



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

Tesi di laurea

*La collezione del Ristorante da Raffaele a Venezia:
inventario completo e una prima indagine conoscitiva*

Relatore:
Prof.re Giovanni Bianchi

Correlatore:
Prof.ssa Federica Stevanin

Laureanda:
Giorgia Brunello
Matricola n. 1204267

Anno Accademico 2021/2022

Alla mia famiglia.

*A Maryline, amica che se ne è andata via troppo presto,
e non ha mai potuto scrivere la sua tesi.*

Indice

Introduzione	p. 7
La storia del Ristorante da Raffaele e la sua collezione	p. 10
Un approfondimento sulla collezione Salmaso	p. 21
Corrado Balest (Sospirolo, 1923 – Venezia, 2016) <i>Scheda delle opere di Corrado Balest</i>	p. 30 p. 38
Giorgio de Chirico (Volos, 10 Luglio 1888 – Roma, 20 novembre 1978) <i>Scheda delle litografie di Giorgio de Chirico</i>	p. 44 p. 53
Filippo de Pisis (Ferrara, 11 maggio 1895 – Milano, 2 aprile 1956) <i>Scheda dei disegni di Filippo De Pisis</i>	p. 68 p. 75
Virgilio Guidi (Roma, 4 aprile 1891 – Venezia, 7 gennaio 1984) <i>Scheda delle opere di Virgilio Guidi:</i> <i>Marine e San Giorgio</i> <i>Occhi nello spazio</i> <i>Donna che si leva e Figure nello spazio</i>	p. 84 p. 90 p. 94 p. 97
Riccardo Licata (Torino, 20 dicembre – Venezia, 19 febbraio 2014) <i>Scheda delle opere di Riccardo Licata</i>	p. 102 p. 108
Lo Spazialismo a Venezia <i>Scheda delle opere di Mario Deluigi e Edmondo Bacci</i>	p. 115
Emilio Vedova (Venezia, 9 agosto 1919 – Venezia, 25 ottobre 2006) <i>Scheda dei disegni di Emilio Vedova</i>	p. 128 p. 136
Introduzione al catalogo	p. 143
La Collezione Salmaso. Regesto delle opere	p. 145

Conclusioni	p. 175
Appendice iconografica	p. 177
Bibliografia	p. 183
Sitografia	p. 189

Introduzione

La scelta di trattare come argomento di tesi lo studio della collezione Salmaso è nata nel dicembre del 2019 dopo aver visitato la mostra *L'Angelo degli artisti. L'arte del 900 e il ristorante All'Angelo a Venezia* allestita presso la Fondazione Querini Stampalia. Fino ad allora, non avevo una piena conoscenza della scena culturale e artistica veneziana degli anni Cinquanta e Sessanta e non credevo esistesse a Venezia un tipo di collezionismo che definirei informale e nato quasi casualmente.

Non immaginavo che alcuni dei ristoranti e osterie storici della città, molto frequentati tuttora, fossero una volta luoghi d'incontro quasi quotidiano per molti artisti, dove trascorrevano il loro tempo consumando pasti che spesso saldavano regalando una loro opera al proprietario. È in questo modo che negli anni si sono create delle vere e proprie collezioni soprattutto di dipinti e disegni che poi venivano appesi alle pareti di questi locali.

I protagonisti di queste storie sono i collezionisti, ovvero gli osti e i ristoratori che come scrivono Giandomenico Romanelli e Pascale Vatin “sono divenuti per genialità e lungimiranza di scelte, protagonisti di esperienze singolari contribuendo a scrivere un capitolo importante e originale nella scena culturale cittadina e ben oltre”¹.

¹ GIANDOMENICO ROMANELLI, PASCALE VATIN, *Tavoli e tavolozze. Trattori, artisti e collezioni nella Venezia del Novecento*, in GIANDOMENICO ROMANELLI, PASCALE VATIN (a cura di), *L'angelo degli artisti. L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 dicembre 2019 – 1 marzo 2020), Lineadacqua Edizioni, Venezia, 2019, p. 11.

Di ristoranti diventati noti per essere frequentati da intellettuali e da personalità che lavoravano nel mondo dell'arte a Venezia, o transitavano per la città, ce ne sono diversi, ma solo recentemente questo argomento così importante per la storia del collezionismo veneziano del Novecento ha ricevuto l'attenzione che merita, divenendo oggetto di studi scientifici approfonditi. In particolare vorrei citare il Ristorante All'Angelo e Da Romano situato nell'isola di Murano, perché negli ultimi due anni sono state organizzate presso la Fondazione Querini Stampalia delle mostre dedicate alle loro importanti collezioni.

Sebbene in misura minore rispetto ai due ristoranti appena citati, anche il Ristorante da Raffaele è uno di quei locali che ha ospitato diversi artisti e che negli anni ha sviluppato una propria collezione.

Il ristorante in questione è uno dei luoghi che ho maggiormente frequentato a Venezia, perché i proprietari sono parte della mia famiglia; tuttavia fino a pochi anni fa non conoscevo bene la storia della loro attività.

Mentre da piccola osservavo Tosca e Savina, rispettivamente mogli di Raffaele e Giuseppe Salmaso, "curare" il pesce nella "sala del caminetto", ignoravo che tutti quegli oggetti e dipinti appesi alle pareti raccontassero non solo la storia di una famiglia, ma anche di una Venezia molto diversa da quella che è ora. Dunque, scrivere questa tesi è stata un'occasione per approfondire una realtà della mia città di cui ancora si è scritto poco e che oltretutto è davvero affascinante.

Uno studio sulla collezione Salmaso non è mai stato fatto e di conseguenza, trattandosi di un argomento inedito, non si era nemmeno a conoscenza dell'entità e della quantità delle opere.

Questa tesi ha dunque lo scopo di impostare una prima indagine conoscitiva organizzata tramite una prima campagna fotografica e una catalogazione completa delle opere, la scrittura di un capitolo in cui viene raccontata la storia del ristorante e della formazione collezione, e le schede di catalogo di alcune opere ritenute di maggior importanza.

La parte principale del lavoro è consistita nella catalogazione di tutte le opere, che negli anni sono state divise in quattro famiglie. L'intento era quello di capire quanto fosse ricca la collezione e quali fossero gli autori delle opere.

Successivamente, sono stati raccolti alcuni documenti, come inviti a inaugurazioni, vecchie e parziali catalogazioni scritte a mano e foto d'epoca, con il fine di approfondire le conoscenze relative alla storia del ristorante e della collezione.

Sempre con lo stesso obiettivo, sono state fatte delle interviste ad alcuni dei proprietari, per cercare di ricostruire con il loro aiuto, attraverso i loro racconti, spesso densi di aneddoti curiosi, i tasselli di questa storia.

La tesi è articolata in otto capitoli: nel primo capitolo viene sviluppata la storia del ristorante utilizzando il materiale raccolto dalle interviste e dai documenti trovati. Nei capitoli successivi vengono invece prese in esame più approfondito alcune tra le opere principali della collezione attraverso schede di catalogo e le relative biografie degli autori.

Il lavoro si conclude con un regesto di tutte le opere presenti nella collezione, circa 443.

Con questa tesi è stato possibile acquisire un metodo di lavoro che permetterà in futuro di portare avanti le ricerche e lo studio sulla collezione Salmaso.

La storia del Ristorante da Raffaele e della sua collezione

Dietro a ogni collezione si cela sempre una storia, e questa è la storia di un ristorante, o meglio, di una famiglia mossa dal desiderio di dare ai propri figli un futuro migliore, con più agio e opportunità.

L'ambientazione sono le atmosfere vivaci e ottimistiche della Venezia degli anni Cinquanta, ma per capire meglio come tutto sia iniziato, è necessario tornare indietro nel tempo di alcuni anni e immaginare la vita nelle campagne di Padova durante il secondo conflitto mondiale.

I protagonisti di questa storia, Raffaele e Giuseppe Salmaso, Savina Michieli e Tosca Maniero, in quel momento vivono a Saonara, in provincia di Padova, non si conoscono ancora, e sono poco più che dei bambini che quotidianamente affrontano le difficoltà della guerra. In campagna, racconta Savina, non si sente troppo la fame, perché i campi e gli animali da cortile garantiscono una certa sicurezza, tuttavia il terrore e l'angoscia sono sentimenti che sconvolgono tutti, indistintamente. Savina ancora oggi ricorda le sensazioni che provava quando udiva il suono allarmante delle sirene, e le lunghe notti d'inverno trascorse al gelo nei fossi per scappare ai bombardamenti aerei.

La guerra segna, e al suo termine la gente è cambiata visceralmente. Molti sognano un avvenire differente, un riscatto dopo una vita di stenti e sofferenze, e questo è il desiderio principale che si radica nell'animo dei quattro protagonisti. È un obiettivo che nel tempo si trasformerà in forza e motivo per andare oltre le incertezze e i timori, e compiere scelte difficili, ma decisamente determinanti per il futuro.

È il 1954 quando Raffaele Salmaso riceve una telefonata da suo cognato Bruno Sartore, già a Venezia da qualche anno, che gli propone di raggiungerlo e aiutarlo nelle sue attività.

Raffaele ormai è un giovane uomo che desidera ardentemente cambiare vita e tentare la fortuna in un ambiente del tutto diverso da quello in cui è nato. Crescendo sviluppa una personalità molto curiosa, estroversa, estremamente affascinata dall'innovazione e dal progresso, e sente la necessità di lasciarsi alle spalle i limiti imposti da una dimensione sociale contadina ancora molto ancorata alle credenze religiose, decidendo così di accettare l'offerta del cognato e partire per la città.

Bruno in quel momento a Venezia gestisce due attività, l'Hotel da Bruno a San Lio e l'Osteria Cantine Veronesi ai piedi del ponte delle Ostreghe. Forse proprio per questo carattere così socievole e carismatico, adatto ai lavori dove si richiede una certa dimestichezza nel saper trattare con il cliente, il cognato decide di affidare a Raffaele la gestione dell'osteria.

Raffaele si inserisce fin da subito piuttosto bene nell'ambiente e capisce velocemente quali vantaggi si potessero trarre lavorando in una città come Venezia. Non si trattava solamente di godere di una certa tranquillità economica, ma di un cambio di vita radicale che avrebbe permesso a sua moglie e ai suoi futuri figli di potersi affacciare a un mondo del tutto nuovo, ricco di possibilità e stimoli.

Nel 1955 a Saonara Raffaele sposa la sua amata Tosca Maniero, con la quale dopo le nozze si trasferisce definitivamente a Venezia, per continuare a lavorare all'interno dell'Osteria Cantine Veronesi.

A novembre del 1956 nasce il loro primo figlio, Renato, e dopo qualche mese li raggiunge a Venezia Giuseppe, il fratello di Raffaele.

Passati all'incirca due anni Giuseppe decide di tornare a Saonara per iniziare la sua vita da coniuge assieme a Savina: i due comprano casa e decidono di aprire un negozio di alimentari.

Savina è sempre stata una donna dal carattere forte, deciso, molto fedele a sé stessa e a ciò in cui credeva: per lei è sempre stato importante sapere di avere la libertà di poter esprimere la sua natura e il suo modo di essere. Questo suo lato l'ha portata a non sentirsi in sintonia con la vita che stava conducendo, perché la campagna era un ambiente con molte limitazioni, chiusure e forme di privazione. Cosicché, nel momento in cui Raffaele chiama Giuseppe per chiedergli se volessero raggiungerlo a Venezia per "iniziare qualcosa assieme", Savina è la più risoluta della coppia.

Con tanto coraggio dunque Savina e Giuseppe chiudono il negozio di alimentari, vendono la loro casa a Saonara e partono alla volta di Venezia.

Giunti in isola, assieme a Raffaele e Tosca trovano una sistemazione nella palazzina proprio davanti al ristorante: è un appartamento che si sviluppa in due piani e le due famiglie decidono di dividerlo.

La casa oltre alle varie camere, godeva di un ampio salotto, che subito diventerà il punto di ritrovo della famiglia, luogo dove discutere dei vari doveri e impegni lavorativi, e dove scambiare qualche battuta per alleviare la stanchezza e lo stress a fine giornata.

È così che la famiglia Salmaso, circa alla fine degli anni Cinquanta, prende in gestione l'Osteria Antiche Cantine Veronesi, iniziando una nuova avventura, e non sapendo dove la vita li avrebbe portati.

All'inizio il locale offriva sia il servizio di ristorazione che il servizio al banco, proponendo numerose bevande, 'cicchetti', e qualche piatto semplice della casa.

Le dimensioni del locale non corrispondevano a quelle attuali: infatti si componeva della sala dell'odierna entrata, dove si trovava il bancone, della zona della cucina, sebbene più piccola, di uno spazio davanti alla cucina dove venivano posizionati alcuni tavoli, e della terrazza sulla fondamenta, davanti l'entrata, utilizzata anch'essa per la collocazione dei tavoli.

Ogni componente della famiglia svolgeva un ruolo specifico: Tosca, dalla personalità più discreta e precisa, si occupava della cucina, preparando assieme ad altre due cuoche un piccolo menù del giorno. Savina e Giuseppe (figura n.1), invece, si occupavano del servizio al banco, e Raffaele gestiva i tavoli, dando importanza alla cura e all'intrattenimento dei clienti (figura n.2).

È inoltre interessante approfondire il ruolo che hanno rivestito Savina e Tosca nella storia dell'attività. Se Raffaele era il creativo, il più intraprendente e sempre pronto a mettersi in gioco per un nuovo affare, le signore Salmaso erano le radici della famiglia. Tosca e Savina hanno lavorato duramente, affiancando i mariti nei momenti critici e allo stesso tempo hanno cercato al meglio delle loro possibilità di essere presenti con i figli, coscienti che i ritmi frenetici del ristorante avrebbero creato non poche difficoltà nel dare ai bambini le cure e le attenzioni adeguate. Hanno anche dimostrato grande forza e resilienza nel momento in cui all'età di quarantotto anni circa, i mariti sono venuti a mancare, sentendo un grande senso di vuoto, solitudine e paura nell'affrontare le incombenze dell'attività da sole.

Nel 1962 Tosca e Raffaele danno alla luce il loro secondo figlio, Enrico, l'anno seguente, invece nasce Giovanna la prima figlia di Savina e Giuseppe, riempendoli di gioia.

Il lavoro va a gonfie vele, e il ristorante per via della sua posizione romantica con plateatico lungo la fondamenta, comincia ad essere richiesto per la ripresa di alcune scene di film. È in questo contesto che, come succedeva in molti altri locali a Venezia, il ristorante comincia ad essere frequentato da diversi artisti, diventando un punto di ritrovo dove passare i pomeriggi in compagnia.

Raffaele serve ai tavoli, mettendosi nella condizione di essere particolarmente esposto e avere dunque l'occasione di conoscere direttamente la clientela.

Come si è già accennato, Raffaele è un uomo che si contraddistingue per la sua irrefrenabile curiosità, affascinato da tutto ciò che in qualche modo possa stimolare la sua immaginazione, e niente come l'arte e le personalità eccentriche degli artisti potevano farlo.

Nei racconti tramandati dal figlio Renato e da Savina emergono due particolari incontri che saranno importanti per Raffaele e per l'evoluzione della sua collezione: l'amicizia con l'artista Virgilio Guidi e con il gallerista Gianni De Marco.

Virgilio Guidi attorno agli anni Sessanta comincia a frequentare assiduamente il ristorante, seguito da numerosi amici, spesso artisti pure loro, con cui passava interi pomeriggi a discutere di vari argomenti o anche semplicemente giocando a carte (figura n.3). Non era raro vederlo in compagnia di una certa signora conosciuta da tutti come "la baronessa", donna di nobili origini che abitava dirimpettaia al ristorante e che diventerà il soggetto di numerose tele dell'artista.

Raffaele ha dunque la possibilità di conoscere Guidi, con lui la sua arte e quella di numerosi altri artisti rimanendone completamente colpito. In Raffaele l'interesse per l'arte si fa sempre più consapevole e comincia a sentirsi affascinato dalle libertà espressive di quegli artisti che tanto amavano passare le giornate nel suo ristorante.

Il secondo rapporto particolarmente significativo è quello con Gianni De Marco, direttore della galleria Il Traghetto che aveva la sua sede in campo Santa Maria del Giglio.

Come spiega Savina, tra Gianni e Raffaele sussisteva un rapporto professionale, ma anche e soprattutto un legame d'amicizia.

Gianni De Marco, dunque, inizia a invitare Raffaele ai vari eventi che si svolgevano nella sua galleria Il Traghetto, mettendolo in contatto con diverse personalità che in qualche modo si rapportavano al mondo dell'arte.

Purtroppo, durante le ricerche non sono emersi documenti che dessero delle informazioni precise riguardo l'inizio e l'evoluzione della collezione, e anche sotto quest'aspetto i racconti di Savina e Renato sono stati quanto mai preziosi.

In particolar modo, Renato racconta che suo padre non poteva fare a meno di saziare la sua curiosità collezionando oggetti inerenti ai suoi interessi. Raffaele amava recarsi nei numerosi mercatini antiquari, anche fuori Venezia, con lo scopo di scovare i manufatti che potessero prendere parte alla sua collezione. Gli oggetti raccolti erano talmente tanti che li nascondeva, onde evitare un possibile screzio con la moglie, decisamente più attenta al risparmio.

Sempre grazie alle parole di Renato, si è potuto capire che più fattori hanno contribuito allo sviluppo della collezione di opere d'arte.

Sicuramente l'ambiente veneziano dell'epoca frequentato da intellettuali, artisti e letterati ha stimolato molto Raffaele ad acquisire una certa sensibilità per l'arte. Tuttavia, le situazioni che hanno fatto nascere in Raffaele il desiderio di possedere alcune tele degli artisti che in quegli anni frequentavano Venezia, sono quelle in cui si vedono coinvolti Virgilio Guidi e Gianni De Marco.

Guidi nelle sale del ristorante introduceva a Raffaele numerosi artisti, che spesso al posto di pagare il conto, saldavano pranzi e cene regalando alcune delle loro opere. Renato afferma che molti dei quadri di Virgilio Guidi sono entrati in possesso della famiglia Salmaso proprio in questo modo.

Quando invece si presentava l'occasione di comprare, Raffaele si appoggiava quasi sempre alla Galleria Il Traghetto, e Gianni De Marco gli consigliava su cosa era meglio investire.

Nel 1967 la famiglia Salmaso si amplia ulteriormente accogliendo l'arrivo di Stefania figlia di Tosca e Raffaele, e di Andrea figlio di Savina e Giuseppe.

Per la famiglia Salmaso gli affari continuano ad andare bene, decidendo così di ampliare lo spazio del locale prendendo in affitto una saletta, che verrà poi nominata "la saletta dei quadri". Come vuole fare intuire il nome, man mano che la collezione cresceva, le pareti di questa sala erano sempre di più affollate dai quadri. A testimonianza di ciò, sono state trovate una vecchia catalogazione eseguita attorno alla metà degli anni Ottanta e delle foto d'epoca, dove è stato addirittura possibile individuare alcuni dei quadri tutt'ora presenti nella collezione Salmaso.

Le foto immortalano anche Raffaele tra i tavoli del ristorante in compagnia di alcuni clienti, o mentre partecipa ad alcuni eventi organizzati nelle gallerie che era solito frequentare. In particolare, è stata individuata una bellissima foto di Raffaele con ai lati Alfonso Gatto e Gianni De Marco durante un vernissage (foto n.4), e una seconda dove è ritratto Raffaele all'inaugurazione di una mostra di Giorgio de Chirico presso la Galleria Santo Stefano (foto n.5).

In questo periodo, dopo che l'attività ha preso l'avvio tanto sperato, la famiglia Salmaso decide di cambiare il nome del locale da Osteria Antiche Cantine Veronesi in Ristorante da Raffaele.

Riguardo gli artisti, sono emerse diverse foto di Giorgio de Chirico mentre consuma un pranzo al ristorante, due foto di Ezra Pound seduto a un tavolo della terrazza (foto n. 6), una foto dell'artista Farago al cavalletto mentre dipinge un acquerello successivamente venduto a Raffaele (foto n.7) e una foto di Giorgio Valenzin nel suo studio (foto n.8).

Di storie simili alla collezione del ristorante Da Raffaele, a Venezia ce ne sono molte, sebbene sia un tema ancora poco indagato. Solo recentemente, con le mostre *L'Angelo degli artisti. L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia* del 2019 e *Le tre stelle di Romano. Burano: arte e storia di un ristorante entrato nel mito* del 2021, tenutesi presso la Fondazione Querini Stampalia, si è iniziato a porre l'attenzione su questo importante capitolo della storia e dell'arte di Venezia.

All'interno dell'attività, Raffaele coinvolge spesso Renato, sia presentandogli i clienti e sia delegandogli qualche lavoretto. È così che raggiunta la maggiore età, dopo aver terminato gli studi di ragioneria, Renato inizia ad affiancare il padre.

Ai tempi era molto diffusa l'usanza nei ristoranti di tenere un libro dove i clienti potevano lasciare una dedica. Raffaele decide di regalarne uno completamente nuovo a Renato cosicché potesse avere il suo personale libro d'oro del ristorante. Sfogliando le pagine, tra le diverse firme e qualche breve scritto, sono stati individuati alcuni disegni degli artisti che frequentavano il ristorante. Tra i più significativi si nota una testa di un cavallino eseguita a matita grigia da Giorgio de Chirico, uno schizzo astratto a pennarello nero di Emilio Vedova (figura 9), un

disegno di Hugo Pratt (figura 10), due figure a matita grigia firmate Virgilio Guidi con dedica a Renato, due di Bruno Calvani e un'ultima firmata Corrado Balest. Molto interessante è anche la veduta di San Giorgio eseguita a tecnica mista da Giorgio Valenzin (figura 11), i due disegni astratti che coprono tutta la pagina di Riccardo Licata (figura 12), e i due bellissimi carabinieri eseguiti a matite colorate di Giuseppe Gambino.

Il tempo passa e le aspettative da parte dei genitori che un giorno tutti e quattro i figli prendano in mano il ristorante crescono sempre più.

Questa richiesta, in particolar modo, ha sempre creato non poche discussioni tra Raffaele e Renato, perché quest'ultimo voleva perseguire le sue inclinazioni al posto di lavorare nell'attività di famiglia. Renato ha sempre sentito di avere un carattere molto diverso da quello del padre, descrivendosi come una persona piuttosto solitaria, introversa, e poco interessata alla vita da ristoratore, che obbliga ad avere molto poco tempo per sé stessi e a trascurare gli affetti.

Alla fine, dopo tante insistenze da parte di Raffaele e di Tosca, Renato accetta e oggi spera di aver svolto al meglio delle sue possibilità un lavoro che non ha mai sentito completamente suo. Ascoltando le sue parole si intuisce che la volontà di rivestire e portare avanti il ruolo del padre, l'ha trovata nell'estrema riconoscenza e affetto che nutre per i suoi genitori, oramai tutti e due deceduti.

Il 5 agosto del 1982 a causa di una malattia Giuseppe Salmaso muore lasciando la famiglia in un profondo dolore. Per aiutare la madre ad affrontare questo periodo particolarmente difficile, Giovanna decide di contribuire alla gestione dell'attività di famiglia.

Nel novembre dell'anno seguente, il ristorante viene acquistato dalla famiglia Salmaso. Nell'atto di compravendita viene aggiunta un'ulteriore sala, che si contraddistingue da un grande camino, di cui vi è un bellissimo acquerello eseguito dall'artista Stellario Baccellieri (figura 13).

Il 3 febbraio del 1987, anche Raffaele lascia un vuoto nella famiglia a causa della stessa grave malattia che qualche anno prima aveva colpito il fratello. Da quel momento in avanti Renato prenderà a tempo pieno il posto del padre curando dunque le relazioni con il cliente, la scelta dei prodotti e la formazione del personale.

Tosca, mancata purtroppo il 3 gennaio 2021, diceva spesso a Savina con animo un po' malinconico, che Renato mentre lavora, le ricordava Raffaele e quei tempi dove dalle finestre di casa udiva il cicaleccio e le risate dei clienti in festa.

