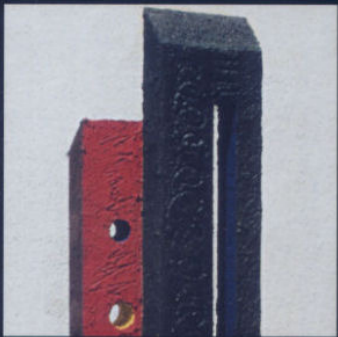


GIORGIO DI GENOVA

STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL '900

GENERAZIONE ANNI QUARANTA **

B O R A



(172) Più che il dittico del 1982 è la coeva *Metamorfosi* a più scomparti rettangolari: 5 verticali, di cui il terzo ed il quinto totalmente neri, sono sovrapposti alla sequenza dei 2 orizzontali.

(173) Tutt'e tre le opere sono state esposte nella citata mostra del '92 e riprodotte a colori, la seconda, ma con il titolo *Donna in giallo* (*Ritratto di Rossana*), per intero, le altre con dettagli, nel relativo cataloghino (cfr. M.A. Vito, *Invito per un ritratto. Mostra di dipinti di Lorenzo Zampirolo*, Galleria M. Arte, Padova, 13-18 novembre 1992).

(174) Alla testa di tre quarti, posta davanti ad una testina a stucco collocata al di sotto la ringhiera di un balcone con fiori (*Ritratto di Anita*, 1994), si contrappongono sia il volto immerso nel «rumore» visivo delle contrapposte soluzioni neoinformali del fondo (*Ritratto di Martino Ferrari*, 1994), sia le teste collocate al centro di un trittico (*Ritratto di Giorgio, mio figlio*, 1995), o in una griglia a sei scomparti (*Ritratto di Paola, Ritratto Tesio*, 1995; *Ritratto a Paola+Ritratto di Giorgio Rigato*, dittico 1997), soluzioni che nel '98 si semplificano, sia in *Ritratto a Carlo*, in cui il volto del soggetto, mentre fuma, è collocato nel cielo plumbeo di un paesaggio livido, sia nelle ambientazioni in interni della triplicazione dell'immagine (trittico *Ritratto Castagnoli*), fino a sfociare in un ritorno alla tradizione della figura seduta emergente da un fondo buio (*Ritratto a Fiorenza*).

(175) Antonietta Setari lo legge come uno specchio nel suo *Lettura di un quadro: La madre* (cfr. AA.VV., *Lorenzo Zampirolo. Antologica*, Palazzo Boldrin, Lendinara, 29 ott.-13 nov. 1994, pp. 20-21).

(176) Nel primo Adolfo Rossi in divisa e seduto alla scrivania è collocato sulla destra con alle spalle un angolo dell'interno della sua casa e per più della metà una scena di paese (donne e ragazzi sulle scale che portano ad una fontana dove altre attingono acqua), nel secondo, sempre sulla destra, è in piedi accanto ad Alberto Mario all'arrivo alla baia di New York, avendo alle spalle un gruppo di emigranti in attesa su una piattaforma al bordo del mare ed in lontananza un gruppo di grattacieli.

(177) La fondazione dei Fasci dei lavoratori siciliani era avvenuta, infatti, il 21 maggio 1893. L'opera, dopo essere stata presentata in anteprima a Padova nell'aula E. del Bo in occasione del dibattito sull'evento storico organizzato dalla CGIL della città veneta, con prolusione di Silvio Lanaro, il 21 maggio 1993 è stata sistemata nella sede della Camera del Lavoro di Palermo, come, tra gli altri quotidiani, ha ricordato «Il Mattino di Padova» con un articolo di un certo rilievo di Maria Luisa Biancotto, la quale, tra l'altro, scriveva: «Della grande opera pittorica e del suo artista ha parlato Maria Antonietta Vito. La tela (tre metri per due) dispone come in una scenografia (sullo sfondo della Cattedrale di Palma di Montechiaro) i protagonisti di quell'esperienza (le plebi contadine, i ritratti, ben riconoscibili nei loro abiti borghesi, dei capi storici del movimento: Garibaldi Bosco, Nicola Barbato, Bernardino Verro, i minatori delle solfatare) assieme allo straziante richiamo alla tragedia più attuale: la strage di Capaci. Il lutto delle donne al centro del quadro diventa anello di raccordo della tragedia antica con quella moderna e contemporanea. Ma non mancano il gioco dei bimbi, il richiamo alla penetrazione di vita e morte nell'umano destino raffigurato dalla morte col volto di donna che ha in braccio un bambino, e l'allusione al rischio che il tempo cancelli di questa storia la memoria, come alludono le donne ritratte di spalle che sembrano assistere allo scempio come a uno spettacolo» (cfr. M.L. Biancotto, *Un pittore veneto nel cuore del Sud. Resterà a Palermo la grande tela di Lorenzo Zampirolo*, in «Il Mattino di Padova», Padova, 22 maggio 1993, p. 56). A proposito dei corsi e ricorsi storici, aveva ragione Giambattista Vico. Dipinto e commento giornalistico sono senza dubbio un tuffo nel passato: infatti l'uno e l'altro potrebbero tranquillamente essere datati anni Cinquanta.

