



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

COLLEZIONE CHIECO-BIANCHI

**Le opere d'arte contemporanea del Dipartimento di Scienze Chirurgiche,
Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova**

Relatore

Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda

Veronica Coccato

Matr. 2055631

Anno Accademico

2022/2023

Alla mia famiglia che è sempre al mio fianco.

Al professor Luigi Chieco-Bianchi.

INDICE

INTRODUZIONE	p.1
Capitolo I	p.3
<i>L'Istituto Oncologico Veneto (IOV)</i>	p.3
<i>Arte e medicina</i>	p.7
<i>Arte e Università</i>	p.11
<i>Il Gruppo N</i>	p.15
<i>Dalla Galleria La Chiocciola alla Galleria Adelphi</i>	p.18
Capitolo II	p.22
<i>La costituzione della collezione e il suo ruolo</i>	p.22
<i>Le donazioni</i>	p.24
Capitolo III	p.29
Biografie degli artisti e le loro opere	p.29
<i>La collezione d'arte contemporanea del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova</i>	p.29
Lee Babel	p.30
Giorgio Camuffo	p.36
Vincenzo Eulisse	p.41
Orietta Faggionato Braga	p.50
Sergio Fergola	p.54
Franco Flarer	p.62
Giuseppe Fossati	p.68
Aldo Leoni	p.73
Sandra Marconato	p.88
Manfredo Massironi	p.94
Nina Nasilli	p.101
Renato Pengo	p.107
Pompeo Pianezzola	p.114
Fabrizio Plessi	p.120
Luigi Sartori	p.128
Raffaele Scapinelli	p.134
Renzo Schirolli	p.140

Antonio Siccardi	p.146
Giovanni Soccol	p.151
Alessio Tasca	p.157
CONCLUSIONI	p.165
APPENDICE DOCUMENTARIA	p.167
Intervista al professor Luigi Chieco-Bianchi	p.196
BIBLIOGRAFIA	p.203
SITOGRAFIA	p.208

INTRODUZIONE

Stanno alla base di questa tesi le riflessioni di studio e catalogazione delle opere d'arte contemporanea che compongono una delle collezioni d'arte possedute dall'Università degli Studi di Padova.

Un aspetto singolare che riguarda questo gruppo di opere è il fatto che trova luogo all'interno della sede centrale dell'Istituto Oncologico Veneto di Padova (IOV), in particolare nella palazzina che ospita la sezione di Oncologia del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova.

La collezione si è costituita per merito di Luigi Chieco-Bianchi, ex medico e professore emerito di Oncologia dell'Università di Padova che fu per anni attivo all'interno dell'Istituto; da sempre ha accompagnato il suo lavoro con la passione per l'arte moderna e contemporanea.

Il lavoro di ricerca parte da una presentazione della sede che ospita la collezione per capire in che modo, e per quale ragione, queste opere siano state destinate a quel luogo.

Seguono poi alcune riflessioni sul rapporto che lega l'arte con la medicina e con l'Università per permettere di contestualizzare la collezione all'interno di un pensiero più ampio. Da un lato si considera il rapporto con la medicina per il fatto che le opere si trovano all'interno di uffici e laboratori di carattere medico, luogo inconsueto, estraneo a quelli dove solitamente si trovano le collezioni d'arte; dall'altro si esamina il rapporto con l'Università perché le opere trattate costituiscono una collezione che fa capo all'Ateneo.

Il lavoro poi si immerge più in profondità, impegnandosi a mettere a fuoco quella che è la storia della collezione, come si è costituita, quali sono le opere e chi sono gli artisti che le hanno realizzate.

Si vedrà come negli anni è stato possibile raggruppare questo insieme di opere grazie alla mediazione del professor Chieco–Bianchi, il quale fece da tramite tra gli artisti e l'Università.

Come sarà possibile constatare, con una sola eccezione, tutti i quadri e le sculture della collezione sono state donate volontariamente dagli artisti al Dipartimento di Scienze Oncologiche dell'Ateneo e successivamente esposte all'interno degli ambienti dello IOV.

Tutte le opere saranno da me inserite all'interno della piattaforma online SIGECweb, il Sistema Informativo Generale del Catalogo.

Capitolo I

Questo primo capitolo funge da apri pista introduttivo, fondamentale per contestualizzare ciò che verrà preso in considerazione successivamente. Per permettere che venga creata una solida base che sostenga il nucleo centrale della ricerca, rappresentato dalla collezione d'arte del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova, saranno affrontati alcuni argomenti considerati nodali.

Un paragrafo iniziale sulla storia dello IOV è necessario per contestualizzare la collezione, capire dov'è situata e qual è la funzione del luogo che la ospita.

I successivi paragrafi tratteranno il rapporto che l'arte intreccia con la medicina, con l'università e con la città di Padova.

L'Istituto Oncologico Veneto (IOV)

Come è stato preannunciato nelle prime pagine introduttive, la collezione d'arte di cui si parlerà in questa tesi si trova all'interno della palazzina che ospita i laboratori della sezione di Oncologia del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova.

Dal momento che il centro sperimentale dell'Università si trova all'interno della sede centrale dell'Istituto Oncologico Veneto, è bene dedicare una specifica parte alla presentazione dello IOV, tracciandone la storia, e spiegare poi la ragione per cui si è deciso di raccogliere in questi spazi una collezione d'arte.

<<L'Istituto Oncologico Veneto IOV-IRCCS è il primo e unico Istituto del Veneto destinato in maniera specifica alla ricerca sul cancro e alla prevenzione, diagnosi e cura

dei tumori>>¹, sono queste le parole che presentano lo IOV nella pagina ufficiale del suo sito.

Con la sigla IRCCS si intende: Istituti di Ricovero e Cura a Carattere Scientifico. Sono questi, infatti, ospedali che si occupano di ricerca in campo biomedico e dell'organizzazione e gestione dei servizi sanitari.

La qualifica di questi ospedali a IRCCS è data proprio dal “riconoscimento del carattere scientifico” che, accomunato all'assistenza ai pazienti, garantisce che le aziende in possesso di questa qualifica possano essere distinte dalle altre aziende sanitarie non qualificate come IRCCS.

La vigilanza sugli IRCCS è di competenza del Ministero della Salute, il quale è garante della loro ricerca che deve essere finalizzata all'interesse e alla salute pubblica.

Grazie al prezioso contributo del professor Luigi Chieco-Bianchi e con l'aiuto della professoressa Paola Zanovello, è stato possibile ricostruire parte della storia dello IOV grazie ai loro ricordi e ai loro racconti.

Innanzitutto, l'Istituto Oncologico Veneto ha sede a Padova, presso la struttura dell'ex Ospedale Busonera, nell'area ospedaliera situata in via Gattamelata. Comunemente ora tutti conoscono il centro con il nome di IOV ma in origine nasceva come Ospedale Busonera. Il nome è legato alla figura di Flavio Busonera (1894-1944), medico e militare, tenente partigiano, ucciso dalle Brigate Nere durante la Seconda Guerra Mondiale; dopo la sua morte sono stati intitolati a suo nome l'ospedale e una via di Padova.

Il vecchio edificio dell'attuale sede dello IOV fa parte di una tipologia di ospedali edificati tra gli anni Venti e Trenta, dedicati alla cura delle malattie respiratorie. Questa è una

¹ <https://www.ioveneto.it/>

tipologia di ospedali, così detti tubercolosari, diffusa in tutta Italia; citando la definizione del Vocabolario Treccani: <<tubercolosario è il termine con cui era indicato in passato l'ospedale per malattie tubercolari, sostituito in seguito dal sinonimo sanatorio>>². Questi luoghi erano caratterizzati da spazi molto ampi, edificati in aree climaticamente favorevoli per la cura del paziente; la maggior parte di queste strutture erano tipicamente circondate da vaste aree verdi.

Ancora oggi si può vedere che l'edificio è stato progettato ed edificato in modo tale da possedere una veranda con grande esposizione alla luce del sole, dato che la struttura garantiva l'elioterapia. I malati, infatti, venivano esposti alla luce solare, con l'idea che respirare aria mentre si stava al sole facesse bene ai polmoni.

Il professor Chieco-Bianchi ha ricordato che l'ultimo primario dell'azienda ospedaliera del Busonera è stato il professor Giuliano Lenci, l'ultimo pneumologo. Le cure delle malattie respiratorie, infatti, negli anni Ottanta furono spostate nel blocco ospedaliero situato dall'altra parte della strada rispetto al Busonera, per fare spazio al gruppo di oncologia sperimentale.

Il gruppo di oncologia sperimentale operava nel piano interrato dell'Istituto dell'Anatomia Patologica in via Gabelli fino a quando, nel 1983, gli venne data la possibilità di spostare i laboratori all'interno della palazzina in cui tutt'oggi si trovano e che all'epoca ospitava gli uffici della direzione sanitaria Busonera. All'interno dei vecchi uffici, perciò, sono stati posizionati alla meglio i laboratori e si iniziarono a fare le prime ristrutturazioni (i nuovi laboratori sono stati inaugurati nel 2000).

Nel 1993 l'Istituto di Oncologia confluisce nel Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche (oggi conosciuto come Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e

² <https://www.treccani.it/vocabolario/tubercolosario/>

Gastroenterologiche) e riceve diversi finanziamenti al fine di costruire degli spazi ad hoc per la ricerca.

Il direttore generale della sanità del Veneto all'epoca era il dottor Gianpaolo Braga che, oltre al finanziamento stanziato dal Ministero della Sanità esteso a tutta la Regione del Veneto, riesce ad ottenere anche un'altra quota di finanziamento da parte della Regione per i fondi dedicati ai laboratori per la lotta all'AIDS e all'oncologia.

Questi fondi hanno contribuito alla costruzione di una nuova palazzina e alla ristrutturazione di quella vecchia.

Un ulteriore finanziamento arrivò poi da parte dell'Università di Padova; molti degli arredi e del materiale della biblioteca sono stati infatti acquisiti con i finanziamenti dell'Università.

È bene quindi sottolineare che proprio questo matching tra Ministero, Regione del Veneto e Università degli Studi di Padova ha permesso di realizzare degli ambienti e dei laboratori di ricerca che ancora oggi sono attivi e in continuo sviluppo.

Secondo quanto dichiarato dal sito ufficiale dello IOV, l'Istituto Oncologico Veneto, come lo conosciamo oggi, è stato fondato nel 2005 per volontà della Regione Veneto, <<si è affermato come centro di ricerca sanitaria e ospedale di alta specializzazione di rilievo nazionale e internazionale>>³.

Seguendo precisi standard europei, lo IOV elabora delle diagnosi e delle terapie all'avanguardia su misura, perseguendo il principio etico che sta alla base del lavoro dei suoi operatori sanitari, ovvero, mettere sempre il paziente al centro, trattandolo non come malato ma come persona.

³ <https://www.ioveneto.it/>

Grazie a queste operazioni, oltre ad essere riconosciuto dal Ministero della Salute, infatti, lo IOV viene riconosciuto anche a livello europeo dalla Organization of European Cancer Institutes che, per la prima volta nel 2015 e poi nel 2021, gli accredita il massimo riconoscimento di Comprehensive Cancer Center che premia <<il carattere innovato e la varietà delle cure offerte>>⁴. Il certificato del 2015 riconosce solamente la sede centrale di Padova mentre quello del 2021 si estende a tutte le sedi dello IOV dislocate tra Schiavonia e Castelfranco Veneto.

<<Lo IOV svolge la propria attività anche in convenzione con l’Azienda ospedaliera, l’Ulss 6 e l’Università di Padova>>⁵.

Il centro oggi è il punto di riferimento regionale per la ricerca contro il cancro; viene infatti riconosciuto come sede del coordinamento regionale della Rete Oncologica Veneta (ROV).

Arte e medicina

Come si è letto precedentemente, l’ambiente scelto come sede della collezione è un ambiente sanitario, un luogo in cui cura del paziente e ricerca scientifica viaggiano sugli stessi binari. A questo punto appare spontaneo osservare come questo sia un luogo inusuale in cui trovare delle opere d’arte.

A tal proposito, l’obiettivo di questo paragrafo sta proprio nel cercare di assecondare questa osservazione portando il lettore ad una riflessione più profonda sul tema che lega l’arte con la medicina.

⁴ <https://www.ioveneto.it/>

⁵ <https://www.alleanzacontroilcancro.it/istituto/istituto-oncologico-veneto-ircs/>

La scelta di presentare in un luogo di cura questa collezione d'arte, voleva certamente essere una novità per Padova ma non è il primo caso in cui l'arte viene posta in un contesto simile.

Infatti, se si guarda alla storia è possibile osservare come fosse una consuetudine decorare tutti gli ambiti della vita dell'uomo; anche gli ospedali quindi, come qualsiasi altro tipo di architettura, sono sempre stati soggetti ad essere decorati, all'interno e all'esterno.

Sin dall'epoca rinascimentale perciò l'arte costituiva una parte integrante nella realizzazione di questi edifici, a partire dall'architettura stessa fino all'apparato decorativo. Si pensi ad esempio al rigore geometrico e canonico con cui Brunelleschi progettò l'Ospedale degli Innocenti a Firenze aggiungendo poi raffinati elementi decorativi, oppure, agli affreschi che coprono le pareti interne dell'Ospedale di Santa Maria della scala a Siena.

Solo due esempi questi per evidenziare come l'arte all'epoca fosse talmente importante da interessare anche i luoghi di cura, ed è qui che subentra la differenza rispetto alla nostra epoca. Se da un lato l'arte cerca sempre di essere presente, dall'altro la sua funzione cambia e la sua presenza all'interno dei luoghi di sanità non si limita al solo decorativismo.

La prima cosa da prendere in considerazione è che la nostra epoca non è più proiettata verso lo sfarzo e la ricchezza dell'ornamento, al contrario, è molto legata al concetto di funzionalità e all'idea che più una cosa è semplice più è bella. Proprio perché subentra questo concetto di bella semplicità, di cui anche l'architettura ne risente molto, anche l'arte comincia ad essere intesa in modo diverso. Diversamente dal passato, dove l'arte era parte integrante dell'edificio, ora diventa un elemento il cui fine è quello di garantire

un effetto quasi terapeutico a tutti coloro che “vivono” o lavorano all’interno dell’ospedale.

Guardando al nostro campo d’interesse, già dalla fine del Settecento la società progredisce sempre più rapidamente grazie all’avanzamento della scienza e della tecnologia; perciò, anche all’interno dell’ambito ospedaliero <<si punta al massimo dell’efficienza tecnologica, spesso, trascurando l’elemento uomo>>⁶.

Il ruolo che viene affidato all’arte in questo caso è proprio quello di ovviare a questo problema, facendosi garante dell’umanizzazione di questi ambienti sanitari.

Il concetto di umanizzazione è molto ampio ma, per comprenderne facilmente il significato, possiamo fare riferimento ad una delle definizioni fornite dal Vocabolario Treccani in cui si dice che umanizzare vuol dire <<rendere più umano e civile, più conforme a quella che si ritiene debba essere la natura umana>>⁷. L’uomo è un essere razionale, può essere sistematico e pratico nella vita e nel suo lavoro ma non è una macchina, è una persona in grado di provare emozioni, di sognare e di immaginare; in quanto tale ha il diritto di vivere o lavorare in un luogo che gli permetta di assecondare anche questo lato di sé.

Cito testualmente le parole del famoso critico d’arte Bruno Corà, riportate all’interno di un testo riguardante il ruolo dell’arte negli ambienti di cura: <<Credo nel potere dell’arte. Credo nell’energia che l’arte riesce a introdurre in un ambiente attraverso la trasformazione di qualsiasi materia, attraverso l’elaborazione, e quindi credo all’introduzione, da parte dell’artista, di una addizione di sensibilità nell’ambiente>>⁸.

⁶ FONDAZIONE BRACCO, *Il ruolo dell’arte e dell’ambiente nella cura dei pazienti in ospedale*, Atti del Simposio, 30 novembre 2012, p.27.

⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/umanizzare/>

⁸ FONDAZIONE BRACCO, *Il ruolo dell’arte e dell’ambiente nella cura dei pazienti in ospedale*, Atti del Simposio, 30 novembre 2012, p.28.

Con particolare riferimento ai luoghi ospedalieri, perciò, un ambiente anonimo potrebbe portare l'uomo in uno stato di alienazione fatto di tristezza e isolamento. L'antidoto a tutto questo potrebbe essere proprio l'arte che con le sue forme, i suoi colori e la sua immaginazione, oltre ad abbellire esteticamente gli spazi, riesce a suscitare un senso di vitalità e armonia a tutti coloro che vivono gli edifici di assistenza sanitaria, dai pazienti al personale sanitario.

Negli anni sono stati eseguiti numerosi studi per osservare quali effetti potessero derivare dal contatto con l'arte nei luoghi di cura, riscontrando positivi risultati nel benessere psicologico, visibili non solo sui pazienti ma anche sul personale sanitario.

Ci sarebbe molto da dire sui benefici che l'arte può indurre nei pazienti, i quali sono i protagonisti dell'umanizzazione dei luoghi di cura, in quanto, tutto dev'essere garantito in funzione del massimo benessere del paziente il quale, prima di essere considerato un malato, merita di essere trattato come essere umano. Tuttavia, non è questo il luogo per approfondire questo ampio tema e, per restare in linea con la ricerca, sarebbe più opportuno soffermarsi sullo staff medico.

L'arte in questo caso può avere una duplice valenza positiva. Innanzitutto, bisogna considerare che queste persone sono medici, infermieri, ricercatori che hanno deciso di dedicare la loro vita alla cura del prossimo e per questo motivo, ogni giorno, devono convivere con la sofferenza dei loro pazienti. Ecco che l'arte diventa un aiuto, un supporto per il personale, un mezzo che permette di alleggerire il peso quotidiano del rapporto con la malattia.

Dall'altro lato, oltre a garantire benessere e armonia, l'arte, in modo indiretto, può essere di appoggio al lavoro dei medici e ricercatori. Portando una ventata di positività, l'opera

d'arte può aiutare a migliorare le loro performance lavorative garantendo quindi una miglior prestazione sul luogo di lavoro.

Come sarà possibile leggere nel capitolo seguente, questi sono anche i motivi che hanno spinto alla costituzione della collezione d'arte del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche di Padova dove, più che sul paziente, la concentrazione ricade sui medici e i ricercatori che operano all'interno di questi spazi⁹.

Arte e Università

Si è parlato di arte e medicina per far fronte al ruolo che può rivestire un'opera in un ambiente sanitario ma, ciò che non si deve dimenticare è che la collezione che fa capo a questa ricerca non appartiene allo IOV, ma è di proprietà dell'Università di Padova.

Della collezione del Dipartimento Oncologico nello specifico si parlerà nei capitoli seguenti; in questo paragrafo mi limiterò a introdurre il rapporto che lega l'arte con la città di Padova e la sua Università facendo riferimento in particolare all'arte contemporanea.

Nel 2022 l'Università di Padova ha compiuto ottocento anni. Otto secoli fatti di storia, scienza e arte che oggi fanno da solido piedistallo alla società moderna che continua a guardare alle sue tradizioni e al patrimonio che ancora oggi è insito nel tessuto connettivo della città.

⁹ La bibliografia di riferimento: DANIELA BOSIA, GIANLUCA DARVO, *Linee guida per l'umanizzazione degli spazi di cura*, Ministero della salute; ROMANO DEL NORD, DONATELLA MARINO, GABRIELLA PERETTI, *L'umanizzazione degli spazi di cura. Una ricerca svolta per il Ministero della salute italiano*, Ministero della salute; FONDAZIONE BRACCO, *Il ruolo dell'arte e dell'ambiente nella cura dei pazienti in ospedale*, Atti del Simposio, 30 novembre 2012; VIRGINIA BARADEL, *L'arte contemporanea negli ospedali: dall'ornamento al giovamento*, in FILIBERTO TARTAGLIA (a cura di), *Estetica e medicina. Proposta di un'estetica sanitaria*, libreriauniversitaria.it edizioni, Padova, 2014.

Un antico aforisma diceva che siamo come nani sulle spalle dei giganti, ciò che c'è stato prima di noi ci permette di guardare ad un futuro più lontano e allo stesso tempo di essere <<grati...di poter contare su una storia lunga, punteggiata da grandi conquiste e da figure gigantesche di uomini e donne nella scienza, nella cultura, nelle arti>>¹⁰.

Ci sarebbe una ricca storia da raccontare su Padova, l'Università e il loro patrimonio artistico ma in questo contesto, per seguire i binari della ricerca, mi limiterò ad evidenziare quello che è il rapporto con l'arte contemporanea; basti sapere che con le sue attività di promozione e conservazione l'Ateneo padovano ha sempre contribuito alla creazione di un importante patrimonio artistico, arricchito anche dalle donazioni di privati, come nel nostro caso.

Importanti aggiornamenti che coinvolsero la città di Padova e la sua università nel secolo scorso, coincidono con l'elezione, nel 1932, di Carlo Anti come Rettore dell'Università di Padova (Rettore dal 1932 al 1943). Archeologo e umanista, Anti porterà un vero e proprio rinnovamento all'interno degli spazi universitari avviando uno dei più importanti cantieri d'arte di epoca fascista.

Tali lavori hanno inizio nel 1933, a seguito dell'inaugurazione del quarto Consorzio edilizio patavino; Carlo Anti, grazie ad un cospicuo finanziamento, si impegnerà principalmente nel rinnovare e costruire simboliche sedi dell'Ateneo: Palazzo Bo e il Palazzo Liviano.

Il rinnovamento del Bo inizialmente è nelle mani di Ettore Fagioli, colui che realizzerà il famoso Cortile Littorio (oggi Nuovo), ma subentrerà poi l'architetto milanese Gio Ponti che, a seguito della vittoria del bando per il Palazzo Liviano nel 1934, riesce ad intervenire

¹⁰ JACOPO BONETTO, MARTA NEZZO, GIOVANNA VALENZANO, STEFANO ZAGGIA (a cura di), *Arti e Architettura. L'Università nella città*, Donzelli editore, Verona, 2022, p. VII.

anche nella sede centrale del Bo dove gli sarà affidata anche la progettazione delle Sale di Laurea e la riqualifica dell'appartamento del Rettore.

Per quanto riguarda il Palazzo Liviano, invece, viene completamente progettato da Gio Ponti che, sui resti dell'antico Palazzo del Capitano, innalza un edificio di tre piani, adiacente alla Sala dei Giganti. Il Palazzo oggi è la sede del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova e nell'atrio si può ammirare il magnifico affresco eseguito da Massimo Campigli e l'imponente scultura, *Tito Livio*, di Arturo Martini.

Grazie al rettorato di Carlo Anti e alla sua attenzione per l'arte contemporanea anche gli artisti locali avranno modo di essere valorizzati.

Come spiega anche Virginia Baradel nel saggio pubblicato all'interno del volume *Il Novecento II*, gli artisti da questo momento in poi <<percepiscono la ventata di libertà e novità che si annunciava nell'arte>>¹¹. L'arte contemporanea, perciò, inizierà a riscuotere molto successo e a farsi promotrici di tale aggiornamento, come si leggerà alla fine del capitolo, saranno le gallerie che avranno l'importante compito di dedicare i loro spazi alle esposizioni di opere d'arte con lo scopo di promuoverle e venderle.

Per fare poi alcuni esempi di opere d'arte che fanno parte del patrimonio diffuso dell'Università, si può iniziare dal *Palinuro* (1946-1947) e il *Tito Livio* (1942), due grandi sculture marmoree realizzate da Arturo Martini, uno dei più importanti scultori del secolo scorso. Il *Palinuro* è collocato al Bo ed è una scultura che rende onore alla morte di un giovane partigiano. Il *Tito Livio* invece, si trova nell'atrio del Liviano, circondato dagli affreschi di Massimo Campigli. Questa scultura in particolare è stata commissionata ad Arturo Martini grazie alla donazione di un privato, perciò, grazie al suo denaro è stato

¹¹ VIRGINIA BARADEL, *Padova*, in GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, (tomo II), Mondadori Electa, Milano, 2008, p.557.

possibile realizzare l'opera; un esempio questo che dimostra come l'Università di Padova si sia arricchita d'arte anche grazie a private donazioni di denaro o di opere, come sarà poi anche per il Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche.

Nel 1995, in occasione dei cinquant'anni dalla Liberazione, nel Cortile Nuovo di Palazzo Bo, è stata inaugurata l'installazione creata dall'artista Jannis Kounellis; inizialmente *Senza titolo*, oggi l'opera è conosciuta come *Resistenza e Liberazione*. Questo lavoro è costituito da materiale "povero", specialmente travi di legno che l'artista ha recuperato nelle periferie della città di Padova; il tutto è fissato da due montanti d'acciaio che sorreggono le tavole da terra al soffitto. Per le sue caratteristiche, l'opera rompe l'equilibrio che caratterizzava la monumentalità del Cortile Nuovo ed è stata concepita come un omaggio a coloro che, nonostante i diversi ideali, seppero unire le forze alla fine della guerra per riportare la libertà in Italia¹².

Altra importante opera di recente donazione sono le *Ghirbe* di Antonio Iveolella, realizzate nel 2014 e donate all'Università nel 2017, oggi collocate nella piazzetta del Dipartimento di Psicologia. La ghirba è un oggetto che serviva per contenere l'acqua e l'artista le realizza in metallo e in dimensioni monumentali. Quest'opera ha un duplice significato che da una parte guarda alla condivisione e al fluire del sapere, vitale come l'acqua; dall'altro ricorda il più concreto e attuale problema dell'acqua.

Sia per il valore artistico che per il valore intrinseco di queste opere, uno dei compiti dell'Università è rivolto alla responsabilità di conservarle e di valorizzarle, in un'ottica che preveda un lavoro comune, un coinvolgimento di esperti e non, per garantirne la giusta tutela.

¹² Per saperne di più si veda: GUIDO BARTORELLI, VINCENZO DE BELLIS, *Resistenza e Liberazione. Jannis Kounellis a Padova*, Peruzzo Grafiche, Padova, 2021.

Come la sua Università, anche la stessa città di Padova ha mantenuto solidi rapporti con l'arte. Con riferimento specifico all'arte contemporanea, nella città c'è stato un forte interesse nei suoi confronti e questo lo si deve soprattutto a importanti galleristi e artisti che hanno lasciato il segno.

Anche in questo caso sarebbero molti i casi da proporre ma gli esempi che verranno presi in esame, oltre ad essere tra i più alti punti d'intersezione tra Padova e il contemporaneo, ci permettono di introdurre degli aspetti legati alla ricerca.

All'interno della collezione del Dipartimento di Oncologia c'è un'opera di Manfredi Massironi, perciò, non si può non fare accenno al Gruppo N. Un altro ruolo importante era rivestito anche dalle gallerie private che dedicavano i loro spazi all'esposizione di opere di grandi artisti e dei nuovi emergenti.

Bisogna tenere a mente questo perché un paio di opere del Dipartimento provengono dalla Galleria Adelphi mentre le fotografie presenti nella collezione, come sarà possibile leggere, trovano un legame con la Galleria La Chiocciola; queste sono probabilmente le due gallerie più importanti e molto attive a Padova nel secolo scorso¹³.

Il Gruppo N

¹³ La bibliografia di riferimento: CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003; GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, (tomo I), Mondadori Electa, Milano, 2006; GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, (tomo II), Mondadori Electa, Milano, 2008; VIRGINIA BARADEL (a cura di), *Novecento privato. Arte italiana con vista su Padova*, catalogo della mostra (Padova, Centro culturale Altinate, San Gaetano, 30 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012) Stella Arti Grafiche, Trieste, 2011; GUIDO BARTORELLI, VINCENZO DE BELLIS, *Resistenza e Liberazione. Jannis Kounellis a Padova*, Peruzzo Grafiche, Padova, 2021; CRISTIANO GIOMETTI, DONATELLA PEGAZZANO (a cura di), *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, Edifir, Firenze, 2021; JACOPO BONETTO, MARTA NEZZO, GIOVANNA VALENZANO, STEFANO ZAGGIA (a cura di), *Arti e Architettura. L'Università nella città*, Donzelli editore, Verona, 2022, p. VII.

Il Gruppo N fu un gruppo di artisti attivi a Padova dal 1960 al 1966; furono il più importante nucleo di artisti che introdusse le novità dell'arte contemporanea nella città patavina.

Il gruppo nasce nel 1959 sotto il nome di *Ennea* che in greco significa nove, dal momento che i fondatori erano nove. Tuttavia, l'anno successivo il gruppo si scoglie e cinque dei loro membri formarono il definitivo Gruppo N, il cui nome, come la matematica insegna, indica un semplice insieme di numeri¹⁴.

La sede del gruppo si trovava in via San Pietro a Padova e i componenti furono: Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi.

Tra le caratteristiche principali del gruppo c'è l'essere diffidenti nei confronti dell'accademismo e del così detto artista-demiurgo¹⁵.

In primo luogo, questi artisti non lavorano da soli, optano piuttosto per il lavoro di squadra e guardano a un'autorità collettiva; le opere erano infatti presentate come eseguite dal gruppo.

Come seconda istanza, essi non si definiscono artisti che, come una forza ordinatrice, plasmano e imitano la realtà, ma la indagano secondo un metodo scientifico che permetta loro di creare delle opere che possano definirsi come delle sperimentazioni che studiano gli effetti della percezione visiva. Alla base dei loro studi, infatti, stava la psicologia della Gestalt, detta anche psicologia della forma che vede come fondamentale l'interazione tra le varie parti di un insieme che solitamente vengono percepite singolarmente dall'occhio umano; considera perciò la totalità di un fenomeno, non le singole parti.

¹⁴ In matematica si utilizza la lettera N per indicare l'insieme dei numeri naturali, interi $\{0, 1, 2, 3, \dots\}$.

¹⁵ In termini filosofici, con artista-demiurgo si intende quasi una sorta di divinità, l'artista che opera da solo plasmando la realtà per creare la sua arte.

L'obbiettivo è quello di creare una nuova arte al di fuori di ogni tendenza, che riesca a concretizzare luce-spazio-tempo vedendo nelle nuove materie e nella macchina i mezzi ideali per concretizzare il progetto. Tutto era proiettato verso un pensiero che in un certo senso provocasse il concetto dell'artista tradizionale, opponendo la figura dell'artista visto come "operatore visivo". Quest'ultimo, utilizzando materiali innovativi e industriali, crea delle opere che vedono l'arte intrecciata con la scienza.

Come sarà possibile leggere anche nella biografia di Manfredo Massironi, si iniziò a parlare del gruppo già nel 1959 quando questo artista, con l'opera *Momento 2*, partecipa al Premio San Fedele di Milano. Da subito è chiaro l'elemento provocatorio e ironico del gruppo che vuole esprimere i veri valori dell'opera, eliminando tutti i tradizionali elementi romantici e narcisisti.

Nel 1962 partecipano alla mostra d'arte cinetica *Arte Programmata*, inaugurata il 15 maggio presso lo showroom Olivetti di Milano, in Galleria Vittorio Emanuele.

Il titolo della mostra è significativo perché si lega alle caratteristiche delle opere del Gruppo N. Le opere partono da una programmazione (termine ripreso dal linguaggio informatico dal momento che ci si trova nel periodo delle invenzioni informatiche); questa programmazione poi assume diversi aspetti perché il programmatore è lo spettatore che coglie l'oggetto in diversi punti di vista e può interagire con esso toccandolo e modificandolo. L'osservatore perciò non è più un semplice spettatore ma può entrare in diretto contatto con l'opera. Questo spiega il duplice senso che caratterizza le opere del Gruppo N: da un lato c'è la precisa progettualità e dall'altro la consapevolezza che da progetti programmati si possono ottenere risultati inaspettati.

La mostra da Milano passerà a Venezia e Roma, allestita in altri negozi Olivetti, arrivando poi fino a Düsseldorf e New York. Gli artisti partecipano come gruppo coeso anche se ogni opera è stata realizzata da ogni singolo artista.

Dal 1964 comincia ad emergere quel “lavoro personale” contro cui il gruppo si era sempre battuto. Il gruppo N si scioglie ufficialmente, ma Massironi, Biasi e Landi fondano il Gruppo Enne 65; nel tempo le volontà dei singoli emergono sempre di più finché, alla fine degli anni Sessanta, le ricerche diventano esclusivamente individuali e il gruppo si scioglie definitivamente¹⁶.

Dalla Galleria La Chiocciola alla Galleria Adelphi

Le gallerie d'arte sono degli spazi aperti al pubblico, solitamente gestite da privati, in cui vengono esposte le opere d'arte con l'obiettivo di promuoverle e venderle. Come accennato nel paragrafo dedicato al rapporto tra Arte e Università, anche a Padova si trovavano molti di questi ambienti e, al fine della ricerca, è bene accennare in particolar modo a due di queste gallerie: La Chiocciola e l'Adelphi.

Come sopraccitato, alcune opere che appartengono alla collezione del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche, non sono il dono diretto degli artisti ma, a fare da mediatori sono persone che avevano un legame con questi artisti, familiare o lavorativo.

In particolare, le due opere di Sergio Fergola e di Renzo Schirolli, provengono dalla nota galleria padovana Adelphi.

¹⁶ Esiste una vasta bibliografia dedicata al Gruppo N, si veda ad esempio: ITALO MUSSA, *Il gruppo enne. La situazione dei gruppi negli anni 60*, Bulzoni Editore, Roma, 1976; CHIARA COSTA, NICOLA GALVAN, UGO SAVARDI, ANNAMARIA SANDONÀ, *Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 20 dicembre 2008 - 8 marzo 2009), società editrice Umberto Allemandi & C., Padova, 2008; VOLKER W. FEIERABED (a cura di), *Gruppo N*, Silvana Editore, Milano, 2009; GUIDO BARTORELLI, ANDREA BOBBIO, GIOVANNI GALFANO, MASSIMO GRASSI (a cura di), *L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, Silvana Editore, Milano 2022.

Le tele vennero regalate al Dipartimento da Annamaria Bellutta Carrain che è stata la moglie di Alberto Carrain, noto gallerista padovano scomparso nel 1994.

Ho avuto il piacere di conoscere la signora che mi ha raccontato come lei e suo marito si siano conosciuti proprio grazie alla comune passione per l'arte, coltivata sin dalla giovinezza.

Annamaria sin da piccola visitava le gallerie d'arte con il padre, sviluppando una certa preferenza per l'astratto; Alberto, invece, in gioventù conobbe diversi artisti che lo aiutarono a capire l'arte, portandolo a sviluppare una sensibilità tale da riuscire a cogliere quelli che erano i giovani talenti che avevano qualcosa di nuovo da dire. Anche Virginia Baradel parla di lui definendolo come <<il più esperto e convinto promotore delle novità che si stavano facendo strada nel mondo dell'arte, senza tuttavia trascurare i più validi artisti locali>>¹⁷.

Grazie ad Alberto Carrain e alla sua passione per l'arte, a Padova nascono importanti gallerie come La Chiocciola, nel 1951, e l'Adelphi negli anni Sessanta, quest'ultima gestita insieme alla moglie che, a seguito della morte del marito, porterà avanti fino al 2001.

La Chiocciola inizialmente aveva la sua sede al secondo piano della libreria Draghi e la galleria prende il nome dalla scala a chiocciola che si usava per accedervi.

Per quanto riguarda la Galleria Adelphi, invece, inizialmente i soci fondatori erano tre amici, motivo per cui è stato deciso questo nome, parola che deriva dal greco e significa "fratelli".

¹⁷ VIRGINIA BARADEL, *Padova*, GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, (tomo II), Mondadori Electa, Milano, 2008, p. 557.

Questa galleria nasce in via Giotto, viene spostata poi in corso Milano, per stabilizzarsi successivamente ancora in via Giotto, in un ambiente progettato dall'architetto Antonio Zambusi.