Non è difficile immaginare quanto significasse e cosa rappresentasse per i fondatori il Ristorante Da Raffaele. Esso è il luogo dove hanno trascorso la maggior parte della loro esistenza, dove hanno visto i loro figli crescere, e dove hanno riposto tutte le loro aspirazioni. Il ristorante per la signora Savina, l'unica ancora in vita della prima generazione, è il paesaggio della sua memoria, è lo scrigno di alcuni tra i ricordi più importanti della sua vita, quelli con suo marito, quelli dei primi giorni a Venezia, quelli con i suoi figli, e quelli insieme a Tosca, mentre insegnava ai suoi nipotini durante le mattine estive come "curare" il pesce, prima di partire con il vaporetto per il Lido.

Sono memorie meravigliose per Savina, in cui rifugiarsi e trovare sollievo soprattutto in questo momento di emergenza. Sono anche i frammenti di una

Venezia ancora popolata dai veneziani, dove la dimensione cittadina esisteva, e dove non era tutto venduto al turismo.

È proprio per il significato e il profondo legame che si instaura tra il proprietario e la propria attività, all'età di quasi novant'anni Savina ogni mattina e ogni sera si reca in ristorante a controllare che il pesce sia fresco e che i camerieri lavorino a dovere. Con occhio vigile ed esperto, osserva che le tovaglie non presentino grinze e che i bicchieri non abbiano aloni. Ancora oggi, attorno alle sei e mezzo di sera, se si passa per il ristorante, soprattutto in estate, è facile vedere una signora anziana seduta su una sedia del plateatico: è Savina che, mentre aspetta speranzosa l'arrivo di qualche suo nipote, si fa cullare dalle canzoni che preannunciano l'arrivo di una gondola.

Oggi con tanta dedizione l'attività è portata avanti dai figli Renato, Stefania, Andrea e Giovanna.

Un approfondimento sulla collezione Salmaso

All'inizio, lo studio della collezione è stato organizzato eseguendo una catalogazione completa delle opere, che nel tempo sono state divise tra i figli di Raffaele e Giuseppe Salmaso.

Successivamente, grazie all'aiuto di Tosca, della figlia Stefania e di Savina, è stato possibile esaminare dei documenti relativi alla collezione e al ristorante. Il materiale in questione sono delle parziali catalogazioni eseguite a mano negli anni Ottanta circa, delle foto polaroid specifiche dei quadri scattate da Giovanna e Stefania, degl'inviti o dei documenti firmati Maurizio o Gianni De Marco, oltre foto scattate nel ristorante durante i pranzi e i momenti di ritrovo.

Dal lavoro di catalogazione eseguito per la tesi, si evidenzia che la collezione si compone di quattrocento quarantatré opere realizzate da artisti più o meno noti.

Nella collezione spicca in modo significativo il corpus di novantanove dipinti dell'artista Virgilio Guidi.

Le datazioni di tali opere comprendono un arco di tempo che va dal 1928 al 1976, permettendo così di osservare l'evoluzione stilistica che l'artista compie negli anni.

Questo particolare aspetto è ben visibile se si pone l'attenzione soprattutto sui *San Giorgio* e sui *Bacini San Marco*, che sono i due soggetti più presenti. Altri temi che compaiono frequentemente sono le *Teste*, gli *Occhi nello spazio* e gli *Incontri*.

Per quanto riguarda il periodo della giovinezza dell'artista, sono stati individuati due ritratti di donna russa ad acquerello datati 1928, uno studio del 1936 per il dipinto *La littorina* (1936/37), un paesaggio di Terracina sempre del 1936, e una seconda veduta datata 1937.

Della maturità emergono per grandezza cinque tele intitolate rispettivamente *Occhi nello spazio* (150 x 180 cm), *Incontro* (80 x 120 cm), *Grande testa* (180 x 148 cm), *Occhio nello spazio* (150 x 178 cm), e *Alberi* (20 x 88 cm).

Molto belli sono anche i cinque ritratti di Andrea, Giovanna, Renato (due ritratti) e Stefania, che dai racconti di Savina risulterebbero essere dei doni dell'artista.

Come opere di Virgilio Guidi sono state catalogate anche cinque sculture di *Donna che si leva* e tre di *Figure nello spazio*, queste ultime hanno la particolarità di essere delle prove d'artista, infatti sulla loro base è possibile leggere la sigla "P. A."

Durante il lavoro di catalogazione sono stati individuati tre disegni e due piccole opere a tempera firmati e autenticati da Emilio Vedova.

Molto interessanti sono anche i disegni eseguiti dall'artista Filippo de Pisis. In particolare si tratta di quattro ritratti a tecnica mista con firma in basso a destra, un acquerello che ritrae il pappagallo Cocò, sempre firmato in basso a destra, e cinque nudi di cui solamente tre si ha la certezza essere eseguiti dall'artista.

Nella collezione inoltre, si conservano quattro disegni a inchiostro firmati Felice Carena, di cui solamente tre riportano il titolo.

Dell'artista Bruno Calvani si contano cinque disegni, tra cui emerge il ritratto del poeta Ezra Pound che riporta la dedica "a Raffaele". Sempre di Bruno Calvani sono stati catalogati tre volti in terracotta tuttora appesi sulle pareti del ristorante e sette piatti in ceramica.

Interessante è anche il piccolo gruppo di opere eseguite dagli artisti firmatari del manifesto spazialista veneziano. È stato catalogato un *grattage* di Mario Deluigi, una piccola tavola di Edmondo Bacci, quattro opere di Roberto Crippa e tre piccole tele della scrittrice e giornalista Milena Milani.

Nella catalogazione sono state elencate dodici litografie firmate da Giorgio de Chirico inerenti ai temi della pittura metafisica. Di De Chirico si conserva un piccolo olio che potrebbe essere ricondotto a uno studio, e due disegni (da verificare) intitolati *La tenzone e Gladiatori*.

Sono state anche schedate alcune opere del pittore Giuseppe Gambino, ovvero tre acquerelli, cinque litografie e dodici tele eseguite a olio.

Molto belli sono i due dipinti firmati Corrado Balest, di cui il primo descrive una natura morta e il secondo un pittore che dipinge davanti al mare.

Sono state anche registrate due tele di Armando Pizzinato, una tela di Giuseppe Capogrossi, un'opera di Giuseppe Santomaso, quattordici di Giorgio Valenzin, dodici di Fioravante Seibezzi, sette di Marco Novati e un disegno (studio) di Pio Semeghini.

Durante le varie ricerche per il reperimento di materiale, sono state trovate delle polaroid che immortalano una parte dei quadri facenti parte la collezione. Le fotografie risalgono a circa quarant'anni fa e sono state eseguite da Giovanna e Stefania, con l'intento di documentare e catalogare le opere che la famiglia possedeva.

I quadri immortalati nelle foto hanno tutti trovato una corrispondenza con la catalogazione eseguita per la tesi, eccetto che per un'opera firmata Roberto Crippa, e un ritratto firmato De Pisis.

Di de Pisis è stata trovata una busta con al suo interno le foto di due acquerelli, il primo raffigurante un uomo seduto al bar, il secondo un giovane disteso in posa. Questi due fogli durante la catalogazione non sono stati individuati, facendo dunque ipotizzare che la collezione un tempo si componesse da più opere.

Riguardo Emilio Vedova, sono state reperite due buste, una vuota con su scritto “fotografie dipinti di Vedova da autenticare”, e un’altra con la scritta “disegni di Vedova con autentica del maestro”.

La prima busta, stando ai racconti di Renato, si riferirebbe a quelle opere che probabilmente negli anni sono state vendute.

Nella seconda busta invece, sono state trovate delle foto di un olio che è ancora presente nella collezione, sul cui verso sono state riportate la tecnica e le misure. Tuttavia, la scritta “disegni di Vedova con autentica del maestro” a mio avviso non si riferisce all’opera delle foto, ma appunto ai disegni firmati Vedova della collezione che effettivamente riportano sul verso l’autentica del maestro.

Anche per quanto riguarda le opere di Virgilio Guidi, sono state reperite delle buste con all’interno le foto di tre acquerelli, un olio intitolato *Alberi* e una testa. Confrontando queste fotografie con la catalogazione odierna, è stato identificato solamente un acquerello. Le foto della tela *Alberi* e della testa apportano il timbro del corniciaio Maurizio De Marco.

È stato anche trovato l’invito indirizzato a Raffaele Salmaso, per la mostra di Guidi presso il Castello Estense di Mesola, tenutasi dal 7 giugno al 19 luglio del 1987. Esaminando il catalogo della mostra, sono state individuate cinque opere della collezione Salmaso che sono state esposte. Le opere in questione sono quelle catalogate per il lavoro di tesi con il numero 173 che è uno studio per la *Littorina*²,

² TONI TONIATO, *Continuità di Guidi*, in FABIO BENZI, TONI TONIATO, VITTORIO SGARBI (a cura di), *Virgilio Guidi 1912- 1948*, catalogo della mostra (Mesola, Castello Estense, 7 giugno – 19 luglio 1987), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1987, p. 82, Tav. 60.

il numero 177 intitolato *Terracina*³, il numero 175⁴, e infine il numero 243⁵ e 244⁶ che, da quanto scritto nel catalogo della mostra, sono due ritratti di una donna russa. Sul verso dei primi tre quadri menzionati, dunque il numero 173⁷, il 177⁸ e il 175⁹, si trova appostata una targhetta dove è indicata la loro presenza in una seconda mostra tenutasi ad Acqui Terme dal 6 luglio al 15 settembre del 1991. Consultando anche in questo caso il catalogo relativo alla mostra, si ha avuto la certezza dell'effettiva esposizione delle tre opere.

Infine, è stato trovato un invito per l'inaugurazione di una mostra di Virgilio Guidi tenutasi il 7 gennaio 1989 presso la Galleria il Traghetto, di cui però non è stato possibile consultare il catalogo. Tuttavia, assieme all'invito è stato conservato un breve scritto di Toni Toniato e un articolo di giornale firmato Enzo di Martino riguardanti l'evento.

Le parole di Toni Toniato e di Enzo di Martino spiegano che la mostra è stata organizzata in memoria del genio artistico di Virgilio Guidi e del legame che univa l'artista, Gianni De Marco e Raffaele Salmaso. Lo scritto approfondisce anche il fatto che dietro alle mostre organizzate per Virgilio Guidi vi fosse la volontà da parte di Gianni De Marco, sia di onorare la loro amicizia e sia di far conoscere la ricchezza espressiva dell'arte dell'artista. Inoltre, si soffermano sul fatto che Guidi era solito girare e frequentare caffè e ristoranti veneziani accompagnato da numerosi artisti e intellettuali. Uno dei luoghi maggiormente frequentato da Guidi

³ *Ivi*, p. 81, Tav. 57.

⁴ *Ivi*, p. 83, Tav. 60.

⁵ *Ivi*, p. 101, Tav. 87.

⁶ *Ibidem*, Tav. 88.

⁷ MARCO ROSCI (a cura di), *Virgilio Guidi, catalogo della mostra* (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 6 luglio – 15 settembre 1991), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1991, p. 58, Tav. 35.

⁸ *Ivi*, p. 69, Tav. 36.

⁹ *Ivi*, p. 59, Tav. 37.

era proprio il ristorante da Raffaele a pochi passi dalla galleria Il Traghetto. Qui De Marco e Virgilio Guidi conoscono il proprietario del ristorante, Raffaele Salmaso. Nel tempo Raffaele si appassiona dell'arte di Virgilio Guidi diventando un collezionista di sue numerose opere, di cui una parte sono state esposte per la prima volta in occasione di questa mostra.

La rassegna ha inoltre lo scopo di ricordare le tre personalità, tutte oramai decedute, e di riportare alla memoria le atmosfere e gli slanci di generosità umana e culturale, come scrive De Marco, che ora non fanno più parte di Venezia.

Dell'amicizia e dei rapporti che intercorrevano tra Guidi e Raffaele rimangono le dediche nei libri del ristorante, gli auguri scritti su un bigliettino per il venticinquesimo anniversario di matrimonio, e i ritratti dei figli.

Durante le ricerche, sono stati trovati dei vecchi tentativi di catalogazione che hanno dato un loro apporto allo studio della collezione. Sicuramente sono elenchi eseguiti prima della ristrutturazione del ristorante avvenuta alla fine degli anni Novanta, quando ancora tutti i quadri erano appesi tra la saletta, lo spazio davanti la cucina e l'ingresso.

Si notano delle catalogazioni dedicate esclusivamente ai dipinti di Guidi e altre più eterogenee. Non sono sempre lavori completi, ma sono stati utili per il reperimento di alcune informazioni. Vi sono dei fogli che si caratterizzano per fornire il titolo delle opere, le misure e il valore in lire, altri fogli dove è solo riportato il titolo e il valore in lire o il titolo e le misure. Non è chiaro se la cifra in lire sia il prezzo effettivamente pagato per le opere o se sia una stima.

Tra i documenti è stata rintracciata una catalogazione completa ed esaustiva delle opere di Virgilio Guidi redatta nel 1998, in occasione dell'imminente pubblicazione

dei primi due volumi *Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti* a cura di F. Bizzotto, D. Marangon e T. Toniato. Il confronto tra le opere allora schedate e quelle prese in esame per la corrente tesi di laurea dimostra che nel 1996 i dipinti di Virgilio Guidi appartenenti alla collezione Salmaso, per la maggior parte olii su tela, erano in totale centotre. Tali dipinti sono tutti pubblicati nel catalogo generale delle opere del pittore con la collocazione generica “Venezia, collezione privata”. Le catalogazioni che includono anche il resto dei quadri e non solo quelli di Guidi hanno fornito dei dati interessanti. Si possono infatti contare dieci opere di Emilio Vedova di cui ora ne rimangono solo sei (catt. 372 – 377). Tra i dipinti e i disegni inventariati dell’artista in questione in questi vecchi fogli, si individuano delle opere con una base e un’altezza di 66 x 73 cm, si ipotizza che tali misure si riferiscano alle tele astratte oramai vendute.

Riguardo alle opere di Bruno Calvani, si contano dieci opere in più rispetto alle quindici reperite ora (catt 11 – 25).

Nelle fasi di ricerca sono state individuate delle opere firmate “Crippa” che per i temi trattati e per lo stile, risultano completamente differenti rispetto alle opere dell’artista Roberto Crippa. Grazie a questa catalogazione si è capito che le opere insolite non sono state eseguite dall’artista spazialista ma dalla sorella Amelia, che si firma come Lia Crippa (catt. 51 – 58). Nella collezione si annoverano quattro *Spirali* attribuite a Roberto Crippa (catt. 59 – 62).

Osservando sempre questa vecchia catalogazione, delle sette opere di Francesco Farago ne sono rimaste sei (catt. 127 – 132), e delle dieci di Primo Potenza ora se ne contano otto (catt. 322 – 329). Non state rintracciate nella collezione attuale le litografie di Emilio Vedova, gli acquerelli di Alfonso Gatto e le tele di Giuseppe

Santomaso. Risulta invece ancora presente nella collezione una tela di Guido Carodin (cat 10).

Infine, sono state visionate le foto che una volta si trovavano appese all'interno di una teca presso "la saletta dei quadri" del ristorante e quelle conservate nel libro d'oro personale di Renato. È interessante notare come una volta il ristorante avesse un aspetto diverso rispetto a oggi, e che le pareti accogliessero molti dei quadri della collezione.

Vi è una foto dove è possibile individuare Savina e Giuseppe seduti al tavolo in compagnia di altre due persone e di alcuni camerieri. Sullo sfondo si distingue chiaramente la tipica disposizione dei quadri che decorava le pareti del ristorante, dove è possibile riconoscere chiaramente alcuni dei quadri che sono stati catalogati per il lavoro della tesi, come il Finzi (cat. 144) in alto a sinistra, e subito in basso il Licata (cat. 282).

Tra i quattro libri del ristorante rimanenti, il più interessante è senza dubbio quello personale di Renato Salmaso. In questo libro si possono trovare vari schizzi di artisti noti e altri meno noti, delle dediche, delle firme singole e alcune foto.

È inoltre interessante osservare che vi è una correlazione tra i pittori più presenti nelle foto e nelle dediche del libro, con la collezione dei quadri.

I libri inoltre sono utili per capire il tipo di clientela che frequentava il ristorante. In particolare per quanto riguarda gli artisti, si possono incontrare schizzi di Gambino, Corrado Balest, Giorgio de Chirico, di Virgilio Guidi, di Bruno Calvani, di Emilio Vedova e di Riccardo Licata con dedica "A Renato", di Cadorin, Hugo Pratt, Valenzin, Ciferri.

Riguardo una dedica lasciata da Giorgio de Chirico il 19 agosto 1972, vi è un episodio interessante: l'artista in queste poche righe invita Raffaele a preparare i bucatini alla de Chirico. Questa richiesta viene riproposta sempre da De Chirico in un dialogo trascritto nel libretto curato da Aristide Ballis intitolato *Giorgio de Chirico a fuoco*¹⁰.

¹⁰ ARISTIDE BALLIS (a cura di), *Giorgio de Chirico a fuoco*, Edizioni Helvetia, Venezia, 1979, p. 30.

Corrado Balest
(Sospirolo, 1923 -Venezia, 2016)

Corrado Balest nasce il 19 febbraio 1923 a Sospirolo, in provincia di Belluno, in una famiglia che gode di una certa agiatezza economica. I genitori, al momento di aiutare il figlio a scegliere un percorso di studi, lo indirizzano verso una formazione tecnica, in modo tale da garantirgli una prospettiva lavorativa più sicura. Di conseguenza, dopo il collegio, inizia a frequentare l'Istituto per geometri a Treviso che una volta terminato, gli permette di trovare subito lavoro presso l'Istituto previdenziale (INPS) di Belluno¹¹. Nonostante gli ottimi risultati ottenuti in ambito lavorativo, un'innata sensibilità lo porta ad avvicinarsi e ad appassionarsi alla letteratura, rendendolo consapevole di non essere pienamente appagato dalle scelte professionali intraprese fino a quel momento.

Entusiasmato dalla propaganda fascista, decide dunque di interrompere la sua carriera da impiegato per iscriversi come volontario al corso di allievi ufficiali piloti a Reggio Emilia. Tuttavia, già dopo poco tempo capisce che anche la carriera militare non è affare suo e per allontanarsi dai ritmi e dalle rigidità della vita in caserma, si iscrive alla facoltà di Architettura di Venezia¹². Con l'andare del tempo, questa scelta si rivela un momento di grande consapevolezza per Corrado, durante il quale diventa chiaro nel suo animo il sentimento di grande passione per la pittura. Oltre alle lezioni universitarie, nella giovinezza capiteranno altre occasioni chiave per lo sviluppo delle sue inclinazioni artistiche. Dato che aveva lavorato per i Servizi segreti della Repubblica Sociale Italiana, al termine della guerra Balest deve

¹¹ MARTINA MASSARO, *Il giovane Corrado 1923-1949*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 43.

¹² *Ivi*, p. 44.

scontare un periodo di reclusione in un campo di concentramento allestito dagli alleati vicino Terni¹³. Il caso vuole che nello stesso campo si trovino molti intellettuali e artisti che avevano aderito al fascismo, come Ardengo Soffici. Gli incontri avvenuti in quel periodo portano Balest ad appassionarsi in particolar modo della cultura greca, tanto da diventare uno dei temi principali delle sue tele¹⁴.

L'entusiasmo che il giovane prova per le materie umanistiche alimenta sempre di più dentro di sé quel suo lato creativo desideroso di essere espresso, che lo porterà a iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Gli studi all'interno dell'Accademia vengono portati avanti fino al 1950, anno in cui prende avvio la sua carriera artistica con la sua prima personale presso La Bevilacqua La Masa, dove espone trenta opere¹⁵.

Durante la formazione, Balest stringe saldi rapporti con il maestro Guido Cadorin e con il pittore Felice Carena, da cui apprende l'uso della materia pittorica e da cui viene indirizzato alla scoperta di una sua personale cifra stilistica¹⁶. Una terza figura su cui Balest fa riferimento è Ardengo Soffici, con cui mantiene i contatti anche dopo il periodo di reclusione, incontrandosi spesso a Venezia¹⁷.

Il rapporto tra i due traspare in pittura dall'impostazione che Corrado adotta in alcune vedute datate attorno agli anni Cinquanta, dove viene ripreso dai dipinti di Soffici l'uso di un fitto intreccio di strade o di un gruppo di case limitate da una siepe o da un muro.

¹³ *Ivi*, p. 51.

¹⁴ *Ivi*, p.52.

¹⁵ *Ivi*, p.54.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ CRISTINA BELTRAMI, *La costruzione dell'identità artistica 1950-1970*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 73

Sempre in quegli anni, al fine di rendere più solide le sue conoscenze artistiche, Corrado decide di partire per Parigi, dove ha la possibilità di conoscere direttamente l'arte dei grandi maestri, rimanendo in particolar modo colpito dalla pittura di Cézanne e dei Nabis¹⁸. Anche l'incontro con l'arte di Matisse sarà determinante per Balest. Dall'artista fauves, riprende un uso del colore timbrico, puro, con pochissime gradazioni e steso con ampie campiture. Questo aspetto è chiaro soprattutto nelle opere mature di Corrado Balest, come ad esempio la tela intitolata *Terrazza* del 1973-1989¹⁹, dove non è presente l'uso della prospettiva ed il dipinto è costruito da colori piatti e vibranti²⁰.

Venezia dopo gli anni del secondo conflitto è una città viva, piena di stimoli e possibilità per tutti i giovani artisti che come Balest sono intenti a definire una propria identità artistica. Al ritorno dal soggiorno parigino, nel 1951 Balest visita la mostra sulle ceramiche di Pablo Picasso allestita nell'Ala Napoleonica del Museo Correr e si confronta con altri giovani artisti come Riccardo Licata, Saverio Rampin e Ennio Finzi, grazie alle personali tenutesi alla Bevilacqua la Masa. In questo clima artistico così vivace di cui gode la città, le Biennali hanno indubbiamente un ruolo fondamentale per quanto riguarda la conoscenza delle nuove tendenze e direzioni dell'arte. L'edizione del 1952 oltre a dare molta rilevanza ai paesisti piemontesi dell'Ottocento presentati da Roberto Longhi, riporta l'attenzione sulla Scuola Romana, pittura che interessava Balest già da qualche anno.

¹⁸ *Ivi*, p. 74.

¹⁹ MASSIMO MASSARO, *Un nuovo linguaggio: la ridefinizione del pittore Balest 1971-1990*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 127.

²⁰ *Ivi*, p. 133.

Gli anni Cinquanta si caratterizzano per un'intensa produzione di nature morte generata dal confronto con la pittura di Giorgio Morandi, della Scuola Romana e indubbiamente con quella di Cézanne e Picasso. Questo genere verrà indagato dall'artista lungo tutta la sua carriera, diventando un tema caratterizzante della sua produzione²¹.

A tal riguardo, nel 1955 durante la VII edizione della Quadriennale di Roma, promossa al fine di identificare e precisare un linguaggio comune nella pittura italiana dopo la Seconda Guerra Mondiale, viene esposto l'olio *Fiori (Digitale)*²². L'anno successivo, durante la XXVIII Biennale, è proposta una seconda natura morta intitolata *Gigli* dove si percepisce chiaramente la sospensione metafisica di Morandi, e la pennellata materica e pastosa di Carena²³.

Già in questi esempi si intravedono alcuni tratti che nella maturità diventeranno distintivi della pittura di Balest, come l'uso di una luce che fissa e definisce i volumi e la scelta di colori di grande intensità²⁴.