(178) Si veda, al proposito, il I tomo (pp. 355-358).

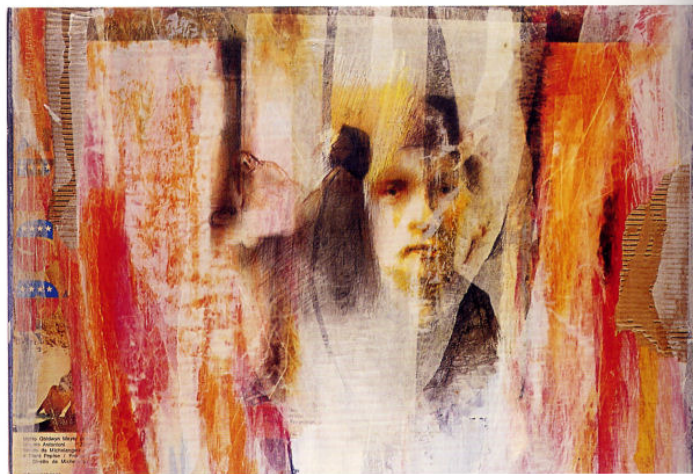
(179) E su questa strada Zampirolo ha proseguito dopo il '99, in altri lavori, tutti senza titolo, appunto perché è difficile definire certe allucinanti organiche deformità.

(180) Cfr. pp. 209-211.

(181) Mi riferisco alle 12 sue tavole delle *Memorie del Novecento in Sardegna*, tutte costruite con stile simile alla tecnica del riporto e raffiguranti multiple scene di diverse ambientazioni, spesso con emersioni dei ritratti dei protagonisti, riprodotte nel calendario del 2001 con commento di Manlio Brigaglia, da gennaio a dicembre così distribuite: *La domenica di sangue, Cagliari si ribella, La Sardegna allo specchio, Contro la guerra, per la pace, A morte Emilio Lussu, Michele Schirru l'anarchico sardo, La lezione di Gramsci,*



2138 - Angelo Liberati: Raffaello-Wenders, 1992
acrilici, collage, veline e pastelli su tela, cm. 150x100.



2139 - Angelo Liberati: Rembrandt-Antonioni, 1997
collage, veline, inchiostri, matite colorate e pastelli su cartone, cm. 89,5x60.

evocative (*Omaggio al mio cane Ghibli, Frammento*, 1995), a cui appartiene anche il pluripartito *Senza titolo* del '99, nella serie di *S. Tit*. degli ultimi tre anni del '900 Zampirolo ha via via attuato un'efficace rappresentazione del caos, ovvero di scene caotiche in cui, in coaguli dialettici di atmosfere, persistenze oggettive e spazi al limite della perdita della consistenza con qualche spinta verso la deflagrazione s'accavallano in dinamismi instabili, da cui nel 1999 sono nati, come filiazioni dell'inquinamento, flaccidi organismi informi con pustole, grinze e macchie di sangue talora come appesi tra elementi conici color legno, vere e proprie concrezioni disgustose scaturite da un visionarismo marcato di un pessimismo senza riscatto, che va oltre a quello dell'ultimo Moreni ed è per certi versi tangente al ciclo *Ratem* di Masoni (179).