Molti sono stati gli artisti che ebbero la possibilità di esporre le loro opere all'interno della galleria, proiettata specialmente verso le arti figurative contemporanee e l'artigianato, dalla ceramica al vetro, fino ad interessarsi anche al gioiello contemporaneo.

Le opere esposte venivano tutte selezionate dai coniugi Carrain che ebbero la possibilità di approfondire la loro conoscenza artistica visitando moltissime mostre e le Biennali di tutto il mondo.

A seguito della creazione della Galleria Adelphi, nel 1961 la Chiocciola passò nelle mani di Sandra Leoni e Marina Valeri; la figlia del poeta Diego Valeri collaborò con Sandra per cinque anni prima di trasferirsi a Roma, lasciando l'intera gestione della galleria nelle mani della Leoni. Fondamentale per Sandra sarà l'aiuto del marito Aldo Leoni, medico dermatologo ma anche collezionista ed appassionato d'arte (si veda la sua biografia nel terzo capitolo).

La figlia di Sandra ed Aldo Leoni, Emanuela Leoni Pezzangora, ha raccontato della galleria come un luogo all'avanguardia che ha avuto molte collaborazioni grazie all'intraprendenza della madre che riuscì ad allestire numerose mostre, molte delle quali anche in collaborazione con altre gallerie altrettanto importanti come la Galleria Marconi di Milano e la Galleria Ghelfi di Verona. Sandra Leoni gestì la galleria fino all'inizio degli anni novanta, prima della chiusura definitiva. La sede era in via G. Barbarigo.

Come sarà possibile leggere nel capitolo successivo, all'interno della collezione del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche di Padova si trovano cinque foto scattate proprio da Aldo Leoni.

Si può ben capire come la passione per l'arte ma anche un profondo studio e la conoscenza coltivata dai galleristi nel corso degli anni, abbia portato alla creazione di queste importanti gallerie d'arte che diedero la possibilità a molti artisti di farsi conoscere sul suolo padovano, portando anche ad un'impennata delle richieste di arte contemporanea. Le gallerie La Chiocciola e Adelphi in particolare saranno fonte di ispirazione e faranno da apri pista a quelle che nasceranno di seguito¹⁸.

¹⁸ La bibliografia di riferimento: CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003; GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, (tomo II), Mondadori Electa, Milano, 2008.

Capitolo II

La costituzione della collezione e il suo ruolo

A seguito delle premesse del capitolo precedente che, attraverso un discorso più generale, hanno permesso di creare le basi della ricerca, questo capitolo ora si dedica a mettere in luce la storia della collezione.

Molto di quello che si legge in queste pagine fa riferimento a ciò che il professor Luigi Chieco-Bianchi mi ha raccontato durante una recente intervista.

Il nostro colloquio ha avuto luogo il 21 febbraio 2023, presso la palazzina che ospita i laboratori e gli uffici del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova.

In appendice alla tesi è possibile leggere l'intervista in formato integrale¹⁹.

Quella del prof. Chieco-Bianchi è una fonte molto attendibile dal momento che è grazie a lui che l'iniziativa di costituire una collezione d'arte all'interno dei laboratori del Dipartimento ha preso vita.

Diverse sono le motivazioni che lo hanno portato a prendere questa decisione.

Alla base di tutto sta la passione da parte del professore nei confronti dell'arte che da sempre affianca la sua professione di medico e ricercatore; la stessa curiosità che gli ha permesso di immergersi nella ricerca scientifica lo ha spinto anche a interessarsi all'arte.

Visitando mostre e musei, nel corso degli anni questo interesse si è consolidato attorno ad un gusto proiettato maggiormente verso l'arte moderna e contemporanea. In particolare, il professore ricorda che quando arrivò a Padova nel 1965 c'era una vita artistica molto vivace e orientata verso l'arte contemporanea.

¹⁹ Si veda p.196.

Come è stato analizzato nel precedente capitolo, nella città patavina risuonava ancora l'eco dell'attività del Gruppo N e, cosa molto importante, c'erano diverse gallerie d'arte che con molta intraprendenza sapevano guardarsi attorno, riconoscere i giovani talenti e proporli agli interessati visitatori e ai collezionisti. Particolare attenzione ricade su due di queste gallerie, La Chiocciola e l'Adelphi, i cui proprietari, rispettivamente i coniugi Leoni e i coniugi Carrain, erano molto amici del professore. I vernissage e le mostre all'interno di queste gallerie erano considerati un'occasione d'incontro con amici e artisti e, in più, hanno aiutato il professore ad approfondire le sue conoscenze sulle nuove tendenze artistiche.

Sia il Gruppo N che le gallerie qui menzionate sono importanti perché hanno un loro ruolo all'interno della collezione del Dipartimento, infatti, sono legati ad alcune opere donate come si vedrà di seguito.

Un altro motivo che ha spronato ancor più la nascita della collezione si riferisce ai viaggi compiuti all'estero dal prof. Chieco-Bianchi.

Per lavoro il professore si è recato diverse volte negli Istituti e nei laboratori di ricerca Statunitensi, dichiarandosi affascinato da questi ambienti per il fatto che al loro interno erano presenti importanti opere d'arte. In particolare ricorda con molto piacere le tele di Rothko²⁰ donate dall'artista alla Harvard University ed esposte all'interno della MIT di Boston.

Queste visite sono state perciò uno spunto molto importante perché hanno portato alla formulazione dell'idea di portare l'arte all'interno dei nascenti laboratori del

²⁰ Mark Rothko (Lettonia 1903 – New York 1970): importante artista molto influente negli Stati Uniti. È legato all'espressionismo astratto, in particolare al movimento del Color Field caratterizzato da tele con estensioni di colore che non rappresentano nulla.

Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università di Padova.

Ma veniamo ora al ruolo assunto dalla collezione.

Come già si è detto, l'Università di Padova già era dotata di bellissime opere d'arte, <<tuttavia, avere quadri e sculture all'interno dei laboratori di ricerca avrebbe costituito un'iniziativa innovativa>> ha affermato il prof. Chieco-Bianchi.

Lo stesso professore ha dichiarato che, sebbene quella scientifica e artistica siano due tipi di ricerca diversa, sempre di ricerca si parla. A tal proposito quando gli è stato chiesto quale ruolo rivestissero le opere d'arte all'interno di un ambiente ospedaliero lui ha risposto: <<queste opere dovrebbero favorire nei ricercatori e negli studenti l'apertura ad orizzonti più ampi di immaginazione e di ricerca>>. Un intento questo che vede il suo riflesso nelle osservazioni fatte nel capitolo precedente, quando si ragionava sul concetto di umanizzazione dei luoghi di cura e come le opere d'arte siano la giusta strada da percorrere per raggiungere questo risultato. Anche per la collezione del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche l'augurio è che questi lavori artistici, oltre a rendere meno anonimi i corridoi dei laboratori, possano essere di buon auspicio per il lavoro dei ricercatori. In questo modo il medico ricercatore impegnato nel suo lavoro di laboratorio ha anche la possibilità di pensare e godere visivamente di queste opere dell'immaginazione.

Le donazioni

Le opere d'arte che costituiscono il corpus della collezione, sono tutti lavori donati dagli artisti stessi o da parte di terze persone che avevano un legame lavorativo o affettivo con questi artisti.

È importante sottolineare questo aspetto per mettere in luce che questa collezione si è costituita certamente attraverso la mediazione del prof. Chieco-Bianchi ma anche grazie alla generosità dei donatori. Si leggerà che quasi la totalità degli autori presenti nella collezione erano amici, conoscenti o colleghi del professore.

I laboratori del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche vennero inaugurati nel 2000 e già dal 2001 la collezione iniziò a costituirsi.

La descrizione delle opere e le biografie dei relativi artisti troveranno largo spazio nel capitolo seguente, qui mi limiterò ad elencare quali artisti sono presenti all'interno della collezione.

Nel 2001 la prima opera ad essere donata è *Interrogativo Uomo* di Giorgio Camuffo; nello stesso anno arrivarono le tele di Sergio Fergola e Renzo Schirolli, donate da Annamaria Carrain (Galleria Adelphi), e le opere di Pompeo Pianezzola, Alessio Tasca e Fabrizio Plessi.

Nel biennio 2002-2003 a donare sono: Orietta Faggionato Braga, Sandra Marconato, Manfredo Massironi, Giovanni Soccol, mentre l'opera di Franco Flarer viene donata dalla figlia Mariavica Flarer.

Le opere di Renato Pengo, Lee Babel, Antonio Siccardi e Vincenzo Eulisse entrano a far parte della collezione tra il 2004 e il 2006.

Tra il 2007 e il 2014 arrivano le ultime opere, realizzate da Nina Nasilli, Aldo Leoni, Raffaele Scapinelli, Giuseppe Fossati e Luigi Sartori.

All'interno della collezione esiste una seconda scultura ceramica del maestro Alessio Tasca che costituisce l'unico caso d'acquisto, in quanto, l'opera *Dorgali* donata dall'artista e collocata all'esterno dell'edificio venne danneggiata accidentalmente.

Grazie al risarcimento assicurativo ci fu la possibilità di acquistare l'opera che questa volta venne messa all'interno dell'edificio, per sicurezza.

La collezione è costituita da un insieme di opere nel complesso molto eterogenee. Non c'è un filo conduttore che lega i vari lavori in quanto questi si differenziano tra loro per materiali, stili, tecniche e formati.

Gli artisti che hanno realizzato le opere hanno diverse qualità artistiche.

La prima importante differenza da sottolineare è che non tutti sono artisti; per alcuni di loro sarebbe meglio utilizzare la parola "amatori" o "dilettanti" nel senso che l'attività artistica è perseguita da questi a livello amatoriale, e si manifesta come una passione. Alcuni degli autori, ad esempio, sono medici e ricercatori come Flarer, Leoni, Fossati, Scapinelli e Siccardi.

Come si diceva in precedenza quindi, all'interno della collezione si trovano opere di colleghi ricercatori e amici del prof. Chieco-Bianchi.

Oltre ai medici appena citati, il professore ha dichiarato di aver avuto rapporti di amicizia per molti anni con parecchi di questi artisti da Manfredo Massironi a Sandra Marconato, da Alessio Tasca a Lee Babel, fino a Giovanni Soccol e Fabrizio Plessi a cui era molto legato.

Questo rapporto di amicizia è uno dei motivi principali che spiegano l'eterogeneità delle scelte di selezione, <<non si è prestata attenzione alla tecnica, solamente agli artisti, a questa opportunità che si aveva di conoscerli e di ottenere da loro delle opere>>, ha dichiarato il professore.

Lo scopo, perciò, non era tanto quello di creare una collezione di opere simili tra loro o con delle caratteristiche che le unissero a livello tecnico o stilistico; alla base sta la semplice volontà di usare l'arte come mezzo per rendere vivi i laboratori del Dipartimento

e permettere che queste opere si rivelino un pretesto per aprire nuovi orizzonti ai ricercatori e agli studenti. L'attenzione si è rivolta verso questi amici artisti che hanno capito l'intenzione che stava alla base di questo progetto.

All'artista si parlava di questi ambienti, del lavoro che vi si svolgeva all'interno, spiegando anche la volontà di ospitare delle opere d'arte. Veniva chiesto loro: <<tu doneresti una tua opera all'Università di Padova? Noi la metteremmo nei nuovi laboratori; vieni a vedere quale può essere il luogo migliore>> e così, accogliendo positivamente la proposta e felici di donare un loro lavoro a favore della ricerca, gli artisti offrivano una loro opera al Dipartimento.

Decideva il prof. Chieco-Bianchi a quali artisti rivolgersi ma poi erano loro che, conoscendo la destinazione dei loro lavori, sceglievano l'opera più adatta ad essere esposta nei laboratori.

Stando a ciò che ha raccontato il professore, non esiste un vero criterio secondo il quale le opere sono state disposte negli spazi e non è nemmeno detto che la loro collocazione sia definitiva.

La maggior parte degli ambienti del laboratorio sono degli openspace separati da divisori in cartongesso o dai pannelli; vista la natura di questi divisori, specialmente le opere pittoriche sono state appese alle pareti portanti dei corridoi.

Solitamente, all'interno di una mostra, nel presentare le opere si seguono logiche legate alla cronologia, a temi comuni, alla tecnica e così via, qui invece non si segue nessuna logica perché non ci si trova in uno spazio espositivo, bensì in uno spazio vissuto. A questo punto i criteri di esposizione seguono logiche funzionali, logistiche e potrebbero risentire delle modifiche a cui questi ambienti possono andare incontro. Se dovesse

cambiare la destinazione d'uso degli spazi in cui l'opera d'arte si trova, questo potrebbe portare ad un loro eventuale spostamento.

Sul fronte amministrativo è il Consiglio di Dipartimento che certifica l'ingresso delle opere in collezione; a suo tempo le ha accettate e successivamente inventariate. Esiste una documentazione d'archivio che certifica la ricevuta donazione e gli ingressi in collezione.

Per quanto riguarda la conservazione invece è il Direttore del Dipartimento ad essere il diretto responsabile. Questo da un punto di vista formale perché sostanzialmente è chiaro che ognuno dovrebbe sviluppare una certa consapevolezza per garantire la salvaguardia delle opere nel tempo in quanto, come lo stesso prof. Chieco-Bianchi ha ammesso <<frequenti turnover del personale con conseguenti cambi di destinazione degli ambienti e soprattutto una fisiologica "diluizione dei ricordi", potrebbero alterare l'insieme delle opere medesime>>.

Quello che ora ci si aspetta è che la collezione possa essere salvaguardata nel tempo perché, anche se sono già inventariate come proprietà dell'Università di Padova, conviene che le opere d'arte vengano conservate tutte insieme.

Il prof. Chieco-Bianchi ha dichiarato che per questo motivo <<il Consiglio di Dipartimento richiederà formalmente al Consiglio di Amministrazione dell'Ateneo il riconoscimento di "collezione universitaria">>. Tale riconoscimento dovrebbe garantirne la conservazione, evitando la dispersione di ciò che in realtà ha un valore e costituisce un progetto unico.

Nel corso del tempo, comunque, la volontà di creare questa collezione all'interno dei laboratori non è mai stata ostacolata, anzi, il professore ha dichiarato che quest'impresa è sempre stata guardata con simpatia <<e forse anche un po' di amichevole invidia>>.

Capitolo III

Biografie degli artisti e le loro opere

La collezione d'arte contemporanea del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova

Questo capitolo, cuore della ricerca, è completamente dedicato alla presentazione della “Collezione Chieco-Bianchi”.

Di seguito saranno riportate le biografie degli artisti e la descrizione delle opere che fanno parte della collezione d'arte del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova.

Le opere d'arte sono entrate a far parte della collezione a seguito dell'approvazione unanime del Consiglio di Dipartimento e sono state poi inventariate dall'Università.

Lee Babel (Heilbronn 1940)

Lee Babel nasce nel 1940 ad Heilbronn, in Germania.

La sua formazione artistica inizia presso il laboratorio di Walburga Kütz, una ceramista che studiò alla Bauhaus negli anni di Weimar; questo è importante perché influenzerà la razionalità del lavoro di Lee Babel.

Il percorso scolastico dell'artista prosegue presso l'Accademia di Belle Arti di Berlino dove si specializza nell'arte ceramica. Nel 1962, quando tornerà nella sua città natale, aprirà il suo primo laboratorio.

Dal 1966 inizia a partecipare alle fiere di Francoforte e questo le offrirà l'occasione di esporre le sue opere in tutta Europa.

In questi anni le ceramiche di Lee Babel iniziano sempre più ad avvicinarsi ad un carattere architettonico. La ricerca dell'artista, infatti, si proietta verso la scoperta di un possibile nesso tra ceramica, scultura e architettura.

Nel campo della scultura in ceramica si possono distinguere due diverse tipologie: la scultura ceramica plastica, che prevede la creazione di opere plastiche per mezzo della ceramica, e la scultura ceramica architettonica, indirizzata a sondare particolari valori spaziali, che vuol essere il punto di approdo di Lee Babel.

Alla fine degli anni Settanta Lee Babel partecipa al Symposium internazionale della ceramica di Bassano, dove ha modo di conoscere Alessio Tasca; nello stesso periodo aprirà un suo laboratorio anche in Italia.

Nel 1979, assieme ad Alessio Tasca, partecipa al restauro della "Antica Fabbrica di cristallina e terra rossa" a Rivarotta che verrà inaugurato dopo dieci anni e accompagnato da un catalogo che illustrava la scoperta dei "cocci" antichi raccolti durante i lavori.

Negli anni seguenti l'artista continua a partecipare ad esposizioni organizzate in spazi pubblici e in gallerie private, sempre impegnata nella realizzazione di opere in Italia e in Germania.

Osservando le opere di Lee Babel, caratterizzate da un'irrefrenabile fantasia "costruttiva", si può dire che la loro architettonicità può essere interpretata secondo due aspetti: "modo di configurazione plastica" e "modo di costruzione plastica".

Il primo caso riguarda il lavoro di tutta la sua vita, in quanto, parlando di "modo di configurazione plastica" si fa riferimento ai vari pezzi colorati e alle varie forme geometriche che, assemblate assieme, vanno a definire l'opera. Le opere alludono ad un impianto architettonico in modo esplicito quando i vari pezzi vengono articolati come una struttura architettonica, ad esempio le piramidi o gli archi; o in modo implicito quando all'interno dell'opera si inseriscono porte, finestre o scale che fanno pensare ad una composizione architettonica o alle parti di un edificio, un esempio sono i cerchi o le ellissi. Lee Babel quando crea le sue opere è come se giocasse con le costruzioni, assemblando a piacimento le varie parti; oltre alla razionalità geometrica che distingue i suoi lavori, infatti, alla base dell'architettonicità immaginativa dell'artista ci sta una componente ludica.

Dagli anni Novanta si manifesta invece il "modo di costruzione plastica" che in questo caso fa riferimento ad un vero e proprio elemento architettonico autoportante. Quello che cambia perciò sono le dimensioni perché si tratta di costruire una reale architettura.

Esempi di questa ricerca sono le sperimentazioni dedicate alle porte monumentali, viste come singoli elementi separati dall'edificio, e le grandi stufe da collocare in spazi interni.

<<Nel 2006 è stato pubblicato in libro “Lee Babel, ceramica per scultura, scultura per ceramica”²¹ che raccoglie la storia di quasi 50 anni d’attività lavorativa>>²².

²¹ NICO STRINGA (a cura di), *Lee Babel, keramikskulpturen, scultura per ceramica*, Antiga edizioni, Treviso, 2006.

²² La bibliografia di riferimento: NICO STRINGA (a cura di), *Lee Babel, keramik skulpturen, scultura per ceramica*, Antiga edizioni, Treviso, 2006; LUIGI MENEGHELLO, *Rivarotta*, Bozzetto Edizioni, Vicenza, 2009.

I siti web di riferimento: <http://www.arteconcreta.eu/assets/files/Lee%20Babel.pdf>



Lee Babel, *Cartesio*, 2000



Cartesio

2000

60,5x81,5x7 cm. Materiale refrattario e gres

Provenienza: dono dell'artista

Inventario: 574

Il 18 novembre 2004, Alessio Tasca scrive una lettera al professor Chieco-Bianchi dicendogli che <<finalmente la Babel ha deciso per l'opera *Cartesio*>>²³. Il 24 novembre il professore dichiara di aver ricevuto in dono l'opera e il 20 dicembre ringrazia l'artista per il generoso regalo che avrebbe contribuito ad allietare i laboratori del Dipartimento.

L'opera è collocata nella parete del corridoio del piano terra, vicino all'opera di Pianezzola.

L'opera in ceramica, costituita da una composizione di forme geometriche, riflette quell'aspetto architettonico che caratterizza la poetica dell'artista.

L'assemblaggio delle varie forme, infatti, allude alla struttura di una casa costituita da due rettangoli e due quadrati, presenta una porta, una finestra semicircolare e due gradini.

A sua volta questa è inscritta in un ovale, anch'esso composto da forme geometriche colorate di rosso, verde e giallo.

L'aspetto architettonico dell'opera rientra nel "modo di configurazione plastica" di cui si parlava in precedenza, caratterizzato da forme geometriche colorate assemblate assieme.

Quando Alessio Tasca scrive al professore, specifica che l'opera era stata scelta <<poiché la forma ovale è un problema di matematica>> e quindi connessa all'ambito delle scienze; cosa intuibile anche dal titolo dell'opera che prende il nome di *Cartesio*, uno dei principali fondatori della matematica moderna. La scelta del titolo perciò non è casuale se si

²³ Si veda l'appendice documentaria a p.168.

considera che in geometria esiste una figura piana chiamata proprio “ovale di Cartesio”; il nome riprende quello del matematico che per primo usò queste forme per gli studi di ottica.

Allo stesso tempo però il gioco di forme che compone l’opera è il risultato della sperimentazione artistica, ecco che nuovamente torna il collegamento tra ricerca scientifica e quella artistica.

Giorgio Camuffo (Venezia 1955)

Giorgio Camuffo nasce nel 1955 a Venezia, è un graphic designer e un art director.

Negli anni Settanta, studia presso lo IUAV²⁴ della sua città natale dove si appassiona di graphic design, comunicazione visiva e fotografia.

Per vent'anni, a partire dal 1990, dirige lo Studio Camuffo a Venezia dove coordina un team di giovani designers e illustratori. Il lavoro dello studio è concentrato principalmente su attività di progettazione editoriale, esposizioni e merchandising per clienti privati o istituzioni pubbliche come Fabrica²⁵ e il Gruppo Benetton, la Fondazione Bevilacqua la Masa e la Biennale di Venezia, solo per citarne alcune tra le più famose. Ha collaborato anche con alcuni architetti e designer tra i più importanti su scala mondiale, come Renzo Piano e Gae Aulenti.

Tra il 1997 e il 1998 Camuffo è vicedirettore di Fabrica con cui collaborerà fino al 2005 progettando attività educative e organizzando eventi culturali.

Camuffo si dedica poi all'insegnamento: dopo aver insegnato "Tecnica della progettazione grafica" all'istituto professionale ENAIP di Udine, dal 2003 al 2010 tiene un "Laboratorio di design e comunicazione" all' IUAV di Venezia e insegna "Didattica delle tecniche di progettazione grafica" a Ca' Foscari. Attualmente è professore associato di comunicazione visiva presso la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano.

²⁴ Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

²⁵ Fondata nel 1994 a Treviso da Oliviero Toscani, la costruzione di Fabrica è stata finanziata dal gruppo Benetton per creare un centro di ricerca in cui arte, cultura e comunicazione s'incontrano; l'ispirazione deriva dalla Factory di Andy Warhol.

Nel 2016 Giorgio Camuffo è stato direttore artistico della Triennale di Milano Design After Design²⁶.

Camuffo ha anche scritto e curato diverse pubblicazioni dedicate al graphic design come: *I love Tourism*, *Grafici italiani*, *Graphic design Words*, *TDM 5: Grafica Italiana*²⁷.

²⁶ XXI Esposizione Internazionale della Triennale di Milano. 21 Century. Design After Design.

²⁷ I siti di riferimento: <https://corraini.com/it/autori/giorgio-camuffo.html>; <https://webservices.scientificnet.org/rest/uisdata/api/v1/people/31103/cv>



Giorgio Camuffo, *Interrogativo Uomo*, 2001



Giorgio Camuffo, *Interrogativo Uomo* - particolare, 2001

Interrogativo Uomo

2001

240x128x3 cm. Legno verniciato

Firma e data

Provenienza: dono dell'artista, 2001

Note: sul retro dell'opera, nella parte centrale, è presente l'etichetta con il numero di inventario.

Inventario: 567

La sagoma in legno verniciato di nero faceva parte delle opere presenti nello studio di Camuffo e sarà il professor Chieco-Bianchi a sceglierla nel 2001; la dichiarazione ufficiale di ricezione del dono è sottoscritta nel documento del 24 gennaio 2002.

L'opera rappresenta una sagoma umana stilizzata con punto interrogativo al centro del busto.

Giorgio Camuffo, durante la sua carriera, si è sempre concentrato in prevalenza sulla grafica, la comunicazione e l'insegnamento di queste discipline, tuttavia tra le sue attività non mancano anche lavori di questo tipo che non riguardano tanto la grafica ma continuano ad avere un legame con la comunicazione.

La sagoma in questione, soprattutto dato il grande punto di domanda, richiama di certo l'attenzione del pubblico con cui cerca di instaurare un contatto. È difficile non chiedersi a cosa possa corrispondere quel punto interrogativo.

Secondo le dichiarazioni del professor Chieco-Bianchi, la scelta di posizionare la scultura nell'atrio dell'ingresso principale è strategica perché, oltre a permetterle di essere vista da chiunque, destando la curiosità di chi osserva, si tratta anche di un elemento che racchiude l'essenza della ricerca che giorno dopo giorno si propone di raggiungere nuovi

risultati rispondendo a nuovi interrogativi. La ricerca si sa da dove parte ma non si conosce il suo punto d'arrivo perché è in continuo sviluppo, proiettata verso traguardi inediti.

Oltre al punto interrogativo, va considerata anche la composizione della scultura e il suo colore. Come si diceva, si tratta di una sagoma umana stilizzata; si evidenzia il suo carattere anonimo, privo di personalità e il colore nero, simbolo dell'ignoto e dell'indefinito.

Alla luce di ciò è chiaro che l'opera rimanda all'idea della figura umana ma subentra la spersonalizzazione di essa, data la forma e il colore. La sagoma può essere la rappresentazione di ognuno di noi, tutti possono identificarsi in quell'individuo, simbolo del singolo uomo per cui la ricerca si prodiga tutti i giorni.

L'opera di Camuffo, su suggerimento del professor Chieco-Bianchi, viene quindi posizionata all'ingresso perché considerata come un emblema di quella ricerca che abitualmente viene svolta all'interno del Dipartimento universitario da chi lavora indistintamente per ogni singola persona.

Vincenzo Eulisse (Venezia 1936)

Vincenzo Eulisse nasce a Venezia il 20 marzo 1936.

Come Giovanni Soccol, negli anni Cinquanta, anche Eulisse frequenta la Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia delle Belle Arti di Venezia; le sue prime opere raffigurano soprattutto operai e pescatori, resi con un linguaggio realistico e figurativo.

Questi caratteri vengono presto abbandonati, quando Eulisse attraversa una fase espressionista strettamente legata anche al suo viaggio in Germania²⁸. Sarà lo stesso artista a dire che <<l'arte è sostanzialmente segno, forma e colore che non riflettono la natura come essa è, ma che comunicano l'idea che un artista ha della natura>>²⁹. Nel 1958, quando Eulisse partecipa alla prima mostra collettiva alla Galleria Bevilacqua la Masa, attira su di sé l'attenzione della critica, distinguendosi per questa nuova carica espressionista che, dagli anni Sessanta in poi vedrà uno sviluppo ulteriore orientandosi verso il surrealismo. Lo storico dell'arte John Thomas Spike, infatti, scrive che il <<surrealismo, che giustappone l'impossibile con il definito, è una delle regole del lessico di Eulisse>>³⁰.

Questi aspetti caratterizzano il linguaggio di Eulisse, il quale, facendo uso dell'energia espressionista e surreale, si propone di indagare la storia dell'uomo. Codesto carattere permette all'artista di raffigurare diverse fasi ed epoche dell'umanità, senza mai costringerle in una rigida gerarchia ma ponendole sullo stesso piano e all'interno dello stesso spazio; infatti, nelle sue opere Eulisse rappresenta molto spesso <<personaggi della

²⁸ CRISTINA BELTRAMI, *Vincenzo Eulisse*, NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Milano, Electra, 2009, p. 176.

²⁹ ENRICO CRISPOLTI, *Eulisse. La Biennale di Venezia Padiglione O*, Il Traghetto edizioni, Venezia, 1972, p.5.

³⁰ JOHN THOMAS SPIKE, *Eulisse introduzione JTS*, in JOHN T. SPIKE (a cura di), *Eulisse. Macchina da tempo*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 2011), Liberalato, Venezia, 2011.

storia o dell'amata mitologia con armi da superuomo dei nostri giorni o comunque paludati con abbigliamenti di tempi che non sono i loro>>³¹. Dunque l'uomo risulta il protagonista prediletto nelle opere di Eulisse, calato in rappresentazioni fantasiose e surreali ma con un occhio sempre rivolto alla società o ad una particolare vicenda storica. Nel 1963 Eulisse vince sia il Premio per la pittura e il disegno della Bevilacqua la Masa che il Premio Nazionale Suzzara con l'opera *Taia-Taia*, come ricordato anche all'interno del quotidiano milanese "Settimo Giorno"³².

Alla fine del decennio, presso l'Accademia estiva di Salisburgo, Eulisse diviene assistente di Emilio Vedova, con il quale partecipa anche ai dibattiti culturali e politici in quanto membro del Partito Comunista.

La sua costante volontà di osservare la società, ed esserne partecipe, continuerà ad essere evidente anche nelle sue opere. Alla Biennale nel 1972, l'artista presenta la serie *Argomenti su Venezia* per denunciare i disagi della città.

In questa occasione, Carlo Argan scrive di lui: <<il suo lavoro porta avanti una ricerca svolta su piani diversi d'intervento con funzioni di messaggio spesso dichiaratamente politico. L'immagine è per lui uno strumento d'uso per scardinare l'ordine sia tecnico che formale>>³³.

Eulisse è stato considerato da molti critici come un artista attuale per la particolare attenzione riservata alla società e alla politica dei suoi tempi. È proprio per questo aspetto, e per permettere una migliore facilità di lettura delle sue opere, che l'artista rimane sempre fedele alla figurazione perché <<non si può dipingere l'uomo senza la faccia dell'uomo

³¹ <https://ytali.com/2018/03/31/vincenzo-eulisse-il-mondo-sincronico-motivi-veneziani/>

³² *Il Premio Suzzara*, in "Settimo giorno", Milano, 1 ottobre 1963.

³³ CARLO ARGAN, in *Eulisse. La Biennale di Venezia Padiglione O*, Il Traghetto edizioni, Venezia, 1972, p.3.

[...] non si può dipingere la vita dell'uomo senza dipingere i gesti e le azioni degli uomini>>³⁴.

Giandomenico Romanelli quando scrive dell'artista dice che <<Eulisse è [...] disegnatore di inesauribile vena; ammiccante e prensile egli sa cogliere sollecitazioni dalla storia e dal contemporaneo>> aggiungendo che ciò che emerge maggiormente dai suoi lavori è <<il suo impegno strenuo e originalissimo sulle vicende politiche>>³⁵.

Nel 1993 partecipa alla VI Biennale d'Arte Sacra dove reinterpreta alcuni passi del Vangelo e omaggia gli artisti rinascimentali; tra le opere esposte c'è una *Deposizione* che ricorda il *Cristo Morto* di Mantegna. All'interno del catalogo della mostra "Arte al Bivio", Cristina Beltrami afferma che Eulisse <<rispolvera le immagini che appartengono ormai alla memoria collettiva e lo fa con salda padronanza della tecnica [...] sono immagini immediatamente riconoscibili, chiamate in causa però per essere subito ingabbiate nella sovrapposizione di piani e cornici>>³⁶.

Nel 2011, Vincenzo Eulisse allestisce la sua mostra personale "Eulisse Macchina del tempo" presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro di Venezia. Ancora una volta l'artista dimostra la sua attenzione nei confronti della società e di cosa è accaduto nella storia perché <<per l'occasione Eulisse ha preparato 41 opere inedite che creano un excursus cronologico sui più rilevanti avvenimenti degli ultimi secoli: dalla tragedia delle grandi guerre del XX secolo, alle problematiche mondiali del XXI secolo>>³⁷.

³⁴ LEA VERGINE, in *Eulisse. La Biennale di Venezia Padiglione O*, Il Traghetto edizioni, Venezia, 1972, p.13.

³⁵ GIANDOMENICO ROMANELLI, *Vincenzo Eulisse equilibrista meccanico*, in JOHN T. SPIKE (a cura di), *Eulisse. Macchina da tempo*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 2011), Liberalato, Venezia, 2011.

³⁶ CRISTINA BELTRAMI, Vincenzo Eulisse, in NICO STRINGA (a cura di), *Arte al Bivio*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Foscari – Cà Giustinian dei Vescovi, 26 settembre – 9 novembre 2008) Canova edizioni, Treviso, 2008, p. 170.

³⁷ <https://www.concilioeuropeodellarte.org/artisti/eulisse-vincenzo/>

Ora, osservando l'arte di Eulisse non si può non notare come ciò che accomuna i suoi lavori è il continuo impegno e interesse sociale che, come un filo conduttore, lega tutte le sue opere. Per l'artista <<ciò che conta (a posteriori) nell'opera [...] non è quello che ci ha detto ma il suo complessivo tasso di vitalità>>³⁸; questa vitalità, caratteristica che deve possedere ogni opera d'arte, è in grado di sprigionare un'energia attiva, grazie alla forza posseduta dalle forme che la compongono. Perciò, l'opera d'arte non è considerata come la rappresentazione della vita ma come vita stessa in continua evoluzione e in grado di andare anche oltre la ragione, approdando alla soglia del sogno dove tutto è possibile.

Eulisse <<muove la matita [...], aggiusta il tratto, lo colora, insegue un suo pensiero, attinge ad un immaginificio da cui la linfa fluisce>>³⁹. È come se l'artista si facesse guidare dall'oggetto che tiene in mano con il quale disegna o dipinge sulla superficie bianca; attinge alla sua immaginazione dando vita a queste opere <<mai definitive e tappa costante di un viaggio che non ha fine, come accade con la vita quando vuole essere esistenza e non una vita soltanto>>⁴⁰.

Come già ricordato, dagli anni Sessanta l'artista ha cercato sempre di attualizzare il suo lavoro, raffigurando sia soggetti legati alla contemporaneità che ad una storia passata, e lo fa <<giungendo ad una trascrizione in chiave ironica-fantastica dei dati e delle immagini della realtà [...] le storie nei suoi quadri attuali sono delle favole realistiche>>⁴¹, afferma Toni Toniato in occasione della partecipazione dell'artista ad una mostra collettiva tenutasi a Milano nel 1966.

³⁸ ENZO DI MARTINO, *Il viaggio di Eulisse*, in *Il viaggio di Eulisse*, editore Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1991 ca.

³⁹ FRANCO AVICOLLI, *Quando la vita. Dialogo con l'immaginificio di Vincenzo Eulisse*, Supernova, Venezia, 2023, p.17.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ TONI TONIATO, in *Galleria d'arte 32*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte 32, 12 – 25 marzo 1966), Milano, 1966.

Stando a queste dichiarazioni è possibile quindi affermare che, attraverso una pittura fluida e dinamica, Eulisse, avvalendosi della propria immaginazione, riesce sempre ad intervenire su una tematica del quotidiano reinterpretandola in chiave fantastica; guardando le opere dell'artista sembra quasi di ammirare l'illustrazione di un fumetto. Dal 2003 Vincenzo Eulisse vive e lavora a Venezia⁴².