In quegli anni la madre, nota per il carattere poco docile e coercitivo, costringe Corrado a sposarsi con la giovane Jolanda Distante. Il passaggio alla vita coniugale intrapresa contro la sua volontà lo porta a vivere uno stato emotivo molto buio che si riflette anche sulla produzione dei suoi dipinti. Il pittore affronta questo periodo così difficile, sia per il suo equilibrio psichico che per la sua carriera, grazie al sostegno del maestro e amico Guido Cadorin. Lo stesso Corrado di quel momento racconta che “per ritrovare la mia posizione, il mio grande sguardo puro, ci ho

²¹ *Ivi*, p. 81.

²² *Ivi*, p. 78.

²³ *Ivi*, p. 81.

²⁴ *Ibidem*.

impiegato molto di più e naturalmente anche la pittura ne ha risentito perché è tutto legato”²⁵.

Una volta superata questa fase dolorosa, Balest in comune accordo con la moglie si separa, dando così avvio ad un nuovo capitolo della sua vita ricco di riconoscimenti artistici²⁶. Infatti, nel 1959 vince il Premio Mestre presentandosi con l’opera intitolata *Pagliaio*, e viene organizzata una sua personale presso la Galleria Santo Stefano. L’anno successivo Balest è invitato a partecipare alla Collettiva di artisti italiani contemporanei presso la Camera di Commercio di Trento, e ottiene sempre nello stesso anno il Premio Rotary Club assegnato presso la Fondazione Bevilacqua La Masa. Nel 1961 a Padova la Galleria d’arte moderna La Chiocciola organizza a Balest una personale esponendo alcune delle sue opere²⁷.

Tra Balest e Mario Lucchesi, persona che collabora all’organizzazione della personale presso la galleria di Padova, si instaura un rapporto di stima e fiducia, tanto che quest’ultimo aiuterà l’artista a farsi strada tra i collezionisti dell’entroterra veneziano. Sempre nel 1961, con la tela intitolata *Paesaggio*, espone durante la mostra *Artisti e scrittori veneti*, organizzata nel palazzetto Tito a Venezia²⁸.

In questi anni di grande attività, Balest inizia a concepire i suoi dipinti per pure sovrapposizioni di toni, un esempio ben chiaro è l’olio intitolato *Strada Nuova*, con il quale vince il Premio Pittura Giorgione²⁹. Più tardi lo stesso quadro viene esposto al Civico Padiglione d’arte Contemporanea di Milano.

²⁵ *Ivi*, p. 87.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 90.

²⁸ *Ivi*, p. 93.

²⁹ *Ibidem*.

Nel 1966 si apre una mostra al Museo Civico di Belluno, durante la quale Balest riceve in premio una Medaglia d'oro, accompagnata da una lettera di Giuseppe Fiocco intenta a sottolineare le sue qualità di pittore. La mostra è inoltre introdotta da Neri Pozza che ritrae l'amico come un "pittore lontano dalle mode, di rara coerenza e pazienza"³⁰.

Nel decennio degli anni Sessanta la pittura di Balest continua la sua evoluzione rivolta a una sintesi tra colore e luce, che vedrà il suo apice in quell'astrattismo che contraddistinguerà la produzione tarda³¹.

Attorno al 1965, Balest parte per Roma, dove vi rimane stabilmente per un periodo relativamente lungo. In quest'occasione oltre ad ampliare il suo giro di amicizie, conosce Giovanna Carignani, sua futura moglie e donna con cui intesserà un profondo legame di intesa che li legherà fino al termine delle loro vite³². Per quanto riguarda la pittura, la permanenza romana lo porterà per un breve periodo a revisionare una pennellata più attinente al dato naturale, osservando in particolar modo il vedutismo di Scipione.

Nel 1967 viene allestita una personale di acqueforti e tele alla Galleria San Vitale, e nel 1968 vince il Premio Nazionale di Pittura "Città di Thiene" con l'opera *Madre e figlia*³³.

Sempre in quell'anno Balest torna stabile a Venezia, e sul finire del decennio inizia a farsi conoscere anche sul mercato milanese, grazie a due mostre tenutesi presso la Galleria d'Arte Patrizia³⁴.

³⁰ *Ivi*, p. 99.

³¹ *Ivi*, p. 100.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 102.

Per Balest è compito di ogni artista assorbire e rielaborare gli stili dei grandi artisti del passato e del presente, al fine di individuare un proprio linguaggio identificativo, “espressione tangibile del suo mondo interiore”³⁵.

La pittura di Balest negli anni Settanta matura ulteriormente, nonostante vengano preservati quegli elementi identificativi, come un segno dei contorni decisi e grafici e la pennellata essenziale³⁶.

Lo sviluppo della sua cifra stilistica avviene soprattutto nel momento in cui, grazie alla mostra di Ca' Pesaro, Balest osserva direttamente per la prima volta la pittura di Mark Rothko, artista che ammira considerevolmente. Questo prezioso incontro apporta appunto un cambiamento nella produzione di Balest avvertibile ad esempio nella tela *Terrazza* del 1971, dove sono stati utilizzati i passaggi tonali tipici dell'artista americano³⁷.

Come si è accennato all'inizio, la passione di Balest per la cultura classica trasparirà significativamente, soprattutto dagli anni Settanta in poi. L'olio intitolato *Danae* datato 1972 e le numerose *Veneri* nate durante i ritiri nelle località mediterranee, ne sono un esempio³⁸.

Balest si sofferma soprattutto nelle rappresentazioni di numerose marine, figure femminili, satiri, pastori, ninfe e divinità, appartenenti appunto al mondo classico, mondo che ha sempre tanto affascinato e interessato l'artista.

³⁵ MASSIMO MASSARO, *Un nuovo linguaggio: la ridefinizione del pittore Balest 1971-1990*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 123.

³⁶ *Ivi*, p. 126.

³⁷ *Ivi*, p. 133.

³⁸ *Ivi*, p. 136

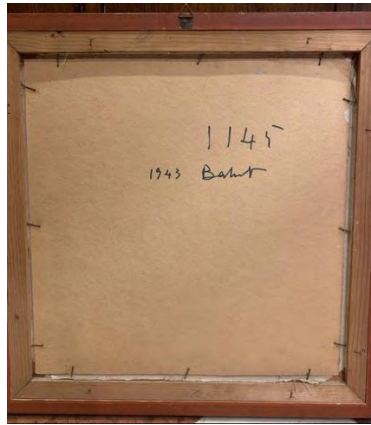
Prendendo in esame alcuni olii maturi come *La tenda di Venere*, *Il risveglio di Venere (da Giorgione)*, *La terrazza*, e *La Casa greca II*, si osserva un uso del colore timbrico e una pennellata leggera che a volte risulta quasi trasparente³⁹. Inoltre, dal titolo della tela *Risveglio di Venere (da Giorgione)*, e dalla posa con cui viene raffigurata la figura femminile in questione, si intuisce come anche la cultura artistica veneziana abbia una sua importanza per la creatività dell'artista.

Nonostante nelle tele vi siano dei chiari rimandi alla tradizione e ad alcuni specifici artisti, si vuole sottolineare che per Balest è importante mantenere una sorta di estraneità e lontananza rispetto a qualsiasi gruppo e corrente, al fine di difendere la propria individualità stilistica ed espressiva⁴⁰.

³⁹ *Ivi*, p. 133.

⁴⁰ GIANDOMENICO ROMANELLI, *La maturità artistica 1991-2016*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 154.

Scheda delle opere di Corrado Balest



Senza titolo

1943

Olio su tela, 41 x 41 cm

firmato in basso a sinistra: «Balest»

Sul verso della tela al centro: «1145 / 1943 / Balest»

Collocazione attuale: Collezione Salmaso

Cat. 4



Senza titolo

1969

Olio su tela, 40 x 30 cm

Firmato in basso a sinistra: «Balest»

Sul verso della tela al centro: «n. 762 / 1969 / Balest»

Collocazione attuale: Collezione Salmaso

Cat 5

I dipinti della maturità di Corrado Balest si distinguono per una pennellata leggera, quasi trasparente e per un segno deciso e grafico. Queste caratteristiche sono il punto di arrivo di un lungo percorso che inizia all'incirca al termine del secondo conflitto mondiale, quando sconta un anno di reclusione nel campo retto dagli alleati a Collescipoli⁴¹.

In questo periodo in cui è costretto ai lavori forzati, Balest ha modo di conoscere molti intellettuali, che come lui avevano aderito al fascismo. È proprio in quell'occasione che Balest impara il greco e si affascina talmente tanto della letteratura classica da diventare un tema proposto ricorrentemente nella sua produzione artistica⁴².

Un altro elemento importante è il colore utilizzato dal pittore in maniera timbrica che nonostante faccia istintivamente pensare alla lezione di Matisse, a cui indubbiamente guarda durante la sua permanenza parigina, si riconduce anche all'arte bizantina di cui Venezia è ricca. I maestosi mosaici della Basilica di San Marco e quelli della Basilica di Santa Maria Assunta a Torcello suscitano nell'animo dell'artista impressioni avvolgenti che vanno a tradursi sulle sue tele in ampie campiture di colore, messe tuttavia a contrasto con un segno deciso e grafico⁴³.

Nel periodo della sua formazione, grazie ai viaggi a Parigi, si confronta in particolar modo con la pittura di Picasso e Cézanne e più in generale con tutta la pittura

⁴¹ MARTINA MASSARO, *Il giovane Corrado 1923-1949*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 51.

⁴² *Ibidem*

⁴³ GIORGIO Busetto, *Corrado Balest o dell'eleganza immemorabile*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 15

parigina. In Italia invece osserva molto Guido Cadorin e Felice Carena, suoi maestri durante gli studi all'Accademia di Venezia, e si relaziona anche con numerosi giovani artisti grazie alle esposizioni promosse dalla Fondazione Bevilacqua la Masa⁴⁴. In alcune nature morte, è inoltre avvertibile la ripresa della solidità dei volumi di Morandi, stemperata a volte dalla pastosità della pennellata di Carena, come si nota in *Gigli* del 1956⁴⁵.

Importante appuntamento di confronto per Balest sono le Biennali, e le mostre della Fondazione Bevilacqua La Masa, grazie alle quali conosce direttamente la pittura di Mark Rothko di cui rimane colpito in particolar modo per l'uso che il pittore americano fa del colore.

Per Corrado Balest, uno dei principali obiettivi di un artista è quello di individuare un proprio linguaggio unico, questo è un processo lungo che avviene anche grazie al confronto con lo stile e le tecniche degli artisti del presente e del passato. Balest sviluppa una sua personalità artistica ben precisa negli anni Settanta, attraverso il confronto con la pittura osservata durante i suoi viaggi a Parigi, e grazie alla sua formazione e alle mostre visitate in Italia⁴⁶.

Il rapporto con la pittura di Matisse e con la tradizione artistica veneta sono due aspetti fondamentali della pittura di Balest. Ponendo l'attenzione su alcuni dipinti della maturità come *Casa greca II* del 1985, e *Terrazza del 1971*, si avverte un utilizzo del colore riconducibile a quello del pittore francese appena menzionato.

⁴⁴ CRISTINA BELTRAMI, *La costruzione dell'identità artistica 1950-1970*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 81

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ MARTINA MASSARO, *Un nuovo linguaggio: la ridefinizione del pittore Balest 1971-1990*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 123.

Balest costruisce le due composizioni per mezzo di ampie campiture di colore piatto, e dalle tinte piene e vibranti. Sempre in affinità con la pittura *fouves*, è assente l'utilizzo della prospettiva, il senso dei volumi e delle ombre⁴⁷. Se invece si osserva il dipinto *Risveglio di Venere (da Giorgione)*, è evidente già dal titolo come la tradizione pittorica di Venezia sia un termine di confronto per Balest⁴⁸. Anche il fatto di impiegare tempi piuttosto lunghi per considerare un'opera finita, così da poter costantemente apportare modifiche, è un *modus operandi* ripreso dal grande maestro Tiziano Vecellio⁴⁹.

Nelle sue opere ci sono dei temi che ritornano frequentemente, il primo su cui porre l'attenzione è sicuramente quello che ha come riferimento il mondo classico. Balest amava passare periodi piuttosto lunghi di riposo nelle coste mediterranee, a Panarea e nell'isola di Capri, sia per trovare sollievo dai ritmi cittadini e sia per stimolare la creatività, ricordandogli le atmosfere descritte dalla mitologia⁵⁰. I racconti della letteratura classica lo affascineranno così tanto da diventare nel corso della sua carriera artistica, una delle principali fonti di ispirazione. Ciò traspare dalle numerose divinità, paesaggi pastorali, ninfe, satiri, colonne doriche e ioniche che si scorgono in moltissime delle sue tele⁵¹.

⁴⁷ GIANDOMENICO ROMANELLI, *La maturità artistica 1991-2016*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 163

⁴⁸ MARTINA MASSARO, *Un nuovo linguaggio: la ridefinizione del pittore Balest 1971-1990*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 130.

⁴⁹ MARTINA MASSARO, *Un nuovo linguaggio: la ridefinizione del pittore Balest 1971-1990*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 129.

⁵⁰ *Ivi*, p. 136.

⁵¹ GIANDOMENICO ROMANELLI, *La maturità artistica 1991-2016*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 156.

Esempi interessanti sono sicuramente la *Danae* rappresentata mentre viene sedotta da Zeus del 1972 e le *Veneri in tenda*.

Un secondo tema ricorrente sono le numerose *Marine* e *Terrazze* che Balest ripropone anticipando la serie di *Mediterranei*. Sono vedute costruite per ampie campiture di colore, dove le architetture descritte non definiscono un limite ben preciso tra ambiente esterno ed interno⁵². Le atmosfere dipinte dall'artista sulle tele sono sempre ammantate da un alone di leggerezza, essendo ricche di allusioni e citazioni, utilizzate con lo scopo di contrastare la tetraggine degli avvenimenti del mondo contemporaneo.

Un altro tema su cui si concentra sin dagli anni Cinquanta sono le nature morte, che diventano quasi degli omaggi alla pittura di Picasso, di Cézanne e di Carena. Una delle sue nature morte intitolata *Fiori (Digitale)* del 1955, viene scelta per la Quadriennale di Roma, segnando un traguardo significativo della sua carriera d'artista. È interessante soffermarsi su *Gigli* del 1956, tela esposta alla XXVIII Biennale, dove è ancora avvertibile la pastosità della pennellata di Carena che man mano tralascierà per adottare una stesura del colore decisamente più leggera e a volte quasi eterea⁵³.

La tela conservata nella collezione Salmaso datata 1943 raffigura un pittore intento a dipingere *en plein air* sulla spiaggia, e come nei dipinti sopra citati, anche qui si possono scorgere i tratti caratteristici della pittura di Balest. Il dipinto è costruito

⁵² MARTINA MASSARO, *Un nuovo linguaggio: la ridefinizione del pittore Balest 1971-1990*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 136.

⁵³ CRISTINA BELTRAMI, *La costruzione dell'identità artistica 1950-1970*, in CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 1923-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Editori, Venezia, 2019, p. 81.

per campiture piatte e ampie di colore date con una pennellata leggera, poco materica. La figura longilinea è ritratta di spalle mentre dipinge e si distingue per gli arti, soprattutto quelli inferiori, eccessivamente allungati e affusolati.

Le dimensioni del dipinto che il pittore sta realizzando, ci portano a considerare quest'opera come un "paesaggio nel paesaggio", evidenziando un netto contrasto tra lo scenario in cui l'artista si trova e quello che ha immaginato sulla tela.

Qui lo spazio è scandito da linee nette, come quella che definisce il confine tra cielo e mare, o quella che stabilisce i limiti della tela. Inoltre, il colore timbrico, il modo di rappresentare gli spazi e le figure, l'atmosfera sospesa che avvolge il paesaggio, sono tutti termini che direzionano la pittura della tela in questione verso l'astrattismo.

Il secondo dipinto firmato Corrado Balest, datato 1969, è una natura morta che ha come soggetto un mazzo di fiori dal gambo lungo e dai petali viola, raccolti in un vaso. Nella composizione si nota una certa solidità riconducibile alle nature morte di Morandi, tuttavia stemperata da una pennellata carica di materia derivata dalla lezione di Carena.

Lo sfondo è costituito da colori piuttosto scuri, quali il bruno e il verde scuro, che fanno da contrasto con il lilla acceso dei fiori. In questo modo i protagonisti del dipinto, i fiori viola, vengono subito individuati dall'occhio di chi osserva il quadro.

Giorgio de Chirico
(Volos, 10 luglio 1888 – Roma, 20 novembre 1978)

Giorgio de Chirico nasce a Volos, capitale della Tessaglia, il 10 luglio del 1888 in una famiglia benestante di origine italiana trasferitasi in Grecia per ragioni lavorative. La madre Gemma è una nobildonna di origine genovese, il padre Evaristo invece è un ingegnere e lavora in una compagnia ferroviaria. Durante i primi anni di vita di Giorgio, a causa del lavoro del padre, la famiglia è costretta a numerosi spostamenti soprattutto tra Volos e Atene⁵⁴. È proprio durante uno dei tanti soggiorni ad Atene che nel 1891 nasce il fratello Andrea, che si farà ricordare dal 1914 in avanti con lo pseudonimo Alberto Savinio.

Nel 1899 il padre è chiamato a seguire la costruzione della linea Atene-Salonicco⁵⁵, questo impiego porta la famiglia a trasferirsi ad Atene per un periodo prolungato in uno dei quartieri più eleganti della città⁵⁶.

Fin dalla giovane età Giorgio de Chirico studia privatamente le teorie del disegno e della pittura, solamente nel 1900 decide di approfondire le tecniche di queste due discipline seguendo dei corsi al Politecnico di Atene.

La morte del padre avvenuta nel 1905 lascia un grosso dolore e un disequilibrio irreparabili nella famiglia, e per tale ragione, a un anno dal tragico evento, la madre

⁵⁴ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Documentazione sull'uomo e l'artista*, in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 67.

⁵⁵ CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in MAURIZIO CALVESI, GIANDOMENICO ROMANELLI, CHIARA ALESSANDRI, AUGUSTA MONFERINI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 229.

⁵⁶ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Documentazione sull'uomo e l'artista*, MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 67.

decide di lasciare la Grecia per giungere temporaneamente in Italia, per poi trasferirsi definitivamente a Monaco di Baviera⁵⁷.

È all'età di sedici anni, affascinato dalle bellezze artistiche delle città di Firenze, Milano e Venezia che De Chirico decide, una volta giunto a Monaco nell'autunno del 1906, di dedicarsi alla pittura iscrivendosi all'Accademia. Lì Giorgio lavora intensamente frequentando vari corsi tra cui quello di bianco e nero e delle tecniche pittoriche⁵⁸. Mentre il giovane artista sente di aver trovato a Monaco una sua dimensione e un possibile percorso di crescita, dopo poco tempo la madre e Andrea avvertono il bisogno di ritornare in Italia, decidendo di stabilirsi a Milano.

Nel periodo della sua formazione bavarese, Giorgio mostra presto di essere un artista dalla curiosità instancabile, pronto a farsi affascinare dalle letture di Nietzsche, Schopenhauer e di Weininger che diventeranno fondamentali per il significato delle sue ricerche artistiche. In tal senso, anche la pittura simbolista di Boecklin toccherà l'animo dell'artista tanto che i primi quadri di cui si ha notizia sono di sua chiara ispirazione⁵⁹.

Nel 1910 il fratello Andrea si trasferisce a Parigi, dove verrà raggiunto per un periodo da Giorgio e dalla madre. Prima di giungere nella capitale francese De Chirico decide di passare per Torino “città dagli spazi metafisici dove Nietzsche era approdato alla follia”⁶⁰. Le piazze deserte e assolate della città piemontese influenzeranno molto le atmosfere metafisiche delle tele che eseguirà a Parigi⁶¹.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 229.

⁶⁰ *Ivi*, p. 130.

⁶¹ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Documentazione sull'uomo e l'artista*, in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 68.

Nel 1912 partecipa per la prima volta al *Salon d'Automne*, dove espone alcune delle tele eseguite a Firenze intitolate *Enigme de l'Oracle*, *Enigme d'un après-midi d'automne* e *Autoportrait*.

L'anno successivo al *Salon des Indépendent* espone i suoi quadri metafisici ispirati alla Gare Montparnasse. Essi attirano così tanto l'attenzione di Picasso da essere segnalati a Guillaume Apollinaire che invita De Chirico ad esporre nuovamente al *Salon des Indépendants*⁶².

Nel 1914 Giorgio de Chirico conosce il mercante Paul Guillaume, da tale incontro nasce un rapporto di lavoro che si rivelerà fondamentale per l'affermazione dell'artista nel campo dell'arte. Infatti, da quel momento in avanti De Chirico oltre ad esporre a Parigi, prende contatto con la galleria d'avanguardia americana di Alfred Stieglitz, iniziando a farsi conoscere anche negli Stati Uniti⁶³.

il 14 luglio dello stesso anno, in Italia, nella rivista "Lacerba" viene pubblicato per la prima volta un articolo riguardante De Chirico e la sua pittura firmato Ardengo Soffici. Qui si riporta un breve estratto: "La pittura di de Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola. Si potrebbe definire una scrittura di sogni [...] De Chirico esprime come nessuno l'ha mai fatto la malinconia poetica di una fine di bella giornata in qualche antica città italiana, dove in fondo a una piazza solitaria, oltre lo scenario delle logge, dei porticati e dei monumenti del passato, si muove sbuffando un treno..."⁶⁴.

⁶² CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 230.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Documentazione sull'uomo e l'artista*, in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 69.

Nel 1915 Apollinaire colto dall'entusiasmo e dalla frenesia della guerra parte per il fronte; sulla scia degli stessi sentimenti Giorgio de Chirico e il fratello ritornano in Italia, finendo arruolati e destinati alla caserma di Ferrara⁶⁵.

Pur mantenendo i rapporti con l'ambiente parigino, a Ferrara Giorgio de Chirico amplia le sue conoscenze mettendosi in contatto con il gruppo Dada e il suo fondatore Tristan Tzara, incontra Filippo de Pisis e Corrado Govoni. Grazie a Soffici e Papini conosce Carlo Carrà, con il quale Giorgio passa diverso tempo nell'Ospedale Militare Villa del Seminario di Ferrara dedicato alle malattie nervose. Dall'incontro di questi due pittori nasce quella che verrà poi definita pittura metafisica⁶⁶.

Nel luglio del 1918 viene pubblicato nella rivista "La Raccolta" il primo dipinto di Giorgio de Chirico. Sempre in quell'anno, l'artista incontra Mario Broglio fondatore della rivista "Valori Plastici", con il quale collabora scrivendo degli editoriali. La rivista nasce con l'intento di riportare in auge i valori figurativi della tradizione, e di dare la possibilità agli intellettuali, ma soprattutto agli artisti, di avere uno spazio al fine di farsi conoscere ed esporre le proprie idee riguardo l'arte e la cultura.

Nel mese di maggio dell'anno seguente, a Roma presso la Galleria del giornale "L'Epoca" viene inaugurata la *Mostra d'arte indipendente pro Croce Rossa* curata

⁶⁵ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Documentazione sull'uomo e l'artista*, in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Documentazione sull'uomo e l'artista*, in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano, 1984, p. 68.

⁶⁵ CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 231.

⁶⁶ *Ibidem*.

da Mario Recchi ed Enrico Prampolini, dove De Chirico espone alcuni disegni e sei dipinti tutti databili tra il 1917 e il 1918⁶⁷.

Intanto a Parigi, in sua assenza, il fidato mercante Paul Guillaume si occupa dell'organizzazione di due personali al fine di portare avanti il lavoro di promozione svolto fino alla partenza dell'artista per Ferrara. Presso il *Theatre du Vieux Colombier* viene organizzata un'esposizione di alcuni quadri metafisici introdotti dalle parole dello stesso Paul Guillaume, e il 15 dicembre presso la galleria *Exposition Peintres d'Aujourd'hui* viene allestita una sala con quattro quadri metafisici di de Chirico accostati a quelli di Matisse, Picasso, Derain e Modigliani⁶⁸.

