è un altro*», curata da Flavia Matitti, irrompe il dilemma dell'*identità*, il dubbio del rapporto tra l'io della coscienza e quello della sua rappresentazione nella *realtà*: dell'io allo specchio. Alberto Martini, Ferruccio Ferrazzi e Giorgio de Chirico fanno sentire il brivido del dubbio all'inizio di un secolo che apre tutte le problematiche della modernità, che vediamo espresse, pregnanti di domande e di dolore, da Scipione, da Rosai e da Pirandello, artisti tra i più grandi del Novecento. Ligabue è un campione solitario nella pratica dell'autoritratto così come Antonietta Raphaël nell'omaggio a Mafai che non c'è più (assenza dell'altro nel quale prima si poteva confrontare). Colacicchi pensa al suo maestro e Gentilini si specchia nella moglie. Tra i contemporanei, Canepari si identifica con il ricordo del gatto e Karalla con l'ossessione di una Monna Lisa da ritrarre oggi scavando a fondo nella personalità di un modello occasionale. Bulzatti, Scarpella e Casali propongono *un altro* enigmatico e sconosciuto. Al contrario Ontani porta l'io direttamente a

confronto con l'opera di Georges de la Tour: l'arte è la vita e l'artista vi si specchia, di più, vi entra dentro per catturare le profonde ragioni e i misteri.

Nella sezione *Infanzia e primitivismo*, a cura di Francesca Romana Morelli, si studiano i rapporti tra la condizione psicologica proiettata dagli artisti nel favoloso stato dell'infanzia e dell'origine di sé e gli aspetti culturali e storici che ne sono indissolubilmente collegati. Partendo dal primo Carrà del disegno di apertura al Casorati del capolavoro giovanile *Lionello* (1911), il tema diventa cruciale con Adolfo Wildt nel suo capolavoro *Filo d'oro* (1927). Pirandello s'incanta davanti al bambino che allinea i sassi e Raphaël compone nell'icona il ritratto della figlia appena nata; Guglielmo Janni esalta il suo rapporto introverso con la madre. Savinio innalza i suoi monumenti all'infanzia e de Chirico inventa i *Bagni misteriosi*, dove i ricordi e la fantasia personali si concentrano e si sublimano con l'ausilio di una profonda cultura. Presenze speciali sono quella di Ugo Bernasconi, con *Sorelle* immerse in una magica realtà, così come quelle di Cagnaccio di San Pietro e di Tullio Garbari, i quali scavano nelle più profonde radici della loro tradizione, veneta e trentina, per comporre un omaggio originale all'arte e alla vita. Licini è immerso nelle sue «ricerche» visionarie tra figura e astrazione mentre Usellini mette in scena, diabolico, il rito del gelato. Tra i viventi, Giosetta Fioroni dipinge una grande scena fiabesca, Cucchi traccia un disegno molto poetico, Fioravanti modella un mitico *Bambino con lo storione* e Adelchi Mantovani dipinge per questa mostra due inquietanti bambine, amiche e complici di un'infanzia solo apparentemente bucolica.

La sezione *L'idolo, l'icona* è curata da Valerio Rivosecchi, il quale approfondisce il significato dell'idolo nella scultura e della «figura iconica» nella pittura, dal Simbolismo al contemporaneo, introducendo due opere emblematiche del 1911: *Ragazzo che suona il flauto* di Ivan Mestrovic e la *Signora col crisantemo* di Lorenzo Viani. Arturo Martini emancipa la propria ricerca dal confronto con l'antico e l'arcaico nella favolosa *Trilogia dei Re*, mentre *Idolo del prisma* (1925) di Ferrazzi «celebra in questi anni, con la perenne presenza del prisma, l'allegoria della visione» (M. Fagiolo dell'Arco). Astolfo De Maria con il *Ritratto del Signor Cesati di Brescia* presenta un ritratto molto inquietante mentre Tullio Garbari celebra un rito visionario nel *Cantico dei Cantici*, entrambi nel 1931. Anche Scipione con il bellissimo disegno del Cardinale Vannutelli osserva la distruzione della carne e della vita e, sempre del 1930, con la *Scena apocalittica* il passaggio dalla realtà al mito. La potenza d'impatto dell'osservatore del *Ritratto in rosso* (1930 circa) di Francesco Trombadori è messa a confronto con la suggestione delle tre donne nude sul terrazzo di Lino Frongia nell'elogio del ritratto psicologico. La presenza di un idolo-capolavoro che esorcizza l'arcaico per aprire alla modernità è la *Piccola danzatrice* di Marino Marini mentre la *Leda e il cigno* di Antonietta Raphaël concentra nell'abbraccio del mito uno sforzo vitale senza tempo. Tra gli scultori contemporanei, Giuliano Vangi impone una figura forte che grida il dolore dell'uomo mentre Luigi Ontani entra nel *Pavondante* per una migrazione concettuale stupefacente. Mimmo Paladino contatta segni e simboli arcaici per paludare il suo *Testimone*. Molto diversa è la scultura di Athos Ongaro, che unisce alla ricerca formale l'ironia sarcastica dell'arte cinica alla Fang Lijun. La *Madonna con macchina da cucire* di Italo Scanga è frutto di una cultura della ricerca che tramanda la Calabria delle origini nell'arte americana contemporanea. La sezione si chiude con due autori dalla straordinaria capacità espressiva, ai quali spetta il titolo di Eccentrici e di Visionari per eccellenza: Adelchi Riccardo Mantovani e Aron Demetz.