⁴² La bibliografia di riferimento: *Il Premio Suzzara*, in "Settimo giorno", Milano, 1 ottobre 1963; *Galleria d'arte 32*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte 32, 12 – 25 marzo 1966), Milano, 1966; CARLO ARGAN, in *Eulisse. La Biennale di Venezia Padiglione O*, Il Traghetto edizioni, Venezia, 1972; *Il viaggio di Eulisse*, editore Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1991 ca.; ENZO DI MARINO (a cura di), *VI Biennale d'arte sacra*, catalogo della mostra (Venezia, Museo diocesano d'arte sacra, 22 ottobre – 21 novembre 1993), Centro Internazionale della Grafica Edizioni, Venezia, 1993; NICO STRINGA (a cura di), *Arte al Bivio*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Foscari – Cà Giustinian dei Vescovi, 26 settembre – 9 novembre 2008) Canova edizioni, Treviso, 2008; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009; JOHN T. SPIKE (a cura di), *Eulisse. Macchina da tempo*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 2011), Liberalato, Venezia, 2011; FRANCO AVICOLLI, *Quando la vita. Dialogo con l'immaginario di Vincenzo Eulisse*, Supernova, Venezia, 2023. I siti web di riferimento: <https://www.concilioeuropeodellarte.org/artisti/eulisse-vincenzo/>; <https://ytali.com/2018/03/31/vincenzo-eulisse-il-mondo-sincronico-motivi-veneziani/>; http://www.eugeniodavenezia.eu/it/amici_pittori.php?id=68



Vincenzo Eulisse, *L'icononauta*, 1975



Vincenzo Eulisse, *L'icononauta – retro*, 1975

L'icononauta

1975

160x100 cm. Olio su tela

Firmato e datato in basso a sinistra:

<<Eulisse 1975>>

Provenienza: dono dell'artista

Note: sul retro del telaio di entrambe le tele sono presenti i numeri che ne identificano le dimensioni "80x100", in alto a destra e in basso a sinistra; in basso a destra è poi presente la scritta a pennarello nero "DIP.3520". Sulla parte bassa del supporto sono invece attaccate due etichette, quella con il numero di inventario e l'altra con un codice a barre.

Inventario: 576

Il 12 gennaio 2006 l'artista dichiara di aver donato l'opera al Dipartimento e, in risposta, il 23 gennaio 2006 il professor Chieco-Bianchi ringrazia il maestro per il suo bel lavoro⁴³.

Il 24 gennaio, a dichiarare l'avvenuta donazione è il professor Alberto Amadori, subentrato al professor Chieco-Bianchi come responsabile della Sezione di Oncologia.

Il 15 febbraio 2006, a seguito dell'approvazione del Consiglio di Dipartimento, il quadro entra nella collezione.

L'opera, collocata nel corridoio dei laboratori al primo piano, è composta dall'unione di due tele, sulle quali Eulisse ha raffigurato alcuni soggetti di non facile interpretazione.

Nell'atmosfera surreale che caratterizza l'opera si riconoscono un uomo accompagnato da un'aquila sulla parte alta e, in basso, un vulcano e un frammento di selce.

Osservando l'opera si possono notare degli aspetti che ritornano spesso all'interno dell'arte di Eulisse: l'uomo, l'aquila e il dialogo che intercorre fra di loro.

⁴³ Si veda l'appendice documentaria a p.172.

La figura dell'uomo, calato nella società, è sempre il protagonista principale delle sue opere. L'aquila, invece, è un animale che molto spesso ricorre nel linguaggio di Eulisse e, come riporta Franco Aviccoli nel suo testo, <<il dialogo morfologico tra uccello e umano è intenso e appare in una dinamica che riporta alla metamorfosi o alla polivalenza della dimensione compositiva dove la sovrapposizione è anche compenetrazione>>⁴⁴.

Analizzando poi il titolo, il termine "icononauta" fa riferimento al greco antico e vede l'unione delle parole εικών (eicon, immagine) e ναύτης (nautes, marinaio o anche navigatore): icononauta può dunque significare, "navigatore delle immagini".

Alla luce di queste intuizioni, il navigatore risulta essere l'artista che, attraverso la copiosa creazione di immagini, è come se navigasse con loro e attraverso di loro, intraprendendo un viaggio che non ha meta ed è in continua evoluzione, un po' come la vita.

In questo caso le figure che compongono l'opera sembra che seguano un moto ascensionale, un percorso che parte dal vulcano e arriva all'aquila. Il viaggio qui può essere inteso come un percorso che attraversa la storia, partendo dalle origini dell'uomo, riscontrate nel frammento di selce, per giungere ad un futuro più moderno e in continuo sviluppo, suggerito dalla figura dell'uomo che, accompagnato dall'aquila, rappresenta lo slancio vitale e la continua voglia di evolversi. Riprendendo le parole di Aviccoli sopraccitate, è come se coniugando l'uomo con l'aquila questi possano fondersi insieme in una metamorfosi che permetta all'uomo di volare sempre più in alto. Questa idea di slancio vitale è suggerita anche dall'essere umano che, con il volto meccanico simile ad un automa, ricorda il binomio uomo-macchina secondo cui l'uomo, con le nuove invenzioni e i nuovi mezzi, diventa un vulcano di idee sempre incline al progresso.

⁴⁴ FRANCO AVICOLLI, *Quando la vita. Dialogo con l'immaginificio di Vincenzo Eulisse*, Supernova, Venezia, 2023, p.51.

Spesso nelle opere di Eulisse ricorre il tema del viaggio attraverso il tempo evocato dalla fusione di più figure in un unico spazio.

Nelle sue tele l'artista rappresenta delle storie, di frequente ispirate a epoche differenti, costruite con urgente agitazione come se improvvisamente venisse colto dall'immaginazione e dovesse raffigurarle immediatamente. Aspetto che si può notare anche nell'opera in questione dove le figure si sovrappongono e i colori stesi sommariamente e in modo rapido, si mescolano.

Come si riscontra in ogni opera di Eulisse, tutte le figure sono caratterizzate da una spessa linea di contorno nera, come quella che tipicamente delinea le illustrazioni dei fumetti. Diversamente dalla linea ben marcata, il colore è steso in modo approssimato e dinamico, l'artista ha anche utilizzato l'aerografo per dare maggiormente l'idea di evanescenza, come se stessimo guardando una scena in cui il tempo indeterminato è scandito dall'immaginazione⁴⁵.

⁴⁵ FRANCO AVICOLLI, *Quando la vita. Dialogo con l'immaginifico di Vincenzo Eulisse*, Supernova, Venezia, 2023.

Orietta Faggionato Braga (Este)

Orietta Faggionato Braga è originaria di Este e da molti anni ormai vive a Padova.

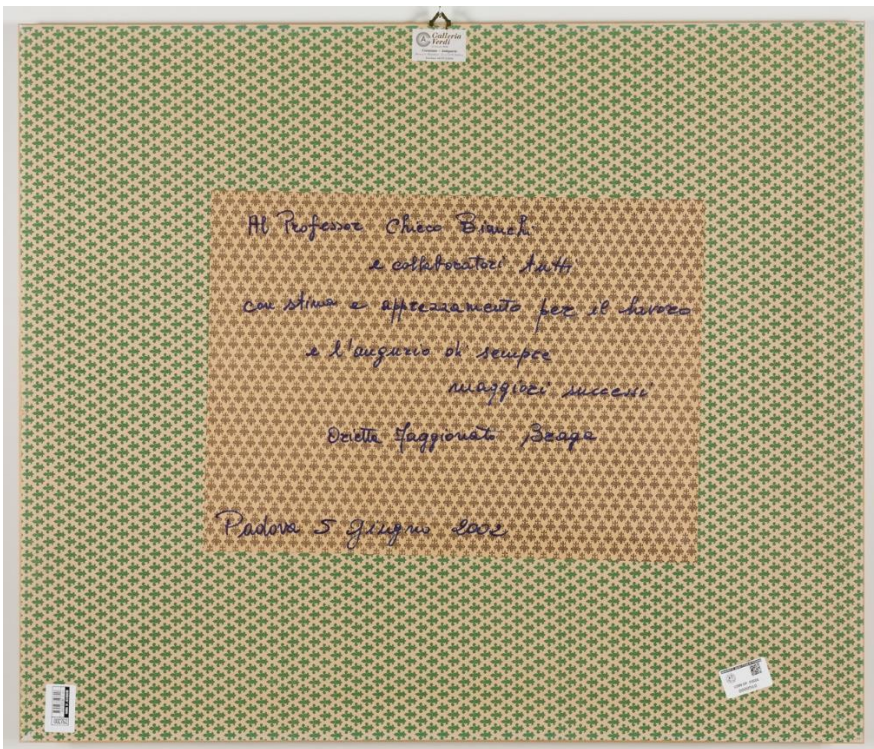
È stata la moglie del dottor Gianpaolo Braga, ex direttore generale dell'azienda ospedaliera di Padova ed ex direttore della sanità del Veneto.

Orietta ha sempre amato l'arte e si è sempre cimentata nella sua produzione dipingendo a livello amatoriale; ha preso lezioni di disegno ampliando le sue conoscenze pittoriche ed approdando alla sua tecnica prediletta, la pittura ad olio⁴⁶.

⁴⁶ Informazioni tratte dal sito: <http://www.padovando.com/attualita/onde-di-colore-di-orietta-faggionato-braga/>



Orietta Faggionato Braga, *Microcosmo*, 2002



Orietta Faggionato Braga, *Microcosmo – retro*, 2002

Microcosmo

2002

cm 57x69 (con cornice cm 67x79). Olio su tela

Provenienza: dono dell'artista, 2002

Note: sul retro del telaio, al centro del lato superiore, è presente l'etichetta che identifica il luogo in cui è stata acquistata la cornice, in basso a destra, l'etichetta con il numero di inventario e, in basso a sinistra, un altro adesivo con un codice a barre. Al centro del supporto invece è riportata una dedica dell'artista scritta con pennarello blu "Al professor Chieco-Bianchi e collaboratori tutti con stima e apprezzamento per il lavoro e l'augurio di sempre maggiori successi. Orietta Faggionato Braga. Padova 5 giugno 2002".

Inventario: 568

Orietta Faggionato Braga dipinge quest'opera con l'intenzione di donarla al Dipartimento di Scienze Oncologiche. L'11 giugno 2002 il professor Chieco-Bianchi la ringrazia per aver donato l'opera dicendole che il suo lavoro contribuirà a rendere più armonico l'ambiente⁴⁷. Il giorno seguente, il 12 giugno 2002, il professor Chieco-Bianchi dichiara di aver ricevuto in dono l'opera.

L'opera è collocata all'interno di uno degli uffici al primo piano dell'edificio.

Il dipinto raffigura un grande fiore di color vinaccia con nervature bianche che, insieme ad altri boccioli e racemi vegetali, campeggia su uno sfondo dalle sfumature azzurre.

A livello amatoriale, Orietta si è spesso cimentata nella pittura ad olio. In questo caso la pittrice si dedica all'esaltazione della natura, dedicando l'intero spazio della tela ad un soggetto naturalistico.

⁴⁷ Si veda l'appendice documentaria a p.173.

La tavolozza predilige la scelta di colori freddi e dalle tonalità accese, per lo più verde, blu e viola che contribuiscono a conferire uno stato di tranquillità a chi guarda.

Sergio Fergola (Napoli 1936 – 1996)

Sergio Fergola nasce a Napoli il 17 dicembre 1936.

Il suo percorso di vita e la sua attività lavorativa si sviluppano in varie città italiane ed estere che ospiteranno molte sue esposizioni.

La sua formazione ha inizio nella città di Napoli dove, nel 1955, si diploma al Liceo Artistico locale e l'anno seguente inizia a studiare presso la facoltà di Architettura; i suoi studi proseguiranno poi nella città di Venezia fino al 1959, data in cui Fergola deciderà di dedicarsi esclusivamente alla pittura. Influenzato inizialmente dall'opera di Calder e poi dall'action painting di Pollock, verso la fine degli anni Cinquanta, Sergio Fergola si sente vicino al Movimento Nucleare, nato a Milano nel 1951 per volontà di Enrico Baj e Sergio Dangelo. Il nome del movimento trae ispirazione dagli sconvolgenti episodi che ebbero luogo pochi anni prima, a causa dei bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki. I drammi e i traumi causati dalla bomba atomica stimolarono anche gli artisti a rompere gli schemi. All'interno del Manifesto della Pittura Nucleare viene enunciato che i Nucleari vogliono allontanarsi da ogni tipo di accademismo per reinventare la pittura <<Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico [...] La bellezza [...] coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio [...] La verità non vi appartiene: è dentro l'atomo. La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità>>⁴⁸. Nelle loro opere quindi le forme si disintegrano, come il disastro nucleare ha disintegrato due città, e il focus ricade sulla rappresentazione dell'uomo; quell'atomo di cui parlano, oltre ad alludere ancora una volta alla bomba atomica, sta a

⁴⁸ ENRICO BAJ, SERGIO DANDELO, *Manifesto della pittura nucleare*, Milano, 1952.

significare che l'indagine della ricerca non si ferma in superficie ma si spinge nel profondo.

A partire dalla sentita vicinanza con il Movimento Nucleare, nel 1958 Fergola e altri artisti, come Luigi Castellano, fondano a Napoli il Gruppo 58, un'avanguardia partenopea molto vicina al nuclearismo; l'anno seguente gli artisti aderenti scrivono e firmano il "Manifeste de Naples"⁴⁹. Il gruppo rifiutava l'astrattismo con la volontà di voler creare una nuova figurazione che avesse al centro l'uomo con la sua realtà fisica ed emotiva.

Seguendo queste indicazioni è possibile comprendere le scelte di Fergola, il quale esprime nella sua ricerca la possibilità della pittura di concentrarsi sui propri mezzi espressivi, spesso con richiami al surrealismo.

Osservando le opere dell'artista è facile notare come a fare da protagoniste nelle sue tele siano delle immagini, o combinazioni di immagini, surreali; sono queste che fanno capo alla sua ricerca basata sull'indagine della vita reale che egli esegue sotto un punto di vista fantastico. La sua, quindi, non è un'arte meramente surrealista ma, avvalendosi di suggestioni surreali, cerca di spiegare e rappresentare la realtà.

Quello che caratterizza la sua arte e che lo porta a trovare un margine di legame con il Movimento Nucleare, poi portato avanti dal Gruppo 58, è guardare alla profondità delle cose, che egli difende e rappresenta nelle sue tele. Per Fergola non ci si deve fermare al superficiale e a ciò che è esterno ma bisogna guardare oltre, considerando sia l'interiorità e il sogno, rappresentati attraverso immagini irreali e oniriche, sia il passato. Spesso nelle opere dell'artista è possibile trovare combinazioni di immagini nuove legate al presente, immagini fantastiche e immagini antiche, figure riprese da opere d'arte del passato (si

⁴⁹ <https://www.verbapicta.it/dati/gruppi/gruppo-58>

veda ad esempio la *Leda e il cigno* o il *Ritratto di Beatrice d'Este* ispirate alle più antiche opere d'arte del maestro Leonardo da Vinci).

Questo aspetto viene spiegato molto bene da Riccardo Barletta che scrive di Fergola in occasione della sua prima esposizione a Milano, nel 1965. Il critico parla di come sia facile, ad un primo sguardo, definire Fergola semplicemente come un artista metafisico o surrealista quando, in verità, egli non nega la realtà fisica come i surrealisti e nemmeno guarda al passato con nostalgia come nell'arte metafisica, anzi, <<il rapporto di Fergola con la tradizione è [...] ben razionalistico ed ironico; in una parola... "critico". Il passato non è più una cosa che sta per finire e che si commemora [...] è ormai là e noi possiamo recuperarlo intellettualmente>>⁵⁰.

L'ambientazione in cui Sergio Fergola tipicamente raffigura i suoi soggetti è l'intero di una stanza chiusa composta da una parete e da un pavimento le cui mattonelle conferiscono il senso di profondità. La stanza diviene una sorta di palcoscenico animato dalle sue figure.

Si può poi aggiungere che, se la ricerca di Fergola si basa sulla rappresentazione della vita e del mondo contemporaneo e questi ultimi sono governati dal caos, anche le opere dell'artista molto spesso sono di difficile interpretazione.

Prima dell'esposizione alla galleria milanese Fergola inizia a far conoscere le sue opere all'estero. Dal 1961 al 1964 vive e lavora a Parigi dove espone alla Galleria St. Germain nel 1964. Nello stesso anno si trasferisce a New York dove espone alla Burgos Gallery e dove tornerà nel 1966 per esporre presso la Gallery Daché; inoltre alcune sue opere sono esposte al MOMA⁵¹. Dopo un periodo trascorso negli Stati Uniti, nel 1967 torna in Italia.

⁵⁰ RICCARDO BARLETTA, in *Sergio Fergola*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Sebastiani, 21 maggio – 4 giugno 1965), Milano, 1965.

⁵¹ Museum of Modern Art di New York.

Nel 1972 Sergio Fergola partecipa alla 36^a Biennale di Venezia con l'opera *Doge di legno*, realizzata nel 1971.

Nel 1996 Sergio Fergola muore nella sua città natale⁵².

⁵² La bibliografia di riferimento: RICCARDO BARLETTA, *La "Natura Artificialis" e il limbo interiore*, Montanino Editore, Napoli, 1961; *Sergio Fergola*, catalogo della mostra (Torino, Galleria il Punto arte moderna, 4-20 giugno 1963), Tipografia Teca, Torino, 1963; *Sergio Fergola*, catalogo della mostra (Torino, Galleria il Punto), Torino, 1968; *Fergola*, catalogo della mostra (Padova, Galleria La Chiocciola, 19 novembre – 4 dicembre 1970) Padova, 1970.
I siti di riferimento: <https://www.capitoliumart.it/it/artista/fergola-sergio-1936-1994/xar-379>;
<https://www.verbapicta.it/dati/gruppi/gruppo-58>; <https://artslife.com/2016/09/15/documento-sud-e-il-gruppo-58-invito-alla-rivolta/>; <https://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo44.htm>



Sergio Fergola, *Un animale sognato da Poe*, 1969



Sergio Fergola, *Un animale sognato da Poe* – retro, 1969

Un animale sognato da Poe

1969

58,5x78,5 cm (con cornice 80x100x7 cm). Olio su tela.

Firmato e datato in basso a destra:

<<Fergola 69>>

Provenienza: donazione Annamaria Carrain, galleria Adelphi, 2001

Note: sul retro del telaio, in basso a sinistra, è riportata l'etichetta con il numero d'inventario. Al centro del supporto è scritto a pennarello nero "FERGOLA "Animale sognato da Poe" 1969 Napoli c407".

Inventario: 562

Consultando i documenti di donazione è attestato che l'opera è stata donata da Annamaria Carrain della Galleria Adelphi quando venne a sapere dell'iniziativa avviata dal professor Chieco-Bianchi, grande amico della gallerista. Il documento è datato 2 novembre 2001⁵³. Il 24 gennaio 2002 è la data a cui risale il documento con cui il professor Luigi Chieco-Bianchi dichiara al Consiglio di Dipartimento di aver ricevuto alcune opere in dono fra cui questa.

La scelta del quadro da donare all'Istituto non è passata attraverso una specifica selezione, semplicemente è stata scelta tra quelle presenti nella collezione della signora Carrain.

L'opera di Fergola, appesa alla parete del corridoio degli uffici del primo piano dell'Istituto, richiama diversi aspetti esposti nella biografia sopracitata.

La scena ha luogo all'interno di una stanza con tapparelle chiuse e pavimento con mattonelle azzurre, rosse e nere che suggeriscono il senso della profondità. Questa è una delle caratteristiche fondamentali della pittura di Fergola che, come già detto, solitamente

⁵³ Si veda l'appendice documentaria a p.174.

ambienta le sue scene in uno spazio chiuso per permettere allo spettatore di focalizzarsi sul soggetto raffigurato.

All'interno della stanza campeggia l'immagine fantastica di una figura dalle forme zoomorfe. L'animale è accompagnato poi dalla sola presenza di due cartigli.

Il colore è steso per campiture omogenee e l'artista predilige tinte scure, le quali conferiscono una sorta di inquietudine agli occhi di chi guarda, il bianco è l'unico colore chiaro che permette di distinguere i cartigli e l'animale fantastico in modo che saltino all'occhio più velocemente.

L'opera dal carattere surrealista rispecchia le caratteristiche coltivate dall'artista sin dagli esordi. Infatti, già a partire dalla fine degli anni Cinquanta nella pittura dell'artista l'immaginazione la fa da padrone, basti vedere come nell'opera l'elemento principale sia proprio questo animale che lo stesso autore definisce "animale terrestre dalle forme singolari", traduzione della frase "singular looking land animal", riportata sul primo cartiglio.

Il cartiglio sulla sinistra, invece, riporta il nome di due scrittori, "Poe-Borges". Poe si riferisce ad Edgar Allan Poe e Borges fa riferimento a Jorge Luis Borges. Il primo fu uno dei più importanti scrittori dell'Ottocento, autore di storie dell'orrore e di fantascienza; le opere del secondo invece contribuirono a sviluppare i racconti di fantasia. Tra gli interessi di Fergola rientra anche la passione per la letteratura; l'artista trae spesso spunto dai racconti narrativi e dai testi poetici ponendone poi dei riferimenti all'interno delle sue tele.

L'opera in questione, da un punto di vista iconografico, è in linea con le caratteristiche della pittura di Sergio Fergola, per l'aspetto surreale e fantastico, ma allo stesso tempo

trova delle differenze. In questo caso non è tanto l'uomo il protagonista della scena quanto più il sogno di un uomo, come sottolineato anche dal titolo.

Come tipicamente accade per le opere di Fergola, anche questa non è di facile interpretazione ma può essere letta come la decisione dell'artista di mettere in scena nel suo palcoscenico il sogno fatto da un uomo. La particolarità è che in questo caso l'uomo non è un uomo qualunque ma un famoso scrittore che con la sua immaginazione inventa dei racconti fantastici e, come abbiamo ben capito, la fantasia è proprio ciò che Fergola utilizza per rappresentare il mondo esterno. Inoltre, Fergola si ispira alla figura di Poe poiché lo scrittore statunitense nei suoi scritti fa molto spesso riferimento al tema del sogno, si vedano i poemi "Un sogno dentro un sogno" e "Sogno". Secondo Poe anche i sogni fanno parte della realtà perché sono parte integrante del nostro vissuto; al contrario, la nostra vita quotidiana può essere considerata come un sogno e una proiezione della nostra mente. Vita e sogno perciò possono coesistere ed essere considerati come un'unica realtà.

I nomi di Poe e Borges possono quindi essere utilizzati come degli indicatori per leggere l'opera in chiave fantastica ma anche come fonte da qui Sergio Fergola ha potuto attingere.

Franco Flarer (Pavia 1899 – Padova 1986)

Franco Flarer nasce a Pavia nel 1899, frequenta il liceo classico e nel 1922 si laurea in medicina. Dopo la laurea dirige prima la clinica dermatologica di Messina nel 1930 e poi, dai primi anni Quaranta, quella di Padova.

Quando arriva a Padova nel 1942 assume anche l'incarico di direttore della cattedra di dermatologia⁵⁴.

Flarer ebbe il primo contatto con la pittura quando era adolescente e frequentava la scuola civica di Pavia dove, la formazione di stampo accademico, era focalizzata sulla copiatura dei gessi; un tipo di espressione artistica molto diversa da quella che svilupperà negli anni a venire.

Tuttavia, Franco Flarer sin dalla giovinezza sentì questa forte passione per la pittura che, a causa di diversi impedimenti, dovette mettere a tacere per un po'. A diciassette anni partecipa come volontario alla Grande Guerra e quando torna, per seguire la tradizione della sua famiglia, frequenta la facoltà di Medicina. Da lì poi gli impegni professionali, la ricerca e l'insegnamento non lasciarono spazio ad altro, anche se la passione per la pittura era sempre viva in lui.

Solo a seguito del suo trasferimento a Padova dove, nella soffitta della clinica dove lavorava, poté allestire uno studio di pittura, iniziò a dipingere seriamente; come si può leggere su un articolo pubblicato sull'“Espresso” di Roma: <<per poter dedicare qualche ora al giorno ai colori, il medico ha rinunciato al laboratorio privato. È forse l'unico medico del mondo che rinuncia a questo redditizio lavoro. Ma chi vede i suoi quadri può anche capire queste rinunce>>⁵⁵.

⁵⁴ JENNY ARTUSI, *Franco Flarer*, in N. STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Milano, Electra, 2009, p.192.

⁵⁵ *Il professore riprende il pennello*, in “L'Espresso”, Roma, 27 marzo 1966.

Per lui la pittura si rivela una fonte di espressione delle qualità umane che non possono mancare a chi vuol essere un buon medico e a chi vuole insegnare ad esserlo; un po' come quello che ci ha raccontato il prof. Chieco-Bianchi. Quella di Flarer è una pittura che, rispetto alla rappresentazione della realtà esterna, sin dall'inizio si concentra sull'astrazione, su di un'arte che evidenzia e privilegia gli elementi primari come la materia, la luce, la forma e il colore, sperimentati molto nel corso della sua eterogenea produzione. Lo stesso artista ha dichiarato: «Amavo il mondo dei colori, della forma-colore, dei rapporti di luce [...]. L'oggetto mi pareva sempre una limitazione e così ho cominciato subito a cercare una realtà che fosse solo forma/colore, di carattere tutto emotivo, non materiale, più intrinseca e capace di parlare senza bisogno di elementi esterni»⁵⁶.

Alla ricerca di una più libera espressione, la prima ispirazione di Franco Flarer parte dall'ammirazione per Klee e Kandinskij, passa poi per l'espressionismo astratto, per approdare infine in un'arte fatta di geometrie e musicalità che provengono dalla sua interiorità. Per lui la pittura, come la poesia e la musica, non deve solo raffigurare ma piuttosto evocare attraverso la purezza di forme e colori.

Molto spesso nelle opere di Flarer si trova la combinazione di colori ad olio e colori acrilici spruzzati con l'aerografo; un trattamento diverso delle superfici che serve per conferire alla tela un senso di movimento e un effetto evocativo dato dall'utilizzo dell'aerografo che non porta alla precisa definizione dei bordi delle figure.

Nel 1954, presso la galleria La Chiocciola di Padova, si tiene la sua prima mostra personale; questa darà inizio ad una intensa attività espositiva che si articola in numerose

⁵⁶ GIORGIO SEGATO, *L'emozione astratta*, in ALESSANDRO BEVILACQUA, GIORGIO SEGATO (a cura di), *L'emozione astratta*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 14 aprile – 20 maggio 1984), Tipolitografia Turra, Padova, 1984.

mostre personali e collettive allestite soprattutto in gallerie dell'Italia settentrionale e della Germania dagli anni Cinquanta agli anni Settanta.

Nel 1974, in occasione dell'allestimento di una delle ultime mostre personali di Flarer, Guido Costantini lo descrive come un'artista che è sempre stato fedele a se stesso e ai suoi lavori astratti, i quali trovano l'input nella realtà per poi trasfigurarsi nella tela sotto forma di espressione mentale. Conclude dicendo che <<la storia della sua attività creativa è probabilmente mossa dalla continuità di questa tensione mai disposta a rinunciare alla intrinseca dialetticità di certezza e mistero>>⁵⁷, dove per certezza si intende la realtà, mentre il mistero indica ciò che va oltre la realtà tangibile.

Franco Flarer muore a Padova nel 1986⁵⁸.

⁵⁷ GUIDO COSTANTINI, *Franco Flarer*, in *Franco Flarer. Strutture: liriche – geometriche - lineari*, (Padova, Galleria La Chiocciola, 7-20 febbraio 1974), Arti Grafiche Padovane, 1974.

⁵⁸ La bibliografia di riferimento: *Il professore riprende il pennello*, in "L'Espresso", Roma, 27 marzo 1966; *Franco Flarer*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampilia, 4 settembre – 25 settembre 1971), Venezia, 1971; *Franco Flarer. Strutture: liriche – geometriche - lineari*, (Padova, Galleria La Chiocciola, 7-20 febbraio 1974), Arti Grafiche Padovane, 1974; ALESSANDRO BEVILACQUA, GIORGIO SEGATO (a cura di), *L'emozione astratta*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 14 aprile – 20 maggio 1984), Tipolitografia Turra, Padova, 1984; CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009.



Franco Flarer, *Senza titolo*, primi anni Settanta



Franco Flarer, *Senza titolo* - retro, primi anni Settanta

Senza titolo

Primi anni settanta

88x88x4 cm. Acrilico

Firmato e datato in basso a destra:

<<Franco>>

Provenienza: dono della figlia Mariavica Resta Flarer, 2003

Note: sul retro del telaio, in alto a sinistra, a penna nera è scritto il numero “26” e, sulla parte destra, il numero “04”. In basso a sinistra invece è presente l’etichetta con il numero di inventario.

Inventario: 572

Il 17 giugno 2003 il professor Chieco-Bianchi dichiara di aver ricevuto l’opera in dono dalla famiglia Resta-Flarer, in particolare dalla figlia dell’artista, Mariavica Resta Flarer.

Il 19 giugno 2003 l’opera entra a far parte della collezione. Infine, il 25 giugno, il professor Chieco-Bianchi, scrive a Mariavica ringraziandola del prezioso dono⁵⁹.

Il quadro si trova nell’atrio dell’ingresso principale della palazzina.

Il dipinto è realizzato con colori acrilici spruzzati con l’aerografo, presenta un sfondo dorato arricchito da sagome dalle forme vegetali e astratte di colore rosso, arancione, giallo e blu.

L’utilizzo dell’aerografo, che conferisce alle forme un senso di evanescenza, e la sovrapposizione delle varie figure colorate conduce alla ricerca che caratterizza la pittura di Flarer; la ricerca di una pittura che, facendo uso solamente delle forme e dei colori, non deve rappresentare la realtà ma esprimere ed evocare la fantasia e l’interiorità del pittore.

⁵⁹ Si veda l’appendice documentaria a p.175.

L'opera perciò rappresenta il consueto modo di dipingere dell'artista che, traendo ispirazione dalla natura e dalla realtà fisica, sulla tela poi rielabora in modo introspettivo le suggestioni suscitate dalla visione. Come si diceva, la raffigurazione presentata sulla tela ricorda un soggetto floreale e vegetale, espresso però in modo soggettivo, con forme e colori dinamici, suggeriti dai moti dell'anima dell'artista.

Giuseppe Fossati (Novara 1942)

Giuseppe Fossati nasce a Novara il 28 novembre 1942.

Studia biologia all'Università di Pavia, dove si laurea nel 1969.

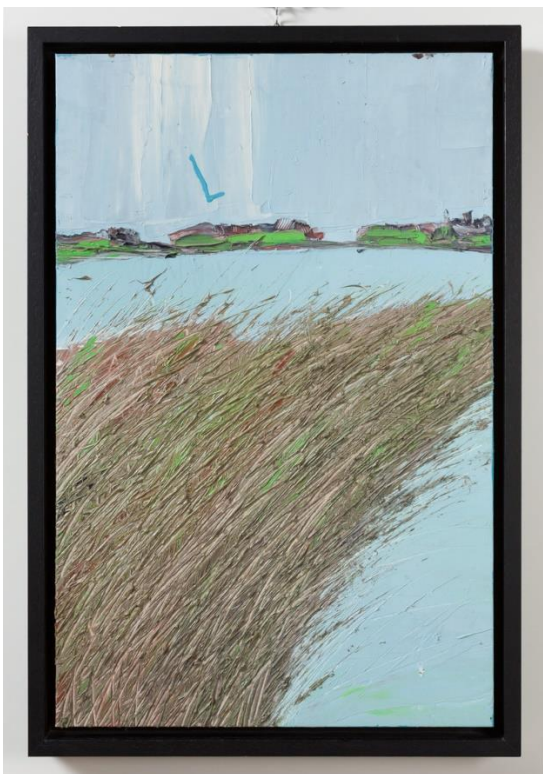
Appena laureato entra come borsista nel gruppo di ricerca di Giuseppe Della Porta, all'Istituto dei tumori di Milano, dove svolge la prima attività di ricerca oncologia associata all'immunologia fino al 1991.

Nel frattempo, in questi anni, Fossati ha l'opportunità di incontrarsi più volte con il professor Luigi Chieco-Bianchi, sia per occasioni scientifiche che private. In special modo i due hanno avuto la possibilità di passare del tempo assieme quando entrambi si trovavano al National Institutes of Health (NIH) di Bethesda, nel Maryland, Stati Uniti.

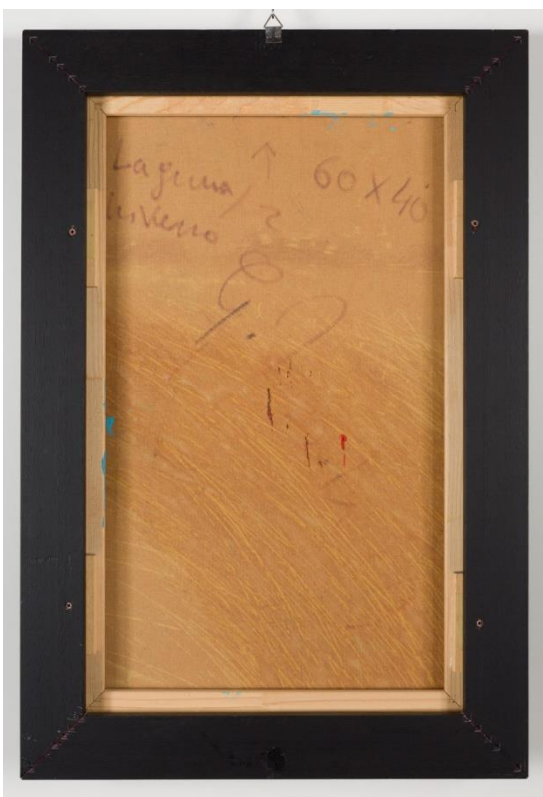
Documentandosi, leggendo e visitando mostre, Giuseppe Fossati ha sempre nutrito un interesse per l'arte tanto che, quando nel 1992 lascia il lavoro presso L'Istituto Nazionale dei Tumori (INT), decide di dedicarsi alla pittura. Inizia studiando e sperimentando la tecnica dell'acquerello passando poi all'olio su tela con spatola, per poi ritornare all'acquerello negli ultimi anni.

In qualità di pittore, Fossati presenta le sue opere in alcune mostre personali; la più recente, dal titolo "Giuseppe Fossati-Dieci anni. 2001-2011" si è tenuta a Milano nel 2012, dove l'artista ha esposto una serie di tele raffiguranti il suo tema preferito: il paesaggio⁶⁰.

⁶⁰ <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/giuseppe-fossati-dieci-anni-2001-2011/>



Giuseppe Fossati, *Laguna d'inverno*, 2009



Giuseppe Fossati, *Laguna d'inverno* – retro, 2009

Laguna d'inverno

2009

60x40 cm (con cornice 65x44 cm). Olio su tela

Firmato e datato sul retro:

<<G. Fossati 09>>

Provenienza: dono dell'artista

Note: sul retro del supporto, con pennarello nero ormai sbiadito è scritto "Laguna d'inverno 60x40 G. Fossati 09" assieme ad altre scritte poco leggibili.

Inventario: 393153

La certificazione di ricezione dell'opera è attestata dal professor Amadori nel documento datato 10 dicembre 2014.

La tela è appesa in una delle pareti del corridoio del primo piano dell'edificio.

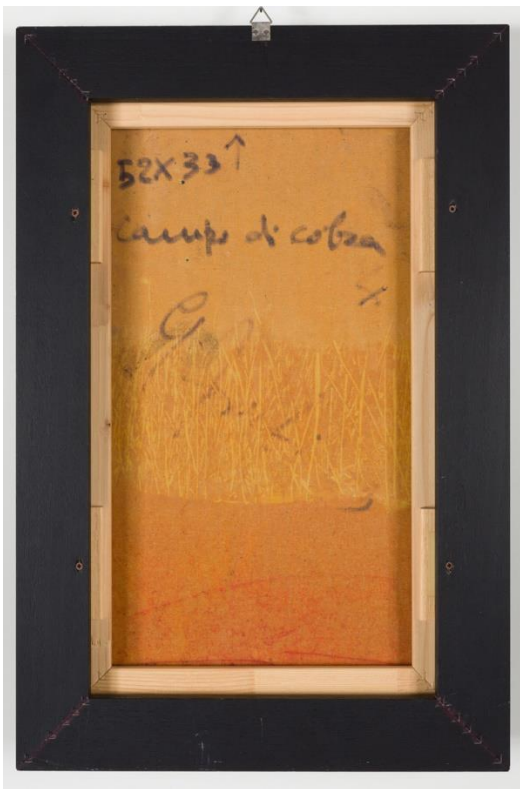
Il dipinto raffigura un paesaggio lagunare con della vegetazione sullo sfondo e, in primo piano, la laguna con il canneto.