Alla fine dell'anno, Giorgio de Chirico assieme alla madre parte per Roma, dove nel febbraio dell'anno seguente espone alcune opere del periodo francese presso la Galleria Bragaglia, accompagnate da uno scritto autografo intitolato *Noi metafisici*. In tale occasione invita lo storico dell'arte Roberto Longhi che stroncherà i dipinti con il celebre articolo *Al dio Ortopedico*⁶⁹. Nell'estate del 1919 viene pubblicata una prima monografia dell'artista, introdotta da Apollinaire, Papini e Salmon, Raynal, Soffici e altri intellettuali francesi. La monografia è accolta con entusiasmo da André Breton che assieme ad Apollinaire sarà un fermo sostenitore della sua pittura.

Durante la permanenza a Roma, oltre a essere particolarmente coinvolto nello studio delle opere conservate nella Galleria Borghese, ha modo di frequentare Armando Spadini, e gli artisti che girano attorno agli ambienti della rivista "La Ronda" e del Caffè Aragno⁷⁰.

⁶⁷ *Ivi*, p. 71.

⁶⁸ *Ivi*, p. 73.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

L'anno seguente de Chirico si sposta spesso a Firenze, ampliando così la sua conoscenza in merito ai maestri del Rinascimento italiano e alle tecniche della pittura a tempera e su tavola. In quello stesso periodo a Milano viene organizzata la sua prima personale che purtroppo non riscuoterà il successo tanto sperato⁷¹.

Nel 1922, a Parigi, si inaugura una mostra di cinquantacinque dipinti metafisici, nonostante in quel periodo l'artista cominci a prediligere una pittura sensibile alla tradizione, alla storia e al classicismo⁷².

Nel 1924 per la prima volta De Chirico espone alla XIV Biennale di Venezia, dove la critica non accoglierà positivamente le sue tele. A Roma nel Teatro degli Undici, fondato da Pirandello, incontra la ballerina russa Raissa Gurievich Krol che diventerà sua moglie⁷³.

Nel 1925 De Chirico torna a vivere a Parigi dove inizia a lavorare ai temi inerenti al mito mediterraneo, dando così origine ai suoi celebri soggetti a sfondo archeologico, i cavalli in riva al mare, e gli interni metafisici⁷⁴.

Con la personale presso Galerie Léonce Roseberg la frattura con i surrealisti francesi si fa ormai sempre più aperta, ponendosi in una posizione antisurrealista e antimodernista, tanto che Breton lo definisce "il genio perduto"⁷⁵. Da quel momento comincia a esporre con il gruppo Novecento alle mostre in Inghilterra e a New

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 231.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁴ VICTORIA NOEL- JOHNSON, *Biografia*, in VICTORIA NOEL- JOHNSON (a cura di), *Giorgio de Chirico Il volto della Metafisica*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge 30 marzo – 7 luglio 2019), Skira Editore, 2019, p. 243.

⁷⁵ CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 232.

York, e la critica inizia ad accogliere positivamente la nuova linea artistica intrapresa dall'artista.

Nel 1928 i toni tra i surrealisti francesi e De Chirico si fanno ancora più aspri, dal momento in cui in “La Révolution surréaliste” viene pubblicata ironicamente la fotografia della tomba di Giorgio de Chirico.

Nonostante il cambio di direzione intrapreso, nel 1929 la casa editrice Carrefour pubblica il testo autobiografico intitolato *Hebdomeros*, definito come uno dei capolavori della letteratura surrealista. In quello stesso anno l'artista si dedica alla creazione delle scene e dei costumi per il balletto *Le Bal*, che verrà messo in scena a Montecarlo, a Parigi e a Londra⁷⁶.

Nel 1931 Giorgio incontra Isabella Pakszwer che diventerà la sua seconda moglie e con la quale rimane unito per il resto della sua vita.

Nel 1932, insieme al suo nuovo amore, Giorgio si trasferisce a Firenze, e nello stesso anno espone alla Biennale di Venezia nella sala degli Italiani a Parigi, presentata da Gino Severini. In quegli anni De Chirico è inoltre impegnato soprattutto a Milano prendendo parte a numerose esposizioni, tra le quali è importante ricordare la sua partecipazione alla V Triennale di Milano dove per l'occasione esegue un monumentale affresco intitolato *Cultura Italiana*⁷⁷.

Nel 1934 Giorgio e Isabella ritornano stabili a Parigi ed esegue per “Mythologie” di Jean Cocteau dieci litografie sul tema dei Bagni misteriosi. L'anno successivo partecipa alla II Quadriennale di Roma con quarantacinque opere⁷⁸.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ VICTORIA NOEL- JOHNSON, *Biografia*, in VICTORIA NOEL- JOHNSON (a cura di), *Giorgio de Chirico Il volto della Metafisica*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge 30 marzo – 7 luglio 2019), Skira Editore, 2019, p. 245.

Nel 1936 l'artista parte per New York senza la compagnia della moglie che lo raggiungerà successivamente. In autunno presso la Pierre Matisse Gallery si apre una personale dell'artista che riscuoterà un sorprendente successo. Nella grande mela intraprende delle collaborazioni con la rivista "Vogue" e "Harper's Bazaar" e un'iniziativa per la realizzazione di una sala da pranzo alla Decorators Picture Gallery a cui collaborano anche Picasso e Matisse⁷⁹.

Giorgio de Chirico nel 1938 rientra in Italia trasferendosi a Milano, ma a causa del clima politico sempre più critico nel 1939 ritorna in Francia, avendo il timore che sua moglie potesse essere perseguita dalle leggi razziali. Tuttavia, solamente un anno dopo ritorna in Italia, riuscendo dunque a esporre i suoi ultimi lavori a Torino, Milano e Firenze.

Nel decennio degli anni Trenta, De Chirico si interessa anche di scultura in terracotta, riproponendo alcuni dei suoi soggetti preferiti come *Ettore e Andromaca*, *Gli archeologi* e *Ippolito e il suo Cavallo*⁸⁰.

Nel 1942 espone alla Biennale di Venezia con un numero corposo di opere che fanno discutere molto la critica, la quale parla di una fase Barocca e appesantita della sua pittura⁸¹.

Nel 1948 la Biennale di Venezia organizza una mostra con lo scopo di mettere in risalto la produzione metafisica di De Chirico, a discapito di quella più recente. De Chirico non reagisce positivamente, dichiarando inoltre che una delle tele esposte

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 234.

⁸¹ *Ibidem*.

fosse falsa. Alla fine dello stesso anno viene nominato membro della Royal Society of British Artists⁸².

Ancora in polemica con la Biennale, nel 1950 organizza con la partecipazione di alcuni pittori realisti un'antibiennale presso la società dei Canottieri Bucintoro⁸³.

Negli anni Sessanta riprende l'attività scenografica, e inoltre si dedica sia a una massiccia produzione di litografie e sia alle sculture in bronzo.

Nel 1970 vengono organizzate due importanti mostre, un'antologica organizzata a Milano a Palazzo Reale e una a Ferrara a Palazzo dei Diamanti intitolata *I de Chirico di de Chirico*. Negli anni Settanta gli vengono conferiti importanti riconoscimenti all'estero, come la nomina ad Accademico in Francia e la Croce di grande ufficiale della Repubblica Federale Tedesca. Numerose sono anche le mostre antologiche allestite con la collaborazione della moglie, tra le più importanti si vuole ricordare quella del New York Cultural Center e quella itinerante che si sposterà in vari musei giapponesi a Tokyo e Kyoto⁸⁴.

Il 20 novembre del 1978 de Chirico muore a Roma, poco dopo in sua memoria viene organizzata una mostra all'Artcurial di Parigi⁸⁵.

⁸² CARMINE SINISCALCO, *Note biografiche*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 234.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 235.

⁸⁵ *Ibidem*.

Scheda delle litografie di Giorgio de Chirico



Interno metafisico

Senza data

Litografia, 640 x 510 mm

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Tiratura 55 / 99

Cat. 86



Cavalli in riva all'Egeo

Senza data

Litografia, 430 x 590 mm

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;

titolo in basso al centro: «Cavalli in riva all'Egeo»;

tiratura: 21/ 95

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 81



Il cavallo Bucefalo

Senza data

Litografia, 550 x 390 mm

Due firme a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;

titolo in basso al centro: «Il cavallo Bucefalo»;

in basso a sinistra «Colorato a mano dall'artista»;

tiratura: 21/ 99

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 76



Senza titolo

Senza data

Litografia, 490 x 610 mm.

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;

tiratura: 30/ 90

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 84



Piazza d'Italia

Senza data

Litografia, 480 x 660 mm

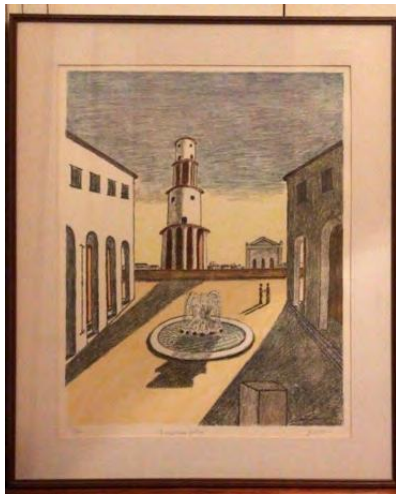
Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;

titolo in basso al centro: «Il cavallo Bucefalo»;

tiratura: 3/ 99

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 72



Il segreto della fontana

Senza data

Litografia, 470 x 650 mm

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;

titolo in basso al centro: «Il segreto della fontana»;

tiratura: 97/ 99

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 73



Le muse del pomeriggio

Senza data

Litografia, 620 x 480 mm

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;
titolo in basso al centro: «Le muse del pomeriggio»;
tiratura: 51/ 99

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 79



La biga invincibile

Senza data

Litografia, 490 x 630 mm

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;
titolo in basso al centro: «La biga invincibile»;
tiratura:

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 71



Castore e il suo cavallo

Senza data

Litografia, 380 x 440 mm

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;
titolo in basso al centro: «Castore e il suo cavallo»;
tiratura: 3 / 75

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 80



I Dioscuri

Senza data

Litografia, 440 x 530 mm

Firma a matita in basso a destra: «g. de Chirico»;
titolo in basso al centro: «I Dioscuri»;
tiratura: 84 / 90

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat.85



Senza titolo

Senza data

Piatto in ceramica, Ø 26 cm

Firma a matita in basso a sinistra: «g. de Chirico»;

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 74



Senza titolo

Senza data

Piatto in ceramica, Ø 26 cm

Firma a matita in basso a sinistra: «g. de Chirico»;

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 75

Affrontare la poetica di Giorgio de Chirico significa intraprendere un viaggio nel mondo interiore dell'artista, nel suo rapporto tra passato e presente, con la consapevolezza che le sue tele celano un significato nascosto, inafferrabile se non si conosce il suo trascorso personale.

Giorgio de Chirico nasce a Volos in Grecia in una famiglia con uno stile di vita non del tutto stabile e poco adatto per la serenità emotiva di un bambino. I continui spostamenti dovuti al lavoro del padre e la nostalgia per la patria natia andranno ad incidere nella pittura di De Chirico, ed è evidente sia per i numerosi riferimenti inerenti al viaggio, alle partenze e ai ritorni e sia per le numerose citazioni al mondo classico⁸⁶.

L'artista per De Chirico è un uomo in possesso di una sensibilità superiore rispetto alla normalità che gli permette di entrare in contatto con il significato nascosto delle cose, non decifrabile se si fa fede alla normale logica degli avvenimenti. È un tipo di sensibilità che dà modo a chi la possiede di vivere con meraviglia e stupore anche le situazioni più ordinarie, entrando in contatto con la loro essenza nascosta. Questo tipo di pensiero nasce in De Chirico grazie alle letture di Schopenhauer e Nietzsche che riscuotono in lui grande fascino. Qui si riportano le parole di Schopenhauer estratte da una sezione di *Parerga e Paralipomeni* al fine di capire meglio il significato di arte che sta dietro il pensiero di De Chirico: “per avere pensieri originali, straordinari, forse immortali è sufficiente estraniarsi dal mondo e dalle cose per certi momenti in modo così totale che gli oggetti e i processi più ordinari

⁸⁶ GIOIA MORI, *La solitudine di Ebdòmero*, in “Art e Dossier”, n. 230, febbraio 2007, Firenze – Milano, p. 9.

appaiono assolutamente nuovi ed ignoti, sicché in tal modo si dischiude la loro vera essenza”⁸⁷.

Nascono così i dipinti metafisici, tele che conducono l’osservatore alla visione di una realtà nascosta, avvolta nel silenzio e nell’immobilità. Sono dipinti dove la legge del tempo non c’è, dove il passato e il presente, l’antico e il moderno convivono.

Riguardo la pittura metafisica di De Chirico, la critica generalmente vede il termine del suo primo periodo nel 1919, quando l’artista aderisce a un lessico figurativo affine al movimento del ritorno all’ordine, e una sua ripresa, denominata Neo-Metafisica, nel 1938 quando l’artista è a Parigi⁸⁸.

Dopo il cambio di direzione stilistica avvenuto nel 1919, dichiarando la propria fedeltà al classicismo, la produzione dell’artista viene giudicata duramente, tanto che André Breton arriva ad affermare che il genio di De Chirico è morto.

In realtà non è nelle intenzioni di De Chirico abbandonare l’arte metafisica e questa sua volontà è confermata dalle sue stesse parole messe per iscritto nella prefazione del catalogo di una sua personale tenutasi a Milano nel 1921, affermando che tutte le fasi della sua arte condividono un senso di continuità metafisica: “Il lato metafisico della pittura mi ha sempre preoccupato”⁸⁹.

Osservando dunque la dichiarazione dell’artista, come suggerisce Maurizio Fagiolo dell’Arco nel 1984, anziché dividere la produzione dell’arte metafisica in periodi,

⁸⁷ GIOIA MORI, *Un argonauta a Firenze*, in “Art e Dossier”, n. 230, febbraio 2007, p. 18.

⁸⁸VICTORIA NOEL- JOHNSON, *Le voyage sans fin. Giorgio de Chirico e l’arte metafisica*, in VICTORIA NOEL- JOHNSON (a cura di), *Giorgio de Chirico Il volto della Metafisica*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 30 marzo – 7 luglio 2019), Skira Editore, 2019, p.11.

⁸⁹ *Ibidem*.

è più opportuno sottolineare l'esistenza di una continuità che unisce la sua intera produzione⁹⁰.

Giorgio de Chirico durante la sua carriera artistica si dedica anche alla produzione grafica, soprattutto nell'arco di tempo che va dal 1969 al 1977. In quel periodo, per la realizzazione in particolare di incisioni e litografie collabora con lo stampatore Alberto Caprini, che frequenta quasi quotidianamente⁹¹.

I temi più frequenti nella produzione litografica, che esistono anche in più versioni, sono *La biga invincibile*, *L'interno metafisico*, *Cavalli in riva all'Egeo* e *Castore ed il suo cavallo*. Soggetti molto noti, di cui però vi è solo una versione sono *Le muse del pomeriggio*, *Il segreto della fontana*, e *Bucefalo*. Di tutti i titoli citati esistono sia delle prove d'artista, sia degli esemplari colorati a mano dall'artista.

La maggior parte delle opere firmate De Chirico della collezione Salmaso sono delle litografie di cui non si ha certezza sulla datazione. La prima litografia in questione è un interno metafisico, tema che inizia ad essere concepito dall'autore una volta giunto a Ferrara nel 1915. La città emiliana, considerata dal pittore la città metafisica per eccellenza, in quegli anni diventa la principale fonte di creatività per la pittura di De Chirico⁹².

La litografia mostra una stanza claustrofobica, bizzarra, completamente all'opposto di quegli esterni ariosi che De Chirico realizza quando dipinge le piazze d'Italia. È

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ EDOARDO BRANDANI, *Giorgio de Chirico. Catalogo dell'opera grafica 1969 – 1977*, Edizioni Bora, Bologna, 1990, p. 5.

⁹² VICTORIA NOEL- JOHNSON, *Interni metafisici*, in VICTORIA NOEL- JOHNSON (a cura di), *Giorgio de Chirico Il volto della Metafisica*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge 30 Marzo – 7 Luglio 2019), Skira Editore, Milano, 2019, p. 109.

una scena di interno alla quale viene conferito un senso di teatralità grazie al parquet in forte scorcio, e un senso di illusione dato dal “quadro nel quadro”⁹³.

Come si è qui sopra accennato, Ferrara è una città ricca di stimoli per la creatività dell’artista, dove è facile incontrare numerose vetrine, negozi e case ricolmi di oggetti tra i più strani e disparati. In relazione con le situazioni appena descritte che la città emiliana offre, questo interno si riempie di accostamenti confusionari di bacchette, squadre e righelli, che forse vogliono anche ricordare il lavoro di ingegnere del padre⁹⁴.

Un secondo soggetto che si incontra nelle litografie della collezione, e che è anche uno dei più ricorrenti dell’intera produzione di De Chirico, è quello del cavallo. A tal proposito il fratello Savinio ricorda che proprio questo animale così elegante è stato il protagonista di una delle prime opere realizzate da Giorgio de Chirico: “Un disegno eseguito all’età di nove anni che il padre del pittore donò al signor Maricic⁹⁵”.

Il cavallo per il pittore ha un significato molto importante che negli anni approfondisce e muta assieme al suo pensiero. All’inizio rappresenta il significato della filosofia, per poi nel periodo del “Mystere laïc” essere l’emblema del mito greco, e successivamente ancora, in quello che viene definito il suo periodo barocco diventa esercizio e motivo di confronto con la pittura di Van Dyck, di Rubens e di El Greco⁹⁶.

⁹³ EDOARDO BRANDANI, *Giorgio de Chirico Catalogo dell’opera grafica 1969-1977*, Edizioni Bora, Roma, 1990, p.74.

⁹⁴ VICTORIA NOEL- JOHNSON, *Interni metafisici*, in VICTORIA NOEL- JOHNSON (a cura di), *Giorgio de Chirico Il volto della Metafisica*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 30 marzo – 7 luglio 2019), Skira Editore, Milano, 2019, p. 109.

⁹⁵ MAURIZIO FAGIOLO DELL’ARCO, *Dioscuri e cavalli in riva al mare*, in MAURIZIO FAGIOLO DELL’ARCO (a cura di), *Giorgio de Chirico Gli anni Trenta*, Skira, Milano, 1995, p. 177.

⁹⁶ *Ibidem*.

Infine, nel suo significato più generale, il cavallo essendo rappresentato sulle tele nelle sue fattezze ideali, simboleggia la raffigurazione di un'idea. Si evince dunque che il cavallo nell'opera di Giorgio simboleggia il significato dell'arte metafisica.

Nel trovare un'iconografia adatta per questo maestoso animale, De Chirico si fa ispirare dal manuale del mondo classico di Reinach. Di ciò si ha la conferma perché nella copia posseduta dall'artista si trovano numerosi schizzi e prove⁹⁷.

Nella Collezione Salmaso è possibile osservare diverse litografie che hanno come tema principale il soggetto del cavallo. La prima su cui si vuole portare l'attenzione è quella intitolata *Cavalli in riva all'Egeo* dove si vede una coppia di cavalli energici di colore bianco correre sulla battigia al centro dello spazio rappresentato. In primo piano si osservano dei resti di colonne, e sempre a richiamare il mondo classico sullo sfondo dietro ad un'altura si innalza un tempietto. Qui la classicità e i riferimenti geografici che riconducono al mondo greco sono un chiaro riferimento al suo passato, in particolar modo alla sua infanzia in Tessaglia. I cavalli sono concitati e corrono verso una direzione indefinita, richiamando il trasferimento in l'Italia che nel 1905 il pittore intraprende.

La tavolozza di colori utilizzata non gode di uno spettro di colori ampio, per le rocce e la sabbia sono state scelte solamente due tonalità di beige, per il cielo viene utilizzato un unico tono di azzurro scuro e per il mare il color acquamarina. Infine, i colori più accesi, ovvero l'arancione e il giallo, vengono utilizzati per enfatizzare le chiome dei due cavalli. Ciò che dinamizza la composizione, regalando vitalità ai cavalli è sicuramente il segno molto dettagliato e nervoso sia per la resa dei muscoli e sia per dare espressività alla testa e alla chioma dei cavalli.

⁹⁷ *Ivi*, p. 178.

Un'altra litografia a mio avviso interessante è quella intitolata *Il cavallo Bucefalo* in cui vi è una nota lasciata dall'autore che specifica che le tinte sono state date a mano.

Su questo foglio è rappresentata una bellissima testa di cavallo realizzata con un segno squisitamente espressivo, che dona vigore e vivacità all'animale. È un segno spesso di un nero intenso che viene caricato maggiormente dalla mano dell'artista nei dettagli dello sguardo e della chioma. I colori utilizzati sono principalmente tre: l'azzurro per lo sfondo, il giallo utilizzato soprattutto per sottolineare la mascella e il rosso aranciato per il muso e il drappo.

La terza e ultima litografia che vede come principale soggetto il cavallo non riporta un titolo, e ha sempre come sfondo la spiaggia. L'animale galoppa verso sinistra, mentre compie con la testa una leggera torsione rivolgendo lo sguardo in alto a destra. Come nei casi qui sopra citati, l'artista utilizza una tavolozza ristretta di colori dando la possibilità a un segno spesso e intenso di esprimersi, soffermandosi anche in questo caso nella definizione dei contorni, della chioma e nelle ombreggiature.

Per quanto riguarda le litografie in cui sono rappresentati degli esterni metafisici, nella collezione Salmaso se ne possono contare tre, rispettivamente intitolate: *Piazza d'Italia*, *Il segreto della fontana* e *Le muse del pomeriggio*.

Le piazze delle città italiane sono state di grande stimolo per De Chirico nella creazione dei numerosi dipinti e litografie che hanno come soggetto gli esterni metafisici. Una delle prime città a offrire al pittore numerosi spunti di riflessione in tal senso è Firenze, dove nel 1910 De Chirico per la prima volta prova la strana impressione di vedere tutte le cose allo stesso modo. Questa esperienza lo conduce

nello stesso anno a dipingere il suo primo dipinto metafisico intitolato *L'enigme d'un après-midi d'automne*. La tela si ispira alla lettura dei filosofi di tardo Ottocento e alle piazze italiane in particolar modo piazza Santa Croce, ed è la prima delle numerose versioni che vedono come soggetto gli esterni metafisici⁹⁸.

Al centro della composizione della litografia *Il mistero della fontana* si erge per l'appunto una fontana e in *Piazza d'Italia* una statua, che assieme alle ombre così eccessivamente allungate, danno un senso di mistero all'insieme. È così che qualcosa di assolutamente ordinario e comune si trasforma in qualcosa di misterioso ed enigmatico⁹⁹.

Gli spazi urbani proposti da De Chirico spesso si delineano da due file di portici ai lati, caratterizzati da uno scorcio prospettico ben chiaro. Inoltre, per la realizzazione di certi edifici l'artista dichiara in *Il senso architettonico della pittura antica* di essersi ispirato agli affreschi di Giotto visti a Padova, a Santa Croce a Firenze e nella Basilica di Assisi. Questa ripresa iconografica può risultare in qualche modo più chiara se si accosta la torre dipinta da Giotto che fa da sfondo al brano della *Liberazione dell'Eretico* (1295-1299) nella Basilica d'Assisi con la torre eseguita da De Chirico per il *Segreto della fontana*¹⁰⁰.

Un altro motivo molto importante in tutta l'opera di De Chirico sono i manichini che appaiono anche negli esterni metafisici come nella litografia della collezione *Le muse del pomeriggio*.

⁹⁸ VICTORIA NOEL-JOHNSON, *Esterni metafisici*, in VICTORIA NOEL-JOHNSON (a cura di), *Giorgio de Chirico Il volto della Metafisica*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 30 marzo – 7 luglio 2019), Skira Editore, Milano, 2019, p. 93

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ GIOIA MORI, *Il dio Apollo a Parigi*, in "Art e Dossier", n. 230, febbraio 2007, p. 25.