La sezione *Natura e artificio* è curata da Laura Turco Liveri, impegnata a introdurre il mutevole concetto di natura e la sua più esplicita riconoscibilità a partire dalla pittura di paesaggio inglese e francese che prelude all'Impressionismo.

L'apertura è con un'opera su carta di Filippo de Pisis che cita la natura come natura morta con elementi marini in primo piano. La successione delle opere non segue un andamento cronologico bensì concettuale, con *Ah! La povera anguria* (1967) di Mattia Moreni, una forma naturale destinata a scomparire, a corrompersi, quasi come un monito o una preveggenza. La natura morta di Cagnaccio di San Pietro è una composizione tersa, dipinta rispettando l'impostazione quasi astratta del disegno in una visione rispettosa e religiosa della natura. I due grandi isolati della bassa

reggiana, Pietro Ghizzardi e Antonio Ligabue, nella natura vivono e si esprimono dipingendo per estrema necessità esistenziale: il *Dinosauro* dell'uno e il *Leopardo con serpente* dell'altro indicano la forza visionaria di elaborazione della grande arte. Anche Goliardo Padova è nato vicino al Po ma la sua vena è colta e la pittura è frutto di osservazione e di pensiero. Per Savinio i pesci nella stanza indicano la propensione per una natura mitologica e concettuale. *L'estasi/Extase* (1968) di Giorgio de Chirico porta ad una scena notturna piena di sospensione e di presagi dove la natura si carica di una fatale aspettativa. Le *Bagnanti* esprimono la predilezione di Fausto Pirandello per la natura umana: vita e morte, carne e pensiero concorrono all'opera come il concetto e la materia della pittura. Il giovanile paesaggio, e più di tutto il fiore fantastico di Osvaldo Licini, così come *La pioggia* di Fausto Melotti, sono elaborazioni progettuali di una natura fantastica che lascia un brivido. Un'operazione di frammentazione e di ricomposizione della forma con il mosaico industriale porta l'opera di Ascanio Renda che introduce nella scena l'elemento dell'artificio e del magico come il *Banchetto in campagna* di Franco Gentilini. Anche Gaetano Pompa, artista lucano, elabora una sintesi raffinata tra natura mai abbandonata e storia, in una fantastica visione. Agostino Arrivabene dipinge paesaggi perfettamente visionari come fossero davanti al nostro sguardo.

La sezione *L'atelier e la città* è curata da Stefano Fugazza, il quale ha elaborato il suo percorso critico tenendo separate le due condizioni. Il *Nudo nello studio* (1942 circa) dell'eccentrico Astolfo De Maria prende tutta la scena dello studio con provocatoria centralità; molto diverso è lo *Studio* di Ziveri, tra realismo e fantastico, con un brivido di inquietante sospensione. L'atelier del Sarto è un dipinto di grande forza che conferma la visione drammatica di Pirandello. Dello stesso anno è la scena sospesa proposta da Italo Cremona con l'accostamento di elementi inconciliabili tra loro: una rivista, un cappello, una pistola. Ferruccio Ferrazzi evoca il gioco degli specchi attorno alla moglie Orizia, nello spirito dell'*Idolo del prisma*: alla bella tonalità della pittura fa riscontro il senso del dubbio, l'insicurezza determinata dai diversi punti di vista. Gianfranco Ferroni è il regista inquietante di stanze vuote dell'umana presenza, come Massimo Rao, che ritrae i fantasmi indecifrabili di ... *una notte nell'atelier...* Le riflessioni nello studio di Alessandro Papetti e quelle di Sergio Ceccotti sono molto diverse: il primo ritrae i suoi personaggi catturando la loro anima, l'altro descrive lo studio vuoto con maniacale puntualità confondendo i dati per indurre incertezza. La scultura di Deodato proviene dai valori culturali della sua terra, la Calabria, nel ricordo di antiche tradizioni e anche di rassegnate sottomissioni. Lo studio di Nosek ospita delle misteriose modelle come la *Compunta*, che tiene in mano un ferro da stiro creando nello spettatore l'incertezza del luogo. Francesco Balsamo infine evoca presenze inquietanti nella stanza ordinata e perfetta de *Il sorriso del venerdì santo*.