La tela è dipinta con colori ad olio non diluiti, questi vengono stesi sulla tela con spatole creando più livelli di spessore. Sempre con l'uso delle spatole vengono poi creati dei graffi sugli strati di colore per permettere di conferire l'aspetto di un canneto.

Giuseppe Fossati nei suoi lavori predilige la rappresentazione di paesaggi naturali e terre lavorate, facendo di questi i soli soggetti delle tele; spesso, infatti, si trovano rappresentati semplicemente la terra e il cielo. In questo caso Fossati ritrae la visione lagunare in cui l'acqua e cielo si fondono assieme attraverso l'uso dello stesso colore steso in maniera uniforme e contrastante con la costruzione materica del canneto.



Giuseppe Fossati, *Campo di colza*, 2009



Giuseppe Fossati, *Campo di colza – retro*, 2009

Campo di colza

2009

52x33 cm (con cornice 56,5x37 cm). Olio su tela

Firmato e datato sul retro:

<<G. Fossati 09>>

Provenienza: dono dell'artista

Note: sul retro del supporto, con pennarello nero ormai sbiadito è scritto "52x33 Campo di colza G. Fossati 09" assieme ad altre scritte poco leggibili.

Inventario: 393154

Il professor Amadori dichiara di aver ricevuto l'opera in dono nel documento datato 10 dicembre 2014.

L'opera è appesa accanto alla precedente.

Il dipinto, suddiviso in tre fasce, raffigura un campo coltivato di colza; a suggerire il soggetto sono i colori e la loro stesura.

Come sopraccitato, Fossati predilige la rappresentazione di soggetti naturali e terre lavorate. In questa tela, il campo coltivato viene dipinto con una visione quasi astratta; suddividendo la tela in tre fasce colorate l'idea del paesaggio è data dai colori e dalla loro lavorazione.

Come già si è detto per l'opera precedente, l'artista usa colori ad olio non diluiti e lavorati con le spatole. In basso, per dare il senso della terra, il marrone è steso in modo grossolano; al centro, il caratteristico giallo della colza, viene graffiato e steso verso l'alto per dare l'idea di un campo coltivato; anche il blu del cielo viene steso in modo rapido e grossolano.

Aldo Leoni (Mantova 1917 – Padova 1999)

Aldo Leoni nasce a Mantova il 30 agosto 1917.

Di umile famiglia, per Leoni fondamentale è stata la figura del padre, piccolo imprenditore che, oltre a dedicarsi al lavoro per la maggior parte delle ore del giorno, appena poteva si dedicava ai figli, contribuendo a far crescere in loro quella che Aldo definisce la “propensione al bello”. Con questa espressione si riferisce al fatto che suo padre ha istruito lui e i suoi fratelli nelle materie umanistiche, dalla letteratura alla poesia, per arrivare fino all’arte.

È quindi grazie a suo padre che Aldo Leoni già in giovane età sviluppa un forte interesse prima per la poesia e poi per l’arte.

Riguardo alle arti figurative in particolare, all’interno de *Il demone del collezionista*⁶¹, un testo scritto da lui nel 1998 in cui parla del suo amore per l’arte e del collezionismo, Leoni ricorda che il padre lo portava a visitare i musei e i monumenti della sua città per permettergli di conoscere i capolavori dell’arte. In aggiunta, la domenica mandava lui e i suoi fratelli a lezione di disegno.

A livello professionale Aldo Leoni ha preso un’altra strada, in quanto, studia medicina all’Università di Parma e successivamente diventerà l’assistente di Franco Flarer presso l’ospedale di Padova, città in cui sarà anche libero docente. A seguito del periodo di studi e dell’apprendistato, alla fine degli anni Cinquanta diventa primario di Dermatologia presso l’ospedale di Vicenza dove lavorerà per trent’anni.

⁶¹ ALDO LEONI, *Il demone del collezionista*, Il Poligrafo, Padova, 1998.

Tuttavia, dal momento che l'arte ha continuato ad avere un posto preponderante all'interno dei suoi interessi extraprofessionali, a un certo punto della sua vita Leoni diventa collezionista.

Sua moglie Sandra Leoni era anch'ella una collezionista, divenuta poi gallerista; a partire dagli anni Sessanta fu direttrice, insieme a Marina Valeri (figlia del poeta Diego Valeri), de La Chiocciola, una delle prime e più importanti gallerie d'arte padovane che contribuirono alla promozione dell'arte contemporanea. Anche Leoni intervenne nella sua gestione.

L'interesse per l'arte contemporanea non solo lo porta verso la volontà di diffonderla ma anche di farla capire agli osservatori; offrendo delle chiavi di lettura, voleva permettere al pubblico di imparare a cogliere il significato delle opere. <<Mi ha sempre procurato un penoso senso di disagio lo smarrimento di molti di fronte all'opera d'arte. Smarrimento spesso dovuto al rifiuto preconcepito di una lettura che, se effettuata, può rivelarsi invece fonte inesauribile di godimento spirituale>>⁶², scrive Leoni nel suo *Il demone del collezionista*, dove parla di “godimento spirituale” perché secondo lui un'opera d'arte è in grado di far vibrare le “corde estetiche” che risiedono all'interno del fruitore.

Secondo Leoni per comprendere e apprezzare davvero un'opera è necessario il contatto diretto con essa e se questo verrà protratto nel tempo, il giusto “allenamento” nell'osservare le opere porterà a coglierne il senso estetico; proprio quest'ultimo si manifesta quando si ricerca il significato profondo dell'opera, aprendosi mentalmente e sensibilmente di fronte a qualcosa che non si conosce ma che si cerca comunque di decodificare.

⁶² ALDO LEONI, *Il demone del collezionista*, Il Poligrafo, Padova, 1998, p.18.

Aldo Leoni e sua moglie negli anni acquistano molte opere d'arte e il criterio di scelta è legato, innanzitutto, all'effetto che l'opera suscita al primo impatto, dev'essere un'emozione intensa; in secondo luogo, guardano allo stile e all'armonia degli elementi che compongono l'opera.

Per rimanere sempre aggiornati sulle novità dell'arte, i due coniugi viaggiano molto, specialmente in Europa.

Come si è detto, l'arte contemporanea è il loro centro di interesse e Aldo Leoni racconta quali sono le opere d'arte che lo appassionano di più e che si possono trovare all'interno della sua collezione: l'arte astratta (vista come un'arte libera), l'arte programmata (riferita all'arte del Gruppo N e al loro carattere scientifico), la pop art americana (apprezzata per essere un'arte al passo con i tempi, che si rivolge alla massa esprimendo il suo pensiero attraverso nuovi mezzi).

A seguito di questi interessi, per Leoni, il rapporto con l'arte contemporanea è diventato con il passare del tempo conflittuale perché, a parer suo, l'artista ha iniziato a concentrarsi sempre di più sul mercato e sul successo economico, portando ad un impoverimento della sua creatività.

Oltre alla sua carriera come medico dermatologo ed al suo essere collezionista, Aldo Leoni è conosciuto anche per la sua passione per la fotografia. Alcuni dei suoi migliori scatti vengono pubblicati nelle seguenti raccolte: *Padova Minima* (1987) e *Treviso Minima* (1992), foto dedicate alle singole città, e *L'Uomo e le sue pause* (1990), raccolta descritta di seguito perché tra le fotografie che contiene ci sono gli scatti donati al Dipartimento di Chirurgia e Oncologia dell'Università di Padova.

Aldo Leoni muore a Padova nel 1999⁶³.

⁶³ La bibliografia di riferimento: ALDO LEONI, NERI POZZA, LIONELLO PUPPI, GIORGIO SEGATO, *Padova Minima*, Editoriale Programma, Padova, 1987; ALDO LEONI, EMILIO TADINI, GIORGIO SEGATO, *L'uomo e le*

L'uomo e le sue pause

Le cinque foto scattate da Aldo Leoni, sono state donate al Dipartimento nel 2008 dalla figlia Emanuela Leoni Pezzangora. Quest'ultima, in una lettera del 22 febbraio 2008, specifica che le foto sono parte della pubblicazione *L'Uomo e le sue pause* fatta dal padre negli anni Ottanta⁶⁴.

Il 19 marzo, il professor Donato Nitti, direttore del Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche, ringrazia con una lettera la donazione delle foto.

Infine, un documento datato 10 dicembre 2014, certifica che il professor Amadori dichiara di aver ricevuto in dono molte opere tra cui le foto di Leoni.

Le cinque foto riportate di seguito sono attualmente appese lungo il corridoio degli uffici del primo piano della palazzina.

Lo stesso Aldo Leoni, all'interno della raccolta di fotografie da lui pubblicata nel 1990, dichiara: <<l'interesse per la fotografia è nato in me col "Mondo" di Pannunzio, negli anni sessanta>>⁶⁵. All'interno del settimanale, infatti, venivano pubblicate delle foto in cui il protagonista era sempre l'uomo colto in modo spontaneo.

Allo stesso modo anche Aldo Leoni nelle sue foto coglie l'uomo in atteggiamenti autentici e spontanei, mai costruiti.

Un valore aggiuntivo che si trova nelle foto di Leoni, come sottolinea anche il titolo della raccolta, è che gli uomini rappresentati nelle foto non sono persone impegnate a fare qualcosa ma sono colti in momenti di quiete, di pausa. Sono attimi, frammenti di tempo

sue pause, La Grafica Faggian, Padova, 1990; ALDO LEONI, FERNANDO BANDINI, *Treviso Minima*, Editrice Minchio, Bassano del Grappa, 1992; ALDO LEONI, *Il demone del collezionista*, Il Poligrafo, Padova, 1998; CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003; GUIDO BARTORELLI, MARTA PREVITI (a cura di), *Alberto Biasi. Antologia critica 1965-2021*, CLEUP, Padova, 2021.

⁶⁴ Si veda l'appendice documentaria a p.176.

⁶⁵ ALDO LEONI, *L'uomo e le sue pause*, in ALDO LEONI, EMILIO TADINI, GIORGIO SEGATO, *L'uomo e le sue pause*, La Grafica Faggian, Padova, 1990, p.7.

che solitamente passano inosservati e, grazie a queste foto, acquistano valore: effusioni tra innamorati, momenti di riflessione, il carnevale e gli intervalli sono solo alcuni esempi. A Leoni non interessa rappresentare l'uomo in azione e costantemente produttivo come la società vorrebbe, al contrario coglie i momenti di sosta, riflessione e pausa. Lui stesso, per spiegare la sua scelta, dice <<a mio parere il valore e la qualità della vita sono più nella qualità degli intervalli fra i momenti del fare che nell'impegno o nell'oggetto del fare stesso>>⁶⁶.

La pausa, oltre ad essere un diritto per l'uomo, è un momento in cui è concesso riflettere su se stessi e negare tutto ciò condurrebbe ad un impoverimento dell'umanità.

⁶⁶ *Ibidem.*



Aldo Leoni, *Dolce Intesa*, 1987



Aldo Leoni, *Dolce Intesa* – retro, 1987

Dolce Intesa

Marocco 1987

38,5x26 cm (con cornice 50,5x41x2 cm). Fotografia a colori

Provenienza: dono della figlia Emanuele Leoni Pezzangora, 2008

Note: sul retro del supporto, in alto a destra è presente la scritta a matita “UOMO 20”, mentre al centro è riportata la scritta “Dolce Intesa Marocco, 1987”.

Inventario: 393146

La foto raffigura una madre con il suo bambino sulle spalle.

La donna siede su delle casse contenenti delle patate, mentre di fronte a lei vi sono altri ortaggi. Probabilmente ci troviamo di fronte una venditrice di frutta e verdura colta in un momento di pausa, mentre si volta con il viso sorridente, inconsapevole di essere appena stata catturata in questo scatto fotografico.

La dolce intesa di cui parla il titolo della foto si può riferire al rapporto tra la madre e il figlio o tra la donna e una terza persona fuoricampo, magari posta nella direzione verso cui sta guardando.



Aldo Leoni, *Bacio Incantato*, 1979



Aldo Leoni, *Bacio Incantato* – retro, 1979

Bacio incantato

Venezia 1979

26x20 cm (con cornice 50,5x41x2 cm). Fotografia a colori

Provenienza: dono della figlia Emanuele Leoni Pezzangora, 2008

Note: sul retro del supporto, in alto a sinistra è presente la scritta a penna blu “L’uomo e le sue pause”, mentre al centro è riportata un’etichetta con la scritta “Bacio incantato Venezia, 1979”.

Inventario: 393147

La foto raffigura un uomo e una donna mentre si baciano per strada, nel bel mezzo di una giornata di pioggia. Le due persone coperte da un impermeabile per proteggersi dalla pioggia e tengono in mano dei sacchetti, probabilmente dell’immondizia.

Il contesto della foto ci lascia immaginare che si tratti di un gesto durato pochi secondi, un attimo catturato dalla macchina fotografica; un gesto la cui spontaneità si coglie notando che le due persone non sono in posa. La foto, infatti, fa immaginare che i due innamorati stessero camminando o che siano appena usciti di casa e, ad un tratto, decidano di darsi un bacio.

In questo caso la pausa sta proprio nel gesto del bacio che Aldo Leoni definisce incantato.



Aldo Leoni, *Carnevale se ne va*, 1981



Aldo Leoni, *Carnevale se ne va – retro*, 1981

Carnevale se ne va

Venezia 1981

29,5x19,5 cm (con cornice 50,5x41x2 cm). Fotografia a colori

Provenienza: dono della figlia Emanuele Leoni Pezzangora, 2008

Note: sul retro del supporto, sulla parte centrale è riportata un'etichetta con la scritta "Carnevale se ne va Venezia, 1981".

Inventario: 393148

La foto raffigura uno scorcio della città di Venezia: si vede un viale alberato con degli edifici ai lati e sullo sfondo.

Un uomo mascherato cammina al centro del viale e sembra venire in contro allo spettatore. Egli è il soggetto che dà un significato al titolo della foto perché il suo abbigliamento e la sua solitudine, ci fanno immaginare la fine del periodo del carnevale.

In questa foto la pausa si riconosce nel senso di quiete e silenzio conferito dall'immagine e dal paesaggio desolato; l'uomo non è colto nella massa festante che generalmente caratterizza il carnevale di Venezia ma cammina da solo e probabilmente, immerso nel suo momento di pausa, riflette.

Inoltre, il personaggio ritratto nella foto sembra in posa e il rosso vivo del costume che indossa contrasta con l'atmosfera grigia e piovosa che lo circonda, diventando l'unico punto colorato nel campo di inquadratura della fotografia.



Aldo Leoni, *Pausa di gruppo al Covent Garden*, 1987



Aldo Leoni, *Pausa di gruppo al Covent Garden – retro*, 1987

Pausa di gruppo al Covent Garden

Londra 1987

26x36 cm (con cornice 41x50,5x2 cm). Fotografia a colori

Provenienza: dono della figlia Emanuele Leoni Pezzangora, 2008

Note: sul retro del supporto, in alto a destra è presente la scritta a penna blu “L’UOMO 50”, mentre al centro è riportata un’etichetta con la scritta “Pausa di gruppo al Covent Garden Londra, 1987”.

Inventario: 393149

La foto raffigura un gruppo di quattro ragazzi vestiti in stile punk seduti per terra.

In questo caso il titolo che Aldo Leoni dà a questa foto ci indica il luogo preciso in cui la foto è stata scattata. Si tratta di un semplice momento di pausa di questo gruppo di amici che siedono in maniera scomposta, alcuni seduti e altri stesi, per le vie del Covent Garden, uno dei principali quartieri di Londra.

Il punk è un movimento che si sviluppa tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, originario degli Stati Uniti e del Regno Unito.

Nella fotografia si riconosce quindi l’interesse che Leoni prova nei confronti della contemporaneità, cogliendo nei suoi scatti temi e soggetti protagonisti del suo tempo.



Aldo Leoni, *Le divine proporzioni*, 1987



Aldo Leoni, *Le divine proporzioni* – retro, 1987

Le divine proporzioni

Londra 1987

36x26 cm (con cornice 50,5x41x2 cm). Fotografia a colori

Provenienza: dono della figlia Emanuele Leoni Pezzangora, 2008

Note: sul retro del supporto, in alto a destra è presente la scritta a penna blu “UOMO 35”, mentre al centro è riportata un’etichetta con la scritta “Le divine proporzioni Londra, 1987”.

Inventario: 393150

La foto raffigura una donna di spalle mentre contempla un frammento di statua antica. Il frammento è riconoscibile, si tratta di uno dei pezzi delle statue del Partenone, esposto all’interno del British Museum di Londra.

Il titolo della foto potrebbe alludere al corpo della donna che viene assimilato al canone di bellezza dell’Antica Grecia quando la rotondità e la morbidezza delle forme rappresentavano la perfezione di una donna.

Il fotografo è come se mettesse in relazione il corpo della donna con quello della divinità che ella stessa sta contemplando.

La pausa è qui evocata dal tempo dedicato dalla donna all’osservazione del frammento di arte antica⁶⁷.

⁶⁷ La bibliografia di riferimento: ALDO LEONI, EMILIO TADINI, GIORGIO SEGATO, *L'uomo e le sue pause*, La Grafica Faggian, Padova, 1990.

Sandra Marconato (Padova 1927 – 2016)

Sandra Marconato nasce a Padova il 9 marzo 1927 e già in giovane età si trasferisce con la famiglia a Venezia che diventerà la città della sua formazione artistica in quanto frequenta il corso di arti decorative presso l'Istituto d'Arte di Venezia dove si diploma nel 1948. Qui avrà la possibilità di essere guidata da docenti quali Carlo Scarpa, che le trasmetterà l'importanza della conoscenza dei materiali e del colloquio tra opera e spazio, e la svedese Anna Akerdhal, responsabile del laboratorio di tessitura⁶⁸. Sarà quest'ultima a riconoscere le potenzialità della Marconato tanto da convincerla a partecipare alla Biennale di Venezia nel 1950, dove, nel Padiglione delle Arti Decorative, espone uno dei suoi tappeti denominati *Pannelli decorativi*. Questa prima partecipazione alla Biennale segna l'inizio di una lunga serie di presenze ai principali appuntamenti espositivi nazionali e internazionali⁶⁹.

Nel 1951 Sandra Marconato si trasferisce definitivamente a Padova dove comincia a dedicarsi all'insegnamento, avviando la sezione di tessitura all'Istituto professionale Ruzza ove vi rimarrà fino al 1978.

Nel mese di giugno del 1963 i suoi tappeti sono tra le opere esposte nella mostra personale di Bevilacqua la Masa.

In collaborazione con altri colleghi artisti, nel 1965 è tra i fondatori del "Centro Italiano delle produzioni d'arte" per garantire la salvaguardia del lavoro artigianale istruendo gli artisti, rinnovando l'insegnamento e curando il rapporto tra arti e industria⁷⁰. Il centro verrà chiamato ad esporre in varie città italiane.

⁶⁸ ALESSIA CASTELLANI, *Sandra Marconato*, in NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Milano, Electra, 2009.

⁶⁹ *Ibidem*.

Sempre sotto la guida dell'ex insegnante svedese Akerdhal, Marconato continua la sua realizzazione di tappeti caratterizzati inizialmente da forme geometriche e poi ispirati all'informale.

Negli anni Settanta, invece, si dedicherà al settore dell'arazzo, portando avanti una ricerca sul rapporto tra opera e spazio creando opere tridimensionali dalle forme inedite fatte di tagli, torsioni e intrecci.

A cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, oltre al concetto dello spazio, nei lavori della Marconato subentra anche la riflessione sul tempo. Abbandona il telaio, aprendosi verso l'utilizzo di altri materiali quali carta, veline e garze realizzando opere proiettate quasi verso la smaterializzazione. Questi elementi conferivano ai lavori un aspetto di leggerezza e trasparenza a significare lo scorrere del tempo. Date le loro caratteristiche queste opere ben evocano l'idea del tempo perché questo è intangibile e impercettibile.

La considerazione del tempo talvolta comprende anche una riflessione sul tempo passato, sul rapporto tra conservazione e perdita. Suggestivo in questo caso è stato il viaggio che Sandra Marconato fece in Grecia negli anni Settanta perché, da questo, nacquero i lavori chiamati *Memoria classica*, colonne realizzate in carta velina. Queste colonne sono come le memorie e i ricordi che ci rammentano un passato remoto affidato non più al marmo, materiale nobile che dura nel tempo, ma alla fragile e deperibile carta.

A seguire viene il momento dell'uso degli impasti delle cellulose, colorate poi con colori vegetali e minerali per dare l'idea del tempo che si deposita sui materiali; nasce la serie di opere chiamate *Steli*.

⁷⁰ LUISA BAZZANELLA DAL PIAZ (a cura di), *Sandra Marconato Itinerari*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 12 ottobre – 17 novembre 1996) Il Poligrafo, Padova, 1996.

A questo punto si può dire come la conoscenza dei diversi materiali da parte di Sandra Marconato abbia fatto sì che l'artista, armandosi di << fibre dello spazio e fili del tempo >>⁷¹, facesse della materia il suo mezzo di comunicazione e rappresentazione.

Per concludere possono essere usate le parole che Caterina Limentani Virdis ha dedicato a Marconato: << il suo desiderio di sperimentare [...] lo ha sempre dimostrato nella conoscenza diretta e nella manipolazione dei materiali, sia quelli naturali, che quelli dell'oggettualità del quotidiano, che ha smontato e rimontato nelle loro varie componenti, reinventandone il senso con straordinaria creatività >>⁷².

Negli ultimi anni di attività l'artista si dedica anche alla fotografia e al video.

Sandra Marconato muore a Padova l'11 novembre 2016⁷³.

⁷¹ CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *Fibre dello spazio fili del tempo*, in COMUNE DI PADOVA, *Sandra Marconato Itinerari*, Il Poligrafo, Padova, 1996.

⁷² CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003, p. 127.

⁷³ La bibliografia di riferimento: LUISA BAZZANELLA DAL PIAZ (a cura di), *Sandra Marconato Itinerari*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 12 ottobre – 17 novembre 1996) Il Poligrafo, Padova, 1996; CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009.

I siti web di riferimento: http://www.literary.it/autori/dati/danesin_luccia/txt/sandra_marconato.html; <https://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2016/11/15/news/addio-all-artista-e-insegnante-sandra-marconato-1.14419017>



Sandra Marconato, *Stele n.4*, 1985



Sandra Marconato, *Stele n.4* – retro, 1985

Stele n.4

1985

76.5x94, 102x113x4 cm (con cornice). Cellulosa

Provenienza: dono dell'artista, 2002

Note: sul tetro del telaio, in basso a destra, è riportata la scritta a penna nera "Stele n.4 Sandra Marconato 1985" e l'etichetta con il numero di inventario. Al centro è presente un adesivo che riporta nuovamente il titolo dell'opera e il nome dell'artista.

Inventario: 569

Il 25 ottobre 2002 il professor Chieco-Bianchi dichiara di aver ricevuto l'opera in dono e, il 30 dello stesso mese, Sandra Marconato invia una lettera al professore definendosi contenta di far parte di tale iniziativa⁷⁴. In un'altra lettera del 13 novembre 2002, il professore comunica all'artista che l'opera era già stata inventariata e appesa alla parete di uno degli ingressi della Palazzina dei Sevizi didattici e segretariali. Il quadro è infatti appeso vicino all'opera di Pianezzola e di fronte all'opera di Giovanni Soccol.

L'opera fa parte della serie delle *Steli*, lavori in cui Sandra Marconato utilizza le fibre di cellulosa per realizzare questo tipo di arte dal carattere informale. L'artista ricava le fibre vegetali dalla carta, le sminuzza e le unisce assieme con l'aiuto di acqua e altre sostanze liquide; dopo averle pressate assieme e lasciate asciugare, ottiene queste sagome di carta a cui successivamente aggiunge del colore.

Le varie steli sono numerate in ordine crescente e fanno parte di quelle opere che si collegano alla riflessione sul tempo sviluppata dall'artista a partire dalla fine degli anni Settanta. È l'utilizzo del colore che suggerisce l'idea del tempo che scorre e modifica la materia, come se fosse una muffa che si crea sulle superfici dei materiali. Il tempo è come

⁷⁴ Si veda l'appendice documentaria a p.177.

se intervenisse direttamente sull'opera espandendo il colore e corrodendo la materia; il senso di deperimento è dato dalla forma labile e imperfetta della stele.

Nella *Stele n.4* Sandra Marconato sceglie i toni del marrone e del grigio che, come una macchia, dalla parte bassa dell'opera si espandono verso l'alto sulla superficie bianca della cellulosa della carta.

Manfredo Massironi (Padova 1937 – 2011)

Manfredo Massironi nasce a Padova l'8 giugno 1937 dopo che la madre, maestra di scuola elementare, ricevette una cattedra di insegnamento nella città patavina; la sua famiglia era di origini romagnole. Tuttavia, a causa della Seconda Guerra Mondiale, la prima infanzia la trascorre in Romagna.

Quando Massironi torna a Padova inizia la sua formazione artistica frequentando prima il liceo artistico e poi iscrivendosi al corso di laurea in architettura a Venezia, specializzandosi successivamente nel design industriale. La progettazione e lo studio dei materiali, sono i primi interessi che lo porteranno a definire i mezzi che, negli anni successivi, utilizzerà nei suoi lavori proiettati verso lo studio della psicologia della percezione.

Nel 1959 partecipa al Premio San Fedele di Milano con l'opera *Momento 2* che consisteva in un cartone ondulato. Data l'estrema semplicità materiale e formale dell'opera, definita da Annamaria Sandonà <<anticipatrice di modalità minimaliste>>⁷⁵, si scatenano non poche polemiche che portarono alle dimissioni del presidente di giuria con la motivazione di aver ammesso in concorso <<un coso in cartone ondulato, integro così come lo consegna l'industria cartaria agli imballatori>>⁷⁶. Tuttavia, Massironi trovò appoggio da parte di coloro che sostenevano il rinnovamento formale, svincolato dalla tradizione e proiettato verso l'espressione dei veri valori dell'opera; come affermò Massironi

⁷⁵ ANNAMARIA SANDONÀ, *Manfredo Massironi e il suo percorso fra arte e teoria*, in CHIARA COSTA, NICOLA GALVAN, UGO SAVARDI, ANNAMARIA SANDONÀ, *Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 20 dicembre 2008 - 8 marzo 2009), società editrice Umberto Allemandi & C., Padova, 2008, p.8.

⁷⁶ *Ibidem*.

all'epoca <<tutte le cose, tutti gli oggetti hanno un loro messaggio...ho solo cercato di far parlare agli oggetti la loro lingua>>⁷⁷.

Nello stesso anno Massironi appare tra i fondatori del Gruppo *Ennea*, poi conosciuto come Gruppo N, un'associazione culturale che si propone di portare a Padova la "Nuova concezione artistica". Come si è detto nel primo capitolo, gli artisti componenti del gruppo, Massironi, Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa ed Edoardo Landi <<si definiscono "disegnatori sperimentali", liberi da programmi e tendenze artistiche, accumulati nella ricerca di una nuova definizione dell'arte>>⁷⁸. Questi artisti si definiscono anche "operatori visivi" perché, indagando scientificamente il mondo della percezione, si interessano all'Op art, avvicinando le loro ricerche alle teorie della Gestalpsychologie.

Manfredo Massironi era considerato come il più valido interprete del nuovo linguaggio artistico perché era lui il più interessato alla psicologia della forma; quindi, cercava sempre di legare il fare artistico con lo studio teorico.

Come già si è potuto leggere nel paragrafo relativo al Gruppo N, negli anni a seguire, Massironi, con il gruppo, espone in molte città italiane ed estere quali Venezia, Milano, Parigi e New York. Nel 1960, ad esempio, Massironi e Biasi, insieme agli artisti milanesi come Piero Manzoni, espongono alla Galleria Azimut dove si tenne la mostra *La nuova concezione artistica*; questa nuova concezione viene spiegata all'interno della locandina dove gli autori scrissero che la loro ricerca mirava al <<superamento dell'arte per l'arte [...] abbandona lo spazio limitato delle due dimensioni per uno spazio più vasto di cui la

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ VIRGINIA BARADEL, *Manfredo Massironi*, in NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009, p. 280.

luce è l'elemento determinante...supera l'estetica tradizionale per difendere un'etica collettiva>>⁷⁹.

Nel frattempo, Massironi porta avanti i suoi studi sulla teoria della percezione, associando sempre la scienza all'arte e dando vita ad opere come *Strutture a quadrati ruotati*, *Cerchi più quadrati*, *Cubi più sfere*, in cui le diverse componenti dell'opera davano vita ad una continuità percettiva; Massironi, quindi, crea delle opere in linea con le leggi gestaltiche. Il Gruppo N nel 1964 partecipò alla Biennale di Venezia senza ricevere nessun riconoscimento; questo causò delle fratture all'interno del gruppo che, nel 1965, arrivò a sciogliersi.

Nel 1967 Massironi riduce l'attività artistica, conclude i suoi studi e si dedica all'insegnamento della psicologia generale nelle università di Roma, dal 1978 al 1985, e di Verona, dove nel 1986 diventa professore associato di Psicologia sperimentale e dedicandosi poi, negli anni Novanta, alla Psicologia generale.

Tuttavia, la sua ricerca artistica non termina mai, la produzione è molto rallentata, continua a realizzare serie di opere in cui può introdurre i suoi studi come le *Sottrazioni* (lavori degli anni Sessanta e Settanta), *Struttura rottura di costanza* (lavori degli anni Settanta, poi ripresi nel duemila), *Prospettive rovesciate* (lavori degli anni Settanta, poi ripresi nel duemila), *Figure anomale* (anni Novanta) e i *Nodi* (primi anni duemila).

Manfredo Massironi perciò ha sempre portato avanti le sue sperimentazioni e le sue ricerche, sia scientifiche che artistiche, con rigorosa coerenza.

⁷⁹ ANNAMARIA SANDONÀ, *Manfredo Massironi e il suo percorso fra arte e teoria*, in CHIARA COSTA, NICOLA GALVAN, UGO SAVARDI, ANNAMARIA SANDONÀ, *Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 20 dicembre 2008 - 8 marzo 2009), società editrice Umberto Allemandi & C., Padova, 2008, p.8.

L'artista muore a Padova il 30 novembre 2011⁸⁰.

⁸⁰ La bibliografia di riferimento, oltre a quella già riportata nel Capitolo I, in riferimento al Gruppo N: IVANA BIANCHI, UGO SAVARDI, *Manfredo Massironi: Ricerca visiva e arte, arte e ricerca visiva*, Ambrosio, Milano, 2007; CHIARA COSTA, NICOLA GALVAN, UGO SAVARDI, ANNAMARIA SANDONÀ, *Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 20 dicembre 2008 - 8 marzo 2009), società editrice Umberto Allemandi & C., Padova, 2008; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009.

I siti web di riferimento: https://it.wikipedia.org/wiki/Manfredo_Massironi;
<https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/358/>



Manfredo Massironi, *Closed Flat Knot*, 1992



Manfredo Massironi, *Closed Flat Knot – retro*, 1992

Closed Flat Knot

1992

92x140x4,5 cm. Legno e cartoncino colorato

Firmato in basso a destra e sul retro in alto a destra:

<<Massironi>>

Provenienza: dono dell'artista, 2002

Note: sul retro del supporto sono riportate, a sinistra l'etichetta con il numero di inventario, a destra la firma dell'artista a pennarello nero "Massironi".

Inventario: 570

Il 19 dicembre 2002, il professor Chieco-Bianchi dichiara di aver ricevuto in dono l'opera, mentre il 23 dicembre 2002, in una lettera indirizzata all'artista, lo ringrazia del prezioso dono fatto al Dipartimento e specifica: <<l'opera, risultato della sua ricerca sulla percezione dei nodi, si integra ottimamente nel contesto dell'attività scientifica svolta nei nostri laboratori e dibattuta nell'aula dove il "Closed Flat Knot" è stato esposto>>⁸¹. Insieme all'opera di Plessi, infatti, anche questa viene appesa all'interno dell'Aula Magna. L'opera entrerà ufficialmente all'interno della collezione il 31 marzo 2003.

Partendo quindi dalle parole del prof. Chieco-Bianchi si può dire che questo è uno dei tanti lavori fatti da Massironi che testimoniano la sua ricerca in equilibrio tra teoria scientifica e creazione artistica.

Quest'opera in particolare fa parte di una serie di sperimentazioni fatte da Massironi nei primi anni duemila riguardanti la Percezione dei Nodi; una ricerca questa che nel 2004 porta l'artista a pubblicare le sue teorie all'interno del manuale che prende il nome di *Closed Flat Knots*⁸².

⁸¹ Si veda l'appendice documentaria a p.180.

⁸² MANFREDO MASSIRONI, *On closed flat knots*, CLEUP, Padova, 2004

Closed Flat Knots letteralmente significa “Nodi Piatti Chiusi”. *Flat* perché <<questi nodi consistono in lamine bidimensionali piegate su se stesse, senza grinze>>, spiega Massironi, mentre *Closed* identifica il tipo di nodo di cui Massironi parla; non si tratta di un nodo sciolto, allentato, ma di un nodo stretto, quindi chiuso⁸³.

Una volta progettati seguendo delle precise regole geometriche⁸⁴, questi nodi vengono realizzati da Massironi con del legno e dei cartoncini colorati scelti senza un preciso criterio, in questo caso rosso e grigio. Seguendo il progetto, l’artista taglia il legno in più parti: un pezzo trapezoidale costituisce il nucleo centrale e due pezzi rettangolari formano le due braccia laterali. I pezzi, una volta assemblati, assumono la forma del nodo, percepita ancora meglio grazie alla presenza del cartoncino colorato, incollato solo in alcune parti per dare l’idea dell’intreccio.

Questo studio ha sempre a che fare con la psicologia della Gestalt, in quanto, l’osservatore percepisce queste forme come nodi perché otticamente fonde assieme tutte le parti di cui sono composti. Lo stesso Massironi afferma che <<il nodo, quindi, è visto come un tutto strutturale non costituito da parti indipendenti>>⁸⁵, perciò la struttura è fatta in modo tale che se il nodo dovesse sciogliersi si dovrebbe ottenere un rettangolo⁸⁶.

⁸³ MANFREDO MASSIRONI, *On closed flat knots*, CLEUP, Padova, 2004, p.8.

⁸⁴ *Ivi*, p.10.

⁸⁵ *Ivi*, p.29.

⁸⁶ La bibliografia di riferimento: MANFREDO MASSIRONI, *On closed flat knots*, CLEUP, Padova, 2004.
I siti web di riferimento: <https://www.dse.univr.it/?ent=progetto&%26id=94&id=1404&lang=en>

Nina Nasilli (Rovigo 1968)

Nina Nasilli nasce a Rovigo il 2 gennaio 1968.

Sin da quando era molto giovane inizia a dedicarsi alla poesia e, apprezzata a livello locale, inizia a partecipare a diversi concorsi poetici nell'area polesana.

<<Poetare per la Nasilli è sempre stata una “necessità fisiologica”, un’urgenza alla quale non ha mai potuto sottrarsi in alcun modo>>⁸⁷.

Nina Nasilli si diploma al liceo classico e, successivamente, la passione per la scrittura la spinge a laurearsi in Lettere antiche presso l’Università degli Studi di Padova.

La sua carriera di scrittrice di poesie, alla fine del secolo scorso, la porta alla conoscenza e collaborazione con il letterato Ottiero Ottieri, uno degli scrittori più importanti del Novecento che ritiene molto interessanti le sue poesie.