Ritratti emergenti tra situazioni pittoriche aniconiche sono una costante anche della produzione di Angelo Liberati, come notato nel I tomo (180). Procedendo dal 1980 agli anni Novanta su tale percorso, anche lui s'è fatto coinvolgere da memorie storiche locali (181). Si trattava di elaborate tecniche miste del pittore frascatano trapiantato a Cagliari, nelle quali erano presenti «lacerti di un museo personale», aspetto che spinse Vespiagnani ad accostarle ai riporti di Rauschenberg (182), senza tuttavia coglierne la particolarità del tutto estranea all'epocale onda citazionista, sempre più montante dopo lo tsunami del Concettualismo e del poverismo, tsunami che, una volta esaurito,



2140 - Roberto Roberti: *Ascoltando, forse, una luce indebolita*, 1986
olio su tela, cm. 150x150.
Coll. S. Fiocchi, Ascoli Piceno

aveva messo in crisi il mercato a causa del vuoto di creatività in cui erano sprofondati sia gli artisti che i critici, i quali ultimi tentarono di rimanere a galla, aggrappandosi a quella sorta di postmoderno relitto del «ritorno all'ordine» pittorico, come ho avuto modo di stigmatizzare nel XII capitolo. D'altronde Angelo non aveva bisogno di un ritorno alla pittura, da lui mai abbandonata.

Differentemente (e successivamente) da Max Pellegrini, altro pittore che, come abbiamo visto nel capitolo X, aveva incardinato sin dagli anni Ottanta il personale repertorio citazionista nel proprio universo, Angelo nel continuo rovello di liberarsi dai fantasmi dei propri padri (183) e dal pericolo di cadere a causa della sua facilità disegnativa nell'illustrazione coniuga grammatica aniconica a sintassi iconica, sempre più per sfuggire al diluvio della crisi generale, che aveva finito per ripercuotersi nella sfera personale. Non a caso *Dopo il diluvio* s'intitola una sua tecnica mista del 1989, in cui le immagini (e le scritte) ancora sono affogate nelle stesure dei colori. Negli anni Novanta Liberati si affida alle ispirazioni combinate di pittura e cinema, nelle quali il disegno e la sensualità del nudo femminile, assieme alla scrittura, ritornano ad emergere (*Senza titolo*, 1989; *I Smail Be Free*, 1989-90; *Pietà Rondani*, 1990; *La bocca e le rose*, *Senza titolo*, Raffaello-Wenders, 1992), l'ultima delle quali con il disegno di Enea che porta sulle spalle Anchise (184) di sottile simbolismo, per non dire di altri lavori contrassegnati dal *leit-motiv* dei volti (cicli *La primavera del vento*, *Rembrandt*, *Rembrandt-Antonioni*, 1992-93, ecc.). Tuttavia contemporaneamente le immagini tornano ad essere onnubilate per le velature cromatiche, ed è il caso di *Dürer-Signorelli-Antonioni* (1992-93), di taluni *Senza titolo* del '93 e del dittico *Berlinguer ti voglio bene* (1997), quasi a dimostrazione delle affermazioni di Vespignani (e lui lo sapeva bene) che la pittura contemporanea «debba servire a ingarbugliare il mondo» (185).

Roberto Roberti, che non è dotato di un temperamento grafico, invece amalgama le immagini con l'ambiente circostante, anzi le trae da esso formandole, secondo la sua poetica, attraverso l'uso «del colore come principale realizzazione della visione» (186). Ed è per tale sua prerogativa che egli avvia quella progressiva smaterializzazione di og-



2141 - Roberto Roberti: *Come se nel vuoto quasi oscillasse...*, 1991
olio su tela, cm. 80x100.

Oggi in Spagna, domani in Italia, La Sardegna sotto le bombe, I sardi nella Resistenza, La festa grande d'aprile, Nasce la Regione sarda.