La città di Sironi, vuota, apre la seconda parte della sezione; e vuota è anche la città di Rosai, una visione deserta e straniata della realtà. Le imponenti *Vedute di Roma* di Corrado Cagli coniugano passato e presente in una trasfigurazione mitica. La città forse sognata da Gustavo Foppiani sembra un sito archeologico, la Spina etrusca appunto del titolo, oppure una mappa da percorrere con la fantasia. La città di Paola Gandolfi mantiene l'enigma della presenza di edifici industriali dismessi così come nella scultura di Sergio Zanni gli edifici sovrastanti costringono a un percorso angusto e asfissiante il motociclista tragico. Gli *Immigrati* di Aurelio Bulzatti chiudono la sezione e la rassegna con la loro presenza silenziosa, notturna, che ci lascia tuttavia nell'incertezza a riflettere se in questa scena l'artista abbia voluto davvero evocare una realtà dell'oggi, l'immigrazione così presente nella nostra vita, oppure introdurci, nostro malgrado, dentro a un sogno a occhi aperti che può suggerirci tante vie di fuga per risolvere la nostra esistenza.

La scena del dipinto di Bulzatti ci richiama alla mente, inevitabilmente, l'enigma metafisico delle piazze di Giorgio de Chirico e ci porta a concludere il nostro percorso espositivo proprio evocando quelle stesse sensazioni introdotte nell'arte quasi un secolo fa. De Chirico, campione del Visionario contemporaneo, ha studiato il Classicismo e si è immerso nella cultura di area germanica, ha amato Friedrich e Böcklin, guardato Klinger, ha colto il rinnovamento profondo introdotto nell'arte internazionale del Novecento mantenendo un ruolo di primaria importanza. Non c'è dubbio che in lui si possono sintetizzare le qualità del visionario, e anche del primitivo, inteso appunto come colui che ricerca alle fonti della cultura e della propria origine quella indispensabile per elaborare un'arte nuova e originale. Quanto all'eccentricità di de Chirico, essa ha caratterizzato l'uomo e ogni sua

azione esistenziale e artistica. I suoi numerosi autoritratti in costume o nudo (vedi la citazione fatta da Ontani), le nature morte e i disegni realizzati pensando al Seicento, l'amore determinante per le tecniche della pittura antica (passione ereditata da diversi artisti presenti in questa rassegna) e poi il senso della libertà sempre perseguita e manifestata, libertà di dire o di fare oltre ogni conformismo: sono elementi ed attitudini che ritroviamo in generale anche nei nostri Visionari. Per questo motivo ci sentiamo di dire che essi sostengono un ruolo di connessione tra il passato di fine Settecento e il futuro, liberando oggi l'arte da forti e noiosi condizionamenti, per esempio dal Realismo, proponendo per contro un'idea di realtà più vera e sublime, sostituendo l'occhio come strumento per fare la copia con l'occhio del pensiero fantastico; privilegiando l'opera al posto della dissertazione concettuale, oltre l'affabulazione favolistica e l'*impasse* del surreale.

Questi artisti contemporanei esprimono una sospensione equilibrata e discreta, lavorano chiusi nello studio, inseguono le loro idee, il pensiero creativo e i loro sogni.

«Viviamo e sentiamo tanto nel sogno quanto nella veglia e siamo l'uno come l'altro. Sognare e saperlo, è uno dei privilegi dell'uomo. Fino ad ora non se ne è tratto tutto il possibile vantaggio» (Georg Christoph Lichtenberg, 1742-1799).

¹ Si ricordano, a tal proposito le mostre: *Il Po del '900. Arte, cinema, letteratura* (Castello di Mesola, 1995); *Il Po in controluce. Arte padana, alluvione e dintorni* (Rovigo, Complesso degli Olivetani, 2001); *Surrealismo padano. Da de Chirico a Foppiani* (Piacenza, Palazzo Gotico, 2002).

² Cfr. Cesare Zavattini, *Poesie*, Milano, Bompiani, 1985.

³ Giuliano Briganti, *I pittori dell'immaginario*, Milano, Electa, 1977.

⁴ Cfr. biografia in *Apparati*.

⁵ Cfr. biografia in *Apparati*.

⁶ Mario Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1995.

⁷ Cfr. biografia in *Apparati*.

⁸ Jean Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Garzanti, 1981.

⁹ Cfr. biografia in *Apparati*.

¹⁰ Cfr. biografia in *Apparati*.

¹¹ Cfr. biografia in *Apparati*.

¹² Cfr. biografia in *Apparati*.

¹³ Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972.

¹⁴ *Cagnaccio di San Pietro*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989.