Ben presto gli orizzonti della poetessa si allargano, tanto che lei sente la necessità di esprimere i suoi pensieri e le sue inquietudini anche attraverso la pittura. Il suo modo di dipingere è molto caratteristico, fatto di segni veloci, espressivi e da colori innaturali che quasi appiattiscono le superfici.

Quella di poetessa e di pittrice saranno due attività che proseguiranno di pari passo nella sua carriera. Già negli anni Novanta, infatti, l’urgenza espressiva porta Nina Nasilli a dipingere ispirandosi alle sue poesie.

Sia in qualità di artista che di poetessa, Nina Nasilli partecipa a diversi convegni e mostre sia in Italia che all'estero.

⁸⁷ PAOLO TIETO (a cura di), *Nina Nasilli. Segni urgenti*, centro copie Berchet, Padova, 2003.

Nel 2005 espone le sue opere in due mostre personali: *Segni Urgenti e Imperfezioni Moleste*, la seconda conferisce il titolo anche al suo primo libro di Poesie pubblicato nel 2006.

Nina Nasilli vive e lavora a Padova⁸⁸.

⁸⁸ La bibliografia di riferimento: PAOLO TIETO (a cura di), *Nina Nasilli. Segni urgenti*, centro copie Berchet, Padova, 2003.

I siti di riferimento: <https://site.unibo.it/atlane-poeti/it/poeti-nord-est/nina-nasilli>;
<https://www.artecultura.fe.it/1354/nina-nasilli-imperfezioni-moleste-e-oltre>



Nina Nasilli, *Mamma Giocasta*, 2006



Nina Nasilli, *Mamma Giocasta* – retro, 2006

Mamma Giocasta

2006

120x100 cm. Olio, acrilici e pastelli oleosi.

Datato in basso a sinistra e firmato, con sigle, in basso a destra:

<<02-06 N.N.>>

Provenienza: dono dell'artista, 2007

Note: sul retro del supporto, al centro del lato destro è scritto a matita rossa "Nina Nasilli 02.06"; in basso a destra ci sono due etichette, una con un codice a barre e l'altra con il numero di inventario; al centro del lato sinistro, sempre a matita rossa c'è nuovamente la firma dell'artista "Nina Nasilli".

Inventario: 577

Nina Nasilli il 20 aprile 2007 scrive una lettera in cui, oltre a spiegare alcuni aspetti della sua opera, ringrazia i professori Chieco-Bianchi e Amadori per aver dato tanta importanza al suo lavoro; <<è un piacere e un onore per me che questo dipinto da oggi appartenga al prestigioso istituto che dirigete>>⁸⁹, scrive l'artista.

Il dipinto si trova nel corridoio degli uffici al primo piano della Palazzina.

Il 3 maggio 2007 il professor Amadori dichiara di aver ricevuto in dono l'opera e in una successiva lettera, assieme al professor Chieco-Bianchi, ringrazia l'artista.

Il 20 giugno 2007 l'opera entra ufficialmente nella collezione.

All'interno della lettera inviata dall'artista, lei stessa racconta: <<Mi piace ricordare che quest'opera è stata influenzata, nella sua nascita, dalla lettura di un libro che giudico importante e carico di spunti stimolanti per l'area tematica in cui in questi anni si sono concentrate le mie ricerche. Si tratta di un testo di Annick de Souza nelle intitolato *Edipo*

⁸⁹ Si veda l'appendice documentaria a p.181.

interiore. La presenza del verbo nel mito greco>>. Il libro tratta vari temi, storici, mitici, religiosi e antropologici dando al mito di Edipo una visione introspettiva; questi temi si intrecciano e vengono interpretati dall'artista in chiave di esigenza espressiva.

L'urgenza espressiva è proprio ciò che caratterizza da sempre il lavoro di Nina Nasilli, sia nella scrittura che nella pittura. Come già si è detto, solitamente le sue opere hanno una base di ispirazione letteraria, questa può essere la sua espressione poetica, o, come in questo caso, un libro che l'ha particolarmente colpita.

Ispirandosi quindi al testo dell'Edipo interiore, l'artista rappresenta diversi personaggi ed elementi che fanno parte del mito di Edipo e della città di Tebe, scrivendo anche alcuni dei loro nomi all'interno dell'opera.

Il dipinto rappresenta una donna sulla destra, la quale occupa la maggior parte dello spazio; si tratta del personaggio principale, identificata come Giocasta, madre e poi moglie di Edipo. Sopra le ginocchia ripiegate della donna sono rappresentati due piedi, simbolo di Edipo che da neonato venne abbandonato dal padre Laio sul monte Citerone con le caviglie trafitte, questo per scongiurare l'oracolo di Delfi che aveva predetto l'uccisione di Laio da parte di Edipo⁹⁰.

Sotto le gambe della donna, invece, sta la figura della sfinge, figura mitologica a guardia delle mura di Tebe; il suo enigma sarà risolto da Edipo che libererà così la città di Tebe. Proseguendo, sulla parte sinistra della tela campeggiano una testa di toro e un'aquila, anche questi rappresentati in modo molto semplice; le due figure possono essere associate all'immagine di Zeus. Leggendo il mito di Edipo, infatti, si scopre che alla base della creazione della città di Tebe ci sta un altro mito, quello che vede come protagonista

⁹⁰ Informazioni ricavate dal sito <https://www.treccani.it/enciclopedia/edipo>

Europa; Zeus la rapisce trasformandosi in toro e si unisce a lei con le sembianze di un'aquila.

Le ultime due figure umane stilizzate risulterebbero di difficile interpretazione se non fossero affiancate dai nomi Antigone e Ismene che le identificano come le due figlie femmine di Edipo e Giocasta. I due coniugi ebbero anche due figli maschi, Eteocle e Polinice, i cui nomi vengono scritti rispettivamente nella parte superiore e in basso alla tela.

L'opera nella sua integrità mostra il tipico modo di dipingere di Nina Nasilli; la sua pittura è veloce, i segni sono rapidi ed espressivi, così come il colore che, già al primo sguardo appare poco naturale e steso a campiture omogenee con pennellate irregolari che contribuiscono a conferire all'opera un senso di bidimensionalità.

Renato Pengo (Padova 1943)

Renato Pengo nasce a Padova il 31 ottobre 1943.

Inizia i suoi studi artistici nella città natale, dove frequenta l'Istituto d'Arte Pietro Selvatico.

L'artista cresce in un contesto in cui si trova a stretto contatto tra la cultura cattolica e quella laica che lo portano, sin da giovane, a interrogarsi sull'esistenzialismo. Sono questi ragionamenti introspettivi che portano il giovane Pengo alla consapevolezza che le regole della società in cui viveva gli stavano strette, così come quelle imposte dall'accademismo della scuola d'arte che non gli permettevano di esprimersi completamente.

Solo l'incontro con Diego Valeri e la scoperta della poesia gli diedero la possibilità di esprimere attraverso l'arte le sue esigenze interiori.

Già negli anni Sessanta inizia ad esporre tra Venezia, Padova e Milano; nelle opere che presenta utilizza il colore come elemento principale di espressione, realizzando dei paesaggi semplificati e interiorizzati, non realistici e descrittivi, in cui è subito chiara la sua sensibilità per la dimensione cromatica e la sua capacità <<di saper bilanciare urgenza espressiva e ordine compositivo>>⁹¹. In un articolo pubblicato nel 1969 in occasione di una mostra personale di Pengo si sottolinea che il <<tema di queste opere è soprattutto la natura, ricondotta alle sue forme fondamentali che sono semplici come i personaggi di una favola [...] C'è un vento di libertà che percorre il paesaggio>>⁹².

Se fino a questo momento Renato Pengo realizza delle opere con soggetti naturali ridotti a forme essenziali, dagli anni Settanta fa un ulteriore passo avanti, iniziando a dedicarsi

⁹¹ VIRGINIA BARADEL, *Renato Pengo*, in NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Milano, Electra, 2009, p.345.

⁹² DELMINA SIVIERI, *Renato Pengo all'Alexandra*, in "Il Gazzettino", Venezia, 2 febbraio 1969.

totalmente a nuove sperimentazioni formali che lo portano a concentrarsi su strutture di carattere concettuale e sull'eliminazione del colore, <<la figurazione si riduce all'essenziale, giuocando sull'interazione di immagini semplificate>>⁹³. Nelle sue opere inizia a rappresentare la società che lui definisce alienata e programmata; subentra la quotidianità, la lotta sociale e il contatto con la tecnologia che, oltre alle agevolazioni che offre, porta anche l'uomo ad uno stato di accondiscendenza e prigionia.

Nello spesso periodo Pengo si dedica anche a nuovi linguaggi come performance, happenings e fotografia, privilegiando l'esperienza artistica, ovvero il processo che porta alla realizzazione di un'opera, evitando di limitare l'arte al solo oggetto finito e al suo riscontro sul mercato. Come spiega anche Caterina Limentani Virdis, Pengo si inserisce in quello che stava accadendo sulla scena internazionale <<caduta la necessità di asserire l'autonomia dell'opera, era divenuto opportuno un coinvolgimento dell'altro, del pubblico, e l'obiettivo si era spostato su ciò che è corporeo [...] senza paura che ciò significhi eventualmente figurativo>>⁹⁴.

Nel 1975 risulta tra i fondatori di "Azionecritica", un gruppo che, attraverso performance e murales, compie le sue attività tra le vie di Padova.

Negli anni seguenti il suo interesse per la fotografia cresce sempre di più, la utilizza sia come analisi concettuale che come mezzo espressivo <<facendo emergere un'imprevista natura pittorica dalla manipolazione delle superfici>>⁹⁵.

⁹³ CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *Sperimentatori e solitari*, CATERINA VIRDIS LIMENTANI, 1950-2000. *Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003, p. 133.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ VIRGINIA BARADEL, *Renato Pengo*, N. STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Milano, Electra, 2009, p.345.

Negli anni Ottanta Pengo sperimenta il video, strumento che lo aiuta nella ricerca sulla riproduzione decelerata dell'immagine.

In questo periodo l'artista inizia ad utilizzare la pittura non più come espressione dell'interiorità ma come riflessione sul tempo che scorre o sul movimento dello spazio.

Nelle sue opere l'artista parte sempre da un colore di base, generalmente nero o bianco, a cui sovrappone pennellate di altro colore o strati di carta velina per dare l'idea del movimento. Quando l'artista genera degli strappi qua e là nella carta velina per mostrare lo spazio sottostante, o sovrappone diversi strati di colore, vuole rappresentare lo svelamento di qualcosa di nuovo che sta al di sotto dell'immobilità del colore monocromo. Questi lavori, fatti quindi di materia sovrapposta, servono per introdurre ciò che meglio verrà a svilupparsi negli anni seguenti, quando Pengo, riflettendo sui mezzi tecnologici, introduce la più complessa riflessione sullo "shock tecnologico", inteso come l'esito dell'accavallarsi di informazioni visive e auditive inquinanti.

Negli anni Novanta, tra le varie sperimentazioni, Pengo concentra la sua riflessione sul disordine visivo che lo porta a definire il concetto di "shock tecnologico", termine formulato osservando i segnali che si creano quando c'è un'interruzione televisiva. Secondo Pengo era fondamentale fermare questo disordine per liberare l'immaginazione ormai troppo condizionata; per riappropriarsi dell'immaginario era prima necessario un azzeramento⁹⁶.

Come citato nella biografia dell'artista riportata nel catalogo *Pengo. Percezioni mutanti*, questa intuizione viene interpretata così dal critico francese Pierre Restany: <<l'interruzione della corrente sbocca nell'universo spirituale e immaginario, pregnante

⁹⁶ GIANPIERO BRUNETTA, PIERRE RESTANY, GIORGIO SEGATO (a cura di), *Renato Pengo. Opere 1966-1996*, Canova, Treviso, 1996.

di vibrazioni e di energia cosmica in libera circolazione nello spazio: uno spazio che diventa il vuoto, il vuoto immateriale>>>⁹⁷. È quindi necessario far scattare questo shock per recuperare il proprio immaginario appena ci si rende conto di essere in una condizione di passività.

Alla fine del Novecento questo disordine visivo si trasmette anche alla materia. Pengo nelle sue opere inizia ad utilizzare materiali come plexiglass, ardesia e ferro, mentre i colori dominanti diventano il rosso vermiglio e il blu. Quest'ultimo in particolare è un colore centrale nella riflessione del pittore perché vede nel blu l'immaterialità, uno spazio libero e puro da cui è possibile ripartire da zero.

Nel 2000 porta a compimento la sua ricerca e realizza un video-manifesto per dare voce alla nascita di una nuova scrittura pre-linguista composta da segni e parole che si confondono⁹⁸.

Negli anni a seguire Renato Pengo continua ad esporre le sue opere in mostre personali o collettive⁹⁹.

⁹⁷ ENRICO GUSELLA, GIAN FRANCO MARTINONI (a cura di), *Pengo. Percezioni mutanti*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 24 gennaio – 7 marzo 1999) Electra, Milano, 1999. p.133.

⁹⁸ https://it.wikipedia.org/wiki/Renato_Pengo

⁹⁹ La bibliografia di riferimento: ANNAMARIA SANDONÀ, GIORGIO SEGATO (a cura di), *Antonio Iveolella. Renato Pengo. Immateriali*, Italgraf, Noventa Padovana (PD), 1990; GIANPIERO BRUNETTA, PIERRE RESTANY, GIORGIO SEGATO (a cura di), *Renato Pengo. Opere 1966-1996*, Canova, Treviso, 1996; ENRICO GUSELLA, GIAN FRANCO MARTINONI (a cura di), *Pengo. Percezioni mutanti*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 24 gennaio – 7 marzo 1999) Electra, Milano, 1999; CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009.

I siti web di riferimento: https://it.wikipedia.org/wiki/Renato_Pengo



Renato Pengo, *Paesaggi Prestati*, 1966-2002



Renato Pengo, *Paesaggi Prestati* – retro, 1966-2002

Paesaggi prestati

1966-2002

50x50 cm (con cornice 55x55 cm). Olio su tela e acrilico su plexiglass.

Firmato e datato sul retro in basso a destra:

<<Pengo 66>>

Provenienza: dono dell'artista, 2004

Note: sul retro del telaio, in alto a sinistra sono presenti due etichette, sulla prima è scritto a penna rossa "Paesaggi Prestati n.13 cm 50x50", sulla seconda è scritto a penna blu "olio su tela plexiglas acrilico 50x50"; in alto a destra c'è la lettera "P" scritta con pennarello nero; in basso, invece, a destra l'artista si è firmato con pennarello nero "Pengo", mentre a sinistra c'è l'etichetta con il numero di inventario. Al centro del telaio, con pennarello nero è scritto "Pengo 1966 2002".

Inventario: 573

Quest'opera fa parte di una delle opere realizzate tra il 1966 e il 2002 come l'artista stesso scrive in una lettera al professor Chieco-Bianchi il 9 giugno 2004; spesso l'artista è solito riprendere in mano vecchie opere per apportare delle aggiunte. Nella lettera Pengo aggiunge: <<congratulations per la sensibile iniziativa del prof. Bianchi, mi auguro che questo mio contributo aiuti l'umanità a continuare ad amare la vita e l'arte>>¹⁰⁰.

In data 23 giugno 2004 il professor Chieco-Bianchi dichiara di aver ricevuto l'opera in dono e invia una lettera all'artista ringraziandolo per aver contribuito ad ampliare la raccolta con il suo lavoro.

Il quadro è appeso nell'atrio dell'ingresso principale, di fronte all'opera di Flarer.

¹⁰⁰ Si veda l'appendice documentaria a p.184.

L'opera a sfondo bianco presenta una macchia rossa che cola dall'alto verso il basso. Al centro campeggia un piccolo quadrato colorato all'interno da tre fasce, una ocra, una rossa e una marrone.

L'opera dimostra l'urgenza espressiva che l'artista sviluppa sin dai primi anni e che maturerà maggiormente dagli anni Sessanta, periodo a cui risale la tela. Come riportato nella biografia, proprio in questi anni Pengo realizza una serie di opere dedicate ai paesaggi realizzati in modo semplificato e interiorizzato, come se fossero dei paesaggi introspettivi che non seguono le leggi della figurazione ma quelle dell'espressione. *Paesaggi prestati* riprende proprio questa tipologia di dipinti dove Pengo riporta la sua idea di paesaggio interiorizzato all'interno di un piccolo quadrato; i tre colori ricordano i colori della terra.

Essendo il colore ridotto a un piccolo quadrato posto al centro di uno spazio bianco, si può suggerire un'ulteriore lettura dell'opera, in linea con l'idea di svelamento di ciò che sta sotto che riconduce alle riflessioni sviluppate dall'artista negli anni Ottanta; quella rivelazione e riscoperta di sé che troverà la sua definizione nella riflessione dello "shock tecnologico". Questa idea di rivelazione è ulteriormente evidenziata dal colore rosso che cola sul vetro dell'opera, potrebbe suggerire una copertura ma anche uno svelamento della parte sottostante.

La colatura è stata aggiunta da Pengo in anni più recenti, la sua informità contrasta con la regolarità del quadrato e costituisce un valore aggiuntivo per l'opera.

Pompeo Pianezzola (Nove - VI 1925 – Angarano 2012)

Pompeo Pianezzola nasce il 15 gennaio 1925 a Nove, in provincia di Vicenza.

La sua formazione ha inizio presso l'Istituto d'Arte G. De Fabris dove sarà allievo di Andrea Parini e Giovanni Petucco; i due maestri si accorgeranno delle qualità di Pianezzola e lo spingeranno ad impegnarsi sempre di più.

Nel 1939, giovanissimo, inizia il suo apprendistato presso la manifattura ceramica vicentina "Antonibon-Barettoni", entrando con la qualifica di decoratore. In seguito frequenterà l'Accademia delle Belle Arti di Venezia; Andrea Parini, in una lettera del 1958, ricorderà di come gli studi in Venezia serviranno a Pianezzola per <<mettersi in cuore le armonie coloristiche dei sommi veneti>>, ricordando come <<la sua ceramica non è solo decorazione, ma pittura nel senso vero della parola>>¹⁰¹.

Nonostante la ceramica sia il *medium* identificativo dell'artista, inizialmente il suo interesse era rivolto alla pittura, la ceramica subentrerà a pieno titolo negli anni Sessanta. La sua carriera avrà sempre come epicentro la città di Nove dove Pianezzola, oltre allo studio, si dedica anche al suo lavoro d'artista e all'insegnamento; insegna all'Istituto d'Arte della città, diventandone poi anche direttore negli anni Sessanta.

Nel 1954 Pompeo Pianezzola partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia. All'interno del padiglione dedicato alle Arti Decorative espone un *Vaso di Ceramica*; si tratta di un vaso panciuto, rastremato all'altezza del collo e del piede con una donna dipinta in superficie. Il vaso ricalca i tratti caratteristici della tradizionale ceramica dipinta di Nove.

¹⁰¹ NICO STRINGA (a cura di), *POMPEO PIANEZZOLA. L'ANIMA DELLE FORME. Ceramiche e dipinti per il XX secolo*, Cornuda (TV), Grafiche Antiga, 2005, p. 53.

Nel 1957 l'artista aprirà una propria manifattura di produzioni artistiche e commerciali, avviando delle collaborazioni industriali con altre manifatture trevigiane.

L'anno seguente espone alla mostra Bevilacqua la Masa a Venezia.

Pompeo Pianezzola si propone di associare la qualità del lavoro con la necessità di produrre le opere in serie, con una visione proiettata all'aspetto industriale e al design.

Un modo di procedere questo che potrebbe collegarsi alla visione introdotta da Gropius al momento dell'istituzione della Bauhaus: l'oggetto di design doveva essere riproducibile in serie ma allo stesso tempo bello e di qualità.

A partire dagli anni Sessanta, l'artista inizia ad abbandonare la pittura e a liberarsi dagli aspetti figurativi legati alla sua formazione accademica.

Esempi delle opere di questo periodo vengono esposti al pubblico nel 1962 quando Pianezzola partecipa per la seconda volta alla Biennale di Venezia, sempre nella sezione dedicata alle Arti Decorative. Questa volta l'artista espone una serie di pannelli in ceramica, tutti pezzi unici, sulla cui superficie pratica delle incisioni, solleva la materia e la rende grossolana per sperimentare diverse variazioni chiaroscurali, giocando con la luce che si riflette sulla superficie informale decorata da smalti colorati.

In questi stessi anni, nonostante continui la sua passione per la ceramica, la dedizione di Pianezzola in questo campo viene meno, prima a causa della nomina a direttore dell'Istituto d'Arte di Nove e poi perché inizia a dedicarsi alla progettazione di opere più libere, costituite da altri materiali come plexiglass, metallo e vetro. <<Questa libertà di movimento, di fare anche artigianato, inizialmente, e in seguito design gli viene [...] per il fatto che egli si sente, ed è, artista>>¹⁰².

¹⁰² *Ivi* p.17.

La precedente citazione spiega la vera essenza di Pompeo Pianezzola che, nonostante tratti materiali tipici dell'artigianato come la ceramica, non perde mai la sua sensibilità di artista. In occasione dell'esposizione delle opere di Pianezzola alla Galleria La Chiocciola nel 1975, Licisco Magagnato riporta una frase detta da Umbro Apollonio in riferimento all'artista <<non ha mai abdicato alla condizione d'artista [...] proprio in virtù di tale comportamento le sue opere rivelano tutte un medesimo carattere e non sono ripartibili in maggiori o minori, in pure e applicate>>¹⁰³.

In comunione a ciò che è stato appena enunciato, si ricorda che negli anni Settanta l'artista riprende ad operare nei due settori che da sempre furono i suoi campi d'azione prediletti: torna a fondere pittura e ceramica approdando ad una sperimentazione che lo porta a dipingere su fogli di ceramica. Si apre quindi una nuova fase <<costituita da ripartizioni della superficie dentro cui scorrono flussi di segni>>¹⁰⁴.

Nel corso degli anni Pianezzola partecipa a numerose mostre, esposizioni e concorsi d'arte nazionali e internazionali, aggiudicandosi anche diversi premi e riconoscimenti.

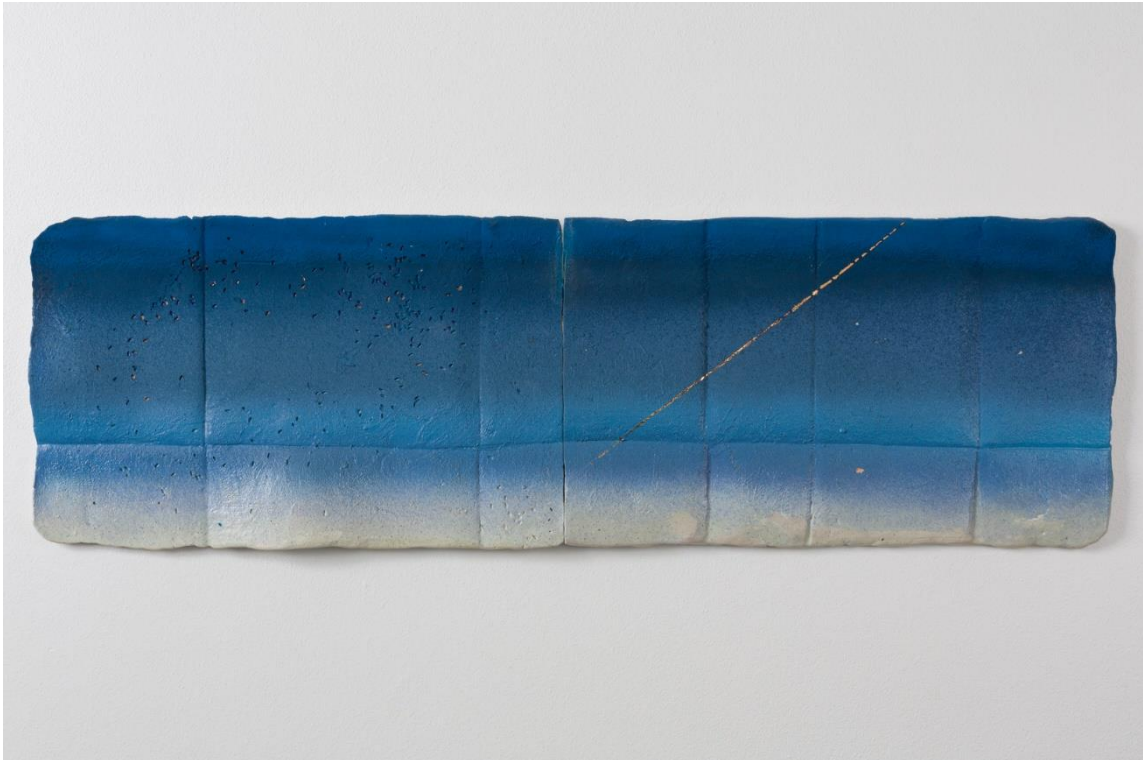
Nel 2012 muore ad Angarano, in provincia di Vicenza¹⁰⁵.

¹⁰³ LICISCO MAGAGNATO (a cura di), *Pompeo Pianezzola*, catalogo della mostra (Galleria La Chiocciola, Padova, 6 – 23 maggio 1975), Tassotti, Bassano, 1975.

¹⁰⁴ NICO STRINGA (a cura di), *POMPEO PIANEZZOLA. L'ANIMA DELLE FORME. Ceramiche e dipinti per il XX secolo*, Cornuda (TV), Grafiche Antiga, 2005, p. 53.

¹⁰⁵ La bibliografia di riferimento: *Pompeo Pianezzola 1962-1982*, Bertinello arti grafiche Padova, 1982; NICO STRINGA (a cura di), *POMPEO PIANEZZOLA. L'ANIMA DELLE FORME. Ceramiche e dipinti per il XX secolo*, Grafiche Antiga, Cornuda (TV), 2005; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009.

I siti web di riferimento: <https://www.capitoliumart.it/it/artista/pianezzola-pompeo-1925-2012/xar-74>



Pompeo Pianezzola, *Evento*, 2001



Evento

2001

35x117 cm. Ceramica dipinta

Provenienza: dono dell'artista, 2001

Inventario: 566

L'opera in ceramica di Pompeo Pianezzola entra a far parte della collezione dell'Università nel 2001, nello stesso anno in cui venne realizzata. L'artista stesso, in data 18 novembre 2001, comunica di aver eseguito l'opera appositamente per l'occasione.

In seguito, in data 9 dicembre 2001, l'artista invia una lettera personale al professor Chieco-Bianchi, ribadendo di aver realizzato l'opera per il Dipartimento e aggiungendo <<questo vuole essere un mio contributo alla ricerca sul cancro>>¹⁰⁶.

Questa è un'altra delle opere d'arte la cui donazione viene ufficializzata il 24 gennaio 2002.

Il "quadro" in ceramica è collocato al piano terra, in prossimità della seconda entrata dell'edificio.

La superficie in ceramica è dipinta con colori che sfumano, dal basso, dal bianco al blu scuro che potrebbero ricordare quei toni veneti a cui si era affezionato nel periodo della sua prima formazione.

Al di sopra della base sfumata vi è un segno di colore oro, a sottolineare l'evento che conferisce il titolo all'opera. Appare come una stella cadente che illumina il cielo, un avvenimento che dura pochi secondi e che l'artista fissa nell'opera.

¹⁰⁶ Si veda l'appendice documentaria a p. 186.

Pianezzola riesce a coniugare i vari aspetti della sua produzione: utilizza la ceramica, materiale prediletto a cui sarà sempre legato, in più ricorda la formazione veneziana attraverso l'utilizzo di colori dai toni accesi.

Il quadro in ceramica vede uno sviluppo orizzontale e, nella sua ripartizione in settori e nell'imprecisione dei bordi, si riconosce l'artigianalità dell'opera plasmata direttamente dalle mani dell'artista; è come se Pianezzola avesse costruito la ceramica a piccoli pezzi, poi montati assieme e modellati fino a raggiungere la composizione definitiva.

Fabrizio Plessi (Reggio Emilia 1940)

Fabrizio Plessi nasce il 3 aprile 1940 a Reggio Emilia.

Studia al liceo artistico di Venezia e successivamente frequenta anche l'Accademia delle Belle Arti, dove terrà poi una cattedra di pittura negli anni Ottanta.

Plessi stesso ricorda di aver sempre sentito un forte legame con l'arte, tanto da affermare che <<come tutti, penso di aver imparato prima a disegnare e poi a scrivere>>¹⁰⁷. Rispetto alla linearità e alla regolarità della scrittura, che fa esercitare la mano solamente da sinistra verso destra, l'artista riconosce la superiorità del segno al posto della parola scritta perché è in grado di autodeterminarsi, organizzarsi e modificarsi con la sua forza; secondo Plessi la matita è come un sismografo che registra le nostre emozioni.

In aggiunta, disegnare gli elementi della materia, per l'artista, era come avvicinarsi alla loro stessa essenza per capire la loro fisicità.

A tal proposito, già alla fine degli anni Sessanta, nelle opere di Plessi inizierà ad avere un ruolo centrale l'elemento dell'acqua, legame che si manterrà solido nel corso degli anni. All'interno di un testo monografico dedicato all'artista, Gillo Dorfles scrive: <<Plessi ha avvertito [...] l'oscura minaccia ma anche lo straordinario fascino creativo che ci viene dall'acqua [...] ha dedicato tutte le sue ricerche alla manipolazione e alla strutturazione di questo elemento>>¹⁰⁸. Vivendo a Venezia, Plessi ha avuto la possibilità di stare a diretto contatto con questo elemento che diventerà il vero protagonista dei suoi lavori.

Molto spesso l'artista utilizza l'acqua in modo scherzoso e metaforico dando vita a delle opere che creano delle situazioni improbabili. Plessi crea centinaia di questi progetti, un

¹⁰⁷ *Plessi Paradiso Inferno*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 luglio – 15 settembre 2002), Electra, Milano, 2002, p.4.

¹⁰⁸ GILLO DORFLES, *Plessi: azioni, interventi, videotapes, films, performances 1970/1976*, Mastrogiacomo editore, Padova, 1977.

esempio è la serie di *Spugne* alte ottanta metri, ideate nel 1970 per contrastare il problema dell'alta marea, erano state pensate per essere calate nei punti strategici di Venezia.

Tra le più importanti esposizioni a cui l'artista partecipa rientrano sicuramente le prime partecipazioni alla Biennale di Venezia dove Plessi presenta dei lavori che, naturalmente, hanno a che fare con l'acqua. All'edizione del 1970 espone un'opera raffigurante un rubinetto da cui, invece dell'acqua, sgorgano dei coriandoli mentre, all'edizione del 1972, presenta l'opera *Gabbia d'acqua*.

L'acqua sarà anche la protagonista di quello che diventerà il mezzo espressivo prediletto dell'artista, il video.

Le prime prove video risalgono agli anni Settanta, quando la nuova tecnologia viene usata come strumento d'interpretazione e trasformazione degli elementi della natura quali, acqua, fuoco, legno e pietra¹⁰⁹.

Da questo incontro tra elementi della natura e strumenti tecnologici, nel corso degli anni, nascono molti lavori che dal progetto cartaceo si trasformano in videoinstallazioni che permettono all'immagine di andare oltre la bidimensionalità.

Dal 1982 Plessi inizia a pensare alle videoinstallazioni, progettando e realizzando strutture fisiche tridimensionali che facessero da contenitore e supporto all'elemento video. Da questi progetti prendono vita dei lavori in cui le possibilità tecnologiche evidenziano il rapporto tra la realtà e la sua riproduzione; il video presenta un'immagine in movimento che rappresenta la realtà e ne rafforza la percezione. Il mezzo tecnologico perciò non è il fine ma il mezzo che deve stupire e incuriosire lo spettatore.

¹⁰⁹ CRISTINA BELTRAMI, *Fabrizio Plessi*, in NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009, p. 361.

La prima videoinstallazione di Plessi risale al 1985 quando, alla Rotonda della Besana di Milano, presenta il progetto *Video Going*¹¹⁰, lavoro che vede contrapposti televisori con immagini d'acqua con televisori con immagini di fuoco. Questi due elementi in particolare vengono ripresi spesso dall'artista anche per il significato che attribuisce loro nei confronti del mezzo televisivo: l'acqua è fluida, come le immagini che scorrono sullo schermo, mentre il fuoco è come l'energia che dà vita alla televisione.

L'anno successivo, in occasione della Biennale di Venezia, realizza una delle sue opere più significative: *Bronx*. Questa installazione prevede ventisei pale di ferro che, "piantate" nello schermo di ventisei monitor posti a terra, si riflettono sull'acqua trasmessa dal monitor stesso. Un'opera che unisce la scultura con il video, caratteristica che si trova in molte opere dell'artista.

Negli anni successivi la fama di Plessi raggiunge livelli internazionali, realizza molte videoinstallazioni per mostre e scenografie in tutto il mondo.

Alla fine del secolo scorso, a seguito dell'insegnamento all'Accademia di Venezia, Plessi viene chiamato a tenere il corso di "Umanizzazione delle tecnologie" a Colonia, con l'intento di insegnare ad utilizzare le tecnologie in modo più umano, considerandole non come degli elettrodomestici da usare in modo meccanico ma come degli strumenti legati al mondo della creatività. L'artista deve utilizzare la tecnologia sfruttando al massimo tutte le potenzialità che questo strumento offre.

Questa occasione gli diede la possibilità di tornare ad esporre i suoi lavori in Germania, dove la sua arte era già ampiamente conosciuta. Nel 1993 realizza al museo Ludwig di

¹¹⁰ *Plessi. Video going*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 21 novembre – 21 dicembre 1985), Electa, Milano, 1985.

Colonia l'opera *Bombay-Bombay*¹¹¹ nata dopo il suo viaggio in India; ricorda un grande lavatoio con i panni bagnati dove l'acqua viene trasmessa elettronicamente dai monitor.

Risale invece al 2000 la scultura tecnologica più monumentale mai realizzata da Plessi, intitolata *Mare Verticale*, allestita all'interno del padiglione italiano dell'Expo di Hannover e poi riproposto alla Biennale di Venezia del 2005. L'opera si presentava come una grande installazione d'acciaio alta quarantaquattro metri; in facciata venne disposto uno schermo che trasmetteva l'immagine dell'acqua che scorre dando l'idea di osservare un mare disposto in verticale.

Il tema degli elementi naturali torna molto spesso nelle opere di Plessi, ad esempio, nel 2001 l'acqua e il fuoco sono stati i protagonisti degli schermi video affissi alle quindici finestre dell'ala Napoleonica del Museo Correr dove Plessi tenne la mostra personale *Waterfire*¹¹².

L'artista è ancora attivo. Nel 2021, in occasione dei 200 anni dalla nascita del fondatore della maison francese Louis Vuitton, Plessi realizza un'opera-vetrina che consiste in un baule con all'interno uno schermo che rappresenta un flusso digitale di color oro¹¹³, per dare l'idea di un viaggio verso l'età dell'oro¹¹⁴.

¹¹¹ *Fabrizio Plessi: Bombay-Bombay*, catalogo della mostra (28 maggio – 20 agosto 1993), Edizioni d'arte Canova, Treviso, 1993.

¹¹² CARL HAENLEIN (a cura di), *Plessi Waterfire*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 7 giugno – 29 luglio 2001), Electa, Milano, 2001.

¹¹³ Informazioni acquisite dal sito <https://www.fabrizioplessi.net/biografia/>

¹¹⁴ La bibliografia di riferimento: GILLO DORFLES, *Plessi: azioni, interventi, videotapes, films, performances 1970/1976*, Mastrogiacom editore, Padova, 1977; *Plessi. Video going*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 21 novembre – 21 dicembre 1985), Electa, Milano, 1985; *Fabrizio Plessi: Bombay-Bombay*, catalogo della mostra (28 maggio – 20 agosto 1993), Edizioni d'arte Canova, Treviso, 1993; CARL HAENLEIN (a cura di), *Plessi Waterfire*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 7 giugno – 29 luglio 2001), Electa, Milano, 2001; *Plessi Paradiso Inferno*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 luglio – 15 settembre 2002), Electa, Milano, 2002; *Plessi Mare verticale*, Silvana Editoriale, Milano, 2005; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electa, Milano, 2009.