Il manichino nella poetica dell'artista ha un significato importante, perché rappresenta il filosofo, il pensatore, colui che ha una sensibilità umana superiore che gli permette di vedere il significato nascosto delle cose. Molto spesso sono rappresentati privi di occhi, bocca e orecchie perché la loro capacità di "vedere" le cose non è legata al mondo fenomenico e quindi ai sensi, ma è dovuta a una capacità altra che permette loro di connettersi con il vero significato nascosto delle cose¹⁰¹.

La biga invincibile, Castore e il suo Cavallo e *i Dioscuri*, sono litografie che oltre a riferirsi palesemente alla mitologia classica, celano un significato più personale, inerente alla biografia dell'artista¹⁰².

Approfondendo la biografia dell'artista, si capisce quanta sofferenza abbia provocato nell'animo dell'artista la distanza dalla terra natia. Sia la litografia *La biga invincibile* e *i Dioscuri* vengono rappresentati vicino alle sponde del mare richiamando alla memoria la tematica della partenza e del viaggio. Gli stessi Dioscuri erano venerati per essere protettori dei marinai, dunque contengono sempre un riferimento al viaggio e alle partenze. Sono figure rappresentate in un'atmosfera calma, immobile, quasi congelata che infondono un'atmosfera di enigma e di mistero.

Oltre alle litografie, firmate sempre Giorgio de Chirico si possono esaminare due piatti in ceramica che non conservano né il titolo e né la data. Sul primo sono rappresentati due busti virili che indossano la toga, richiamando dunque la classicità. Una tenda definisce il primo piano e secondo piano, sullo sfondo si intravede una struttura architettonica costituita da due file di archi.

¹⁰¹ *Ivi*, p.33.

¹⁰² MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Dioscuri e cavalli in riva al mare*, in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Giorgio de Chirico Gli anni Trenta*, Skira, Milano, 1995, p. 177.

Il secondo piatto potrebbe rappresentare i cosiddetti pastiches, che De Chirico comincia a produrre dopo il suo arrivo a Roma nel 1919. Sono opere nelle quali l'artista accosta l'antico con il moderno, creando combinazioni inaspettate di oggetti suscitando nello spettatore sorpresa e spaesamento.

In questo caso si può scorgere l'accostamento di quattro sculture classiche messe in risalto dal colore giallo con un gruppo di squadre e cavalletti già visti nell'interno metafisico.

Filippo de Pisis

(Ferrara, 11 maggio 1895 – Milano, 2 aprile 1956)

Luigi Filippo Tibertelli nasce a Ferrara l'11 maggio del 1896, terzo di sette fratelli di una famiglia di origini nobiliari. Proprio per tale ragione, i genitori Ermanno Tibertelli e Giuseppina Donini decidono che gli studi del figlio precedenti il liceo classico sarebbero stati svolti privatamente, per indirizzarlo a un'educazione squisitamente umanistica. In particolare approfondisce l'archeologia, la letteratura, la storia e le discipline artistiche prendendo lezioni di disegno dal professore Edoardo Domenichini e successivamente dai fratelli Longaseni ¹⁰³.

Il giovane Luigi rivela precocemente una personalità piuttosto singolare, e non sentendosi pienamente compreso dai suoi coetanei, trascorre la maggior parte del tempo libero immerso nella lettura. Si concentra in particolare sulla prosa e la poesia di Foscolo, Pascoli e Leopardi e parallelamente porta avanti gli studi di storia patrizia, di scienze naturali e di pittura ¹⁰⁴.

Nel 1910 la famiglia Tibertelli si trasferisce nel Palazzo Calcagnini, di proprietà del conte Giovanni Grisoli Pironi, dove Luigi ha l'opportunità di utilizzare la soffitta come luogo di raccoglimento. Questa stanza personale prende il nome di "camera melodrammatica", e la arreda come una *Wunderkammer* seicentesca. Al suo interno

¹⁰³ LUCA MASSIMO BARBERO, EDOARDO BETTIOL, *Biografia*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo de Pisis L'uomo e la natura*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Vincenzo corso Canalgrande, 1 dicembre - 24 febbraio 2002), Cicero Editore, Venezia, 2001, p. 137.

¹⁰⁴ DANKA GIACON, ROSSANA STELLATO, *Biografia*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre – 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 210.

si trovavano oggetti e stoffe di ogni sorta, tanto da destare stupore in tutti coloro che vi si addentravano¹⁰⁵.

Per fare in modo che le sue scelte di vita piuttosto stravaganti non compromettessero il nome della famiglia, già tra il 1913 e 1914 il giovane Luigi decide di assumere artisticamente il nome del suo antenato pisano Filippo Tibertelli detto da Pisa, da cui deriva de Pisis; facendosi dunque chiamare non più Luigi Filippo Tibertelli, ma Filippo de Pisis¹⁰⁶.

Durante la sua giovinezza a Ferrara, de Pisis è determinato a portare avanti la sua carriera da scrittore, non essendo del tutto soddisfatto dei suoi risultati in pittura. Interessandosi di letteratura futurista conosce Corrado Govoni, che lo introduce nell'ambiente letterario di "Lacerba". Nel 1915 pubblica lo *Zibaldone*, titolo con un chiaro riferimento a Leopardi, e *I canti della Croara*, opera dedicata a Pascoli con prefazione di Corrado Govoni¹⁰⁷.

Sempre nel 1915 de Pisis si trasferisce a Bologna, dove si iscrive alla facoltà di Lettere e Filosofia. Grazie ai corsi universitari studia i poeti decadentisti francesi e scopre la poesia visionaria di Dino Campana, avvicinandosi ancora di più al linguaggio metafisico¹⁰⁸.

¹⁰⁵ PIER GIOVANNI CASTAGNOLI, *Liberò come una farfalla*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano Museo del Novecento, 4 ottobre – 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p.20.

¹⁰⁶ LUCA MASSIMO BARBERO, EDOARDO BETTIOL, *Biografia*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo de Pisis L'uomo e la natura*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Vincenzo corso Canalgrande, 1dicembre - 24 febbraio 2002), Cicero Editore, Venezia, 2001, p. 137.

¹⁰⁷ DANKA GIACON, ROSSANA STELLATO, *Biografia*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre – 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 212.

¹⁰⁸ LORENZA ROVERSI, *Gli esordi di Filippo de Pisis tra poesia e metafisica ferrarese e cultura europea. Il sodalizio con Giuseppe Raimondi*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre - 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 144.

Nel capoluogo emiliano Filippo frequenta spesso il Caffè della Barchetta e il Caffè San Pietro, nei quali conosce diversi artisti e intellettuali come Giorgio Morandi, Mario Pozzati e Giuseppe Raimondi. Inoltre, incomincia a scrivere articoli per alcune testate giornalistiche dell'epoca, collaborando in un primo momento con la "Brigata", e successivamente con "La Riviera Ligure", "Cronache d'Arte" e "Valori Plastici"¹⁰⁹.

Prima del trasferimento definitivo a Roma, de Pisis torna per un breve periodo a Ferrara, dove realizza alcuni paesaggi chiaramente influenzati dalla pittura metafisica e inizia a scrivere un breve romanzo autobiografico pubblicato nel 1920 col titolo *Il Signor Luigi B*¹¹⁰.

A Ferrara incontrerà Giorgio de Chirico, che lo introdurrà alla pittura metafisica e Alberto Savinio, che lo metterà in contatto con le rivoluzioni dell'arte Dada¹¹¹.

Come si è detto anticipatamente, Filippo de Pisis si distingue per una personalità eccentrica, sensibile alla bellezza, e fortemente desiderosa di esprimere la sua creatività. Se fino a quel momento si definisce più poeta-letterato che pittore, con l'arrivo a Roma nel 1920 comincia a cambiare idea, sentendo dentro di sé sempre più il desiderio di approfondire le possibilità espressive dell'arte figurativa¹¹².

Riguardo questa particolare fase evolutiva di Filippo de Pisis, si riportano le parole illuminanti di Giuseppe Raimondi: "Si ha ricordo del giovane ferrarese, inquieto e malinconico, nelle sale dei palazzi romani, a qualche erudito ricevimento, che

¹⁰⁹ DANKA GIACON, ROSSANA STELLATO, *Biografia*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre – 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 212.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ PIER GIOVANNI CASTAGNOLI, *Liberò come una farfalla*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre – 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 23.

¹¹² *Ivi*, p. 214.

arrossiva un poco a dichiararsi ormai pittore. Eppure il suo cuore era già tutto deposto su una tavolozza; e se prendeva a scrivere una pagina di prosa, questa sentiva già il colore, la confusa aspirazione a comporsi sul quadro in un brano di tela. [...]. L'arte di de Pisis nasce all'ombra classica e barocca di Roma, nelle strade acciottolate, negli orti cosparsi di ruderi, nell'aria cupa viola e nera di sale silenziose, sotto un pergolato fuori porta; quasi realizzando la fusione di un sangue e di una civiltà un poco nordica, come la fantasia lunatica dei ferraresi, con la luce e il sorriso vastissimo delle sponde mediterranee"¹¹³. Inoltre, in merito al rapporto tra la prosa e la pittura di de Pisis si propone un passo della biografia del pittore scritta dal suo fedele amico Giovanni Comisso: "In quegli anni, durante la guerra e subito dopo, aveva dipinto malamente cose iperboliche, ma quando si mise a scrivere certe prose, allora egli espresse molto bene, in embrione, tutti i soggetti della sua pittura. Quelle prose, pubblicate nel 1920, sono appunti precisi di quelli che diverranno schemi dominanti quando si scoprirà pittore"¹¹⁴.

A Roma de Pisis non perde l'occasione di visitare i numerosi musei e, rimasto oltremodo affascinato dagli scorci suggestivi della città eterna, si dedica soprattutto alla pittura *en plein air*.

Nella capitale si trasferisce presso la casa delle sorelle Cipola d'Arco, e trasforma la sua stanza in ciò che lui definisce "l'atelier delle meraviglie". In quegli anni prende contatto con Olga Signorelli che gli offre l'opportunità di esporre alcuni dei suoi acquerelli e disegni presso la Casa d'Arte Bragaglia alle Grotte. Ha così modo di conoscere Armando Spadini con cui condivide l'amore per il Lorenese, Poussin,

¹¹³ GIUSEPPE RAIMONDI, *Filippo De Pisis*, Vallecchi Editore, Firenze, 1952, p.14.

¹¹⁴ GIOVANNI COMISSO, *Il mio sodalizio con de Pisis*, Neri Pozza, Vicenza, 2010, p.12.

Caravaggio, Guercino e Preti. Nel tempo libero, anche qui come a Bologna, frequenta alcuni luoghi di ritrovo dell'epoca come il Caffè Aragno e il Caffè Greco, dove incontra Alfredo Panzini, Alberto Savinio ed Eugenia Strong¹¹⁵. Presso l'Amadramma, locale notturno in voga a quei tempi che si trovava in via Mongusta, intensifica invece gli incontri con i futuristi Enrico Prampolini e Gerardo Dottori. Nel 1925 si trasferisce a Parigi dove rimarrà fino al 1932 circa, inizialmente trova una piccola stanza all'Hotel Bonaparte, ma poco dopo si stabilisce presso l'Hotel Hesperia.

Da questo momento in avanti de Pisis decide di dedicarsi completamente alla pittura, mettendo da parte definitivamente la carriera di scrittore. In città ritrova i fratelli de Chirico e l'amico Ardengo Soffici, ma ha anche modo di conoscere numerosi artisti e letterati che frequentano la capitale come Braque, Picasso, Matisse, Joyce e Svevo¹¹⁶. Anche in questo caso, il pittore rimane ammaliato dalle innumerevoli vedute che una città come Parigi può offrire, diventando il tema principale di tutta la sua pittura *en plein air* di quegli anni¹¹⁷.

Il 1926 è un anno importante perché, giunto temporaneamente in Italia, partecipa alla Mostra del Novecento, alla XV Biennale di Venezia e allo stesso tempo è presente alla collettiva di giovani artisti della Fondazione Bevilacqua la Masa. Tornato a Parigi, grazie all'organizzazione di De Chirico espone presso la Galerie

¹¹⁵ LUCA MASSIMO BARBERO, EDOARDO BETTIOL, *Biografia*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo de Pisis L'uomo e la natura*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Vincenzo corso Canalgrande, 1 dicembre - 24 febbraio 2002), Cicero Editore, Venezia, 2001, p. 138.

¹¹⁶ DANKA GIACON, ROSSANA STELLATO, *Biografia*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre - 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 212.

¹¹⁷ PIER GIOVANNI CASTAGNOLI, *Liberò come una farfalla*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre - 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 56.

au Sacre du Printemps e nel 1928 viene pubblicata la prima biografia del pittore nella collana “Maîtres de l’art étranger” delle edizioni Croniques du Jour¹¹⁸. Nello stesso anno partecipa alla mostra *Les artistes italiens de Paris* al Salon de l’Escalier e alla XVI Biennale di Venezia espone nelle sale dedicate alla Scuola di Parigi, riuscendo finalmente a ottenere un buon grado di apprezzamento da parte del pubblico.

Nel 1929 invia due opere per la II Mostra del Novecento a Roma presso la Permanente di Milano, ed espone sia alle XVII Biennale di Venezia (1930) che alla I Quadriennale di Roma (1931). Importante è anche la sua partecipazione alla Biennale del 1932, prendendo parte alla mostra *Italiani di Parigi*.

Tra il 1933 e il 1939 vive a Londra, dove organizza tramite il noto mercante d’arte Zwemmer una personale con opere realizzate esclusivamente nella capitale del Regno Unito¹¹⁹.

Ritornato a Parigi dipinge per la collezionista americana Marie Herges otto pannelli intitolati *Il Paravento*. È proprio in quella occasione che la signora Hegers regala all’artista il pappagallo Cocò, diventando da quel momento in avanti il suo irrinunciabile compagno di vita¹²⁰.

Nel 1940 si trasferisce a Milano stabilendosi in un primo momento presso l’Hotel Vittoria per poi traslocare circa un anno dopo al civico 11 di via Rugabella. Nel 1942 il pittore ottiene alcuni riconoscimenti artistici importanti: viene inaugurata una sua personale presso la Galleria del Cavallino a Venezia, e la XXIII Biennale

¹¹⁸ DANKA GIACON, ROSSANA STELLATO, *Biografia*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre - 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 215.

¹¹⁹ *Ivi.* 126.

¹²⁰ *Ibidem.*

gli dedica una sala per l'esposizione di diciotto opere¹²¹. Dopo essere stata distrutta la casa di via Rugabella dai bombardamenti della guerra, il pittore decide di trasferirsi a Venezia e compra una palazzina nella zona di San Sebastiano. Durante il periodo veneziano, de Pisis dipinge moltissime vedute, ma purtroppo questi sono anche gli anni in cui comincia ad avvertire le prime avvisaglie di una malattia mentale che lo condurrà a un lento deperire. Nonostante le forti emicranie, la febbre e un senso di vuoto che lo attanaglia sempre di più, riesce a partecipare alla IV Quadriennale di Roma e a collaborare come grafico a un'edizione speciale de *Gli anni* di Emilio Gadda e ad alcune edizioni pubblicate dalla Galleria Il Cavallino. Nel 1948 la XXIV Biennale riserva al pittore una sala curata da Rodolfo Pallucchini, dove vengono esposte trenta opere datate dal 1926 al 1948. A causa della malattia che si stava sempre più aggravando, nel 1949 de Pisis viene ricoverato presso la casa di cura Villa Fiorita, dove vi rimane, eccetto per un breve periodo, fino alla morte. La sua condizione di salute non gli permette più di portare avanti in modo continuativo l'attività di pittore. Nel 1950 la XXV Biennale gli dedica nuovamente una sala, e nel 1951 Giuseppe Raimondi cura la sua prima grande antologica pubblicata su "Paragone"¹²².

¹²¹ *Ivi*, 218.

¹²² *Ivi*, p. 221.

Scheda dei disegni di Filippo de Pisis



Senza titolo [*Ritratto di giovane con corona d'edera*]

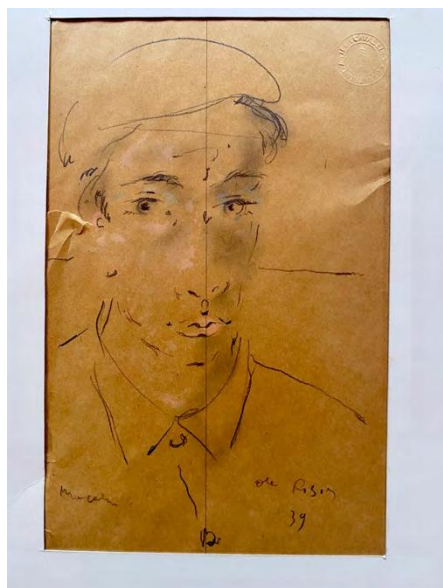
1939

Tecnica mista su carta, 140 x 100 mm

Firma e data in basso a destra: «de Pisis / 39»; data in basso a sinistra: «8 VI 39»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 90



Senza titolo [*Giovane con cappello*]

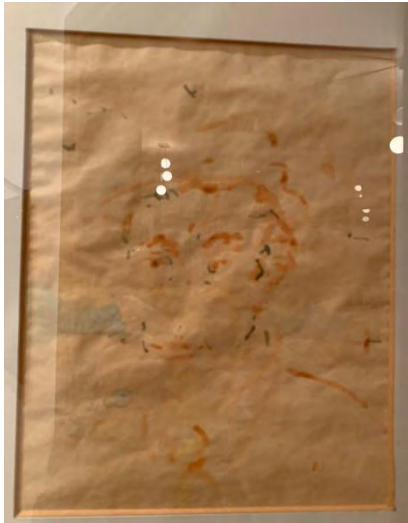
1939

Tecnica mista su carta, 270 x 170 mm

Firma e data in basso a destra: «de Pisis / 39»; in alto a dx timbro a secco della Galleria del Cavallino; scritta poco chiara in basso a sinistra, forse traducibile come Michele.

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 89



Senza titolo [*Uomo con cappello*]
Senza data
Acquerello su carta, 300 x 230 mm
Firma in basso a destra: «de Pisis»
Collocazione attuale: collezione Salmaso
Cat. 91



Senza titolo [*Il pappagallo Cocò*]
1938
Acquerello su carta, 350 x 260 mm
Firma e data in basso a destra: «de Pisis / 38»
Collocazione attuale: collezione Salmaso
Cat. 92



Senza titolo [*Nudo d'uomo con mantello*]

[1930]

Matita rossa su carta, 520 x 340 mm

Firma e data poco chiara in basso a destra: «de Pisis / 30 circa»;

in alto a destra delle scritte poco chiare

Collocazione attuale: collezione Salmasso

Cat, 94



Senza titolo [*Nudo di giovane*]

1932

Matita nera su carta, 320 x 250 mm

Firma e data in basso a destra: «de Pisis / 32»

Collocazione attuale: collezione Salmasso

Cat. 93



Senza titolo [*Nudo d'uomo sdraiato*]

Senza data

Matita bruna, 330 x 450 mm

Firma e scritta poco chiara in basso a destra: «de Pisis»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 95

L'amore per la pittura non nasce in de Pisis precocemente, ma si deve aspettare il 1920, ovvero l'anno in cui si stabilisce a Parigi. Nella capitale francese Filippo entra in contatto con nuovi stimoli, con un nuovo senso di libertà e lontano dai giudizi opprimenti della famiglia capisce che nella sua vita avrebbe fatto il pittore¹²³. Tra le vie di Parigi, l'artista assorbe le atmosfere della vita *bohemian*, e subisce il fascino soprattutto dei volti della gente di strada, dai poeti ai pugili, dai ragazzini agli anziani.

I ritratti come *Testa di Moro* e *Testa di ragazzo* del 1926¹²⁴, o *Il mendicante* e *Il bevitore*¹²⁵ di vent'anni più tardi, sono costruiti da una pennellata fratta, veloce, che in alcune occasioni lascia ampiamente intravedere il supporto. Sono volti nei quali la sofferenza non è per nulla edulcorata, ma anzi diventa la protagonista del dipinto. Nel *Bevitore*, l'epidermide arrossata e gli occhi invetriati malinconici comunicano

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ivi*, p.16.

¹²⁵ GIUSEPPE MARCHIORI, SANDRO ZANZOTTO (a cura di), *100 opere di Filippo de Pisis*, Produzioni Grafiche Moderne Giovacchini, Firenze, 1973, tav. XCIV, tav. XCV.

tutto il senso di inadeguatezza che l'uomo sente e nasconde dietro le assuefazioni e le dipendenze. Ciò che interessa all'artista sono le anime di un mondo povero e caduco, incontrate nei luoghi come i metrò o i bar, ovvero nei luoghi dove le cose più belle si nascondono, *pulchriora latent*¹²⁶.

Sempre a Parigi, attorno al 1925, Filippo de Pisis inizia ad affiancare alla pittura l'attività del disegno. Con questa tecnica l'artista, affascinato fin dalla giovinezza dal mito della bellezza efebica, approfondirà in particolar modo lo studio del nudo e del ritratto maschile, lasciando poco spazio ad altri temi¹²⁷.

Tramite l'osservazione dei disegni prodotti nell'arco di tempo che va dagli anni Venti agli anni Quaranta, è stato possibile comprendere in profondità l'evoluzione del linguaggio artistico di de Pisis.

Per de Pisis il disegno oltre a essere la tecnica prediletta per lo studio e l'approfondimento della figura umana, diventa anche un'attività indispensabile per fissare ricordi ed emozioni che altrimenti andrebbero perduti¹²⁸.

Nei primi fogli datati nella seconda metà degli anni Venti si nota che i nudi e i ritratti vengono rappresentati con una certa rigidità¹²⁹.

È nei fogli datati attorno al 1930 che, dopo il confronto con la pittura e il disegno degli artisti dell'Ottocento francese, il segno si libera dai canoni accademici, diventando rapido, vivo, e in un certo senso pittorico¹³⁰; "De Pisis trasforma il suo

¹²⁶ LUCA MASSIMO BARBERO, *Filippo de Pisis. L'uomo e la natura*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo de Pisis. L'uomo e la natura*, catalogo della mostra (Modena Chiesa di San Vincenzo corso Canalgrande, 1 dicembre - 24 febbraio 2002), Cicero Editore, Venezia, 2001, p. 23.

¹²⁷ BARBARA GUIDI, *I disegni e le litografie di De Pisis delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea*, in MARIA LUISA PACELLI (a cura di), *De Pisis a Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 marzo - 4 giugno 2006), Ferrara Arte, Ferrara, 2006, p. 59.

¹²⁸ *Ivi*, p. 60.

¹²⁹ *Ivi*, p. 61.

¹³⁰ *Ibidem*.

segno da lineare a tonale”¹³¹. Dunque, se i disegni dei primi anni a Parigi sono ancorati a schemi fissi con i nudi sdraiati nella medesima posa e con i ritratti presi nella stessa angolazione, all’inizio degli anni Trenta questa modalità non appartiene più alla mano di de Pisis¹³². La figura umana è sempre meno strutturata da una linea chiusa, lasciando spazio a una dimensione sempre più espressiva del segno. Anche i volti cominciano ad appropriarsi delle tipiche labbra sensuali e degli occhi fissi, grandi e malinconici ricorrenti nei ritratti di de Pisis¹³³.

Tra la fine degli anni Trenta e l’inizio degli anni Quaranta si avverte un ulteriore evoluzione nella sua tecnica del disegno. Tra i suoi disegni datati in questo lasso di tempo si nota la ricorrenza di molti nudi acefali, alcune volte nell’atto di spogliarsi, e l’inizio dell’utilizzo della tecnica mista nella realizzazione dei ritratti¹³⁴.

Parigi per de Pisis è importante perché è dove matura e individua una sua cifra stilistica, ma è alla città di Venezia che deve la sua affermazione come artista.