(182) In una lettera, pubblicata a mo' di presentazione sul pieghevole di una mostra di Liberati, che iniziava con «Carissimo Angelo, m'accorgo che non è facile scrivere del tuo lavoro: è il quarto foglio che tiro via dalla macchina senza costrutto», Vespignani, tra l'altro, scriveva: «E sempre resta da chiarire in che modo queste immagini coinvolgono, arrivando a toccare, malgrado lo scialo (elegantissimo) dell'ecllettismo, il nervo visivo della sensibilità individuale. Poiché, sicuramente, le citazioni a volte ossessive di van Eyck, di Gutuso, di De Chirico, di Vespignani (a proposito, grazie!) non sono voci ritualmente contrastanti di un dibattito meramente teoretico, argomentazioni per uno scacco finale tra figurazione e astrattismo. Mi paiono piuttosto la zavorra (il "piombo", credo che si dica in termini di ingegneria navale) che permette alla tua imbarcazione d'inclinarsi, senza rischio reale, nel vortice dei colori, del gioco calligrafico e diversivo dei riporti *rauchenberghiani* (sic). Né posso immaginare come puramente casuale il fatto che queste "memorie" di antichi artisti (di linguaggi "cristallizzati") appartengano senza eccezione al nobilissimo repertorio delle immagini incise, o disegnate in punta di penna, nero su bianco. Poiché il tratto d'inchiostro, lucente come carbon coke, si appoggia alla violenza panica del colore con uguale e opposta violenza, profittando in maniera fin troppo deliberata dei pieni e dei vuoti. Così l'occhio del gran pittore della *Ronda*, diventa grumo di rovi, nido di uccelli notturni; e cicatrice, e offesa» (cfr. R. Vespignani, *Angelo Liberati*, Centro Culturale Mediterraneo Nouveau, Palermo, 1-14 aprile 1989).

(183) Silvio Benedetto e appunto Vespignani.

(184) Citazione dalle *Stanze* affrescate da Raffaello in Vaticano.

(185) Mi riferisco alla metafora del pantano contenuta nella citata lettera di Vespignani, il quale, infatti, dopo aver citato dei versi di T.S. Eliot, così concludeva: «Come vedi non ho risposto a nessun interrogativo; qualcuno in più m'è cresciuto tra le righe. Forse non poteva essere altrimenti: invecchiando, mi pare che la pittura debba servire a ingarbugliare il mondo, piuttosto che a chiarirlo. A mescolare il fondo del pantano». E quanto tale pittorico ingarbugliamento del mondo fosse per Vespignani una pratica, l'ho segnalato in *Gene-*

razione anni Venti (cfr. pp. 431-432). Per quanto riguarda Liberati, nel primo lustro del 2000 egli proseguì in una serie di *Senza titolo* meno ingarbugliati, in cui il suo citazionismo artistico e cinematografico convive con aggiunte cronachistiche di brani di titoli di quotidiani, ottenute a riportò e perciò con scritte all'inverso.

(186) Su ciò si veda p. 199 del I tomo.

(187) Dapprima nella Galleria Ferrari (collettiva *Rien ne va plus*, 1980; personale nel 1981) di Verona, città in cui nel 1985 Giorgio Cortenova, suo fratello minore, diverrà direttore della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Forti, e poi a Milano (personale presso lo Studio Soldano, 1981).

(188) *Flatus vocis* si intitolava la personale con opere del 1983-87, tra cui diverse di quelle che cito tra parentesi, tenuta da Roberti a Fano nella Chiesa di S. Domenico dal 12 agosto al 15 settembre 1987, poi trasferita a Paternò (Galleria d'Arte Moderna).

(189) Cito dal suo testo pubblicato nel catalogo della IV Quadriennale di Acquasanta Terme (cfr. I. Mussa, *Immagini di paesaggio*, Sala Esposizioni, Acquasanta Terme (AP), luglio-agosto 1983, s.i.pp.).

(190) La siciliana vi era giunta con una pittura di visibili impasti (*Il piccolo ruscello*, 1985; *Stratosfera, Dall'albero di Mondrian*, 1986; *Nebrodi, Dissolvenze*, 1987), che sfociano in un rattenuto materismo (*La spiaggia, Le onde*, 1988), talora increspato («Muro» *paesaggio urbano*, 1989), nel quale si risolvono le segrete vocazioni al monocromo di opere precedenti (*L'isola*, 1987; *Veduta da Naxos di notte*, 1988;... e *il mare la circonda*, 1988-89) e che già nel 1986 era stato saggiato con l'azzurro olio *Da Cézanne a Guccione*, titolo esemplarmente chiarificatore del percorso della pittrice, come nel 1990 aveva sottolineato Lucio Barbera (cfr. AA.VV., *Abbadessa*, Galleria Astrolabio, Arte Fiera, Bologna 1990, s.i.pp.).