I siti web di riferimento: https://it.wikipedia.org/wiki/Fabrizio_Plessi; <https://www.fabrizioplessi.net/biografia/>



Fabrizio Plessi, *La ricerca come ponte*, 2001

La ricerca come ponte

2001

100x268 cm. Stampa su pannello in alluminio

Firmato e datato in basso a destra:

<<Plessi, 2001>>

Provenienza: dono dell'artista, 2001

Inventario: 564

Plessi dona l'opera al Dipartimento nel 2001 e il suo ingresso viene certificato il 24 gennaio 2002.

Date le sue notevoli dimensioni, l'opera è stata collocata nell'Aula Magna del Dipartimento essendo questa lo spazio più ampio e quindi più indicato ad ospitare il pannello. Inoltre, secondo quanto detto dal professor Chieco-Bianchi, l'idea della ricerca proposta da Plessi è perfettamente connessa a quella svolta ogni giorno all'interno delle aule e dei laboratori dello IOV.

Questo lavoro può considerarsi innovativo data la sua unicità all'interno del repertorio artistico di Plessi.

L'artista questa volta non utilizza il video come linguaggio espressivo ma sulla superficie di un pannello di alluminio stampa una serie di immagini dedicate alla ricerca medica. Sembra quasi di trovarsi di fronte ad una gigantografia di uno dei suoi tanti progetti grafici che sempre accompagnano le sue opere. Come già ricordato nella biografia, infatti, Plessi prima di arrivare al video passa sempre per il progetto, rimanendo molto legato al disegno e alla grafica.

L'opera è stata realizzata nel 2001 in vista della sua donazione ai laboratori universitari del Dipartimento e, di conseguenza, anche il tema trattato è in relazione all'ambiente in cui il lavoro sarebbe stato collocato.

Come si evince dal titolo, riportato anche nella parte sommitale del pannello, ciò che Plessi vuole rappresentare è l'idea del progresso della ricerca, una ricerca che si lega al mondo della scienza, materia che fa da padrona all'interno dei laboratori medici.

Plessi sviluppa questa idea di ricerca ponendo una serie di immagini in sequenza, numerandole da 1 a 9, ognuna delle quali riporta un soggetto riguardante l'ambito medico e scientifico. Tra queste troviamo la rappresentazione dello studio del corpo umano, lo studio delle cellule, dei filamenti del DNA e dei virus; significativa è poi la penultima immagine di questa sequenza dove viene riportata la famosa scultura *Jenner vaccina il figlio* di Giulio Monteverde. La ricerca, protagonista dell'opera di Plessi, trova un collegamento con quella ricerca che ogni giorno i medici eseguono all'interno dei laboratori al fine di sconfiggere le malattie e produrre nuovi vaccini.

Un altro valore aggiuntivo che Plessi riporta nell'opera, e che si evince sempre dal titolo, è che la ricerca viene concepita come il ponte che sta tra le due anime della materia, identificate da Plessi con l'acqua e il fuoco.

Da sempre i due elementi della natura sono i grandi protagonisti delle opere dell'artista, il quale non li considera solo per la loro fisicità e come due entità separate ma come elementi simbolici che, nella loro totalità e nella loro caratteristica fluidità, egli associa allo scorrere della vita. In un'intervista video rilasciata alla Rai, lo stesso Plessi dice che <<l'acqua scorre verso il basso e il fuoco scorre verso l'alto, sono lo stesso elemento, sono il fluido della vita che passa>>¹¹⁵.

¹¹⁵ <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/09/Fabrizio-Plessi-84f6e8ef-0978-47de-bf9a-7430fc9620f1.html>

Considerare la ricerca scientifica come un collegamento tra gli elementi della natura, associati allo scorrere della vita, stabilisce il suo ruolo fondamentale nel preservare la vita stessa trovando e sperimentando nuove cure.

Per la rappresentazione dell'acqua e del fuoco Plessi utilizza la foto di una sua precedente installazione intitolata *Le due anime della materia*. Questa consisteva in un tronco d'albero sospeso che ruotava su sé stesso grazie all'azione di un motore; il movimento rotatorio permetteva di vedere l'installazione-tronco da ambo i lati su cui erano disposti due monitor, uno trasmetteva una luce blu per rappresentare l'acqua e l'altro una luce rossa che rappresentava il fuoco.

Plessi ha concepito il pannello come se fosse un enorme foglio su cui ha tracciato e organizzato uno dei suoi progetti grafici in cui è riconoscibile anche la sua calligrafia. La particolarità però è che il progetto non è realizzato su carta ma su un materiale rigido, resistente e che ha la caratteristica aggiuntiva di essere specchiante, cosa che sicuramente non sfugge agli occhi dello spettatore, il quale, si trova direttamente coinvolto all'interno dell'opera attraverso il riflesso della sua immagine. Il coinvolgimento del pubblico è un aspetto che richiama alla memoria la serie denominata *Quadri-specchianti* di Michelangelo Pistoletto; opere risalenti agli anni Sessanta in cui l'artista, come farà Plessi nel nuovo secolo, applica delle immagini sulle superfici specchianti che rendevano lo spettatore partecipe dell'opera.

Luigi Sartori (Piove di Sacco 1930)

Luigi Sartori nasce a Piove di Sacco il 6 febbraio del 1930.

La sua prima abitazione si trovava in un palazzetto risalente al XV secolo, che conservava ancora affreschi e decorazioni, così, a partire già dalla sua infanzia, Luigi Sartori è stato a stretto contatto con l'arte, aspetto fondamentale per la definizione del suo successivo percorso artistico.

La sua formazione ha inizio nella città di Padova dove frequenta la scuola secondaria Mameli. Nel corso dei suoi studi, Sartori ha continuato a sentire un forte legame con l'arte tanto da decidere di iscriversi all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

A causa di problemi familiari, con molto dispiacere, questo suo percorso si interrompe precocemente e, tornando a studiare a Padova, Sartori consegue la laurea in Giurisprudenza trovando poi lavoro in una banca del suo paese.

Tuttavia, quello dall'arte non è mai stato un totale abbandono perché, grazie al suo talento naturale, Sartori inizia a dipingere autonomamente con la tecnica ad olio e poi con i pastelli. Lui stesso ama pensare a se stesso come un artigiano.

I temi prediletti da Sartori, sviluppati nei suoi disegni, sono i ricordi legati alla sua casa e ai familiari. Altro soggetto cardine del suo lavoro è il paesaggio cittadino, soprattutto vedute delle città di Padova e Venezia, realizzate spesso con la tecnica della puntasecca o con l'utilizzo di inchiostri colorati, queste sono rese con una estrosa inventiva di stampo onirico grazie alla quale i palazzi e le chiese sembrano quasi galleggiare nello spazio.

Caterina Viridis Limentani quando parla di Sartori dice che l'artista <<a volte filtra le vedute di città attraverso una lente deformante, bizzarra e giocosa>>¹¹⁶.

¹¹⁶ CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *Disegnatori e incisori*, in CATERINA VIRDIS LIMENTANI (a cura di), *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003, p.154.



Luigi Sartori, *Senza titolo 1*, 1986



Luigi Sartori, *Senza titolo 1 – retro*, 1986

Senza titolo 1

1986

cm 70x100. Inchiostri colorati su carta

Firmato e datato in basso a destra

<<Luigi Sartori 1986>>

Provenienza: dono dell'artista

Inventario: 393155

In un documento del 10 dicembre 2014 il professor Amadori comunica di aver ricevuto l'opera in dono.

Il quadro è collocato lungo i corridoi degli uffici al primo piano dell'edificio.

L'opera rispecchia le caratteristiche dei lavori di Sartori in quanto viene raffigurata una visione onirica di una città che ricorda Venezia.

Tra le mosse onde si notano navi e barche disposte in modo arbitrario sulla superficie dell'acqua; la maggior parte delle imbarcazioni sono rivolte verso la città che si staglia sullo sfondo.

Tutto nell'opera sembra seguire l'andamento di questo confusionario moto ondoso tanto che cielo e acqua diventano un tutt'uno, fondendosi assieme in una movimentata esplosione di colori.

Ad accentuare ulteriormente l'atmosfera onirica dell'opera sono le figure umane che fluttuano nel cielo senza un piano d'appoggio, come se fossero un'apparizione. Si vede una donna con dei bambini, uno dei quali è steso all'interno di una carrozzina da neonato; essendo molto legato ai suoi affetti famigliari, probabilmente l'artista ha voluto riprendere i componenti della sua famiglia all'interno della visione paesaggistica rendendoli partecipi dell'opera.

Per dare colore all'opera l'artista utilizza inchiostri di diverse cromie, i segni sono molto sottili e si distinguono l'uomo dall'altro. Tracciati in modo disordinato i segni seguono diversi andamenti conferendo al disegno un caotico senso di movimento.



Luigi Sartori, *Senza titolo 2*, 1997

Senza titolo 2

1997

cm 40x60. Pastelli su carta

Firmato e datato a sinistra

<<L. Sartori '97>>

Provenienza: dono dell'artista

Inventario: 393156

L'opera, collocata all'interno di uno degli uffici al primo piano del Dipartimento, rappresenta un soggetto tipico dei lavori di Sartori che, oltre ai paesaggi, amava molto ritrarre scene di famiglia.

Nell'opera in questione l'artista rappresenta un intero nucleo familiare composto da madre, padre e tre figli seduti su di una poltrona, probabilmente sono i componenti della sua stessa famiglia dal momento che egli è molto legato ai ricordi dei suoi affetti.

Sono proprio la tenerezza e l'amore che si colgono osservando l'opera, in quanto la figura del padre sta avvolgendo in un caloroso abbraccio il figlio più piccolo mentre la madre tiene in braccio i figli più grandi e allo stesso tempo accarezza la testa dell'ultimo genito.

L'opera è realizzata con i pastelli colorati, una delle tecniche pittoriche preferite dall'artista, utilizzati qui in maniera rapida, accostando colori vivaci e complementari.

Raffaele Scapinelli (Leguigno - RE 1932 – Fossacesia - CH 2016)

Raffaele Scapinelli nasce nel 1932 a Leguigno, in provincia di Reggio Emilia.

Dopo i suoi studi di medicina, arriva ad insegnare ortopedia e traumatologia presso la Clinica ortopedica dell'università di Chieti e, successivamente, presso la Clinica di ortopedia dell'Università di Padova dove nel 2006 diventa professore emerito.

Scapinelli è stato un medico di grande successo in Italia ma anche a livello internazionale grazie alle sue numerose pubblicazioni scientifiche e anche grazie all'invenzione di tecniche chirurgiche rivolte al trattamento delle problematiche ortopediche della spalla che <<hanno avuto risonanza internazionale grazie alla loro pubblicazione su prestigiose riviste specialistiche americane>>¹¹⁷.

Oltre che medico e studioso, Scapinelli era anche un bravo pittore, con un'inclinazione all'arte impressionista data la sua passione di dipingere dal vero e all'aperto.

La sua attività artistica ebbe inizio negli anni Sessanta; dipinse molto prediligendo soprattutto vedute dei colli Euganei, la campagna e il mare.

In un'intervista tenutasi a Fossacesia¹¹⁸, luogo in cui si recava spesso per restare in contatto con la natura, Scapinelli ha dichiarato che i suoi lavori riflettono il suo legame con la natura.

Raffaele Scapinelli muore all'età di 84 anni, il 23 aprile 2016, mentre si trovava a Fossacesia¹¹⁹.

¹¹⁷ <https://www.redacon.it/2016/04/27/raffaele-scapinelli-84-anni/>

¹¹⁸ Comune italiano in provincia di Chieti, Abruzzo.

¹¹⁹ Siti di riferimento: <https://www.redacon.it/2016/04/27/raffaele-scapinelli-84-anni/>, <https://www.gazzettadireggio.it/reggio/cronaca/2016/04/26/news/muore-all-improvviso-il-professor-scapinelli-1.13372406>



Raffaele Scapinelli, *Autunno a Teolo*, 1994



Raffaele Scapinelli, *Autunno a Teolo* – retro, 1994

Autunno a Teolo

1994

49x58,5 cm (con cornice 52x62x5 cm). Olio su tela

Firmato e datato in basso a sinistra:

<<R. Scapinelli 1994>>

Provenienza: dono dell'artista

Note: sul retro del telaio, in alto a sinistra è presente un'etichetta con su scritto "Raffaele Scapinelli Via San Pio X, 15 35123 Padova", mentre, con pennarello nero è scritto "Autunno a Teolo (PD)"; sempre con pennarello nero, in alto a destra è riportata la data "20 Nov. 1994" e il numero "544". Al centro de supporto, con pennarello nero, è scritto "Teolo 1994" e la firma dell'artista "R. Scapinelli".

Inventario: 393151

Scapinelli, come sottoscrive in una lettera indirizzata al Dipartimento, dona l'opera il 3 aprile 2012. A ringraziare l'artista è il professor Chieco-Bianchi, in una lettera datata 13 luglio 2012¹²⁰.

Il professor Amadori dichiara di aver ricevuto il dipinto, insieme ad altre opere, in un documento del 10 dicembre 2014.

L'opera è collocata nei corridoi del primo piano dell'edificio.

Come già si è detto all'interno della biografia, Scapinelli era un paesaggista; quasi come un pittore impressionista, al medico piaceva immergersi nella natura e ritrarre ciò che si trova di fronte. I suoi soggetti preferiti erano i luoghi da lui quotidianamente frequentati e amati.

¹²⁰ Si veda l'appendice documentaria a p.190.

Il dipinto in questione raffigura un paesaggio collinare, ci sono dei campi coltivati in primo piano, alcuni alberi e delle montagne alberate sullo sfondo.

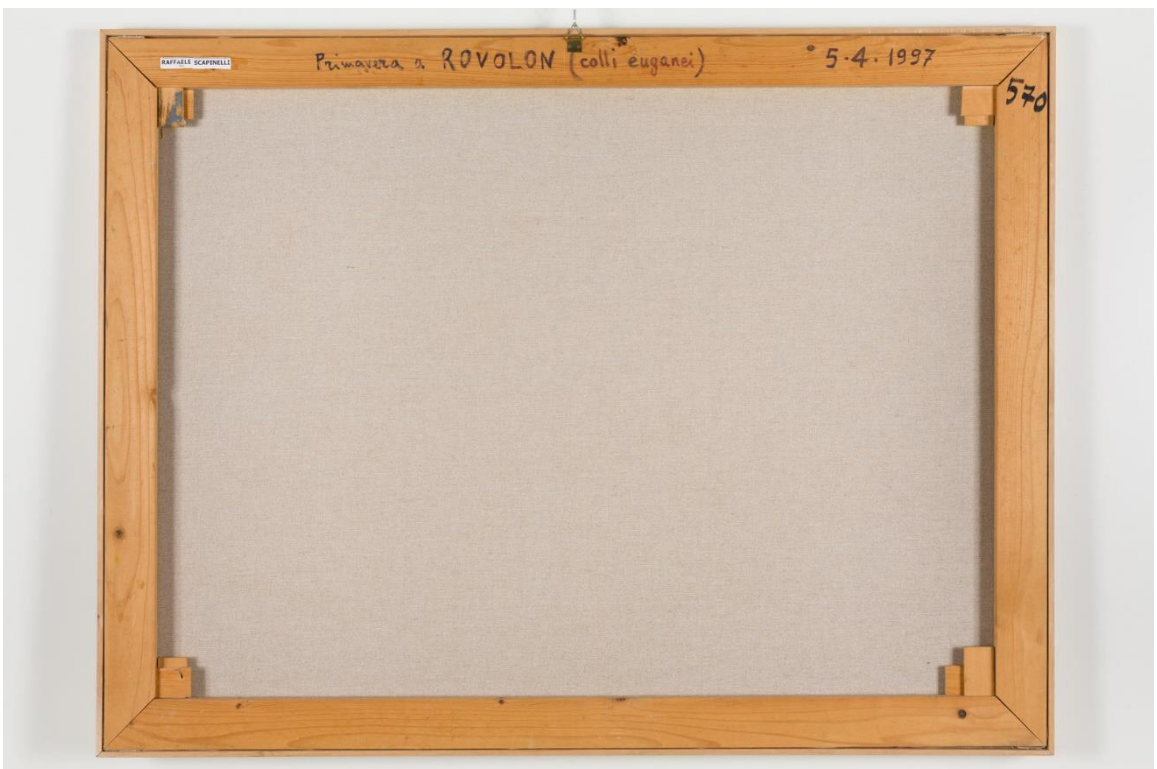
Come specificato dal titolo, ciò che si vede è uno scorcio delle colline di Teolo, un paese dei Colli Euganei.

Scapinelli precisa anche la stagione in cui è stata dipinta la tela: l'autunno che viene infatti suggerito dai colori della tavolozza, in prevalenza composta da verde, marrone e giallo.

Il colore è steso attraverso rapide pennellate che contribuiscono a dare corpo al paesaggio.



Raffaele Scapinelli, *Primavera a Rovolon*, 1997



Raffaele Scapinelli, *Primavera a Rovolon* – retro, 1997

Primavera a Rovolon

1997

59x79 cm (con cornice 81x61x2 cm). Olio su tela

Firmato e datato in basso a destra

<<R. Scapinelli 1997>>

Provenienza: dono dell'artista

Note: sul retro del telaio, in alto a sinistra è presente un'etichetta con su scritto "Raffaele Scapinelli", mentre, con pennarello nero è scritto "Primavera a Rovolo (colli euganei)"; sempre con pennarello nero, in alto a destra è riportata la data "5.4.1997" e il numero "570".

Inventario: 393152

Anche la ricezione di quest'opera è certificata da parte del professor Amadori nel documento del 10 dicembre 2014.

L'opera è collocata affianco al dipinto precedente.

Come in *Autunno a Teolo*, anche qui si tratta di una veduta di un paesaggio collinare, in particolare si tratta di uno scorcio di Rovolon, un comune padovano situato nei pressi di Teolo.

Il dipinto, in particolare, raffigura una serie di case inserite in un paesaggio con le colline alberate sullo sfondo mentre, in primo piano, vediamo un vigneto.

La tavolozza questa volta è caratterizzata da colori tenui e chiari, per richiamare i toni primaverili; la pennellata invece è come nel dipinto precedente, rapida e materica.

Renzo Schirolli (Mantova 1935 – 2000)

Renzo Schirolli nasce a Mantova nel 1935.

La sua formazione ha luogo a Bologna dove frequenta sia l'Istituto Statale d'Arte che l'Accademia delle Belle Arti dove trova rispettivamente due maestri come Vasco Bendini e Virgilio Guidi. È stato un pittore, un incisore e un progettista di installazioni.

Schirolli inizia ad esporre le sue opere negli anni Cinquanta, molte sono le mostre che allestisce e diversi sono i luoghi che le ospitano. Tra queste si ricordano quelle allestite alla Galleria Gonzaghesca di Mantova, nel 1959, alla Galleria Ferrari di Verona (nel 1966 e poi nel 1972), alla Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Suzzara (dal 12 dicembre 1981 al 24 gennaio 1982) e alla Galleria Adelphi di Alberto e Annamaria Carrain (9-31 maggio 1986).

In occasione di una mostra personale, tenutasi nel 1978 al Palazzo dei diamanti di Ferrara, Fernando Trebbi scrive dell'artista: <<c'è nella pittura di Schirolli una tendenza costante alla scena, nel duplice senso di un disporsi dell'immagine entro uno spazio contornato e di un aprirsi di questo spazio verso una molteplicità di piani e di sfondi che la geometria dell'immagine e del colore va continuamente generando>>¹²¹. Queste parole mettono in evidenza quello che è sempre stato il modo di operare di Schirolli sin dai primi lavori; egli realizza le sue immagini all'interno di uno spazio ma, allo stesso tempo, ciò che dipinge tende ad evadere questo spazio, lasciando immaginare allo spettatore che l'opera possa andare oltre il contorno limitante della tela.

In riferimento allo spettatore e al rapporto che questo ha di fronte ad un'opera di Schirolli, è bene riportare un'altra dichiarazione di Trebbi che specifica cosa accade quando

¹²¹ FERNANDO TREBBI, *La scena e l'immagine*, in *Schirolli*, catalogo della mostra (Palazzo dei diamanti, Ferrara, 19 marzo – 18 aprile 1978), Ferrara, 1978.

l'osservatore si trova di fronte ad un dipinto di questo tipo: <<le categorie entro le quali lo spettatore è invitato sono quelle non dell'azione ma della contemplazione, non del gesto ma del regesto, non della fisicità ma della visibilità, non del corpo ma dello sguardo, non del coinvolgimento ma di un avvolgimento ottico semplicemente percettivo>>¹²². Davanti ad un'opera dell'artista, perciò, non siamo chiamati a cogliere un'azione o a riconoscere un soggetto ma siamo portati a contemplare uno spazio fatto di forme geometriche e colori che si sovrappongono e si frammentano.

Sulla base di queste riflessioni si può quindi dire che, nella realizzazione delle sue opere, Schirolli riflette molto sul tema dello spazio e su come affrontarlo. Già negli anni Sessanta l'artista, all'interno delle sue tele, inizia a progettare queste forme decostruite e smaterializzate di cui si parlava pocanzi e, negli anni Settanta, tali caratteristiche verranno trasmesse anche nelle prime installazioni.

Schirolli, infatti, oltre a riflettere sullo spazio all'interno delle tele, arriva a riflettere anche sullo spazio fisico, progettando delle installazioni costituite da legni dipinti, arricchiti anche dalla presenza di alcune tele, che conducono l'artista verso l'osservazione del rapporto tra l'interno e l'esterno dell'opera. Un esempio di questi lavori può essere *Struttura ambiente* realizzato nel 1976 ed esposto sempre alla mostra di Ferrara del 1978, che mostra quale era la tipica composizione di queste opere, costituite da un'ossatura in legno che andava a creare una vera e propria architettura. La volontà di Schirolli era quella di creare un ambiente in cui riposare; il fruitore era invitato ad entrarvi dentro per distaccarsi dal presente ed immergersi in un luogo di quiete; il senso di calma e tranquillità era dato dalla prevalenza del bianco, colore che Schirolli tra gli anni Settanta e Ottanta inizia ad utilizzare di frequente.

¹²² *Ibidem*.

Sempre all'interno del catalogo della mostra del 1978 si dice: «Dopo la costruzione degli ambienti e degli oggetti è tornato, quasi per una verifica ulteriore, alla tela: meno scenica e più dinamica, un cristallo solcato da tensioni e accendimenti fulminei. La piattezza ancor più esibita [...]: riprodurre in vitro, affinando le materie cromatiche, la conciliazione albare della luce. Il quadro come prisma. Volatilizzazione e fase al bianco»¹²³. Nell'ultima fase della sua produzione, infatti, Schirolli realizza delle tele che prediligono il colore bianco; queste fanno parte dei cicli delle *Tensioni* e degli *Spazi-luce*. In riferimento a questo tipo di opere, in occasione della mostra tenutasi nel 1981 a Suzzara, Manuela Zanelli scrive: «il bianco che si dà come massima luce crea modulazioni e variazioni di tono dovute al diverso andamento della pennellata [...] e alla conseguente diversa reazione della luce su di esso»¹²⁴. Ancora una volta perciò l'artista gioca con il rapporto tra interno ed esterno, facendo ora riferimento alla luce, «il quadro ha dunque una fonte di luce interna: il bianco e una fonte esterna: la luce naturale, così che lo spazio del quadro sembra proseguire al di fuori di esso»¹²⁵.

Anche negli anni Novanta l'artista continua ad esporre le sue opere; l'ultima mostra personale risale all'anno prima della sua morte, il 1999, quando espone presso il Palazzo della Ragione di Mantova.

Renzo Schirolli muore nel 2000 nella sua città natale¹²⁶.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ MANUELA ZANELLI, *Lo spazio "praticabile" della pittura di Schirolli*, in ALBERTO LUI, RENZO SCHIROLLI (a cura di), *Renzo Schirolli 1956-1981*, catalogo della mostra (Suzzara, Galleria d'arte contemporanea, 12 dicembre 1981 – 24 gennaio 1982), Publi-Paolini, Mantova, 1918.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ La bibliografia di riferimento: *Schirolli*, catalogo della mostra (Palazzo dei diamanti, Ferrara, 19 marzo – 18 aprile 1978), Ferrara, 1978; ALBERTO LUI, RENZO SCHIROLLI (a cura di), *Renzo Schirolli 1956-1981*, catalogo della mostra (Suzzara, Galleria d'arte contemporanea, 12 dicembre 1981 – 24 gennaio 1982), Publi-Paolini, Mantova, 1981. I siti web di riferimento: <https://www.capitoliumart.it/artista/schirolli-renzo-1934-2000/xar-1464>



Renzo Schirolli, *Astratto*, 1977



Renzo Schirolli, *Astratto – retro*, 1977

Astratto

1977

100x100 cm (con cornice 112x112 cm). Olio su tela

Firmato e datato in basso a destra:

<<Schirolli 77>>

Provenienza: donazione Annamaria Carrain, galleria Adelphi, 2001

Note: sul retro del telaio, in alto a sinistra è presente l'etichetta della galleria "Adelphi", è rovinata e poco leggibile; in basso a sinistra invece è presente l'etichetta con il numero di inventario.

Inventario: 563

Assieme al dipinto di Sergio Fergola, anche quest'opera è stata donata all'Università da Annamaria Carrain come testimonia il documento del 2 novembre 2001¹²⁷. La donazione di quest'opera viene dichiarata nel documento datato 24 gennaio 2002.

L'opera, scelta dalla stessa signora Carrain tra quelle presenti nella sua collezione, è collocata al primo piano, vicino alle scale che collegano i due livelli dell'edificio.

Come sottolinea anche il titolo stesso dell'opera, il dipinto è astratto; l'artista utilizza una pittura leggera e velata per comporre poche linee rette e oblique, disponendole sullo sfondo bianco della tela. Ci sono poi pochi e piccoli schizzi di colore grigio, azzurro e arancione in alcuni punti della tela.

Dati i pochi elementi che caratterizzano l'opera, anche la stessa struttura compositiva è molto semplice, le protagoniste sono le linee leggere che si dispongono nello spazio dell'opera, accompagnate solo da pochi tocchi di colori tenui.

¹²⁷ Si veda l'appendice documentaria a p.191.

L'opera rispecchia i caratteri tipici usati dall'artista nell'ultima fase della sua produzione dove a prevalere sono i colori chiari, soprattutto il bianco. La continuità del colore di base è interrotto dalle linee o dalle accensioni cromatiche che portano lo sguardo dell'osservatore a passare da una parte all'altra della tela¹²⁸.

¹²⁸ La bibliografia di riferimento: ALBERTO LUI, RENZO SCHIROLLI (a cura di), *Renzo Schirolli 1956-1981*, catalogo della mostra (Suzzara, Galleria d'arte contemporanea, 12 dicembre 1981 – 24 gennaio 1982), Publi-Paolini, Mantova, 1981.

Antonio Siccardi (Varese 1944)

Antonio Siccardi nasce a Varese l'1 ottobre 1944.

Siccardi ha studiato medicina presso l'Università di Pavia dove si è laureato nel 1968.

Dopo aver lavorato a Pavia e a Roma, nel 1982 diventa professore ordinario di immunologia presso l'Università di Milano, dove insegna anche biologia e genetica fino al 2012. Dagli anni Ottanta, perciò, Siccardi si stabilisce nel capoluogo lombardo.

Allo stesso modo di come taglia e cuce il DNA in laboratorio <<per costruire vaccini ricombinati>>¹²⁹, Siccardi nel suo atelier strappa e incolla manifesti stradali trovati sui muri del capoluogo lombardo o in altre città per trasformarli in opere d'arte. <<I manifesti, trasferiti su tavole di legno, lastre di alluminio o lamiere ondulate, assumono lo stesso ruolo che pennelli e colori hanno per un pittore>>¹³⁰.

A questo punto si può dire che, affianco alla sua professione medica, Antonio Siccardi si appassiona e si dedica anche all'arte. Partendo da questi manifesti, Siccardi combina forme, colori e parole incomprensibili o provocatorie per dare vita ad una <<realtà frammentata>>. Per comprendere il significato che il medico artista dà a questi suoi lavori, indicativi sono i testi che Luisa Conz e Mario Chiodetti gli dedicano; gli scritti vengono citati all'interno del sito personale dell'artista¹³¹. Luisa Conz sostiene che <<Siccardi si cimenta con un gioco di sovrapposizioni sempre più spezzettate, frazionate, contorte, quasi brandelli di una illeggibile realtà, come se l'autore volesse darci la misura del disincanto di un intellettuale consapevole di una realtà sempre più complessa, più articolata, più cosmopolita e globalizzata>>. Mario Chiodetti invece sostiene che:

¹²⁹ <https://antoniosiccardi.net/>

¹³⁰ <https://antoniosiccardi.net/>

¹³¹ <https://antoniosiccardi.net/>

<<Nelle tracce di volti e di slogan si riconosce una società che si parla attraverso simboli diventati universali, quelli del consumo e della pubblicità, che Siccardi snoda e riannoda a piacimento, invitando l'osservatore a scoprire l'essenza più nascosta>>.

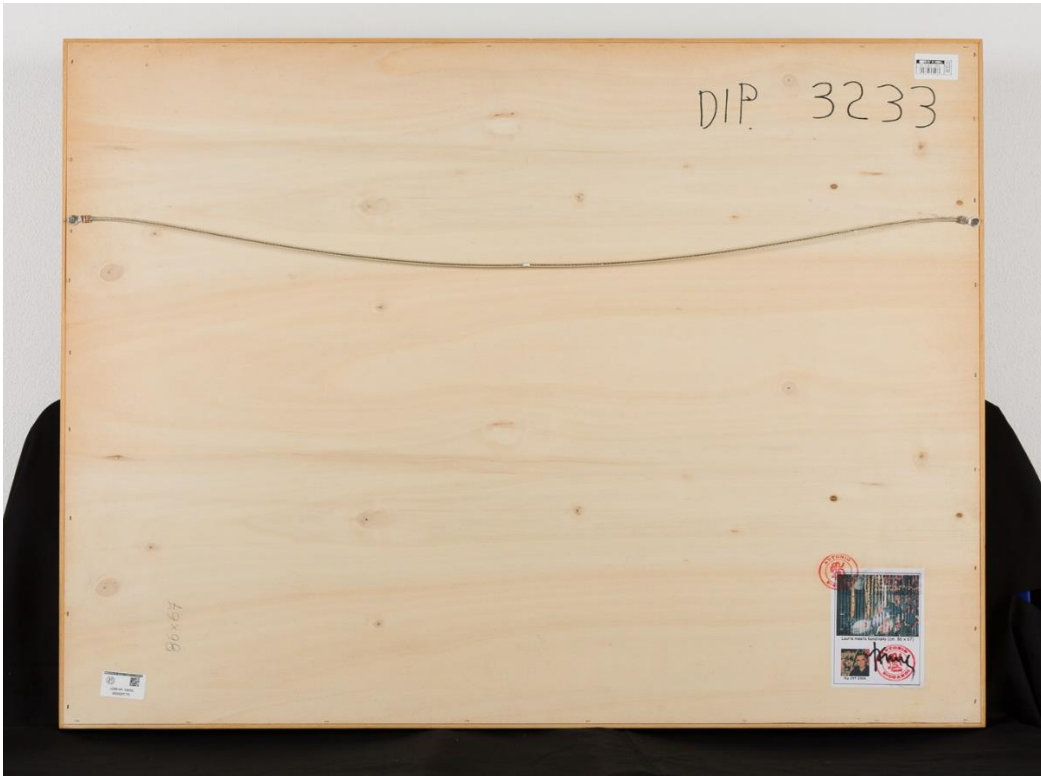
Entrambi i riferimenti ci permettono di capire il lavoro di Siccardi che, consapevole di vivere in una società sempre più complessa, utilizza i mezzi di comunicazione, come i manifesti, in modo provocatorio, strappandoli e ricombinandoli a suo piacimento.

Il suo modo di procedere ricorda molto il décollage di Mimmo Rotella, artista che negli anni Cinquanta strappava i manifesti dai muri di Roma per poi incollarli e rielaborarli sulla tela¹³².

¹³² Siti web di riferimento: <https://antoniosiccardi.net/>; https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Siccardi



Antonio Siccardi, *Laurie Meets Kandinsky*, 2004



Antonio Siccardi, *Laurie Meets Kandinsky* – retro, 2004

Laurie Meets Kandinsky

2004

67x86 cm (con cornice 76x95x4 cm). Tecnica mista

Provenienza: dono dell'artista, 2005

Note: sul retro del supporto, in alto a destra è scritto con pennarello nero "DIP. 3233", in più è presente un'etichetta con un codice a barre; in basso a destra è riportato un adesivo che raffigura l'opera in miniatura con la foto dell'artista, la sua firma e il suo timbro; in basso a sinistra c'è l'etichetta con il numero di inventario e, a matita, è scritto "86x67".

Inventario: 575

Il 6 febbraio 2005, l'artista invia una lettera al professor Chieco-Bianchi dove scrive: <<mi è cosa gradita far dono di questa mia opera al Dipartimento, entrando a far parte della vostra preziosa collezione>>¹³³. L'8 febbraio il professore ne dichiara la ricezione e, il 15 dello stesso mese, ringrazia personalmente l'amico e collega per il dono fattogli. Il 23 marzo 2005, a seguito dell'approvazione del Consiglio di Dipartimento, l'opera di Siccardi entra ufficialmente a far parte della collezione.

Una parte dei lavori di Siccardi prevede la piegatura a fisarmonica dei manifesti, suggerendo una superficie ondulata, caso in cui rientra anche l'opera in questione, composta da manifesti strappati e ricombinati.

Il manifesto "principale" in questo caso, come suggerisce il titolo dell'opera e come si può intuire dalle parti risparmiate dagli strappi sovrapposti, si riferisce ad una mostra dell'artista statunitense Laurie Anderson, tenutasi a Milano nel 2003.

Secondo quanto riportato nella pagina web della mostra, si dice che Laurie <<crea installazioni in cui abbina poesie e canzoni, collage di suoni e musica, basandosi su

¹³³ Si veda l'appendice documentaria a p.192.

episodi della sua vita, sui suoi sogni, su poemi, miti e leggende>>¹³⁴. Ecco che nell'opera di Siccardi e nella sua singolare maniera di creare i suoi lavori, ripropone questa idea di collage che per Laurie è fatto di suoni mentre per Siccardi è fatto di materia.

Laurie incontra Kandinsky recita il titolo. Al di sopra del manifesto della mostra dell'artista statunitense, infatti, si riconosce un lavoro di Kandinskij, in particolare si tratta dell'opera *La montagna blu*. Quest'ultima probabilmente era un'opera utilizzata nel manifesto che pubblicizzava la mostra "Il cavaliere azzurro. Kandinsky, Marc e i loro amici", tenutasi a Milano tra la fine del 2003 e l'inizio del 2004.

Le opere dell'artista russo nascono da una necessità e da un'espressione interiore, così come le performance di Laurie che talvolta traggono ispirazione dai sogni, quindi da qualcosa di intimo e profondo. Ecco che l'associazione tra il manifesto e l'opera di Kandinskij trova una spiegazione.

In conclusione, si può aggiungere che, come si diceva nella biografia di Antonio Siccardi, gli strappi, nei suoi lavori, sono simbolici, cercano sempre di mostrare una realtà complessa di cui bisogna riconoscere l'essenza nascosta, ciò che sta sotto¹³⁵.