Filippo de Pisis si trasferisce nella città lagunare nel 1943, per fuggire dai bombardamenti della guerra¹³⁵. A Venezia durante il conflitto vengono a rifugiarsi moltissimi artisti, personaggi di cultura, e la maggior parte dell’aristocrazia italiana¹³⁶. De Pisis non perde l’occasione di invitare nel suo studio a San Barnaba molta di questa gente di rilievo, riuscendo così a integrarsi e a far conoscere la sua arte piuttosto velocemente. È così che uno dei capitoli più tragici della storia

¹³¹ *Ivi*, p. 62.

¹³² SANDRO ZANOTTO, *Filippo De Pisis impressioni su carta*, Firenzelibri, Firenze, 1974, p. 16.

¹³³ *Ivi*, p. 17.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ LUCA MASSIMO BARBERO, *Le litografie di Filippo De Pisis*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo De Pisis. Opera grafica della collezione Malabotta*, catalogo della mostra (Vicenza, Chiesa di San Giacomo, 7 settembre – 10 novembre 1996), Il Cardo Editore, Venezia, 1996, p. 11.

¹³⁶ GIOVANNI COMISSO, *Il mio sodalizio con De Pisis*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2010, p. 108.

contemporanea, diventa per l'artista un momento davvero proficuo, durante il quale dipinge e vende moltissime sue opere¹³⁷.

Durante il suo periodo veneziano Filippo de Pisis conosce Carlo Cardazzo che organizzerà diverse e importanti mostre dedicate alle sue opere presso la Galleria Il Cavallino¹³⁸. Ha anche modo di incontrare Arturo Deana, proprietario del ristorante La Colomba, che diventerà uno dei suoi maggiori collezionisti¹³⁹.

Con i guadagni ottenuti dalla vendita delle sue opere nel 1944 de Pisis compra casa a San Sebastiano, vicino al ponte della Maddalena che nomina "il palazzotto di Don Rodrigo"¹⁴⁰.

Nella città lagunare de Pisis rimane fino al 1949, anno in cui a causa di una malattia nervosa viene trasferito nella casa di cura Villa Fiorita a Brugherio¹⁴¹.

I disegni di de Pisis raccolti nella collezione Salmaso comprendono tre ritratti, una rappresentazione del suo amato pappagallo Cocò e tre nudi.

Il primo ritratto, eseguito su un supporto di carta di piccole dimensioni e datato 1939, rappresenta un giovane fanciullo adornato da una corona di foglie sul capo, questo dettaglio porta a ipotizzare che il soggetto volesse rappresentare una qualche divinità classica.

Nel tracciare i lineamenti e i dettagli del volto l'artista usa la matita nera di punta, mentre la sfuma per sottolineare i volumi. Solamente per evidenziare gli occhi, la

¹³⁷ *Ivi*, p. 11.

¹³⁸ GIORGIO ZAMBERLAN, *Un amatore d'eccezione*, in GIORGIO ZAMBERLAN, *Il mercante in camera*, Vallecchi Editore, Firenze, 1959, p. 81.

¹³⁹ GIOVANNI COMISSO, *Il mio sodalizio con De Pisis*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2010, p. 108.

¹⁴⁰ GIORGIO ZAMBERLAN, *il pittore vagabondo*, in GIORGIO ZAMBERLAN, *Il mercante in camera*, Vallecchi Editore, Firenze, 1959, p. 71.

¹⁴¹ DANKA GIACON, ROSSANA STELLATO, *Biografia*, in PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre - 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019, p. 218.

bocca e la corona il pittore utilizza degli acquerelli, rispettivamente di colore azzurro, rosso e verde.

Il secondo foglio datato sempre 1939 descrive il volto di un giovane uomo che indossa una camicia e un basco come copricapo. Anche per questo disegno è utilizzata una tecnica mista: oltre all'uso della matita nera sfumata per i volumi, e dei pastelli colorati per alcuni dettagli degli occhi e delle labbra, de Pisis utilizza l'acquerello per delimitare i contorni.

Il terzo ritratto è un uomo, non più di giovane età, che indossa un cappello sgualcito. Con la tecnica dell'acquerello utilizza diverse gradazioni di marrone per i contorni e specialmente per la resa dello sguardo, l'azzurro e il nero per alcuni dettagli.

Il quarto foglio ha come soggetto l'irrinunciabile compagno di vita il pappagallo Cocò, regalatogli nel 1938 dalla collezionista americana Marie Heger¹⁴². Nel Pappagallo Cocò, eseguito interamente ad acquerello e datato 1938, de Pisis si sofferma molto nella resa del piumaggio donandogli diverse tonalità di verde, giallo e rosso. I dettagli quali il becco, gli occhi e il ramo su cui si appoggia vengono invece eseguiti in nero.

Nel nudo della collezione, eseguito interamente a matita rossa, de Pisis sceglie di rappresentare la figura in piedi. Sebbene si possano intravedere delle correzioni soprattutto nella parte delle gambe, il disegno risulta molto più finito rispetto al precedente.

¹⁴² LUCA MASSIMO BARBERO, EDOARDO BETTIOL, *Biografia*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo de Pisis. L'uomo e la natura*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Vincenzo corso Canalgrande, 1 dicembre - 24 febbraio 2002), Cicero Editore, Venezia, 2001, p. 216.

Il giovane si copre le spalle con un mantello molto lungo e indossa ai piedi dei sandali alla schiava che arrivano fino a metà polpaccio, rivelando così la sua identità classica.

Il secondo nudo rappresentato da seduto e datato 1932, è eseguito a matita nera, solamente alcuni dettagli posti a livello della vita e lungo tutta la gamba destra vengono svolti con dei pastelli grigi e verdi. L'artista disegna la figura umana con dei rapidi tratti, inoltre si possono ben notare alcuni ripensamenti per la realizzazione degli arti, in particolare per il braccio destro. Tutto ciò fa pensare che il foglio in questione sia uno studio, una meditazione, per l'esecuzione di un dipinto. Inoltre, si nota che il giovane calza dei sandali all'antica, deducendo dunque che possa trattarsi di una figura per un tema ambientato nella classicità.

L'ultimo nudo disegnato a matita bruna, propone un giovane ragazzo steso di tre quarti: anche in questo caso la fisionomia e le linee del corpo sono velocemente abbozzate. Si può notare come l'artista si concentri maggiormente nella resa del volto e del busto, non dando troppa importanza agli arti e alle loro estremità.

Virgilio Guidi

(Roma, 4 aprile 1891 – Venezia, 7 gennaio 1984)

Virgilio Guidi nasce a Roma il 4 aprile del 1891 in una casa popolare del quartiere di Trastevere, dove trascorrerà la maggior parte della sua giovinezza fino al 1927. Il giovane Guidi capisce piuttosto presto di voler coltivare la sua vera passione e decide di frequentare, oltre i corsi scolastici, le lezioni serali presso la Scuola Libera del disegno e della Pittura¹⁴³. All'età di quindici anni, a causa delle esigenze economiche della famiglia, trova lavoro presso lo studio del famoso restauratore Giovanni Capranesi, dove ha modo di approfondire aspetti maggiormente rivolti alla sfera manuale e pratica del lavoro del pittore.

Roma diventa anche una preziosa opportunità di confronto con la pittura del passato quando, grazie a un anziano zio prelado fiducioso nelle doti del nipote, ha l'occasione di osservare gli affreschi di Raffaello nelle Stanze Vaticane e di Michelangelo nella Cappella Sistina¹⁴⁴. Certamente non mancheranno le assidue visite alla Galleria Borghese, dove Guidi rimane specialmente affascinato dalle atmosfere spaziali e dal colorismo luminoso delle opere di Correggio.

Sempre rilevanti per la sua formazione sono le lezioni colte dall'opera di Courbet, da Piero della Francesca, dagli Olandesi e dai Veneti. Fondamentale è anche l'incontro con Giotto, che avrà modo di approfondire grazie alle numerose visite alla Cappella degli Scrovegni di Padova, una volta giunto a Venezia. Assolutamente da non tralasciare è anche il ruolo che rivestono le mostre promosse dalla

¹⁴³SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 101.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

Secessione Romana, dove Guidi prende per la prima volta contatto con la pittura di Cézanne e Matisse, da cui deriva il suo concetto forma-luce-colore; aspetto cardine della sua concezione pittorica¹⁴⁵.

Man mano che matura un linguaggio artistico proprio, Virgilio Guidi si distingue per una personalità che da una parte è sempre più lontana dalla pittura accademica¹⁴⁶, e dall'altra non accoglie mai completamente le ideologie dei movimenti cui aderisce periodicamente. Del *Novecento*, ad esempio, avrà sempre una certa difficoltà a condividere le grandi tematiche moraleggianti sulla romanità, preferendo piuttosto per i suoi quadri aspetti maggiormente rivolti alla vita quotidiana. Proprio per questo suo lato in un certo senso individualista e indipendente dalle correnti artistiche del momento, Giuseppe Mazzariol più di una volta lo ha definito un pittore “eccentrico” con una “personalità singolare, contrassegnata dalla lateralità”¹⁴⁷. Altro tema centrale della sua poetica è senza dubbio la luce, già protagonista effettiva della sua pittura nel 1915 con *La vecchia malata*. Niente affatto mimetica, atmosferica e sensuale, quella di Guidi è una luce zenitale che definisce lo spazio e che riduce le forme a quasi puri volumi geometrici¹⁴⁸. D'altronde essa è essenza delle cose e della natura, energia

¹⁴⁵ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La figura e l'opera di Virgilio Guidi*, in FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi Catalogo generale dei dipinti, volume primo*, Electa, Milano, 1998, p.7.

¹⁴⁶ SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea “Armando Pizzinato”, 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 112.

¹⁴⁷ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La figura e l'opera di Virgilio Guidi*, in FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi catalogo generale dei dipinti volume primo*, Electa, Milano, 1998, p.7.

¹⁴⁸ *Ivi*, p.8.

generatrice, tanto da dichiarare che “senza la luce, il colore e la forma non posseggono alcuna verità”¹⁴⁹.

Sempre durante il periodo vissuto nella capitale, il pittore comincia a prendere parte a numerosi cenacoli frequentati da intellettuali e artisti, come quelli del salotto di Emilio Cecchi e del Caffè Aragno, dove incontra il poeta e letterato Vincenzo Cardarelli, con il quale suggellerà nel tempo una lunga e stretta amicizia. Tuttavia, è solamente dopo il 1918, con il termine della guerra, che Guidi riesce a dedicarsi completamente alle sue ricerche artistiche, e a intervenire attivamente in merito alle diverse opinioni culturali diffuse dalla rivista “La Ronda”. In quel momento si discute molto sull’esigenza di riportare in auge i valori della classicità e della tradizione italiana, sia in campo artistico che letterario. L’artista in tal senso avverte sì la necessità da parte dell’arte di guardare alla tradizione, ma sente anche che quei valori intramontabili non devono essere confinati in uno stile chiuso, ma piuttosto confrontati con un modo rinnovato di esprimerli¹⁵⁰.

Altri due dipinti importanti caratterizzanti le prime fasi dell’attività artistica di Guidi e databili attorno agli anni Venti, sono *Donna che si leva*, con il quale si presenta alla XIII Biennale di Venezia del 1922 riscuotendo finalmente il successo tanto atteso, e *Il tram* esposto alla Biennale successiva. Oramai considerato uno dei pittori più importanti del panorama artistico italiano, nel 1927 gli viene offerta da parte del Ministero la cattedra di pittura all’Accademia di Belle Arti di Venezia, per succedere a Ettore Tito.

¹⁴⁹ SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell’artista e dell’opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea “Armando Pizzinato”, 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 105.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 106.

A Venezia la luce ha una natura completamente diversa da quella chiara e meridiana delle atmosfere laziali descritta nei dipinti eseguiti finora, conducendo Guidi a rivedere la sua pittura, e a confrontarla con quella dei diversi artisti locali tra i quali Pio Semeghini e Fioravante Seibezzi¹⁵¹. Tuttavia il pittore non vive positivamente questa prima permanenza veneziana, non sentendosi del tutto accettato dall'ambiente artistico locale; tantoché dopo pochi anni accetta senza alcun indugio il trasferimento a Bologna. Ciononostante, non chiuderà mai completamente i contatti con la città lagunare, tenendo un piccolo atelier nel quale periodicamente si incontra con amici a lui affezionati quali Francesco Malipiero, Carlo Scarpa, Silvio Branzi, Mario Deluigi e Armando Pizzinato.

Il ritorno stabile a Venezia avviene nel 1944, quando la città emiliana è minacciata da continui bombardamenti, dopo lo sfondamento della Linea Gotica. Questa volta il pittore è accolto da moltissimi giovani artisti e intellettuali del momento, tra cui Emilio Vedova, Ugo Fasolo, Armando Pizzinato e Alberto Viani¹⁵².

Per Guidi l'immediato dopoguerra è un periodo particolarmente fortunato, instaura rapporti con Carlo Cardazzo, e perfino Giuseppe Marchiori comincia a interessarsi a lui.

Il 1948 è un anno particolarmente significativo: non solo perché viene organizzata la prima edizione della Biennale (XXIV) dopo il termine della guerra, ma anche perché una sala intera è dedicata esclusivamente alle opere di Guidi. Da non

¹⁵¹ FRANCA BIZZOTTO, *Il primo periodo veneziano*, in FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi Catalogo generale dei dipinti, volume primo*, Electa, Milano, 1998p. 27.

¹⁵² SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 113.

tralasciare il fatto che proprio in quella edizione il padiglione della Grecia ospita le tanto rivoluzionarie opere avanguardistiche della collezionista americana Peggy Guggenheim, non passando di certo inosservate alla sensibilità dei giovani artisti. Infatti, l'attività di Guidi a partire dagli anni Cinquanta si caratterizza da costanti sviluppi e rinnovamenti di stile al confine tra figurazione e astrazione, riducendo estremamente il dato descrittivo e mimetico¹⁵³. In quel momento il pittore si sofferma molto sull'aspetto concettuale delle opere, concentrandosi sui significati che lui dà allo spazio, alla luce e alla forma¹⁵⁴.

In questi anni di grandi sperimentazioni, sebbene per poco tempo, aderisce anche allo *Spazialismo* veneziano, prendendo parte alla *Mostra d'Arte Spaziale* presso Ca' Giustinian nel 1953.

Circa di quest'anno sono anche i cicli delle *Architetture umane* e delle *Architetture cosmiche*, che verranno poi esposte alla Biennale del 1954¹⁵⁵.

Nel 1959 Virgilio Guidi pubblica il suo primo libro di poesie intitolato *Spazi dell'esistenza*¹⁵⁶ e l'anno seguente il Comune di Venezia gli dedica un'antologica nell'ala Napoleonica in piazza San Marco.

Negli anni Settanta, mosso sempre da questa continua necessità di innovazione, con l'aiuto dello scultore Orlando Fasano (Udine 1915 – 2001) si cimenta nella scultura bronzea riproponendo i motivi degli *Incontri*, delle *Grandi teste*, delle *Figure nello spazio* e nella *Donna che si Leva*¹⁵⁷.

¹⁵³ PIER GIOVANNI CASTAGNOLI, TONI TONIATO (a cura di), *Guidi*, Edizioni arte Venezia, Venezia, 1977, p. 20.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 22.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 24.

¹⁵⁶ *Spazi dell'esistenza* è il primo dei numerosi libri di poesia pubblicato da Virgilio Guidi, che tratta alcuni dei temi principali della poetica dell'artista, quali la luce e la forma in relazione allo spazio.

¹⁵⁷ SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra

Altro tassello importante dell'iter artistico del pittore è certamente l'inaugurazione delle Sale Apollinee del Teatro La Fenice decorate da lui, durante la quale gli viene assegnata dal Comune la medaglia d'oro per le personalità più illustri della città¹⁵⁸. Anche nelle ultime opere, seppur riproponendo i suoi grandi temi, l'artista perseguirà la sua inesauribile esigenza di rinnovamento artistico; venendo così descritto dalla critica moderna come un artista che “sfugge alle determinazioni correnti, e anche oggi, come ieri supera i limiti delle poetiche considerate”¹⁵⁹.

(Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea “Armando Pizzinato”, 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 122.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 123.

¹⁵⁹ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La figura e l'opera di Virgilio Guidi*, in FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi catalogo generale dei dipinti volume primo*, Electa, Milano, 1998, p. 7.

Scheda delle opere di Virgilio Guidi: *Marine e San Giorgio*



San Giorgio

1973

Olio su tela, 50 x 60 cm

Firmato in basso a destra: «Guidi»

Sul verso della tela al centro: «S. Giorgio / 1973 / Guidi / autenticato il 4. 5. 1973 Guidi»

Sul telaio in alto a sinistra: «C VII – 60 x 50 / CVII 60 x 50»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Bibliografia specifica: FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi catalogo generale dei dipinti volume terzo*, Electa, Milano, 1998.

Cat. 193



San Giorgio

1952

Olio su tela, 50x60 cm

Firmato in basso a destra: «Guidi»

Sul verso della tela al centro: «Autentico / Guidi / 1952 / autenticato il 10 novembre 1971 Guidi»

Sul telaio in alto a sinistra: «XXI - 50 x 60»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 201



Marina spaziale

1970

Olio su tela, 68 x 88 cm

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 208

Nel 1927 Virgilio Guidi è ormai un pittore conosciuto nel panorama artistico italiano, tanto da essere chiamato a coprire la cattedra in pittura, succedendo a Ettore Tito, presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. È un'occasione che il pittore accetta senza troppi tentennamenti, poiché percepisce subito l'opportunità di crescita professionale e artistica che una città come Venezia poteva dargli. Qui Guidi si fa subito affascinare dalle luci volubili, avvolte dall'umidità, per niente terse e chiare come quelle a cui finora era abituato¹⁶⁰. È grazie ai nuovi stimoli prodotti dalle atmosfere lagunari, che nascono i primi cicli delle famose *Marine*; tema che porterà avanti per tutta la sua carriera¹⁶¹.

L'inclinazione del pittore verso una concezione piuttosto astratta del paesaggio si percepisce già nel 1930, quando i caseggiati di alcuni *Bacini* incominciano ad essere

¹⁶⁰ SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*. In TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 109.

¹⁶¹ GIOVANNI BIANCHI (a cura di), *Opere del Novecento, dalle raccolte d'arte della fondazione Giorgio Cini*, Scripta Edizioni, Verona, 2013, p. 120.

rappresentati come dei volumi puri¹⁶². Guidi nel tempo approfondisce sempre di più la sua ricerca sul tema spazio-luce, individuando nella stessa pasta pittorica “i motivi di una luminosità non solo unificante, ma anche strutturante, di una luce che diventasse interamente forma e segno”¹⁶³.

Le marine conservate nella collezione della famiglia Salmaso si collocano tra gli anni Cinquanta e Settanta della produzione artistica del pittore, dove è già presente una concezione delle forme prettamente astratta. Sono le così definite *Marine spaziali*, in cui il mare, il cielo e la terra si determinano per ampie campiture di colore organizzate a fasce orizzontali.

Nei vari esempi della collezione, si nota come gli edifici si facciano sempre più evanescenti ed eterei, riducendosi a poche pennellate di colore; tanto da risultare quasi difficile indicare una corrispondenza tra il dipinto e il paesaggio reale.

Il complesso di San Giorgio è ridotto a poche pennellate, che trasformano il campanile in una linea verticale altissima, e la cupola in una figura piuttosto bombata, quasi ovoidale¹⁶⁴.

Questo processo stilistico volto a ridurre sempre più il paesaggio lagunare in linee e forme essenziali, è piuttosto evidente se si confronta il *San Giorgio* datato 1952, con i *San Giorgio* datato 1973.

Gli elementi volti ad ambientare e in qualche modo a misurare lo spazio della marina del 1952, come le barchette e la balaustra, in quella del 1973 spariscono, riducendo la rappresentazione a poche forme geometriche. Anche l'immagine della

¹⁶² GIOVANNI GRANZOTTO, DINO MARANGON (a cura di), *Virgilio Guidi tutte le luci*, catalogo della mostra (Sacile, Studio d'Arte G. R., 16 ottobre – 30 dicembre 2010), Il Cigno GG Edizioni, Roma, 2010, p. 16.

¹⁶³ *Ivi*, p. 17.

¹⁶⁴ GIOVANNI BIANCHI (a cura di), *Opere del Novecento, dalle raccolte d'arte della fondazione Giorgio Cini*, Scripta Edizioni, Verona, 2013, p. 120.

chiesa di San Giorgio cambia, raffigurata ora in modo maggiormente stilizzato e rarefatto.

Sempre della collezione è la *Marina spaziale* databile 1970 circa, dove il grado di astrazione si alza ancora di più. Il paesaggio lagunare è risolto in pure forme geometriche: un triangolo arancione, che evoca la riva, si incunea in una banda azzurra, a ricordarci l'acqua della laguna, mentre una fascia bianca, che rappresenta il cielo, suggerisce un senso di "infinita" profondità. Le compatte forme sono dipinte con un colore "piatto" e niente affatto naturale.

Occhi nello spazio



Occhi nello spazio

1969

Olio su tela, 150 x 180 cm

Sul verso della tela al centro firmato e datato: «Guidi / 1969»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Bibliografia specifica: FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi catalogo generale dei dipinti volume terzo*, Electa, Milano, 1998.

Cat. 257

La tela di grandi dimensioni intitolata *Occhi nello spazio* è eseguita nel 1969, collocandosi dunque nella fase tarda della carriera artistica del pittore. Dagli anni Cinquanta in poi, Guidi attraversa numerosi periodi di rinnovamento, stimolato soprattutto dalle nuove correnti provenienti dall'America e note in Italia grazie alla collezionista d'arte e mecenate Peggy Guggenheim¹⁶⁵. Da quel momento in avanti nell'animo dell'artista nascono continui stimoli e ispirazioni, arrivando a

¹⁶⁵ PIER GIOVANNI CASTAGNOLI, TONI TONIATO (a cura di), *Guidi*, Edizioni arte Venezia, Venezia, 1977, p. 20.

conquistare risultati stilistici completamente diversi e innovativi se confrontati con quelli della sua giovinezza.

La personalità di Guidi si riflette in queste continue evoluzioni di poetica, dando non poche difficoltà alla critica, tanto che Toni Toniato afferma “la sua visione concettuale dello spazio; le sue intuizioni d’una luce intesa come energia vitale, ordinatrice dei fenomeni; l’astrazione cosmica che dà contenuto non solo tematico alla vibrazione interiore del suo segno pittorico, risultano in sostanza aspetti d’un pensiero e d’un linguaggio dalle risorse specifiche inimitabili che non possono venire inglobate in una poetica sia astratta che figurativa”¹⁶⁶. Nel catalogo generale sempre Toniato aggiunge “il periodo che va dal 1969 al 1984 è contraddistinto da una vitalità addirittura inarginabile, specie se si considera l’età alquanto avanzata [...] ricca di esperienze così innovative da stravolgere ogni convenzione stilistica fino ad allora conosciuta”¹⁶⁷.

Sono dunque anni in cui, pur sempre mantenendo costanti i motivi iconografici, Virgilio Guidi dà nuovo significato alla luce caricandola drammaticamente. In tutta la superficie della tela si diffonde una luce cosmico-morale, che si esprime attraverso la materia stessa del colore. Questa nuova forza contraddistingue specialmente i cicli pittorici concepiti da Guidi dalla fine degli anni Sessanta in poi, tra cui anche appunto *Occhi nello spazio*. Sono occhi spalancati che si interrogano sull’energia generativa della *poiesis*, e sulla potenza creativa della pittura stessa.

¹⁶⁶ TONI TONIATO, *Ultimo periodo*, in FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi Catalogo generale dei dipinti volume terzo*, Electa, Milano, 1998, p. 1034

¹⁶⁷ *Ivi.* p. 1030.

Ma sono anche occhi scrutatori che propongono instancabilmente allo spettatore i grandi interrogativi sul senso della vita di noi esseri umani¹⁶⁸.

Tramite una gestualità istintiva e grazie alle intense vibrazioni cromatiche del rosso, del blu e del giallo, Guidi raffigura perfettamente il sentimento di angoscia che prova l'uomo davanti all'ignoto¹⁶⁹.