(191) Dal pittore lucchese ottenute con la spatola nelle sue zonali vedute marenmiane, lucchesi e di altre zone circostanti (*Paesaggio marenmano, Maremma, Campagnatico, Granaione, La casa di Adriana e Pietro, Campagna di Grosseto*, 1993), ma anche altrove, con esiti ora più movimentati (*La Cava*, 1988; *Dopo la frana*, 1997), ora di plastico cromatismo (*Frutti autunnali*, 1998) e quasi «rociosi» (*Olive*, 1999). Ben diverso è il plasticismo da film d'animazione del romano Luigi Serafini, articolato in ambientazioni tra il fiabesco e l'onirico (il televisore posto tra le corna di un cervo, *Week-end in Val Sarlengo*; la veranda in cui cameriere, danzatori e una coppia hanno sul capo un'ovale roccia magrissima, *Grand Hôtel with the Sky above*, 1994; il pescatore che getta l'amo nel cielo per metà rosso e metà blu in cui nuotano pesci, *Rosso e Blu con otto pesci*; la coppia con una manona destra su un campo di basket ai cui lati ci sono tre coni gelati alti quanto loro, *Un Paradiso perduto*, 1996). Altrove Serafini stigmatizza con immagini grottesche la TV, ad esempio nel 1996 facendo presentare in uno studio televisivo da un maiale in giacca nera e papillon un maiale vivisezionato nel programma *Porco Mondo Show*, scritta che, con cornice di salsicce, campeggia alle spalle del suino presentatore, e nel 1998 piazzando un trio di gemelle siamesi con un occhio più grande dell'altro (*Les Demoiselles de la Télévision*).

(192) Laureato in Medicina a Bologna e per di più pittore, Roberti ha potuto coprire la cattedra di Anatomia Artistica, che in genere viene tenuta da medici.

(193) Dapprima ad Urbino e poi dal 1991 a Milano all'Accademia di Brera. Ho definito anacronistico tale insegnamento perché la conoscenza dell'anatomia umana dall'avvento delle avanguardie storiche non è più necessaria ai pittori e scultori contemporanei, per lo più sganciatosi dallo studio del nudo e del vero, se si escludono i periodi di «ritorno all'ordine», e comunque non è nemmeno indispensabile per quanto riguarda quello degli anni Ottanta (Pittura Colta, Anacronismo, Nuova Maniera Italiana e dintorni), dato che la conoscenza dell'anatomia dei corpi veniva sostituita attingendo alle immagini del Museo.

(194) Suoi sono i saggi *Goethe e Bossi: ipotesi di percorsi paralleli e Sul confine tra morfologia e anatomia artistica. Indizi, letture, interpretazioni in Due secoli di Anatomia Artistica. Dalla macchina corporea al corpo vissuto*, a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Anatomia Artistica, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano 2000-01, Libri Scheiwiller, Milano 2001, pp. 105-108 e 145-152.

(195) È il caso di *Index*, tenutasi dall'11 maggio al 30 giugno 1986 nella Galleria d'Arte Moderna di Paternò a cura del suo direttore, il siciliano Francesco Gallo, il quale, seguendo le mode del momento e

getti e corpi già *in nuce* nelle sue opere, allorché nel 1981 ricompare sulla scena espositiva (187), smaterializzazione che con alterne vicende, spesso con l'ausilio dell'acqua in cui sono immersi nudi femmini permane come un *Flatus vocis* pittorico, per quanto attiene all'ictonismo (188), per tutto il decennio (*I rimproveri del granciporro*, 1981; *A Lautréamont, Vecchio Oceano - da I canti di Maldoror*, 1981; *solamente immobile... comunque non sollevò il capo, Per un uomo...*, 1983; *Volgendo la faccia verso la parte più oscura...*, *Rum e il passato scivola tra le dita, Senza neppure alzare lo sguardo*, 1984; *Altrove da qualche parte, E più in alto le stelle, Altrove morbido slancio*, 1985; *Ascoltando, forse, una luce indebolita, Come se con morbida lentezza mancassero all'appuntamento, Dove il tu entra nell'acqua*, 1986; *Voci leggere... a volte appena un soffio, V un'altra occasione ... rientrando in sé, Prima che l'acqua tocchi il fondo*, 1987; *Udendo appena la voce dell'ospite*, 1989).