¹³⁴ <https://xoomer.virgilio.it/kareninazoom/laurie.htm>

¹³⁵ Siti di riferimento: <https://xoomer.virgilio.it/kareninazoom/laurie.htm> ; <https://antoniosiccardi.net>

Giovanni Soccol (Venezia 1938)

<<Se oggi ci poniamo innanzi a un qualsiasi quadro di Giovanni Soccol, ci accorgiamo che nella nostra retina entra veloce una pittura che, anche quando pare snodarsi dentro una sua arcana e interiore misura, è invece tutta sottesa da fratture, ambiguità, che stanno all'interno di una puntigliosa e amorosa ricerca cromatica>>¹³⁶. Come enunciato in questa citazione, da un certo momento in poi, ciò che ha interessato maggiormente il lavoro di Soccol sono lo studio del colore e della luce sotto un aspetto fisico, per rappresentare ad esempio una condizione atmosferica, ma anche spirituale, per rispecchiare una condizione di vita.

Giovanni Soccol nasce a Venezia nel 1938.

Inizia a disegnare giovanissimo, studia al liceo scientifico e contemporaneamente frequenta gli atelier di diversi artisti, come quello della pittrice viennese Ilse Bernheimer che affiancherà per tre anni.

Già all'età di quindici anni Soccol inizia a partecipare alle Collettive dell'Opera Bevilacqua la Masa, dove riceve il premio per il più giovane espositore con l'opera *Punto di neve* (1953).

Soccol frequenta la Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia delle Belle Arti di Venezia dove fa la conoscenza di artisti come Vincenzo Eulisse.

Lasciando definitivamente gli studi scientifici, consegue la maturità artistica e subito inizia a seguire le lezioni del maestro Guido Cadorin. Il maestro gli insegnerà a macinare i pigmenti, ad utilizzare i leganti magri, i leganti grassi e le emulsioni, avviando Soccol verso lo studio dei colori che sarà poi parte integrante della sua ricerca artistica.

¹³⁶ MARISA VESCOVO, *GIOVANNI SOCCOL*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1990, p.9.

Successivamente si iscrive alla facoltà di Architettura. I suoi studi lo porteranno a compiere diversi viaggi in Europa per approfondire lo studio sull'architettura contemporanea¹³⁷, viaggi compiuti in compagnia dell'amico e collega Paolo Cardazzo, il futuro direttore della Galleria del Cavallino, prima diretta dal padre Carlo Cardazzo.

L'interesse per la pittura e l'architettura viaggiano in parallelo; Soccol espone nel padiglione delle arti decorative della Biennale di Venezia e allo stesso tempo si laurea in architettura nel 1967, il suo relatore fu Carlo Scarpa.

Da questo momento in poi la sua carriera si intreccia con quella dell'artista Mario Deluigi. Soccol segue il suo corso di percezione visiva e, al suo fianco, dal 1969 si dedicherà anche all'insegnamento presso l'Accademia di Venezia; insegnerà prima Arredo Scenico e poi Scenografia. <<La didattica diviene per lui un'attività nella quale far convergere esperienza pratica e ricerca teorica>>¹³⁸.

Negli anni Settanta, agli studi giovanili incentrati su espressioni di carattere figurativo, subentra una nuova ricerca pittorica incline all'astrazione, influenzata anche dalla conoscenza di Mario Deluigi.

In questi anni continua anche a dedicarsi alla scenografia e al cinema, vivendo tra Roma, Venezia e Parigi. In ambito parigino conosce il chimico Marc Havel che gli sarà preziosa guida nello studio dei materiali e delle tecniche pittoriche¹³⁹; un valido aiuto per proseguire la sua ricerca cromatica che vedrà il suo massimo sviluppo proprio tra gli anni Settanta e Ottanta, quando subentra anche la riflessione sulla luce.

A partire dagli anni Ottanta l'artista decide di dedicarsi unicamente alla pittura. <<A una prima ricerca nel campo dell'astrazione geometrica [...], segue un ciclo delle *Presenze*-

¹³⁷ <http://www.gioannisoccol.com/IL%20PITTORE.html>

¹³⁸ <http://www.gioannisoccol.com/IL%20PITTORE.html>

¹³⁹ ELISA PRESTE, *Giovanni Soccol*, in N. STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Milano, Electra, 2009.

Assenze [...] un'indagine prettamente pittorica basata sulla giustapposizione [...] cromatica e sulla resa delle atmosfere luminose>>¹⁴⁰. Questa serie di opere infatti mostra quello che è il leitmotiv della ricerca dell'artista, utilizzare i colori in modo tale da far emergere tutto il loro valore luminoso intrinseco, facendo uso delle giuste tinte e degli esatti accostamenti per produrre variazioni di luminosità.

Dagli anni Novanta in poi la sua pittura si arricchisce di motivi simbolico figurativi dando vita a diversi cicli come le *Isole*, le *Basiliche*, i *Labirinti*, i *Firmamenti* e molti altri; tutti cicli di opere che l'artista presenta in mostre individuali o collettive in Italia e all'estero. In queste serie di lavori, che sono strettamente legati delle precedenti Presenze-Assenze, Soccol ancora una volta ragiona sul contrasto di luce e ombra e sulla complementarietà dei colori, allo stesso modo dei pittori divisionisti. Architetture, scenografie e ambienti sono realizzati con una tecnica pittorica che oggi si direbbe vicina al pixel digitale, una pittura materica che permette all'artista di creare queste sue opere dalle suggestioni romantiche. Questo romanticismo non è tanto da avvicinare alla corrente ottocentesca, quanto più all'atmosfera trasmessa dall'opera; la maggior parte di queste opere rappresentano dei notturni, intrisi di quiete e silenzio.

Ciò che accomuna questa serie di opere è l'obiettivo dell'artista, utilizzare la tela come mezzo per descrivere <<l'itinerario del proprio sguardo: la cui prima preoccupazione non è di definire la cosa vista ma di tentare di penetrare il suo mistero>>¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Ibidem* p.427.

¹⁴¹ La bibliografia di riferimento: MARISA VESCOVO, *GIOVANNI SOCCOL*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1990; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009; STEFANO CECCHETTO (a cura di), *Soccol. Opere 1967-2017*, catalogo della mostra (Torre di Mosto, Museo del Paesaggio, 3 giugno – 24 settembre 2017), Tipolitografia Colorama, San Donà di Piave (Ve), 2017; ELISABETTA BARISONI, GABRIELLA BELLI (a cura di), *Soccol. Metamorfosi della realtà in mito*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, 26 gennaio – 22 aprile 2019) antiga edizioni, Treviso, 2019.

I siti web di riferimento: <http://www.gioannisoccol.com/IL%20PITTORE.html>;
<http://www.gioannisoccol.com/FIRMAMENTI%201.html>



Giovanni Soccol, *Macro-microcosmo*, 2003

Macro-microcosmo

2003

162x162x4,5 cm. Olio su tela.

Provenienza: dono dell'artista, 2003

Inventario: 571

Il dipinto è collocato in una delle pareti del secondo ingresso della palazzina, di fronte all'opera di Sandra Marconato.

L'11 maggio 2003, Soccol invia una lettera al professor Chieco-Bianchi esprimendo il suo piacere nel donare l'opera al Dipartimento e sperando che il proprio lavoro possa contribuire al progetto di integrazione tra scienze e arte avviato dal professore¹⁴². Il 13 dello stesso mese il professore dichiara di aver ricevuto l'opera, il cui ingresso in collezione verrà approvato il 19 giugno 2003.

Quello di Soccol è, prima di tutto, un dono fatto ad un amico, in quanto, lui e il prof. Chieco-Bianchi si conoscono da molti anni.

L'opera a fondo scuro riporta delle macchie di varie tonalità di bianco in superficie, queste sono disposte maggiormente lungo i bordi.

L'opera fa parte della serie dei *Firmamenti*, sviluppata tra il 2002 e il 2004; lo stile di queste opere trova spazio nel passaggio tra il ciclo delle *Presenze-Assenze* degli anni Ottanta e le opere degli anni Novanta in cui l'artista sviluppa un soggetto figurativo. Negli anni, quello che cambia sono i soggetti raffigurati, non tanto la tecnica artistica che negli anni rimane per lo più invariata; rimanda alla ricerca pittorica basata sulla giustapposizione cromatica sviluppata negli anni Ottanta ed evoluta negli anni Novanta. Si può dire che i *Firmamenti* stanno nel mezzo perché sono sì la rappresentazione di un

¹⁴² Si veda l'appendice documentaria a p.194.

cielo notturno ma, senza la presenza del titolo che conferisce un margine di interpretazione, l'osservatore potrebbe considerare l'opera vicina alla serie delle *Presenze-Assenze*, quando Soccol studiava la giustapposizione cromatica senza la necessità di dover rappresentare qualcosa di figurativo.

Guardando al titolo, quello che Soccol rappresenta è un cosmo, un cielo, come se avesse voluto racchiudere il macrocosmo all'intero di un micro spazio cercando di simularne l'energia luminosa.

Se si osserva l'opera con attenzione, pare davvero di trovarsi di fronte ad un cielo stellato che vibra di luce. Questo effetto è dato dalla grande maestria nell'uso dei colori da parte dell'artista che, attraverso la combinazione simultanea di tecniche grasse e tecniche magre cerca di far pulsare la pittura.

Una pittura pulsa quando la tecnica utilizzata è in grado di dare l'illusione che il soggetto stia per uscire dalla tela; Soccol lo fa attraverso l'accostamento dei colori che conferiscono un'energia tale da simulare la luminosità delle stelle.

I colori vibrano per accostamento non per contrasto¹⁴³.

¹⁴³ STEFANO CECCHETTO (a cura di), *Soccol. Opere 1967-2017*, catalogo della mostra (Torre di Mosto, Museo del Paesaggio, 3 giugno – 24 settembre 2017), Tipolitografia Colorama, San Donà di Piave (Ve), 2017, pp. 191-205.

Alessio Tasca (Nove – VI 1929 – Heilbronn 2020)

Alessio Tasca nasce nel 1929 a Nove, in provincia di Vicenza.

Da subito, finito il ciclo di studi elementari, si dedica alla prediletta attività del disegno che progredirà a seguito delle lezioni del pittore e ceramista Giovanni Petucco e grazie anche alla frequentazione della Scuola d'arte locale dove ebbe come insegnante Andrea Parini. Tasca fu compaesano del succitato Pompeo Pianezzola, entrambi ebbero infatti gli stessi insegnanti e stringeranno un'amicizia quando si ritroveranno ad insegnare nella stessa scuola, l'Istituto d'Arte G. De Fabris.

Conclude infine gli studi tra Venezia e Firenze. Nel 1948 consegue il diploma di maestro d'arte all'Istituto d'Arte di Venezia dove venne a contatto con l'insegnamento di Arturo Martini e con le nuove tendenze, come lo Spazialismo. Nel 1951 invece si diploma all'Istituto d'Arte statale di Firenze dove si trasferisce per un breve periodo per approfondire gli studi artistici.

Nel 1948 dà vita al laboratorio *Tasca Artigiani Ceramisti*¹⁴⁴, insieme ai fratelli Marco e Flavio, che in un primo momento risulta vicino alla tradizione novese, una ceramica carica di decorazioni, e successivamente si dedicano ad una ceramica più moderna, rivolta ad un pubblico più attento alle esigenze postbelliche di rinnovamento, nascono così i primi piatti decorati a “graffito” con scene di attualità, scene sacre o riproduzioni di famosi dipinti¹⁴⁵.

Nel corso degli anni partecipa a numerose mostre vincendo anche dei premi, il suo lavoro era molto apprezzato per i risultati che riusciva ad ottenere. Fra le diverse mostre a cui

¹⁴⁴ https://it.wikipedia.org/wiki/Alessio_Tasca

¹⁴⁵ GIULIANO MENATO, LUIGI MENEGHELLO, *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 29 settembre – 11 novembre 2001) Grafiche Antiga, Treviso, 2001.

partecipa ci sono la Triennale di Milano; la Fondazione Bevilacqua la Masa, nel 1958; partecipa anche alla sezione di Arti Decorative della Biennale di Venezia nel 1972 dove espone un servizio da grappa fatto in ceramica. Queste sono tra le più importanti, prenderà poi parte ad altre mostre che si tengono sia in Italia che in Germania.

Nel 1961 Tasca si stacca dal laboratorio di famiglia e si dedica ad una attività autonoma caratterizzata dalla foggatura di pezzi di grandi e piccole dimensioni spesso smaltati con colori accesi.

Successivamente, nel 1967 si apre un nuovo capitolo del suo lavoro perché il maestro inizia a mettere a punto la trafilatura, dando vita alle prime opere estruse a sezione rettangolare. Questo tipo di tecnica diventerà il suo marchio identificativo e le sue forme di riferimento saranno le trafilature poli-strutturali, reticolari e sferiche¹⁴⁶.

La scultura e l'arte applicata sono sempre stati i due fronti su cui si è maggiormente soffermata la ricerca di Tasca. Il maestro poi ha sempre cercato di concentrare il suo lavoro sulla sperimentazione dei materiali e sulle tecniche di produzione.

È importante ricordare che <<l'azione principale attraverso la quale diventa punto fermo della riflessione sugli equilibri tra artigianato, arte e design è lo sdoganamento della trafilatura da tecnica di complemento a strumento base della ceramica e dell'architettura>>¹⁴⁷.

Nel 1978 partecipa al Symposium internazionale della ceramica di Bassano dove conosce la ceramista tedesca Lee Babel con la quale stringe un rapporto umano e artistico che lo porterà spesso ad esporre a Heilbronn, in Germania.

L'anno successivo, Alessio Tasca si trasferisce a Rivarotta, sede di storiche fornaci di ceramiche. Durante un lavoro di restauro condotto in collaborazione con Lee Babel in

¹⁴⁶ <https://www.bottegadellemani.com/2010/05/15/tasca-2/>

¹⁴⁷ <https://www.bottegadellemani.com/2010/05/15/tasca-2/>

una di queste formaci della città, si riscoprono i resti di un'antica fabbrica seicentesca di cristallina e terra rossa; all'interno del sito vengono rinvenuti molti cocci di ceramica risalenti al XVII e XVIII secolo.

L'operazione archeologica e di restauro vide il diretto intervento artistico di Alessio Tasca e Lee Babel che portarono avanti i lavori per dieci anni. Nel 1989, dopo la conclusione della riqualificazione dell'area, il sito venne aperto al pubblico e al suo interno venne inaugurata una mostra¹⁴⁸. All'interno della mostra, oltre alle ceramiche rinvenute durante i lavori, vennero esposte anche alcune opere dei due artisti ceramisti che parteciparono al progetto.

Negli anni a seguire Alessio Tasca continua a lavorare e sperimentare.

Lui non fu solo artista della ceramica ma scoprì e sperimentò tecniche che rivoluzionarono il modo di lavorare la ceramica, innovative rispetto alla tradizione¹⁴⁹. Per le sue opere faceva uso della macchina ma poi le modellava a suo piacimento; questo significa che Tasca utilizzava dei mezzi meccanici per eseguire la tecnica della trafilatura e successivamente modellava la ceramica a mano per farle assumere forme diverse.

Alessio Tasca muore il 28 gennaio 2020 a Heilbronn¹⁵⁰.

¹⁴⁸ LUIGI MENEGHELLO, *Rivarotta*, Bozzetto Edizioni, Vicenza, 2009.

¹⁴⁹ GIULIANO MENATO, LUIGI MENEGHELLO, *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 29 settembre – 11 novembre 2001) Grafiche Antiga, Treviso, 2001.

¹⁵⁰ La bibliografia di riferimento: GIULIANO MENATO, LUIGI MENEGHELLO, *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 29 settembre – 11 novembre 2001) Grafiche Antiga, Treviso, 2001; NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009; LUIGI MENEGHELLO, *Rivarotta*, Bozzetto Edizioni, Vicenza, 2009.

I siti web di riferimento: https://it.wikipedia.org/wiki/Alessio_Tasca; <https://www.capitoliumart.it/it/artista/tasca-alessio-1929-2020/xar-83>



Alessio Tasca, *Dorgali*, 1997

Dorgali

1997

105x97x55 cm (base 30x120x80 cm). Gres

Firmata e datata sul retro in basso a sinistra:

<<TASCA 97>>

Provenienza: dono dell'artista, 2001

Inventario: 565

La scultura astratta di Alessio Tasca è fatta in gres <<un materiale ceramico a pasta dura, compatta, sonora e impermeabile, ottenuto per cottura fino alla vetrificazione dell'impasto>>¹⁵¹.

Il 18 novembre 2001 Tasca scrive al professor Chieco-Bianchi lieto di donare l'opera al Dipartimento, dice di averla creata nel 1997 e, rivolgendosi direttamente al professore, aggiunge: <<considera questo il mio contributo alla Lotta contro il Cancro che voi conducete>>¹⁵².

Anche di quest'opera viene dichiarata la donazione il 24 gennaio 2002.

L'opera purtroppo è rotta perché, trovandosi all'esterno di uno degli ingressi dell'edificio, venne danneggiata dagli operai durante alcuni lavori. Sempre la lettera di Tasca testimonia che la posizione in cui si trova la scultura era stata scelta all'epoca dall'artista assieme al professor Chieco-Bianchi: <<la mia opera [...] che abbiamo collocato insieme all'esterno dell'ingresso all'Aula, sotto un abete, dove mi auguro che resti>>.

La scultura si inserisce nel caratteristico lavoro di Alessio Tasca che utilizza la tecnica della trafilatura per estrarre le forme, per poi adattare secondo il suo gusto.

¹⁵¹<https://www.treccani.it/enciclopedia/gres#:~:text=Materiale%20ceramico%20a%20pasta%20dura,ricoperto%20da%20una%20vetrina%20impermeabile.>

¹⁵² Si veda l'appendice documentaria a p.195.

Da quel che rimane, pare che il grande blocco dovesse essere composto da varie parti traforate all'interno e poi fuse assieme.



Alessio Tasca, *Senza titolo*, 1992

Senza titolo

1992

90x50x47 cm. Gres

Datato e firmato sul retro in basso:

<<92 Tasca>>

Provenienza: acquisto del Dipartimento

Inventario: 601

L'opera è l'unica della collezione che, a differenza delle altre, è stata acquistata a seguito del danneggiamento subito dalla scultura precedentemente donata dal maestro.

È di dimensioni più piccole ma nella forma assomiglia molto all'opera precedente e perciò potrebbe dare l'idea di come poteva apparire l'altra scultura quando era intatta.

Anche questa scultura astratta è un blocco rettangolare composto da forme estruse.

Sembra quasi un tronco d'albero cavo composto da vari filoni scavati nella parte interna e tenuti insieme lungo il perimetro della forma.

CONCLUSIONI

Giunti alla conclusione della tesi, spero di aver trasmesso un interesse verso questa collezione pari a quello che le opere d'arte che la compongono, e gli artisti che le hanno realizzate, hanno trasmesso a me nella fase di studio e analisi.

Una tesi su questo argomento non era mai stata scritta perciò è stato un piacere per me lavorare a questo progetto.

Le opere d'arte di cui si è a lungo discusso, come citato nel capitolo precedente, sono entrate a far parte della collezione a seguito dell'approvazione unanime del Consiglio di Dipartimento, sono state inventariate dall'Università e aspettano solo di essere ufficialmente riconosciute come collezione unica che garantirebbe loro un'attenzione e una conservazione maggiore. L'iter di riconoscimento della collezione è ancora in corso.

Il nome <<Collezione Chieco-Bianchi>> è stato attribuito alla collezione in onore del professor Luigi Chieco-Bianchi che, come si diceva nell'introduzione, tanto si è impegnato al fine di raccogliere le diverse opere d'arte per decorare e rendere più belli e "vivibili" gli ambienti del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova.

È proprio al professore che vorrei dedicare queste parole conclusive poiché tanto si è prodigato per la realizzazione di questo progetto ma, inaspettatamente, è venuto a mancare nel mentre del suo sviluppo.

Il professor Chieco-Bianchi è stato una figura fondamentale nel mondo della medicina e della ricerca scientifica, aveva sempre un occhio rivolto verso il progresso e l'innovazione, dedicando la sua vita al lavoro condotto con precisione e passione; la stessa passione che il medico ha poi impiegato nella raccolta delle opere d'arte.

Spero che la collezione possa conservarsi e magari anche ampliarsi nel tempo, le sue opere e i valori che le hanno permesso di nascere meritano di essere ricordati così come merita di rimanere sempre viva la memoria del professor Luigi Chieco-Bianchi.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Nella seguente appendice documentaria è raccolta la corrispondenza che il prof. Chieco-Bianchi ha scambiato negli anni con gli artisti.

Tutti i documenti sono stati via via protocollati dal Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova; raccolti assieme a tutti i documenti di donazione, si conservano oggi negli archivi cartacei e digitali del Dipartimento.

Risposta del professor Chieco-Bianchi

20 dicembre 2004



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215646

SEZIONE DI ONCOLOGIA
35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel +39 049 8215800-04 - Fax +39 049 8072854 - E-mail : oncologia@unipd.it

Padova 20/12/2004

Gentile Signora
Lee Babel
c/o Maestro Alessio Tasca
Via Valle Zaccana
36030 Fara Vicentino

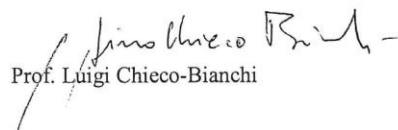
Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche		
Anno 2004	Titolo IV	Clas. 2
N. 1347	Data 21/12/2004	Esclusivo 1
UCI. ONE	CS /	PIA DESTRO

Cara Lee,

anche a nome dei Colleghi di questo Dipartimento, desidero esprimere la nostra riconoscenza per aver voluto donare così generosamente la Tua opera "Cartesio" che è andata ad arricchire la piccola collezione d'arte che allietta i nostri laboratori e aule del Dipartimento.

Non appena saranno espletate le procedure richieste ti invierò il numero d'inventario dell'Università di Padova assegnato a "Cartesio"

Moltissimi cari auguri a Te ed ad Alessio per le prossime Feste.


Prof. Luigi Chieco-Bianchi

N.B. Ho provato a chiamare tante volte Alessio sul cellulare, ma risulta sempre staccato: ha cambiato numero?

Giorgio Camuffo

Lettera del professor Chieco-Bianchi

11 dicembre 2001



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215646

SEZIONE DI ONCOLOGIA
Ospedale Busonera - 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215800-04 - Fax 049 8072854

Prot. n° 2758/01
Pos. n° 2a

Padova, 11 Dicembre 2001

Egregio Sig.
Giorgio Camuffo
c/o Studio Camuffo
Sestiere di Cannareggio, 4132
30131 Venezia

Caro Giorgio,

al fine di procedere all'inventariazione dell'opera da Te generosamente donata alla Sezione di Oncologia di questo Dipartimento, Ti sarei grato se potessi scrivere al proposito due righe sulla traccia che Ti allego. Al tempo stesso dovresti darmi un "titolo" per l'Uomo nero con interrogativo...

Nell'attesa che Tu e Massimo veniate per vedere (e auspicabilmente approvare) l'installazione Ti prego di accettare i miei migliori auguri per tutta la Tua Famiglia.


Gino Chieco-Bianchi

LCB/ct

Vincenzo Eulisse

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

12 gennaio 2006

Prof. Vincenzo **EULISSE**
Cannaregio, 1248
30122 – VENEZIA
+39 320 4347115

Venezia 12 gennaio, 2006

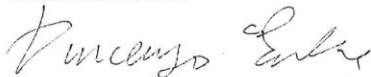
Al Dipartimento di Scienze
Oncologiche e Chirurgiche
Sez. di Oncologica
Via Gattamelata, 64
Università degli Studi di
PADOVA

Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche		
Anno <u>2004</u>	Titolo <u>IV</u>	Classe <u>2</u> Fascicolo <u>1</u>
N. <u>100</u>	Data <u>24/1/2006</u>	
UCR	CC	RPA
SEF. ONC	SGDS ARONA	DESTRO

Io sottoscritto Vincenzo EULISSE dichiaro di aver dato in donazione al Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche sez. di Oncologia, una mia opera, datata 1975 e avente come titolo "L'icononauta".
In fede



Vincenzo Eulisse



Risposta del professor Chieco-Bianchi

23 gennaio 2006



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215767

SEZIONE DI ONCOLOGIA
35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel +39 049 8215800-04 - Fax +39 049 8072854 - E-mail : oncologia@unipd.it

Padova, 23 gennaio 2006

Prof. Vincenzo Eulisse
Cannaregio, 1248
30122 - Venezia

Prot. n° 102/06
Pos. n° 2006/IV/21

Caro Maestro,

anche a nome dei Colleghi di questo Dipartimento, desidero ringraziarLa moltissimo del generoso dono: il dipinto, molto bello ed interessante, accresce la raccolta di opere d'arte da noi curata colmando, come periodo di tempo e tendenze dei Maestri veneziani contemporanei, una lacuna della nostra piccola "collezione".

Conto in una Sua prossima visita per mostrarLe la collocazione de L'Icononauta.

Con i migliori saluti.


Luigi Chieco Bianchi

Orietta Faggionato Braga

Lettera del professor Chieco-Bianchi

11 giugno 2002



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215646

SEZIONE DI ONCOLOGIA
Ospedale Busonera - 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215800-04 - Fax 049 8072854

Padova, 11 Giugno 2002

Gentile Sig.ra
Orietta Faggionato Braga
Via Bernardi 21
35135 PADOVA

Prot. n° 906/02
Pos. n° 29

Gentile Sig.ra Braga,

anche a nome di tutti i collaboratori del nostro Dipartimento, desidero ringraziarLa vivamente per l'opera "Microcosmo" da Lei così generosamente donata, e che contribuirà ad abbellire e a rendere più armonico il nostro ambiente di lavoro.

Con i migliori saluti.


Prof. Luigi Chieco-Bianchi

LCB/mg

Sergio Fergola

Corrispondenza tra il professor Chieco- Bianchi e Annamaria Carrain

2 novembre 2001

ANNAMARIA BELLUTTA CARRAIN

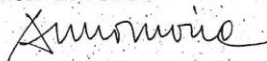
Chiar.mo prof.
Luigi Chieco-Bianchi
Dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chirurgiche - Sezione di Oncologia -
Università degli Studi
Via Gattamelata, 64
35128 Padova

Carissimo Gino,
colgo con grande piacere
l'occasione che mi si presenta , per far
dono al dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chirurgiche, sezione di Oncologia, della
Università di Padova delle opere:

- 1 dipinto olio su tela 1969 cm.80 x 100
del pittore napoletano Sergio Fergola
" Un animale sognato da Poe "
- 2 dipinto olio su tela 1977 cm 100x100 più
cornice del pittore mantovano
Renzo Schirolli

Un affettuoso saluto e...buon lavoro!

Padova 2 novembre 2001



VIA GIOTTO 8
35137 PADOVA

Franco Flarer

Corrispondenza tra il professor Chieco-Bianchi e Mariavica Flarer

25 giugno 2003



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215646

SEZIONE DI ONCOLOGIA
Ospedale Busonera - 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215800-04 - Fax 049 8072854

Gentile Sig.ra
Mariavica Resta
Via Aquileia, 6
35100 **PADOVA**

Prot. n° *M30/03*
Pos. n° *10*

Padova, 25 giugno 2003

Cara Mariavica,

anche a nome dei Colleghi del nostro Dipartimento, desidero ringraziare te, Franco e Nicola per aver generosamente donato il bellissimo quadro opera di tuo padre. Avere tra i nostri laboratori un dipinto del Prof. Franco Flarer è per noi tutti motivo di orgoglio e compiacimento, e servirà a ricordare un grande Maestro della Facoltà Medica patavina.

Il Consiglio di Dipartimento del 19 giugno scorso ha ratificato l'acquisizione dell'opera ed è già avviata la procedura di inventariazione.

Un abbraccio affettuoso anche per Franco e Nicola,

Tuo 
Gino Chieco-Bianchi

Aldo Leoni

Corrispondenza con Emanuela Leoni Pezzangora

22 febbraio 2008

EMANUELA LEONI PEZZANGORA

Via Scrovegni, 29
35131 PADOVA

Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche		
Anno 2008	Titolo IV	Classe 2 Fascicolo 2
N. 309	DATA 17 MAR 2008	
SEL. UOR ONC.	CC FEMMINO	RPA CHINATTI

Padova, 22 Febbraio 2008

Preg.mo Sig.
Prof. Donato Nitti
Direttore del Dipartimento di
Scienze Oncologiche e Chirurgiche
c/o Ospedale Busonera
Via Gattamelata, 64
35128 - PADOVA

Chiar.mo Prof. Nitti,
sono lieta di donare al Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche, sezione di Oncologia, dell'Università di Padova n. 5 foto scattate da mio padre, Prof. Aldo Leoni. Le foto sono parte di una pubblicazione di mio Padre "L'Uomo e le sue pause" degli anni '80.
Spero possano arricchire la raccolta di opere d'arte già presente presso i laboratori e aule del Vostro Dipartimento.
Con i migliori saluti

Avv. Emanuela Leoni Pezzangora

Avv. Emanuela Leoni Pezzangora

Sandra Marconato

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

30 ottobre 2002

Prot. n°	1516/02
Pos. n°

Sp. prof.
Univ. Chieco Bianchi
Sezione di Oncologia
Dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chimiche
Università di Padova
Via J. F. Melata 64 -
35128 PADOVA

Padova 30 ott. 2002

Piacio seguito al vostro recente incontro
in cui esprimeva il desiderio di ospitare
una mia opera presso la nuova sede del
Dipartimento -

Pertanto ho pensato di destinare a
tale scopo, in forma di donazione,
l'opera "Stele n° 4" - 1985, ben contenta
di far parte di tale felice iniziativa -
con i migliori saluti

Sandra Marconato

Risposta del professor Chieco-Bianchi

13 novembre 2002



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215646

SEZIONE DI ONCOLOGIA
Ospedale Busonera - 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215800-04 - Fax 049 8072854

Padova, 13 Novembre 2002

Gentile Sig.ra
Sandra Marconato
Via F.lli Bandiera, 11
35124 PADOVA

Prot. n° 164/02
Pos. n° _____

Gentile Sig.ra Marconato,

anche a nome di tutto il personale del nostro Dipartimento, desidero ringraziarLa per il generoso dono offerto al Dipartimento e, quindi, all'Università di Padova.

La bellissima opera "Stele n. 4 - 1985" è già stata inventariata (nr. inv. 2766) e quindi collocata su una parete all'ingresso della Palazzina dei Servizi didattici e segretariali.

Sperando in una Sua futura graditissima visita, La prego di accettare i miei migliori saluti.


Prof. Luigi Chieco-Bianchi

LCB/mg

Manfredo Massironi

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

Dipartimento di scienze oncologiche e chirurgiche, Università di
Padova
Sezione di oncologia
Ospedale Busonera, Via Gattamelata n.64

35128 Padova

Ringraziando dell'apprezzamento e interesse per il mio
lavoro di ricerca artistica, sono lieto e onorato di donare alla vostra
sezione di oncologia, l'opera seguente:

Autore: Manfredo Massironi
Titolo: Closed Flat Knot
Anno: 1992
Materiali: legno e cartoncino colorato
Dimensioni: cm. 143x84x5.

Cordiali saluti

Manfredo Massironi.



Allego l'ultimo mio articolo sulla percezione dei nodi.

Risposta del professor Chieco-Bianchi

23 dicembre 2002



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215646

SEZIONE DI ONCOLOGIA
Ospedale Busonera - 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215800-04 - Fax 049 8072854

Padova, 23 Dicembre 2002

Egregio Prof.
Manfredo Massironi
Via Forcellini 14
35128 PADOVA

Prot. n°	1846/02
Pos. n°	10

Egregio Prof. Massironi,

anche a nome dei Colleghi del Dipartimento, desidero formulare i più vivi ringraziamenti per il generoso dono della Sua opera che sarà inventariata quanto prima dall'Università di Padova.

L'opera, risultato della Sua ricerca sulla percezione dei nodi, si integra ottimamente nel contesto dell'attività scientifica svolta nei nostri laboratori e dibattuta nell'aula dove il "Closed Flat Knot" è stato esposto.

La prego di accettare, con la gentile Signora Franca, i migliori auguri per le prossime Festività.

Prof. Luigi Chieco-Bianchi

LCB/mg

Nina Nasilli

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

20 aprile 2007

Padova, 20 Aprile 2007

Caro professor Chieco Bianchi,
Caro professor Anseloni,

Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche		
Ann. 2007	Titolo IV	Classe 2
Fascicolo 1		
N. 601	Data 04/05/2007	
UOR SET. ONC	CC SEGR. AR. UA	RPA DSS RB

come promesso, anche se è passato molto tempo, ecco finalmente "Mamme Giocaste". È un piacere e un onore per me che questo dipinto che oggi appartenga al prestigioso istituto che dirigete. Grazie di cuore per la dimora che avete voluto riservarmi.

Quanto al dipinto, eseguito nel febbraio 2006, è un lavoro su tela per il quale è stato utilizzato prevalentemente colore ad olio, anche se, per essere precisi, la tecnica dovrebbe denominarsi come "mista", dato l'impiego ulteriore di acrilici e pastelli oleosi.

Mi piace ricordare che quest'opera è stata influenzata, nelle sue mescolanze, dalla lettura di un libro che giudico importante e carico di spunti stimolanti per l'area tematica in cui in questi anni si sono concentrate le mie ricerche. Si tratta di un testo di Annick de Souza nella intitolata

"Edipo interiore - la presenza del verbo nel mito greco": in esso aspetti culturali, etno-folgorici,

storici, mitici e religioni vengono interpretati
da questa sensibile autrice con le convergenze
e intrecciarsi, delineando un quadro di
esigenze espressive comuni ai popoli e
agli individui - o, sarebbe meglio dire,
ai popoli in quanto formati da singoli
esseri umani -

Non mi dimenticherò. Sarà un
piacere in futuro, se ci sarà l'occasione,
parlare insieme di queste e altre cose -

Saluto caramente voi e desidero porgerle
un affettuoso e riconoscente abbraccio
alla dottoressa Rita Ferrarini che ha
favorito il nostro felice incontro.

Mirella Marini

Minuta del professor Chieco-Bianchi e del professor Amadori

3 maggio 2007



UNIVERSA
UNIVERSIS
PATAVINA
LIBERTAS

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Sezione di Oncologia

Padova, 3 Maggio 2007

Prot. n. *616*
Anno *2007* Titolo *IV* Cl. *2* Fasc. *1*
All. *1*

Gentile Sig.ra
Nina Nasilli
c/o INTERNO 7
Via Trieste 2
35121 PADOVA

MINUTA

OGGETTO: Ringraziamento donazione

Gentile Sig.ra Nasilli,

anche a nome anche dei Colleghi del Dipartimento desideriamo ringraziarLa moltissimo per il generoso dono della Sua opera "Mamma Giocasta".

La Sua opera rappresenta un contributo molto significativo alla raccolta di opere d'arte che il nostro Dipartimento sta realizzando in questi ultimi anni.

Non appena sarà espletata la procedura relativa, sarà nostra cura comunicarLe il numero d'inventario dell'Università di Padova assegnato alla Sua opera.

Con i migliori saluti.

Prof. Luigi Chieco-Bianchi

Prof. Alberto Amadori

/mg

Renato Pengo

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

9 giugno 2004

Padova 9-6-2004

Dipartimento di Scienze Oncologiche
e chirurgiche, Sezione Oncologica
Università degli studi, Padova.

Prof. Luigi Chieco Bianchi

Il sottoscritto Renato Pengo, abitante
a Padova, via del Santo 69, dona
al suddetto Dipartimento una sua
opera (codice 13), dal titolo
"PAESAGGI PRESTATI" anno 1966-2002
cm 50x50 olio su tela, acrilico e plexiglas

con gratulandomi per la sensibile
iniziativa del Prof. Bianchi, mi auguro
che questo mio contributo aiuti l'umanità
a continuare ad amare la vita e l'arte.