L'occhio nella poetica di Guidi simboleggia l'inquietudine più profonda dell'animo umano, che si esprime anche grazie alla materia stessa del colore¹⁷⁰. Le figure vengono costruite da una pennellata fratta, sciolta dalla luce, diventando eterea e quasi trasparente. Queste immagini nascono da una forte consapevolezza dell'oltre, stimolando la necessità di oltrepassare il reale per prendere contatto con l'invisibile; ed è proprio la luce cosmica che caratterizza le tele di questi anni a rivelare una dimensione a noi non ancora percepibile¹⁷¹.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 1033.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ivi*, 1035.

¹⁷¹ *Ibidem*.

Donna che si leva e Figure nello spazio



Donna che si leva

Bronzo, 11 x 21 x 44 cm.

Firmato sulla base in centro: «Guidi / 44-70»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Bibliografia specifica: TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO, *Virgilio Guidi. Il destino della figura*, catalogo della mostra, (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, 8 novembre 2014 - 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, 2014, p. 49, n. 47.

Esposizioni: *Virgilio Guidi. Il destino della figura*, Galleria d'arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato" (novembre 2014 – 8 marzo 2015), Pordenone, 2014.

Cat. 271



Figure nello spazio

Bronzo, 21 x 38 x 15 cm

Sulla base in centro: «Guidi/ P. A.»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 270

Agli inizi degli anni Settanta, con l'aiuto dell'amico e scultore Orlando Fasano, Virgilio Guidi decide di cimentarsi nella produzione della scultura bronzea, riproponendo alcune tematiche già affrontate in pittura inerenti alla figura umana, quali ad esempio *Figure nello spazio*, *Donna che si leva* e le *Grandi teste*¹⁷².

Il corpo umano ha sempre destato un certo grado di interesse nel pittore, tanto da essere indagato in tutte le fasi della sua produzione. Come tutti i temi ricorrenti nelle sue tele, anche per i soggetti qui sopra citati si nota una continua evoluzione iconografica nel tempo, che si adatta ai cambiamenti di stile e ai diversi rapporti che sottendono la luce, la forma e lo spazio¹⁷³.

Le sculture che fanno parte della collezione Salmaso *Donna che si leva* e *Figure nello Spazio*, sono alcuni esempi di questa ricerca; e come anticipato, non sono temi inediti per il pittore.

¹⁷² SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 122.

¹⁷³ TONI TONIATO, L'"*autre*" della figura, in Toni Toniato, Casimiro Di Crescenzo (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 11.

Un primo esempio di *Donna che si leva* si incontra nel 1920, eseguito durante il periodo romano ed esposto alla XII Biennale di Venezia (1920)¹⁷⁴.

La figura femminile è un argomento che riaffiora spesso nelle tele di Guidi, specialmente nelle sembianze di una donna che si protrae verso l'alto, che appunto si leva. Ciò è la conseguenza di una profonda riflessione che nasce dal legame che il pittore ha con la madre, tanto da dichiarare che “al centro del mio campo è mia madre, che senza la sua protezione non sarei qui a parlare”¹⁷⁵.

Successivi invece sono i primi esempi di *Figure nello spazio* datati 1944 ed esposti alla Biennale del 1948¹⁷⁶. Essi nascono dai sentimenti pieni di insicurezza che l'umanità vive dopo la catastrofe della seconda guerra mondiale. Guidi tenta attraverso la pittura di ritrovare un luogo per l'uomo nello spazio, o meglio nel mondo, oramai perduto¹⁷⁷.

La produzione bronzea di Guidi si colloca tra il 1971 e il 1976, sebbene nella giovinezza avesse già preso contatto con questa pratica. Durante i primi anni di carriera artistica decide di tralasciare la scultura perché è un'attività già avviata da suo padre e da sua moglie Adriana Bernardi. Solamente durante la maturità, dagli

¹⁷⁴ SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea “Armando Pizzinato”, 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 107.

¹⁷⁵ DINO MARANGON, *Virgilio Guidi. Il tempo, la grazia della pittura*, in MICHELE BERALDO, DINO MARANGON (a cura di), *Virgilio Guidi. Grandi opere (1948- 1983)*, catalogo della mostra (Padova, Piazzola sul Brenta, Villa Contarini, 23 marzo – 30 giugno 2013), Umberto Allemandi & co., Venezia, 2013, p. 12.

¹⁷⁶ SUSANNA ZATTARIN, *Biografia dell'artista e dell'opera*, in TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria Arte Moderna e Contemporanea “Armando Pizzinato”, 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 117.

¹⁷⁷ DINO MARANGON, *Virgilio Guidi. Il tempo, la grazia della pittura*, in MICHELE BERALDO, DINO MARANGON (a cura di), *Virgilio Guidi. Grandi opere (1948- 1983)*, catalogo della mostra (Padova, Piazzola sul Brenta, Villa Contarini, 23 marzo – 30 giugno 2013), Umberto Allemandi & co., Venezia, 2013, p. 13.

anni Sessanta in poi, supportato da Gianni De Marco, Virgilio Guidi decide di approfondire questo campo dell'arte, aiutato da Orlando Fasano¹⁷⁸.

Fasano, dopo alcuni soggiorni all'estero, alla fine degli anni Quaranta si trasferisce stabilmente a Venezia e comincia a frequentare assiduamente l'ambiente artistico della città, dove incontra Gianni De Marco e Virgilio Guidi.

Sotto le indicazioni di Fasano il pittore riesce quindi a produrre alcuni esemplari sia in gesso che in legno, riproponendo soluzioni iconografiche che riteneva affini alle esigenze plastiche, ma rielaborandole in vista appunto di uno sviluppo scultoreo¹⁷⁹.

La fusione in bronzo invece è svolta da Fasano, che pienamente in sintonia con gli intenti di Guidi, propone una superficie valorizzata dalla patina nera; caratteristica del materiale scelto¹⁸⁰.

Dalla collaborazione di Virgilio Guidi e Orlando Fasano nasce la serie in bronzo *Incontro*, composta da dodici esemplari numerati e da quattro prove d'artista, eseguita tra il 1971 e 1972.

Nel giugno del 1971 vengono fuse le quattro prove d'artista che si caratterizzano da una patina grigio-nera, e i tre bronzi numerati 1/12, 2/12 e 3/13. Durante il mese di luglio e di dicembre sempre del 1971 vengono prodotti rispettivamente il numero 5/12 e il 4/12. I restanti esemplari numerati dal 6 al 12 verranno fusi a dicembre del 1972¹⁸¹.

¹⁷⁸ SUSANNA ZATTARIN, *La "scultura" di Virgilio Guidi*, in Toni Toniato, Casimiro Di Crescenzo (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 33.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ CASIMIRO DI CRESCENZO, *Virgilio Guidi e Orlando Fasano. Una nota sulla loro collaborazione in scultura*, in Toni Toniato, Casimiro Di Crescenzo (a cura di), *Virgilio Guidi il destino della figura*, Antiga Edizioni, Pordenone, 2014, p. 41.

¹⁸¹ *Ivi*, p.41.

Negli stessi anni viene realizzata anche la serie, sempre in bronzo, *Figure nello spazio*, di cui in principio era prevista la fusione di dodici esemplari numerati e di tre prove d'artista. In realtà, osservando i documenti conservati nell'Archivio Fasano, emerge che i numeri 4/12 e 8/12 non siano mai stati fusi, riducendo di fatto il numero degli esemplari a dieci¹⁸².

Nel 1972 Virgilio Guidi e Orlando Fasano realizzano la serie *Grande Testa*, composta da ventitré esemplari bronzei¹⁸³.

La collaborazione tra i due artisti comprende anche la realizzazione della serie *Donna che si Leva* e di sculture di grandi dimensioni come l'*Incontro* per il giardino del Castello dei Marchesi Rangoni Machiavelli a Torre Maina di Maranello¹⁸⁴.

Il bronzo *Figure nello spazio* si sviluppa per geometrie essenziali, assecondando l'andamento della luce sulla superficie. Analogamente accade in *Donna che si leva*, dove la luce riverberata rivela una figura femminile, con braccia alzate atte a un'intima invocazione¹⁸⁵.

Il capitolo sulla scultura nell'attività di Guidi conferma ancora una volta quanto la sua creatività sia complessa e inesauribile, e sempre pronta a confrontarsi con il nuovo.

¹⁸² *Ivi*, p. 42.

¹⁸³ *Ivi*, p. 43.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 44.

¹⁸⁵ *Ivi*, p.37.

Riccardo Licata

(Torino, 20 dicembre 1929 – Venezia, 19 febbraio 2014)

Riccardo Licata nasce a Torino il 20 dicembre del 1929 da madre piemontese e da padre di origine siciliana. Dopo soli due anni dalla nascita del piccolo Riccardo, la famiglia per ragioni lavorative si trasferisce a Parigi, per poi fare ritorno a Torino solamente l'anno successivo, ovvero nel 1932¹⁸⁶. Nel capoluogo piemontese il piccolo Riccardo frequenta la scuola materna durante la quale inizia a mostrare una spiccata propensione per il disegno e i colori.

Nel 1935 la famiglia si trasferisce nuovamente, questa volta a Roma, dove Riccardo studia e trascorre la sua esistenza fino al termine della seconda guerra mondiale circa¹⁸⁷. A due anni da quest'ultimo trasferimento Riccardo assieme a dei suoi parenti passerà il periodo estivo nelle Dolomiti, e con l'occasione visita per la prima volta Venezia.

Da Venezia rimarrà fortemente colpito tanto da avvertire il bisogno di fissare su carta le impressioni e le sensazioni che percepisce. Di conseguenza Riccardo in quell'occasione si fa regalare un album e delle matite colorate, iniziando così a disegnare alcuni scorci e paesaggi lagunari¹⁸⁸.

Durante la guerra, come anticipato precedentemente, resta a Roma con la madre dove porta avanti gli studi e parallelamente, nelle ore libere, si dedica al disegno. Infatti dopo la scuola, invece di uscire con i suoi compagni, preferisce rimanere a

¹⁸⁶ ENZO DI MARTINO, TONI TONIATO, *Licata*, Edizione Galleria il Traghetto, Venezia, 1982, p.7.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

casa dove si concentra soprattutto nella realizzazione di fumetti che hanno come soggetto principale i temi riguardanti la guerra e la lotta contro il fascismo¹⁸⁹.

In quel periodo esegue anche alcuni diari dove sono riprodotte scene di tortura inferte ai partigiani che lui stesso ha occasione di vedere.

Successivamente al termine del conflitto, per un anno circa rimane a Roma mentre la madre torna a vivere a Torino. In questo periodo romano vissuto da solo frequenta e visita numerose mostre, avendo così modo di conoscere e approfondire la pittura francese impressionista. Decide dunque di aumentare le sue conoscenze della storia dell'arte moderna e delle più importanti tendenze estetiche e critiche grazie a letture specifiche sull'argomento¹⁹⁰.

Alla fine del 1946 si trasferisce a Venezia dove si inserisce piuttosto velocemente nel clima artistico della città, conoscendo i vari artisti locali e in particolar modo il critico Giuseppe Mazzariol. Quest'ultimo dopo aver visto i "diari dipinti" del giovane artista lo convince a iscriversi al Liceo Artistico di Venezia per concludere gli studi.

Durante gli anni veneziani stringe amicizia con l'architetto Antonio Salvadori e con il pittore-mosaicista Romualdo Scarpa, con i quali rispettivamente approfondisce l'interesse per il Bauhaus e per la tecnica del mosaico¹⁹¹.

Nel 1948 visita la Biennale Internazionale d'arte di Venezia, dove ha modo di osservare direttamente i risultati pittorici degli artisti aderenti al movimento Nuovo Fronte delle Arti e la collezione di opere di Peggy Guggenheim esposta presso il padiglione della Grecia¹⁹².

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 10.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ivi*, p. 11.

Il 1949 è un anno importante per Licata perché inizia tutta una serie di “scritture” grafiche ispirate alla musica. L’intento dell’artista è quello di esprimere le dinamiche e le emozioni provocate dalla musica con un segno spontaneo, immediato e gestuale che lo porteranno piano piano ad abbandonare ogni esigenza descrittiva¹⁹³.

Nel 1950 esegue il suo primo grande mosaico e alla fine dell’anno espone a una mostra collettiva della Fondazione Bevilacqua la Masa. Inoltre, si iscrive all’Accademia di Belle Arti di Venezia e inizia a seguire i corsi di pittura tenuti da Bruno Saetti¹⁹⁴.

L’anno successivo riprende la sua attività fumettistica e inizia lo studio delle teorie sulla forma e sulla figurazione di Paul Klee, trovando delle affinità e delle conferme per la prosecuzione della sua scrittura immaginativa. Questo è il momento in cui l’artista comincia a sperimentare un sistema grafico a forma di ideogrammi, e i risultati di queste ricerche artistiche verranno esposti durante la sua prima personale presso la Fondazione Bevilacqua La Masa¹⁹⁵.

Nel 1952 realizza un secondo mosaico di notevoli dimensioni che viene esposto alla Biennale d’arte di Venezia nella sezione Arti Decorative.

L’anno seguente partecipa alla Triennale di Milano e si avvicina alle ricerche artistiche di Lucio Fontana¹⁹⁶.

Nel 1954 espone nuovamente alla Biennale di Venezia con un terzo mosaico sempre di grandi dimensioni e si diploma con una tesi sull’arte astratta all’Accademia di Venezia.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 12.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 13.

Nei primi anni Cinquanta inizia a frequentare spesso i pittori Tancredi e Vedova, gli viene proposta la cattedra di discipline artistiche presso il Liceo Artistico di Venezia e vince anche uno dei Premi San Fedele¹⁹⁷.

Nel 1957 a conclusione del servizio militare, dopo un breve periodo a Venezia, decide di trasferirsi a Parigi dove viene assunto all'Ecole Italienne d'art come assistente della classe di mosaico tenuta da Gino Severini.

Nella capitale francese comincia a frequentare gli ambienti culturali della città che lo stimolano così tanto da iniziare a intraprendere degli studi sull'incisione con Adam¹⁹⁸.

Nel 1959 tornato per il periodo estivo a Venezia, l'artista conosce Maria Battistella, donna di cui si innamora e con cui passerà assieme il resto della sua vita¹⁹⁹.

In ambito artistico, l'anno seguente a Parigi si avvicina molto a Matta, Brauner, Erro, Philip e partecipa alla mostra "Anti- proces". Inizia inoltre a interessarsi della scrittura automatica e della gestualità psichica²⁰⁰.

Sia nel 1963 che nel 1964 Licata compie dei viaggi in Grecia, in Medio Oriente e a Costantinopoli che saranno molti significativi per lo sviluppo e la maturazione della sua scrittura introspettiva basata sul segno²⁰¹.

Nel 1966 esegue una serie di incisioni che esporrà alla Biennale di Venezia. A Parigi dopo aver cambiato la sede del suo studio, inizia ad insegnare mosaico, incisione e pittura²⁰².

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ivi*, p.16.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 17.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ivi*, p. 21.

²⁰² *Ivi*, p. 22.

Nel 1970 tiene un corso di mosaico per gli studenti dell'università Uer della Sorbona, e con il gruppo "Polymere" organizza degli incontri incentrati sul tema del rapporto arte e scienza²⁰³.

Nel 1973 esegue una serie di opere che vengono esposte alla Galleria "Il Traghetto" di Venezia, e sempre in quell'anno partecipa alla Quadriennale di Roma nella sezione dell'arte astratta²⁰⁴.

Nel 1978 durante la Biennale di Mulhouse viene organizzata una mostra antologica presentata da Enzo di Martino e un corso di grafica sperimentale tenuto dall'artista²⁰⁵. L'anno seguente a Venezia salda ancor più i rapporti con il gruppo della scuola di Grafica di Venezia e sempre con Enzo di Martino collabora per alcune iniziative editoriali²⁰⁶.

Nel 1980 per l'artista verrà organizzata a Parigi una grande e importante mostra antologica nella sede dell'UNESCO e nello stesso anno a Lussemburgo viene allestita una mostra dedicata esclusivamente e ai mosaici²⁰⁷. L'anno a seguire il Centro Internazionale della Grafica di Venezia pubblica un libro con dodici poesie di Giuseppe Marchiori accompagnate da dodici acqueforti di Licata.

Nel 1982 si recherà più volte a Venezia per creare alcune scenografie per il balletto "Ichspaltung" realizzato con la partecipazione del coreografo Gianni Notari e tenutosi al Teatro Goldoni di Venezia²⁰⁸.

²⁰³ *Ivi*, p. 30.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 31.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 37.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 38.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ivi*, p.39.

Nel 1993 viene allestita a Venezia un'importante mostra antologica dell'artista nel museo di Arte Moderna di Ca' Pesaro. Tre anni più tardi, realizza un gruppo di settantuno dipinti su rame per la mostra *Parigi 1996. I rami*²⁰⁹.

Nel 2001 Licata realizza ventitré opere lignee policrome di grandi dimensioni in occasione della mostra *Il giardino abitato* tenutasi nel Castello di Rinco a Montiglio Monferrato²¹⁰.

Nel 2009, anno in cui Riccardo celebrava il suo ottantesimo compleanno, il Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma organizza un'importante rassegna intitolata “Riccardo Licata e le stagioni dello spazialismo a Venezia”

Nel febbraio del 2014 l'artista muore a Venezia.

²⁰⁹ <http://www.fondazionemoretti.it/artisti/licata-riccardo/>, consultato il 20 aprile 2022.

²¹⁰ <http://www.fondazionemoretti.it/artisti/licata-riccardo/>, consultato il 20 aprile 2022.

Scheda delle opere di Riccardo Licata



Senza Titolo
1967
Acquerello, 300 x 400 mm
Collocazione attuale: collezione Salmaso
Cat. 281



Senza titolo
1982
Olio su tela, 40x50 cm
Firmato e datato in basso a destra: «Licata/ 82»
Sul verso della tela: «2»
Collocazione attuale: collezione Salmaso
Cat. 284

A Venezia oltre ad acquisire una formazione, Riccardo Licata trova la sua identità, la sua cifra stilistica e questo accade facendo dialogare la sua passione per la grafica e il disegno con il suo amore per la musica.

Sin dai primi mesi passati in città Licata assiste ai concerti in programma al Teatro La Fenice, munito di album per disegnare i musicisti impegnati nelle esecuzioni²¹¹. Il dettaglio della bacchetta del direttore d'orchestra, che disegna nello spazio segni verticali e orizzontali, secondo una precisa scansione, fa comprendere all'artista l'importanza di trovare un linguaggio espressivo che gli permettesse di tradurre in segni le emozioni provate attraverso la musica²¹².

Sul rapporto pittura-musica nell'arte di Licata, è importante fare riferimento al ritmo: l'artista paragona la battuta musicale al gesto pittorico della sua mano, servendosi del ritmo come elemento strutturale delle sue opere²¹³.

“Nel 1948 (e anche ora) amavo la musica e andavo a tutti i concerti durante i quali disegnavo. In un primo tempo ho disegnato i musicisti, l'orchestra e il direttore. La rappresentazione oggettiva di queste persone non mi bastava: volevo dipingere la musica e il suo spirito. Gli elementi visuali diventavano simbolo, segno, e altri elementi spirituali o emotivi si trasformavano in una traccia astratta: una scrittura dove l'armonia, il ritmo e il tempo, il movimento prendevano forma. Cercavo di comprendere il senso della musica e di trascriverlo graficamente. I movimenti musicali determinavano la definizione e la compartizione dello spazio, come effettivamente dividevano il tempo. L'emozione musicale si traduceva in una sensibilità del tratto e del colore. Era un modo di ascoltare. Da tutto questo è nata allora una scrittura plastica, pittura del segno inventiva ed evolutiva”²¹⁴.

²¹¹ M. BERALDO, *Riccardo Licata Una vita d'artista*, Skira Editore, Milano, 2009, p. 23.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ LEONARDO CONTI, *Licata e il delirio della scrittura*, in LEONARDO CONTI, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata Mare Nostrum*, catalogo della mostra (Mosca, Moscow Museum Modern Art, 22 settembre – 23 ottobre, 2008), Il Cigno GG Edizioni, 2008, Roma, p. 43.

²¹⁴ LUCIANO CAMEL, *Licata, pittore iconoclasta*, in LEONARDO CONTI, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata Mare Nostrum*, catalogo della mostra (Mosca, Moscow Museum Modern Art, 22 settembre – 23 ottobre, 2008), Il Cigno GG Edizioni, 2008, Roma, p.31.

Quello di Licata è un linguaggio complesso che coinvolge soprattutto il segno e il colore, in rapporto allo spazio. L'artista attua nel suo processo artistico un certo automatismo, puntualizzando che “anche se può apparire paradossale, si trattava di un automatismo del tutto cosciente”²¹⁵.

È dunque proprio in questi anni che Licata individua la sua via nel campo dell'arte che lo porterà a maturare quella che Enzo di Martino definisce “scrittura pittorica”²¹⁶.

Quella di Licata è una pittura fatta di segni, grafia e ritmo, è un alfabeto creatosi grazie a un continuo dialogo con la sua interiorità e il confronto con le diverse correnti ed espressioni artistiche coeve. Licata è un artista che assorbe, assimila e qualsiasi forma d'arte diventa occasione di evoluzione e maturazione del suo individuale e personale motivo artistico²¹⁷. Osserva le opere dell'espressionismo astratto della collezione di Peggy Guggenheim, e si confronta con moltissimi artisti che allora frequentano Venezia. Ha infatti modo di intrattenere rapporti con Virgilio Guidi, Mario Deluigi, Edmondo Bacci, Gino Morandis, Bruno De Toffoli²¹⁸.

Dal 1954 Licata giunge a definire la sua ricerca attraverso la creazione di veri e propri ideogrammi da cui appunto si baserà la sua “scrittura figurata”²¹⁹, che non è composta da elaborazioni grafiche definite, ma da un alfabeto interiore in continua evoluzione. Sono dei segni archetipi che trovano anche una loro origine nelle forme

²¹⁵ M. BERALDO, *Riccardo Licata Una vita d'artista*, Skira Editore, Milano, 2009, p. 24.

²¹⁶ ENZO DI MARTINO, *Licata: una scrittura interiore*, in ENZO DI MARTINO (a cura di), *Licata*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte di Ca' Pesaro, 28 maggio – 30 giugno, 1993), Fabbri Editore, Milano, 1993, p. 8.

²¹⁷ L. CAMEL, *Licata, e il delirio della scrittura*, in LEONARDO CONTI, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata Mare Nostrum*, catalogo della mostra (Mosca, Moscow Museum Modern Art, 22 settembre – 23 ottobre, 2008), Il Cigno GG Edizioni, 2008, Roma, 42.

²¹⁸ L. CAMEL, *Licata, pittore iconoclasta*, in LEONARDO CONTI, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata Mare Nostrum*, catalogo della mostra (Mosca, Moscow Museum Modern Art, 22 settembre – 23 ottobre, 2008), Il Cigno GG Edizioni, 2008, Roma, p. 32.

²¹⁹ *Ibidem*.

vegetali ad esempio dell'albero. Come spiega l'artista, questa personale calligrafia artistica, e soprattutto il processo che la genera nascono dai viaggi a Parigi e dall'incontro con gli artisti surrealisti che frequentavano la capitale francese come Max Ernst, Joan Mirò, Roberto Matta, Alberto Giacometti, Errò, Victor Brauner²²⁰. Riccardo Licata a tal proposito afferma: "questi incontri hanno fatto evolvere la mia pittura verso un surrealismo astratto e magico"²²¹.

Durante la sua esistenza, l'artista ha la fortuna di viaggiare e conoscere direttamente la cultura e l'arte delle città bagnate dal Mediterraneo. L'artista sedimenta nel suo animo le vibrazioni cromatiche dei mosaici conservati nei monumenti visitati a Palermo, la scrittura araba e i geroglifici visti in Medio Oriente, in particolare in Egitto²²².

L'artista dunque assimila e rielabora dentro di sé la sua esperienza visiva e artistica, arrivando a individuare nel segno e nel colore le sue principali modalità espressive²²³.