Roberti esplicitamente parlava dei possibili rischi di «dispersi e «cadute di un operare con continui e minuscoli spostamenti, di «azioni», rischi dovuti alla «moltiplicazione dei linguaggi, che intrecciandosi percorrono la società postmoderna» (189). Egli proprio qui problematiche affrontava nelle sue opere in cui, con una pittura fluttuante attestata sullo spartiacque di Informale e prime istanze di Nuova Informale, sfaldava, senza tuttavia mai giungere ai risultati di *naïveté* di Maria Abbadessa (190), né tanto meno al paesaggismo di *tes hautes* di Armando Scaramucci (191), la consistenza visiva delle cose e dei corpi, e nonostante ciò, essendo laureato in medicina (e proprio nel 1987 ha iniziato ad insegnare l'anacronistica disciplina Anatomia Artistica presso le Accademie di Belle Arti (193), da lui stata dal pratico al teorico (194).

Altra cosa curiosa è che Roberti, pur non essendo intruppato dalle tendenze citazioniste, o nelle collateralità «trans», anzi essendo un linguaggio e stile in netta contrapposizione con i manierismi formali di esse, tuttavia nel corso degli anni Ottanta espone più di una volta i suoi dipinti dai titoli evocativamente narrativi con i protagonisti di questo «ritorno all'ordine» post-moderno e dei collateralmente pittorici (195).

Tuttavia nell'ultimo decennio del '900 Roberti ha spostato la sua ricerca pittorica sui temi goethiani della Morfologia e dello studio della Natura, servendosi sempre del suo pennelleggiare corsivo e intracciato di vibratile restituzione degli ambienti in cui affioravano e si leggevano morfologie varie (sedie, poltrone, valigie, tavoli, fiori, tri affioramenti visivi), ora labilmente visibili come rughe dell'impasto pittorico ed ora corsivamente appena abbozzate. Artista tutt'altro che accademico, Roberti ha fatto di questo suo discorso supporto teorico un corso da lui tenuto a Brera, nella convinzione che sia necessario un aggiornamento dell'insegnamento dell'anacronistica Anatomia Artistica, tenendo presenti i linguaggi della contemporaneità. In questo caso, il suo, con risultati, credo, più legati *tout court* all'insegnamento del corso di Pittura che non alla disciplina della sua cattedra (193).

Per Gianluigi Mattia, altro docente di Accademia, ma di un'altra disciplina (197), è stata la luce a intaccare la sostanza visiva dei corpi con esiti di fantasmizzazione o viraggio fotografico e talora di perché completa sparizione, come già considerato (198). Altrove l'impasto pittorico di un nudo disteso compare timidamente sotto la tecnica cromosegnica di una chioma arborea che invade la superficie della tela (*Grande albero 1*, 1980; *Grande albero 2*, 1981). Anzi, questi grandi formati si ripete il gioco delle ambiguità visive derivate dalla luce, per cui la presenza, anche plastica, e l'aspirazione dissolvenza convivono, com'è nel cane e nel roseo scorcio di femmine di cui la parte ancora visibile è costituita dalle cosce e dai glutei di *Boxer e ragazza* del 1983. La pittura di Mattia sempre tra memoria visiva e resa oggettiva in un'altalenante presenza ora della prima (*Grande treccia*, 1982; *Kimono: primavera*, 1985), ora della seconda polarità (*Memoria, Kimono: autunno*, 1985), anche se le due componenti in qualche modo hanno peso paritetico, com'è nel coevo *Kimono (estate)*, determinato da un differente rapporto con la luce (199).

In queste opere la dote precipua di Mattia, dico quella del d