Cordialmente

Renato Pengo

Risposta del professor Chieco-Bianchi

23 giugno 20004



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215767

SEZIONE DI ONCOLOGIA
35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel +39 049 8215800-04 - Fax +39 049 8072854 - E-mail : oncologia@unipd.it

Padova, 23 Giugno 2004

Egregio Maestro
Renato Pengo
Via Rinaldo Rinaldi, 30
35121 PADOVA

Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche		
Anno 2004	Titolo 11	2
N. 636	Data	24/06/04
UOR	CC	RPA
ONC	/	DESTRO

Caro Maestro,

anche a nome dei Colleghi del Dipartimento, desidero ringraziarla per aver voluto donare con tanta generosità il Suo lavoro "Paesaggi prestati". La Sua opera rappresenta un contributo molto significativo alla raccolta di opere d'arte che il nostro Dipartimento sta realizzando in questi ultimi anni nel tentativo di creare connessioni e messaggi tra ricerca artistica e ricerca biomedica.

Non appena sarà espletata la procedura relativa, sarà mia cura comunicarle il numero d'inventario dell'Università di Padova assegnato alla Sua opera.

Con i migliori saluti.


Prof. Luigi Chieco-Bianchi

LCB/mg

Pompeo Pianezzola

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

9 dicembre 2001

Chiar. mo Prof.
Luigi Chieco-Bianchi
Dipartimento di Scienze oncologiche
e Chirurgiche. Sezione di Oncologia
Università degli Studi
via Gattamelata 64
35128 PADOVA

Caro Gino, Sono lieto di donare
al Dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chirurgiche - Sezione di Oncologia -
dell'Università di Padova, l'opera
"Evento", che ho approntamente eseguita
per l'occasione e collocata nell'atrio
antistante l'Aula.

Questo vuol essere un mio contributo
alla ricerca sul Cancro -

Con Amicizia

Pompeo Pianezzola

9 Nove Dicembre 2001

POMPEO PIANEZZOLA 36055 NOVE / VICENZA ITALIA VIA MOLINI 77 TELEFONO 0424/590067

Risposta del professor Chieco-Bianchi

11 dicembre 2001



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215646

SEZIONE DI ONCOLOGIA
Ospedale Busonera - 35128 Padova - Via Gattamelata, 64 - Tel. 049 8215800-04 - Fax 049 8072854

Prot. n° 2759/01
Pos. n° 2a

Padova, 11 Dicembre 2001

Chiar.mo Prof.
Pompeo Pianezzola
Via Molini, 77
36055 Nove (VI)

Caro Pompeo,

al fine di procedere all'inventariazione dell'opera "Evento" da Te generosamente donata a questo Dipartimento, Ti sarei grato se potessi scrivere al proposito due righe sulla traccia che Ti allego.

Desidero ringraziare ancora una volta Te e Paola per la Vostra graditissima partecipazione alla Manifestazione dell'AIRC del 18 Novembre scorso.

Con i più affettuosi auguri per tutta la Famiglia.
Tuo.


Gino Chieco-Bianchi

LCB/ct

Fabrizio Plessi

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

Chiar.mo Prof.
Luigi Chieco-Bianchi
Dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chirurgiche – Sezione di Oncologia –
Università degli Studi
Via Gattamelata, 64
35128 Padova

" LA RICERCA COME PONTE "

Dono della opera..... al Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche, Sezione
di Oncologia, dell'Università di Padova.

FABRIZIO PLESSI

Raffaele Scapinelli

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

3 aprile 2012

Prof. Raffaele Scapinelli
Via San Pio X, 15
35123 Padova

Padova, 3 aprile 2012

Al Dipartimento di Scienze Chirurgiche,
Oncologiche e Gastroenterologiche
Sezione Oncologia e Immunologia
Università degli Studi di Padova
Via Gattamelata, 64 - 35128 Padova

Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche		
Anno.....	Titolo.....	Classe.....
2012	IX	7
Fascicolo.....		Data
N. 523		3/4/2012
UOR	CC	RPA
ONCOLOGIA e IMMUNOL		CHIRURGICHE

Io sottoscritto dichiaro di aver dato in dono alla Sezione di Oncologia e Immunologia del Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e Gastroenterologiche una mia opera pittorica dal titolo "Autunno a Teolo" – olio su tela 50 x 70, anno 1994.

In fede

Raffaele Scapinelli


Risposta del professor Chieco-Bianchi

13 luglio 2012

**DIPARTIMENTO DI SCIENZE CHIRURGICHE,
ONCOLOGICHE E GASTROENTEROLOGICHE
DiSCOG**

Via Giustiniani, 2
35128 Padova
CF 80006480281
P.IVA 00742430283



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

ONCOLOGIA E IMMUNOLOGIA
via Gattamelata, 64
35128 Padova
tel +39 049 8215806 / 05
fax +39 049 8072854
oncologia@unipd.it

Chiar.mo Prof. Raffaele Scapinelli
Via San Pio X, 15
35123 Padova

Padova, 13 luglio 2012

Caro Professore,

anche a nome dei Colleghi del Dipartimento, desidero ringraziarla per aver voluto donare con tanta generosità il Suo lavoro "Autunno a Teolo".

La Sua opera rappresenta un contributo molto significativo alla raccolta di opere d'arte che il nostro Dipartimento sta realizzando in questi ultimi anni nel tentativo di creare connessioni e messaggi tra ricerca artistica e ricerca biomedica.

Con i migliori saluti.


Prof. Luigi Chieco-Bianchi

P.S. Non appena si riapre l'incartamento
del Dipartimento, fornirò il numero
assegnato alla tua opera.
Affettuosa firma Chieco-Bianchi

Renzo Schirolli

Corrispondenza tra il professor Chieco- Bianchi e Annamaria Carrain

2 novembre 2001

ANNAMARIA BELLUTTA CARRAIN

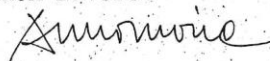
Chiar.mo prof.
Luigi Chieco-Bianchi
Dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chirurgiche - Sezione di Oncologia -
Università degli Studi
Via Gattamelata, 64
35128 Padova

Carissimo Gino,
colgo con grande piacere
l'occasione che mi si presenta , per far
dono al dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chirurgiche, sezione di Oncologia, della
Università di Padova delle opere:

- 1 dipinto olio su tela 1969 cm.80 x 100
del pittore napoletano Sergio Fergola
" Un animale sognato da Poe "
- 2 dipinto olio su tela 1977 cm 100x100 più
cornice del pittore mantovano
Renzo Schirolli

Un affettuoso saluto e...buon lavoro!

Padova 2 novembre 2001



VIA GIOTTO 8
35137 PADOVA

Antonio Siccardi

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

6 febbraio 2005

Ae Prof- Luigi Chieco-Bianchi
Dipartimento di Sc. Oncologiche
e chirurgiche

Dipartimento di Sc. Oncologiche e Chirurgiche			
204	IV	2	1
171		08/02/2005	
UOR	CS	RPA	
ONC	SSDS ARR. VA	DSSD	

Caro Gino,

mi è cosa gradita
far dono di questa mia
opera al Dipartimento,
entrando a far parte della
vostre preziosa collezione.

Cordiali saluti

Antonio
Siccardi

Milano, 6 febbraio 2005

Antonio Siccardi
Viale Pasubio 6
I-20154 MILANO

Risposta del professor Chieco-Bianchi

15 febbraio 2005



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE ONCOLOGICHE E CHIRURGICHE
Direzione e Amministrazione: 35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel. 049 8215712 - Fax 049 8215767

SEZIONE DI ONCOLOGIA
35128 Padova - Via Gattamelata 64 - Tel +39 049 8215800-04 - Fax +39 049 8072854 - E-mail :
oncologia@unipd.it

Padova, 15 Febbraio 2005

Egregio Maestro
Antonio Siccardi
Viale Pasubio, 6
20154 MILANO

Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche		
Anno: 2004	Titolo: IV	Class.: 2 Fascicolo: 1
N.:	226	Data: 17/2/2005
UCR:	CC:	RPA:
Onk	/	D55 RD

Caro Antonio,

anche a nome dei Colleghi del Dipartimento desidero ringraziarti moltissimo per il generoso dono della tua opera "Laurie meets Kandinsky".

La nostra piccola "collezione" si arricchisce così di un nuovo apporto per noi tanto importante non solo per il pregevole significato artistico ma anche per il gratificante ricordo di una vecchia amicizia.

Non appena espletate le procedure burocratiche ti comunicherò il numero di inventario.

Un affettuoso saluto e a presto.


Gino Chieco-Bianchi

LCB/mg

Giovanni Soccol

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

11 maggio 2003

Al ^{mo} Prof. Luigi Chieco Biondi

Prot. n°	894/03
Pos. n°	1a

Sono lieto di donare il mio
libro: "MACRO-MICROCOSMO" (libro su telep
num. 160 x 160 del 2003) al Dipartimento
di Scienze Oncologiche e Chirurgiche,
Sezione di Oncologia dell'Università di
Padova. —

Spero che questo mio lavoro
possa contribuire al felice esito del
progetto da lei promosso di integrazione
tra Scienza ed Arte. —

Con i miei migliori saluti
Giovanni Soccol

VE | 11
— | —
05 | 003

Alessio Tasca

Corrispondenza con il professor Chieco-Bianchi

18 novembre 2001

Padova, 18 Novembre 2001

Chiar.mo Prof.
Luigi Chieco-Bianchi
Dipartimento di Scienze Oncologiche
e Chirurgiche – Sezione di Oncologia –
Università degli Studi
Via Gattamelata, 64
35128 Padova

Caro Gino,

accogliendo la Tua pressante richiesta, sono lieto di donare al Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche – Sezione di Oncologia, dell'Università di Padova, la mia opera "Dorgali" del 1997 che abbiamo collocato insieme all'esterno dell'ingresso all'Aula, sotto un bell'abete, dove mi auguro che resti.

Considera questo il mio contributo alla Lotta contro il Cancro che voi conducete.

Con saluti
Alessio Tasca

Intervista al professor Luigi Chieco-Bianchi

Come nasce la sua passione per l'arte?

L: Nasce studiando al liceo la storia dell'arte, sposando un'archeologa, visitando tanti musei e gallerie in Italia e all'estero, seguendo con maggiore interesse l'arte moderna e contemporanea. Nel 1965, quando sono arrivato, a Padova c'era una vivace vita artistica: c'era stata la nascita del Gruppo N e c'erano delle gallerie d'arte molto attive che proponevano coraggiosamente artisti contemporanei. Io ne frequentavo soprattutto due, l'Adelphi di Alberto e Annamaria Carrain e la Chiocciola di Sandra Leoni, che era coadiuvata dal marito Aldo Leoni, primario dermatologo all'Ospedale di Vicenza. Sia i Carrain che i Leoni avevano un gusto particolare per l'arte contemporanea, con importanti collezioni personali. In queste gallerie i vernissage delle mostre costituivano piacevoli occasioni di incontro con artisti e critici, con il conseguente approfondimento delle mie conoscenze delle nuove tendenze.

Per quanto riguarda la collezione, quando e come è nata l'idea di costituire tale collezione? Si è ispirato a un modello?

L: Vorrei fare una premessa. Il gruppo universitario di Oncologia sperimentale è stato per anni ubicato al piano interrato dell'Istituto di Anatomia Patologica, in via Gabelli. Nel 1975 la nostra attività di ricerca era stata formalizzata con l'istituzione della Cattedra di Oncologia, la prima all'Università di Padova. Siamo rimasti operativi in Anatomia Patologica fino al 1983, quando da parte di amministratori illuminati ci è stata offerta la possibilità di trasferire i nostri laboratori nell'Ospedale Busonera (già dismesso come Ospedale per le malattie polmonari), occupando la palazzina, questa, destinata in precedenza alla Direzione sanitaria. Furono allestiti i laboratori un po' alla meglio,

utilizzando locali che erano uffici e iniziando le prime indispensabili ristrutturazioni. Nel 1986 nacque l'Istituto di Oncologia che, divenuto Istituto policattedra con l'assegnazione di una cattedra di Immunologia, nel 1993 conflui nel Dipartimento di Scienze Oncologiche e Chirurgiche.

Grazie ad una Legge nazionale promulgata per far fronte alla pandemia HIV, sulla fine degli anni '90, i nostri laboratori, già identificati come Centro di Ricerca Regionale per la lotta all'AIDS, ricevettero un cospicuo finanziamento che, integrato da altri fondi elargiti dalla Regione e dall'Università, consentì la ristrutturazione e l'allargamento della vecchia palazzina con studi e aule per riunioni e seminari nonché la costruzione di un nuovo blocco destinato a laboratori attrezzati particolarmente per la ricerca su virus patogeni (e oncogeni) umani e su meccanismi immunitari per combatterli.

Frattanto, partecipando a congressi e lavorando in laboratori all'estero, specialmente negli Stati Uniti, avevo avuto l'opportunità di visitare molti Istituti all'avanguardia nella ricerca sul cancro, constatando con ammirazione come in questi laboratori ci fossero negli spazi comuni opere d'arte contemporanea importanti e molto belle. Ad esempio, a Boston, nel famoso MIT c'erano diverse tele donate da Rothko alla Harvard University. Così sorse l'idea di cercare anche noi di abbellire i nostri istituti e i nostri laboratori con opere di artisti veneti. Certo, anche l'Università di Padova è dotata di bellissime opere d'arte moderna come, al Bo, il Palinuro di Arturo Martini, la stele di Giò Pomodoro, il monumento alla Resistenza di Jannis Kounellis e quelle recentissime "Abiura di Galileo" di Emilio Isgrò, oltre agli affreschi di Massimo Campigli al Liviano. Ma avere quadri e sculture all'interno di laboratori di ricerca avrebbe costituito un'iniziativa innovativa.

Le opere sono state donate dagli artisti o sono state acquistate?

L: Le opere sono state tutte donate. Il danneggiamento accidentale della scultura Dorgali, offerta dal grande artista della ceramica Alessio Tasca, portò a un risarcimento assicurativo che fu utilizzato per acquistare una seconda opera del maestro.

La selezione delle opere è stata una scelta personale o si è lasciato consigliare dall'artista/esperti?

L: Non c'è stata alcuna selezione. All'amico artista parlavo delle nostre ricerche, dei nostri nuovi laboratori e gli chiedevo direttamente "tu doneresti una tua opera all'Università di Padova? Noi la metteremmo nei nuovi laboratori; vieni a vedere quale potrebbe essere il luogo migliore". Accogliendo la nostra richiesta gli amici artisti visitavano i laboratori e, sulla base dell'ambientazione e di qualche nostra indicazione, sceglievano loro l'opera che volevano destinarci.

L'interesse nella scelta delle opere è ricaduto maggiormente sul processo compositivo o sull'opera finita? Si è prestata maggiore attenzione alla tecnica o all'idea che ci sta dietro?

L: Non si è prestata attenzione alla tecnica, solamente agli artisti, all'opportunità che si aveva di conoscerli e di ottenere da loro delle opere. Ricordo qui il generoso aiuto di Anna Maria Carrain che ci ha donato due opere importanti della sua collezione personale; di Emanuela Leoni che, in ricordo di suo papà Aldo, appassionato fotografo, ci ha regalato cinque sue bellissime foto originali della serie "L'uomo e le sue pause"; di Maria Vica Resta Flarer che ci ha offerto una delle prime opere informali di suo padre Franco Flarer, professore di Dermatologia, preside della Facoltà di Medicina negli anni '60 del Novecento, raffinato pittore di spontanea creatività.

Quando è arrivata la prima opera? Di quale opera si tratta?

L: Se ben ricordo la prima opera, arrivata nel 2001, l'anno dopo l'inaugurazione dei nuovi laboratori, è stata "Interrogativo Uomo" di Giorgio Camuffo, grande grafico veneziano, oggi professore all'Università di Bolzano. Visitando il suo studio a Venezia avevo ammirato alcune sue installazioni luminose e subito ottenuto una sua disponibilità ad offrircene una; ma insieme considerammo poi le difficoltà connesse al collocamento e alla gestione, così la scelta si orientò con entusiasmo sull' "Interrogativo Uomo" che, posizionato all'ingresso dei laboratori, rende con efficacia l'interrogativo costante che marca la vita dei ricercatori.

Quando è arrivata l'ultima opera? Di quale opera si tratta?

L: Le ultime opere arrivate sono quelle di Nina Nasilli, Giuseppe Fossati e Luigi Sartori, acquisite dopo il mio pensionamento per merito del prof. Alberto Amadori. In particolare, Nina Nasilli è lo pseudonimo di un'artista che vive e lavora a Padova, poetessa e pittrice vicina a temi psicoanalitici, autrice del quadro "Mamma Giocasta". Giuseppe Fossati è stato un nostro caro collega ricercatore, da sempre appassionato di arte moderna e contemporanea, che dopo il pensionamento si è dedicato interamente alla pittura, con un particolare interesse alla rappresentazione delle campagne e delle brughiere d'autunno, di cui le due opere donate sono un esempio. Luigi Sartori è un artista padovano che ha vissuto la sua passione per la pittura in modo molto ritirato, lontano dalle luci della ribalta, per tutta la propria lunga vita.

Dal punto di vista stilistico e iconografico le opere sono molto diverse tra loro, secondo quale criterio sono state selezionate?

L: Conoscendo la destinazione delle loro opere i donatori hanno scelto quelle che a loro giudizio erano le più adatte.

Lei conosceva personalmente gli artisti che hanno realizzato le opere? Per quale motivo sono stati scelti proprio questi artisti?

L: Ho avuto per tanti anni rapporti personali di amicizia con molti di loro: per citarne alcuni Manfredo Massironi, uno dei fondatori del Gruppo N, Sandra Marconato, sensibile artista della tessitura, Alessio Tasca, Lee Babel, Pompeo Pianezzola, tre ceramisti di grande valore, Giovanni Soccol e Fabrizio Plessi, tuttora molto attivi e noti anche internazionalmente. Inoltre alcuni autori sono colleghi medici e ricercatori: ho già detto di Flarer e Leoni, dermatologi e di Fossati, ricercatore dell'Istituto Nazionale dei Tumori di Milano, ma ricordo anche Raffaele Scapinelli professore di Ortopedia a Padova, appassionato vedutista e Antonio Siccardi, professore di Biologia dell'Università di Milano, la cui raffinata tecnica di collage si ispira a Mimmo Rotella.

Nel corso del tempo è stato supportato nella volontà di creare una collezione all'interno dello IOV?

L: Certamente non sono stato ostacolato e la mia "impresa" è stata guardata sempre con simpatia (e forse anche con un po' di amichevole invidia...).

Chi si occupa della conservazione delle opere?

L: Il Direttore di Dipartimento è responsabile della loro conservazione, così come di tutti i beni mobili inventariati. Tuttavia è assolutamente necessario salvaguardare queste opere nel tempo poiché frequenti turnover del personale con conseguenti cambi di destinazione degli ambienti e soprattutto una fisiologica "diluzione dei ricordi" potrebbero alterare l'insieme delle opere medesime. Fortunatamente, tra pochi giorni il Consiglio di Dipartimento richiederà formalmente al Consiglio di Amministrazione dell'Ateneo il riconoscimento di "collezione universitaria" per le nostre opere.

Da un punto di vista amministrativo chi certifica l'ingresso delle opere in collezione?

L: Il Consiglio di Dipartimento, che le ha a suo tempo accettate e le ha inventariate.

Per quanto riguarda l'esposizione delle opere, perché è stato scelto lo IOV come luogo di custodia delle opere?

L: Come ho detto in precedenza quando è nata l'idea di ottenere opere d'arte contemporanea e finché un loro nucleo numericamente e qualitativamente significativo è stato raggiunto, l'Istituto Oncologico Veneto (IOV) non esisteva: c'erano alcune sezioni (inclusa la nostra) del Dipartimento universitario di Scienze Oncologiche e Chirurgiche ed il Centro Oncologico Regionale (COR), cui nel 2005 è subentrato lo IOV. Ripeto che le donazioni sono state tutte indirizzate all'Università di Padova.

Esiste un criterio secondo il quale le opere sono state "esposte"? Ad esempio, la sagoma con il punto di domanda realizzata da Giorgio Camuffo è stata posizionata nel luogo in cui si trova per qualche motivo o si tratta di una collocazione provvisoria?

L: Ho già ricordato della collocazione dell'opera di Camuffo; il grande pannello metallico di Plessi è stato destinato dall'autore all'Aula Magna perché vuole esprimere il significato della ricerca sul cancro, così come recita il titolo "La Ricerca come ponte tra le due anime dell'acqua e del fuoco". Nell'Aula Magna è pure esposta l'opera di Manfredo Massironi, mentre la grande tela di Giovanni Soccol "Microcosmo-Macrocosmo" è stata collocata su una parete dell'ingresso principale.

Secondo lei che ruolo rivestono queste opere all'interno dell'ambiente ospedaliero?

L: Queste opere dovrebbero favorire nei ricercatori e negli studenti l'apertura ad orizzonti più ampi di immaginazione e di ricerca.

Secondo lei le opere sono state posizionate in modo tale da poterle valorizzare o potrebbe essere apportato qualche cambiamento?

L: Certamente l'attuale collocazione delle opere potrà essere modificata secondo le eventuali future variazioni della destinazione d'uso dei vari ambienti.

BIBLIOGRAFIA

FRANCO AVICOLLI, *Quando la vita. Dialogo con l'immaginificio di Vincenzo Eulisse*, Supernova, Venezia, 2023

VIRGINIA BARADEL, *L'etica incontra l'estetica. Padova, la collezione d'arte contemporanea di Oncologia*, in "Il Mattino di Padova", Padova, 21 giugno 2004

VIRGINIA BARADEL (a cura di), *Novecento privato. Arte italiana con vista su Padova*, catalogo della mostra (Padova, Centro culturale Altinate, San Gaetano, 30 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012) Stella Arti Grafiche, Trieste, 2011

ELISABETTA BARISONI, GABRIELLA BELLI (a cura di), *Soccol. Metamorfofi della realtà in mito*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, 26 gennaio – 22 aprile 2019) antiga edizioni, Treviso, 2019

RICCARDO BARLETTA, *La "Natura Artificialis" e il limbo interiore*, Montanino Editore, Napoli, 1961

GUIDO BARTORELLI, VINCENZO DE BELLIS, *Resistenza e Liberazione. Jannis Kounellis a Padova*, Peruzzo Grafiche, Padova, 2021

GUIDO BARTORELLI, MARTA PREVITI (a cura di), *Alberto Biasi. Antologia critica 1965-2021*, CLEUP, Padova, 2021

LUISA BAZZANELLA DAL PIAZ (a cura di), *Sandra Marconato Itinerari*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 12 ottobre – 17 novembre 1996) Il Poligrafo, Padova, 1996

ALESSANDRO BEVILACQUA, GIORGIO SEGATO (a cura di), *L'emozione astratta*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 14 aprile – 20 maggio 1984), Tipolitografia Turra, Padova, 1984

JACOPO BONETTO, MARTA NEZZO, GIOVANNA VALENZANO, STEFANO ZAGGIA (a cura di), *Arti e Architettura. L'Università nella città*, Donzelli editore, Verona, 2022

DANIELA BOSIA, GIANLUCA DARVO, *Linee guida per l'umanizzazione degli spazi di cura*, Ministero della salute

FONDAZIONE BRACCO, *Il ruolo dell'arte e dell'ambiente nella cura dei pazienti in ospedale*, Atti del Simposio, 30 novembre 2012

GIANPIERO BRUNETTA, PIERRE RESTANY, GIORGIO SEGATO (a cura di), *Renato Pengo. Opere 1966-1996*, Canova, Treviso, 1996

STEFANO CECCHETTO (a cura di), *Soccol. Opere 1967-2017*, catalogo della mostra (Torre di Mosto, Museo del Paesaggio, 3 giugno – 24 settembre 2017), Tipolitografia Colorama, San Donà di Piave (Ve), 2017

CHIARA COSTA, NICOLA GALVAN, UGO SAVARDI, ANNAMARIA SANDONÀ, *Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo*, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 20 dicembre 2008 - 8 marzo 2009), società editrice Umberto Allemandi & C., Padova, 2008

ROMANO DEL NORD, DONATELLA MARINO, GABRIELLA PERETTI, *L'umanizzazione degli spazi di cura. Una ricerca svolta per il Ministero della salute italiano*, Ministero della salute

ENZO DI MARINO (a cura di), *VI Biennale d'arte sacra*, catalogo della mostra (Venezia, Museo diocesano d'arte sacra, 22 ottobre – 21 novembre 1993), Centro Internazionale della Grafica Edizioni, Venezia, 1993

GILLO DORFLES, *Plessi: azioni, interventi, videotapes, films, performances 1970/1976*, Mastrogiacomo editore, Padova, 1977

Eulisse. La Biennale di Venezia Padiglione O, Il Traghetto edizioni, Venezia, 1972

Fabrizio Plessi: Bombay-Bombay, catalogo della mostra (28 maggio – 20 agosto 1993), Edizioni d'arte Canova, Treviso, 1993

Franco Flarer, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampilia, 4 settembre – 25 settembre 1971), Venezia, 1971

Galleria d'arte 32, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte 32, 12 – 25 marzo 1966), Milano, 1966

CRISTIANO GIOMETTI, DONATELLA PEGAZZANO (a cura di), *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, Edifir, Firenze, 2021

ENRICO GUSELLA, GIAN FRANCO MARTINONI (a cura di), *Pengo. Percezioni mutanti*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 24 gennaio – 7 marzo 1999) Electra, Milano, 1999

CARL HAENLEIN (a cura di), *Plessi Waterfire*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 7 giugno – 29 luglio 2001), Electa, Milano, 2001

Il Premio Suzzara, in “Settimo giorno”, Milano, 1 ottobre 1963.

Il professore riprende il pennello, in “L'Espresso”, Roma, 27 marzo 1966

Il viaggio di Eulisse, editore Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1991 ca.

ALDO LEONI, NERI POZZA, LIONELLO PUPPI, GIORGIO SEGATO, *Padova Minima*, Editoriale Programma, Padova, 1987

ALDO LEONI, EMILIO TADINI, GIORGIO SEGATO, *L'uomo e le sue pause*, La Grafica Faggian, Padova, 1990

ALDO LEONI, FERNANDO BANDINI, *Treviso Minima*, Editrice Minchio, Bassano del Grappa, 1992

ALDO LEONI, *Il demone del collezionista*, Il Poligrafo, Padova, 1998

ALBERTO LUI, RENZO SCHIROLLI (a cura di), *Renzo Schirolli 1956-1981*, catalogo della mostra (Suzzara, Galleria d'arte contemporanea, 12 dicembre 1981 – 24 gennaio 1982), Publi-Paolini, Mantova, 1981

MANFREDO MASSIRONI, *On closed flat knots*, CLEUP, Padova, 2004

GIULIANO MENATO, LUIGI MENEGHELLO, *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, catalogo della mostra (Cittadella, Palazzo Pretorio, 29 settembre – 11 novembre 2001) Grafiche Antiga, Treviso, 2001

LUIGI MENEGHELLO, *Rivarotta*, Bozzetto Edizioni, Vicenza, 2009

ITALO MUSSA, *Il gruppo enne. La situazione dei gruppi negli anni 60*, Bulzoni Editore, Roma, 1976

PAOLO PAVAN, *Il gruppo "Enne", un'avanguardia padovana*, in "Padova e il suo territorio", XXVI, n.152, agosto 2011

GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, (tomo I), Mondadori Electa, Milano, 2006

GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, (tomo II), Mondadori Electa, Milano, 2008

Plessi Mare verticale, Silvana Editoriale, Milano, 2005

Plessi Paradiso Inferno, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 luglio – 15 settembre 2002), Electa, Milano, 2002

Plessi. Video going, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 21 novembre – 21 dicembre 1985), Electa, Milano, 1985

ANNAMARIA SANDONÀ, GIORGIO SEGATO (a cura di), *Antonio Iveolella. Renato Pengo. Immateriali*, Italgraf, Noventa Padovana (PD), 1990

Schirolli, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei diamanti, 19 marzo – 18 aprile 1978), Ferrara, 1978

DELMINA SIVIERI, *Renato Pengo all'Alexandra*, in “Il Gazzettino”, Venezia, 2 febbraio 1969

JOHN T. SPIKE (a cura di), *Eulisse. Macchina da tempo*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 2011), Liberalato, Venezia, 2011

NICO STRINGA (a cura di), *Arte al Bivio*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Foscari – Cà Giustinian dei Vescovi, 26 settembre – 9 novembre 2008) Canova edizioni, Treviso, 2008

NICO STRINGA (a cura di), *Lee Babel, keramik skulpturen, scultura per ceramica*, Antiga edizioni, Treviso, 2006

NICO STRINGA (a cura di), *Il Novecento: dizionario degli artisti*, Electra, Milano, 2009

NICO STRINGA (a cura di), *POMPEO PIANEZZOLA. L'ANIMA DELLE FORME. Ceramiche e dipinti per il XX secolo*, Grafiche Antiga, Cornuda (TV), 2005

PAOLO TIETO (a cura di), *Nina Nasilli. Segni urgenti*, centro copie Berchet, Padova, 2003

MARISA VESCOVO, *GIOVANNI SOCCOL*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1990

CATERINA VIRDIS LIMENTANI, *1950-2000. Arte a Padova*, Edizioni Marcato, 2003

SITOGRAFIA

<https://www.ioveneto.it/>

<https://www.alleanzacontroilcancro.it/istituto/istituto-oncologico-veneto-irccs/>

<https://www.regione.veneto.it/istituto-oncologico-veneto>

https://www.salute.gov.it/portale/ministro/p4_5_2_4_2.jsp?lingua=italiano&menu=uffCentrali&label=uffCentrali&id=18#:~:text=Gli%20Istituti%20di%20Ricovero%20e,e%20gestione%20dei%20servizi%20sanitari.

<https://www.treccani.it/vocabolario/tubercolosario/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/umanizzare/>

https://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinopadova/2010/01/08/MC3PO_M_C305.html

[https://it.wikipedia.org/wiki/Gruppo_N_\(artisti\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Gruppo_N_(artisti))

<https://artslife.com/history/2014/11/massironi-manfredo-1937/>

<https://www.andreaconcas.com/che-cos-e-una-galleria-d-arte/>

<http://www.arteconcreta.eu/assets/files/Lee%20Babel.pdf>

<https://corrains.com/it/autori/giorgio-camuffo.html>

<https://webservices.scientificnet.org/rest/uisdata/api/v1/people/31103/cv>

<https://www.concilioeuropeodellarte.org/artisti/eulisse-vincenzo/>

<https://ytali.com/2018/03/31/vincenzo-eulisse-il-mondo-sincronico-motivi-veneziani/>

http://www.eugeniodavenezia.eu/it/amici_pittori.php?id=68

<http://www.padovando.com/attualita/onde-di-colore-di-orietta-faggionato-braga/>

<https://www.capitoliumart.it/it/artista/fergola-sergio-1936-1994/xar-379>

<https://www.verbapicta.it/dati/gruppi/gruppo-58>

<https://artslife.com/2016/09/15/documento-sud-e-il-gruppo-58-invito-alla-rivolta/>

<https://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo44.htm>

<https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/giuseppe-fossati-dieci-anni-2001-2011/>

http://www.literary.it/autori/dati/danesin_luccia/txt/sandra_marconato.html

<https://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2016/11/15/news/addio-all-artista-e-insegnante-sandra-marconato-1.14419017>

https://it.wikipedia.org/wiki/Manfredo_Massironi

<https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/358/>

<https://www.dse.univr.it/?ent=progetto&%26id=94&id=1404&lang=en>

<https://site.unibo.it/atlante-poeti/it/poeti-nord-est/nina-nasilli>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/edipo>

<https://www.artecultura.fe.it/1354/nina-nasilli-imperfezioni-moleste-e-oltre>

https://it.wikipedia.org/wiki/Renato_Pengo

<https://www.capitoliumart.it/it/artista/pianezzola-pompeo-1925-2012/xar-74>

https://it.wikipedia.org/wiki/Fabrizio_Plessi

<https://www.fabrizioplessi.net/biografia/>

<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/09/Fabrizio-Plessi-84f6e8ef-0978-47de-bf9a-7430fc9620f1.html>

<https://www.redacon.it/2016/04/27/raffaele-scapinelli-84-anni/>

<https://www.gazzettadireggio.it/reggio/cronaca/2016/04/26/news/muore-all-improvviso-il-professor-scapinelli-1.13372406>

<https://www.capitoliumart.it/it/artista/schirolli-renzo-1934-2000/xar-1464>

<https://antoniosiccardi.net/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Siccardi

<https://xoomer.virgilio.it/kareninazoom/laurie.htm>

<http://www.gioannisocol.com/IL%20PITTORE.html>

<http://www.gioannisocol.com/FIRMAMENTI%201.html>

https://it.wikipedia.org/wiki/Alessio_Tasca

<https://www.capitoliumart.it/it/artista/tasca-alessio-1929-2020/xar-83>

<https://www.bottegadellemani.com/2010/05/15/tasca-2/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/gres#:~:text=Materiale%20ceramico%20a%20past>

[a%20dura,ricoperto%20da%20una%20vetrina%20impermeabile.](https://www.treccani.it/enciclopedia/gres#:~:text=Materiale%20ceramico%20a%20past)

<https://it.wikipedia.org/wiki/Estrusione>

RINGRAZIAMENTI

In conclusione di questo lavoro di tesi, ci tenevo a dedicare quest'ultimo spazio a tutte le persone che direttamente o indirettamente mi sono state accanto nel mio percorso.

In cima a tutti ringrazio mamma e papà per avermi sempre appoggiato in ogni mia scelta e per avermi dato la possibilità di concludere i miei studi, spero di avervi reso orgogliosi almeno la metà di quanto io lo sia di avere voi come genitori.

Ringrazio mio fratello Tommaso perché con il suo ottimismo e la sua tenacia sa sempre come spronarmi e con la sua spontanea ironia è la persona che più di tutti sa sempre come farmi ridere. È arrivato adesso il momento di passarti la palla augurandoti di proseguire gli studi con serenità (non con l'ansia a tempo indeterminato come è stato per me). Sono sicura che riuscirai a dimostrare la persona brillante che sei.

Ringrazio poi tutti i miei parenti. Grazie per essere sempre presenti, per avermi sempre sostenuta e accompagnata, dimostrando uno spiccato interesse nei confronti del mio lavoro.

Ringrazio i miei colleghi e gli amici, quelli nuovi e quelli di sempre. La vostra presenza è stata fondamentale, vi ringrazio per aver ascoltato tutti i miei sfoghi e per avermi regalato momenti di spensieratezza.

Ringrazio il mio relatore Giovanni Bianchi per aver accettato di seguirmi in questo mio lavoro di tesi. La ringrazio per avermi proposto questo tema che si è rivelato molto impegnativo ma soprattutto interessante e fonte di soddisfazioni.

Ringrazio il professor Luigi Chieco Bianchi che per molti anni si è occupato di raccogliere le opere oggi presenti al Dipartimento di Scienze Chirurgiche, Oncologiche e

Gastroenterologiche dell'Università degli Studi di Padova. Senza di lui questo lavoro non si sarebbe mai realizzato; la sua memoria vivrà insieme alla collezione.

Un ringraziamento speciale va alla dott.ssa Chiara Marin e la prof.ssa Paola Zanovello per avermi aiutata molto nel mio lavoro. Vi ringrazio per la vostra infinita disponibilità.

Infine ritengo doveroso ringraziare tutti coloro che hanno messo a disposizione parte del loro tempo per condividere con me il racconto del loro lavoro e delle loro esperienze, contribuendo alla buona riuscita della tesi. Il mio ringraziamento perciò va al maestro Giovanni Soccol, alla signora Annamaria Carrain e ad Emanuela Leoni Pezzangora.