Licata concepisce un sistema di segni-simboli che di fatto è una scrittura interiore che è stata possibile studiare e di conseguenza individuare alcuni repertori simbolici.

Il primo simbolo identificato è sicuramente "l'albero-totem" o "albero-nota musicale" che ritorna costantemente nelle sue opere. Questo elemento in particolare

²²⁰ *Ivi*, p. 33.

²²¹ *Ibidem*.

²²² ANDREA MIGNONE, *Riccardo Licata, navigatore del segno*, in GIOVANNI BARBERO, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata. Artista europeo*, catalogo della mostra (Genova, Complesso monumentale di Sant'Ignazio, 13 novembre - 15 dicembre, 2004), Verso L'arte Edizioni, Roma, 2004, p. 30.

²²³ *Ivi*, p. 31.

diventa l'elemento originario da dove poi si sviluppa tutto il suo lavoro riguardante il gesto e il segno²²⁴.

Il secondo elemento è il “giogo-occhiello” che, come l'albero totem, subirà nel tempo molte evoluzioni e dalla metà degli anni Cinquanta verrà affiancato da molti altri segni simili. È un simbolo costituito da due tratti verticali attraversati da un terzo orizzontale. Generalmente l'occhiello è posizionato sulla lunghezza del tratto orizzontale e spesso incorpora uno dei due tratti verticali²²⁵.

Il terzo segno ricorrente è “l'occhiello verticale” che dagli anni Settanta in poi apparirà frequentemente. È un simbolo che nel tempo evolve e che spesso è accompagnato dalla linea spezzata²²⁶.

Inoltre, vi è un'ulteriore piccola sottoclasse di segni che compaiono frequentemente e che vengono identificati come il segno a triangolo, il segno a emme e il tratto singolo²²⁷.

Nella collezione Salmaso sono conservate sei opere firmate Riccardo Licata, tra cui in particolar modo due risultano interessanti come esemplificazioni della sua “scrittura pittorica”²²⁸.

La prima opera è un piccolo acquerello, dove vengono utilizzati dei colori piuttosto vivaci e decisi che conferiscono al segno una carica espressiva piuttosto accentuata. L'artista utilizza un arancione molto saturo, il blu elettrico, un verde quasi acido, in contrasto con alcune colorazioni più tenui e cupe come il verde scuro e il marrone.

²²⁴ *Ivi*, p. 37

²²⁵ *Ivi*, p. 38.

²²⁶ *Ivi*, p. 39.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ ENZO DI MARTINO, *Licata: una scrittura interiore*, in ENZO DI MARTINO (a cura di), *Licata*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte di Ca' Pesaro, 28 maggio – 30 giugno, 1993), Fabbri Editore, Milano, 1993, p. 8.

Per definire in modo netto la grafia dei simboli rappresentati sullo spazio del foglio, l'artista utilizza una linea nera piuttosto spessa.

Sulla sinistra è possibile individuare ciò che è stato definito precedentemente come "l'albero-totem" o "albero-nota musicale"²²⁹. Esso si costituisce da un corpo con un andamento verticale, e da due braccia più sottili ad andamento obliquo ai lati che potrebbero ricordare appunto i rami dell'albero. La sua forma è marcata da un contorno nero e da delle linee di colore verde poste al centro della figura. Gli altri simboli che si scorgono nell'opera sono molto meno chiari e definiti rispetto all'albero-totem, e molti più semplici nelle loro forme. Considerando le categorie dei segni-simboli eseguite prima, si potrebbe identificare nell'opera un gruppo di figure derivate dalla sottoclasse di segni composta dal segno a emme, a triangolo, e dal tratto singolo.

La seconda opera è una piccola tela firmata e datata 1982 in basso a destra, ed è interessante perché riporta una gamma piuttosto eterogenea e rappresentativa dell'alfabeto pittorico dell'artista.

L'opera è organizzata su due piani creando due fasce dove si sviluppa in modo differente l'alfabeto di Licata.

Sulla fascia in alto a sfondo arancione vengono riportati alcuni ideogrammi eseguiti con il colore nero di grandezza maggiore rispetto a quelli della fascia inferiore. Questi simboli si caratterizzano da una gestualità decisa, veloce e istintiva, e da alcuni dettagli ricorrenti nelle opere dell'artista. Sia all'estrema sinistra che

²²⁹ ANDREA MIGNONE, *Riccardo Licata, navigatore del segno*, in GIOVANNI BARBERO, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata. Artista europeo*, catalogo della mostra (Genova, Complesso monumentale di Sant'Ignazio, 13 novembre - 15 dicembre, 2004), Verso L'arte Edizioni, Roma, 2004, p. 37.

all'estrema destra si riconoscono i tipici "occhielli verticali"²³⁰, i segni restanti possono invece essere ricondotti a quella sottoclasse di segni citata precedentemente. In alto a sinistra si può infatti individuare il segno a emme, a destra il segno a triangolo e tanti altri tratti singoli.

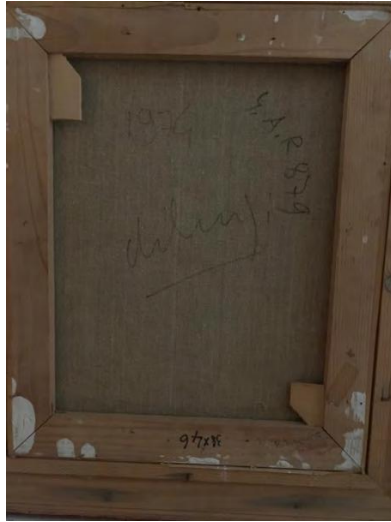
Sulla fascia inferiore a sfondo blu si sviluppa un'altra serie di ideogrammi, questa volta di colore rosso scuro, molto più piccoli e disposti sullo spazio senza seguire un ordine preciso.

Sono segni che si sviluppano grazie all'istintiva creatività dell'artista che non segue una regola predefinita conferendo così a ogni simbolo una sua unicità. Tuttavia, è evidente come alcuni andamenti della grafica del simbolo siano ricorrenti come la linea spezzata, l'occhiello e l'albero-totem.

Osservando attentamente il dipinto è avvertibile come affettivamente quello rappresentato sulla tela sia un alfabeto che risponde solamente all'interiorità dell'artista, generando dunque una pittura enigmatica e non decifrabile agli occhi dell'osservatore.

²³⁰ ANDREA MIGNONE, *Riccardo Licata, navigatore del segno*, in GIOVANNI BARBERO, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata. Artista europeo*, catalogo della mostra (Genova, Complesso monumentale di Sant'Ignazio, 13 novembre - 15 dicembre, 2004), Verso L'arte Edizioni, Roma, 2004, p. 39.

Lo Spazialismo a Venezia
Scheda delle opere di Mario Deluigi e Edmondo Bacci



Senza titolo
Mario Deluigi
1974
Grattage su tela, 46 x 39 cm
Sul verso della tela: «firma, data 1974, G.A.R. 879»
Collocazione attuale: collezione Salmaso
Cat. 88



Senza titolo
Edmondo Bacci
Senza data
Tecnica mista su compensato, 25 x 17 cm
Firmato in alto a destra «E. Bacci»
Sul verso della tela al centro «4-8»
Collocazione attuale: collezione Salmaso
Cat. 3

Durante la seconda guerra mondiale l'Europa viene distrutta e stravolta dai bombardamenti, ma a Venezia tutto questo non capita, tutelata dal privilegio di essere una città unica, dove anche il suo anfratto più nascosto trasuda bellezza e storia. L'isola lagunare dunque, in uno dei capitoli più bui e tragici della storia contemporanea, diventa rifugio per numerosi artisti, intellettuali, e custode delle loro idee, della loro arte.

Quel che segue la seconda guerra mondiale è un periodo che vede il mondo artistico rinnovarsi radicalmente, e Venezia in questo senso diventa una città di grande apertura. Ora più che mai è popolata da numerosi artisti e intellettuali come Ezra Pound, Filippo de Pisis, Neri Pozza, Luchino Visconti, Alfonso Gatto, Ugo Fasolo, Aldo Palazzeschi²³¹. Senza contare l'arrivo della mecenate Peggy Guggenheim che dall'America porta con sé la sua collezione di opere, facendo scoprire all'Europa le nuove tendenze artistiche del nuovo continente.

Anche la Biennale è coinvolta in questo importante rinnovamento culturale, organizzando sotto la direzione di Rodolfo Pallucchini una serie di esposizioni rivolte a mettere in luce i principali movimenti delle avanguardie storiche²³². In questo clima di grande vivacità economica e artistica, si vedono inoltre aprire numerose gallerie d'arte come la Galleria il Traghetto, la piccola Galleria di Roberto Nonveiller, la Galleria Venezia, la Galleria Sandri e la Galleria il Cavallino il cui fondatore è il celebre mercante Carlo Cardazzo²³³.

²³¹ LUCA MASSIMO BARBERO, *Gli artisti e lo spazialismo a Venezia negli anni cinquanta*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Spazialismo Arte astratta Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 12 ottobre 1996 – 19 gennaio 1997), il Cardo editore, Venezia, 1996, p. 40.

²³² TONI TONIATO, *Venezia e lo spazialismo*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Spazialismo Arte astratta Venezia 1950 – 1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 12 ottobre 1996 – 19 gennaio 1997), il Cardo editore, 1996, Venezia, p. 27.

²³³ LUCA MASSIMO BARBERO, *Gli artisti e lo spazialismo a Venezia negli anni cinquanta*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Spazialismo Arte astratta Venezia 1950-1960*, catalogo

Carlo Cardazzo nel 1946 apre la galleria Il Naviglio a Milano, quest'ultima e il Cavallino di Venezia sono luoghi propulsivi, dove vengono incoraggiati gli artisti ad approfondire le loro intuizioni e sperimentazioni. È con questi fini che Carlo Cardazzo, capendo l'innovazione delle opere di Lucio Fontana, incoraggia l'artista a portare avanti la sua ricerca iniziata nel 1946 a Buenos Aires con il *Manifesto Bianco*²³⁴. È così che nel 1947 viene a costituirsi il Movimento dello spazialismo, al quale aderiscono alcuni artisti veneziani. Tra i firmatari dei vari manifesti si possono trovare i nomi di Mario Deluigi, Virgilio Guidi, Vinicio Vianello, Tancredi, Edmondo Bacci, Bruno De Toffoli, Gino Morandi e i critici Anton Giulio Ambrosini e Umberto Morucchio²³⁵.

Tuttavia, lo spazialismo a Venezia si distingue per uno sviluppo differente rispetto a quello portato avanti dal fondatore. Gli artisti veneziani basano le loro ricerche artistiche su alcuni concetti venuti alla luce già agli inizi degli anni Quaranta, che si concentrano maggiormente sullo spazio in relazione alla luce. Tale aspetto non viene indagato e discusso solamente in rapporto alla costruzione dell'immagine su un supporto, ma “nel senso per l'appunto di una smaterializzazione della luce, di una effusività di quella *energheia* insita nella vita stessa dei dinamismi dell'universo”²³⁶.

della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana 12 ottobre 1996 – 19 gennaio 1997), il Cardo editore, 1996, Venezia, p. 40.

²³⁴ TONI TONIATO, *Venezia e lo spazialismo*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Spazialismo Arte astratta Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana 12 ottobre 1996 – 19 gennaio 1997), il Cardo editore, Venezia, 1996, p. 27.

²³⁵ *Ivi*, p. 29.

²³⁶ *Ibidem*.

A Venezia le sperimentazioni artistiche non supereranno mai la bidimensionalità della tela, e la “spazialità dell’energia”²³⁷ con la sua incessante fluidità verrà principalmente affrontata utilizzando la materia pittorica, ovvero il colore.

Il manifesto *Lo spazialismo e la pittura italiana del XX secolo* datato 1953, mette ben in evidenza i punti caratteristici dello spazialismo lagunare, che ha l’intento di portare avanti le linee teoriche intraprese già da Virgilio Guidi e da Mario Deluigi. I loro studi sullo spazio-luce si basano su “una visione destinata a configurarsi nella sconfinante circolarità di un flusso espansivo di energie luminose, con il proposito di superare il concetto tradizionale di spazio quale campo bidimensionale dell’immagine pittorica per affrontare il problema stesso della forma nella sua essenza strutturale [...] tendevano a ricercare oltre la visibilità percepibile qualcosa di altro, di non definito dalla processualità dell’immagine stessa”²³⁸.

Lo spazialismo veneziano è un movimento i cui pittori attraverso i segni, le forme e il colore indagano l’essenza del vedere, ovvero la luce. Si deve tuttavia precisare che le formulazioni tecniche dello spazialismo veneziano si basano su presupposti estetici non condivisi dall’astrattismo e dall’informale, tanto che è forse più opportuno definire tale movimento come trans-astratto e post-informale²³⁹.

Il primo artista che verrà approfondito qui di seguito è Mario Deluigi di cui si conserva un *grattage* nella collezione Salmaso.

Mario Deluigi nasce a Treviso nel 1901, ma qualche anno dopo, per ragioni lavorative la famiglia si trasferisce stabilmente a Venezia²⁴⁰. Terminato il liceo

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ivi*, p. 31.

²³⁹ *Ivi*, p. 33.

²⁴⁰ CATERINA DE LUIGI BIANCHI, *Biografia*, in LUCA B. BARBERO (a cura di), *Mario Deluigi 1901-1978*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro, 25 maggio – 21 luglio 1991), Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991, p. 131.

artistico privato Rinaldo Contardo di Venezia, nel 1926 si iscrive all'Accademia di Belle Arti dove segue il corso di pittura tenuto in un primo momento da Ettore Tito e successivamente portato avanti Virgilio Guidi; figura importante per la formazione del pittore²⁴¹.

Sempre nello stesso anno, per il giovane Mario Deluigi, sarà particolarmente formativo il viaggio a Parigi, dove ha modo di conoscere da vicino la nuova pittura d'avanguardia che si stava sviluppando nella capitale francese.

Nel 1928 inizia la sua attività espositiva presentando due opere alla XIX collettiva dell'Opera Bevilacqua la Masa e dopo soli due anni parteciperà per la prima volta alla Biennale di Venezia²⁴².

Sin dagli esordi Mario Deluigi si mostra un pittore aperto verso la ricerca di un linguaggio espressivo innovativo, conducendolo dunque ad approfondire percorsi artistici non comunemente esplorati in Italia, come il cubismo. Questa sua inclinazione a voler sperimentare e conoscere quanto più possibile riguardo le possibilità espressive dell'arte, lo porterà per un periodo a interessarsi della scultura, affiancando Arturo Martini all'Accademia di Venezia²⁴³.

Negli anni Trenta entra ancora più in contatto con l'ambiente culturale veneziano, avendo così modo di conoscere il gallerista Carlo Cardazzo, figura che si rivela fondamentale per la sua carriera d'artista.

Negli anni Quaranta l'artista concentra la sua ricerca sul rapporto delle forme plastiche con lo spazio, è questo il periodo che viene denominato fisiologico²⁴⁴.

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ LUCA BARBERO, *Mario Deluigi: ipotesi per un percorso critico*, in LUCA B. BARBERO (a cura di), *Mario Deluigi 1901-1978*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 25 maggio – 21 luglio 1991), Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991, p. 21.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 23.

Successivamente, confrontandosi con Bruno Zevi²⁴⁵, Mario Deluigi cambia la sua idea di spazio, che a sua volta lo porterà ad affrontare un'evoluzione della sua poetica. Infatti, negli anni Cinquanta Deluigi dirige sempre più la sua pittura verso un linguaggio astratto, dove la figura e la sua plasticità vengono dissolte dalla luce e dalle suggestioni cromatiche. Un particolare esempio di questa fase artistica sono le opere intitolate *Amori*, che inoltre testimoniano le sue prime ricerche inerenti al tema dello spazio, precorrendo la sua adesione al Manifesto d'arte spaziale nel 1951²⁴⁶.

Il percorso che porta Mario Deluigi ad avvicinarsi e di conseguenza ad aderire allo Spazialismo inizia dal suo vivo interesse per il progresso, per le scoperte scientifiche e per le esplorazioni nello spazio che si compiono nel secondo dopoguerra²⁴⁷.

È certo che il clima di fervore ed entusiasmo nascente dalle scoperte scientifiche di quel tempo abbiamo influito anche nella produzione dell'artista. A conferma di ciò, alcuni documenti e fogli appartenuti all'artista, conservano ancora degli schizzi relativi a delle configurazioni di ellissi, vortici e nebulose²⁴⁸.

Tuttavia, un ruolo determinante nell'adesione di Mario Deluigi allo Spazialismo è sicuramente quello svolto da Carlo Cardazzo, che lo mette a contatto con le nuove tendenze artistiche promosse nelle sue gallerie. Come si è già detto, nel 1951 l'artista aderisce al Manifesto dell'arte spaziale e nello stesso anno, presso la

²⁴⁵ Bruno Zevi è stato un importante architetto urbanista italiano, che dal 1948 fino al 1964 ha insegnato Storia dell'architettura allo IUAV.

²⁴⁶ CATERINA DE LUIGI BIANCHI, *Mario Deluigi: lo spazio come condizione e come vuoto plastico*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Spazialismo Arte astratta Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 12 ottobre 1996 – 19 gennaio 1997), il Cardo editore, Venezia, 1996, p. 88.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 86.

²⁴⁸ *Ivi* p. 87.

galleria Il Naviglio, viene organizzata una sua personale dove è evidente il cambio di direzione intrapreso.

Da quella data in avanti la poetica dell'artista evolve, determinandosi maggiormente nel 1953 quando lo spazio viene concepito come espressione del "vuoto plastico" e dove nasce il dialogo tra l'ombra e la luce, "in questo vuoto i colori dell'ombra, dalle tonalità del blu scuro e del marrone, si accompagnano a tonalità rosse, gialle, celesti, che diventano trasparenti a contatto con il segno-luce, che le smaterializza²⁴⁹.

Attorno al 1958, Mario Deluigi individua nella tecnica del *grattage* la modalità più adatta per approfondire sulla tela la sua ricerca, dove la luce diventa l'unica dimensione plastica dello spazio²⁵⁰.

La serie che ben documenta questa tecnica e il suo concetto artistico è quella intitolata *Motivi sui vuoti*²⁵¹. L'artista sul supporto dunque stende successivi strati di gesso e di colore, che vengono infine ricoperti da un ultimo strato dalla tonalità umbratile. Attraverso l'incisione avvenuta con stiletto, bisturi, lamette e bulini, il gesto dell'artista fa strada alla luce, che si svela in forte contrasto con il colore scuro della superficie; qui la luce costruisce l'ombra e "il corpo della materia"²⁵².

Infine, si riportano alcune riflessioni dell'artista che spiegano con più precisione gli intenti della sua ricerca: "Qualunque cosa immagini attraverso un chiaroscuro: concetto, forma; non così se lo costruiscono con la luce", "Lentamente costruire i

²⁴⁹ *Ivi* p. 88.

²⁵⁰ *Ivi* p. 90.

²⁵¹ *Ivi* p. 54.

²⁵² *Ibidem*.

segni con la luce”, “Sempre questa terribile lotta tra l’ombra bianca e l’ombra nera. Reciprocità tra l’ombra bianca e l’ombra nera”²⁵³.

La tela nella collezione Salmaso è un esempio di *grattage* eseguito da Mario Deluigi in data 1974.

È ben evidente come tramite il segno, l’incisione, la luce si svela nel vuoto dell’oscurità. È un segno energetico che si concentra in alcuni punti e diventa più rado in altri, creando una percezione di forme concave e convesse. Inoltre, il segno rivela negli strati sottostanti l’utilizzo oltre che del bianco anche di un colore a metà tra il rosso e il viola, più intenso e scuro nella parte destra della tela, più chiaro e luminoso nella parte sinistra. Se si presta attenzione, si può notare che l’artista abbia utilizzato diverse tipologie di segno che contribuiscono a dinamizzare la percezione dell’opera. Quelli al centro paiono dei segni più lunghi, vibranti, più profondi e spessi, invece quelli ai lati sembrano essere più superficiali e fini, con un andamento molto più dritto e verticale. Queste differenze possono essere dovute anche dall’utilizzo di diversi strumenti, oltre che dalla pressione e dalla direzione gestita dalla mano.

Il secondo artista che si va ad approfondire e che nel corso della sua carriera artistica aderirà allo spazialismo, è Edmondo Bacci.

Edmondo Bacci nasce a Venezia nel 1913 in una famiglia umile e numerosa, e sin da quando è molto giovane sente una’ affinità speciale e intima per l’arte, in particolar modo per la pittura. Conseguito il diploma presso la Scuola d’Arte dei Carmini, decide di continuare gli studi iscrivendosi all’Accademia di belle Arti di

²⁵³ CATERINA DE LUIGI BIANCHI, *Mario Deluigi: lo spazio come condizione e come vuoto plastico*, in LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Spazialismo Arte astratta Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 12 ottobre 1996 – 19 gennaio 1997), il Cardo editore, Venezia, 1996, p. 90.

Venezia, dove segue con entusiasmo le lezioni di Virgilio Guidi²⁵⁴. L'ammirazione per la personalità del proprio maestro e per la sua concezione artistica dello spazio-luce, andranno a influire molto nella resa pittorica delle prime opere del giovane Bacci. Infatti, se si osservano le tele esposte dal 1934 in poi nelle collettive della Fondazione Bevilacqua La Masa, si possono intravedere molte similitudini con quelle di Guidi dello stesso periodo. Tuttavia, non passerà troppo tempo per avvertire nelle opere di Bacci un cambio di direzione, conferendo al colore un ruolo e una natura differente. Questa nuova interpretazione è avvertibile soprattutto dagli anni Quaranta, un esempio che può rendere chiara la sua visione personale del colore è la tela intitolata *Viso di donna* datata attorno ai primi anni Quaranta, dove le masse cromatiche diventano quasi indipendenti rispetto la forma della figura, creando una sorta di contrasto tra la composizione e la vitalità del colore²⁵⁵. La materia pittorica dunque conquista sempre più protagonismo e libertà della forma, comunicando un'intensa energia ed emotività.

Anche il clima culturale del secondo dopoguerra a Venezia darà numerosi stimoli all'artista: Bacci rimane così colpito dai nuovi esiti artistici da voler ripercorrere autonomamente i momenti più importanti della storia dell'arte che hanno permesso alla pittura di divincolarsi dagli schemi rigidi delle Accademie²⁵⁶. Il giovane artista decide di iniziare questo percorso affrontando prima di tutto le problematiche messe in evidenza dalla lezione di Picasso. Questo momento dell'iter di Bacci è ben

²⁵⁴ CHIARA BERTOLA, *Biografia*, in TONI TONIATO (a cura di), *Edmondo Bacci Universi del colore*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 22 settembre – 30 ottobre 1989), Electa, Milano, 1989, p. 107.

²⁵⁵ DINO MARANGON, *Eventi e metafore del colore nell'opera di Edmondo Bacci*, in TONI TONIATO (a cura di), *Edmondo Bacci Universi del colore*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 22 settembre – 30 ottobre 1989), Electa, Milano, 1989, p. 14.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 16.

evidente se si confronta la sua opera intitolata *Gineceo* (1947) con la celebre tela *Demoiselle d'Avignon* (1907) del pittore spagnolo²⁵⁷.

Tuttavia, ciò che sarà realmente significativo per l'individuazione di una propria identità artistica è il confronto con i nuovi fermenti e le nuove realtà culturali nascenti in quel momento a Venezia. Uno dei primi ambienti con cui l'artista entra in contatto è quello del *Fronte Nuovo delle Arti*, dove conosce Emilio Vedova, con il quale si confronterà molto in merito a una nuova concettualizzazione dello spazio, sebbene i due artisti prenderanno poi strade differenti²⁵⁸.

Indubbiamente, altri incontri importanti per Edmondo Bacci saranno quelli avvenuti con Mario Deluigi e con gli altri pittori spazialisti veneziani. Quello dello Spazialismo è un movimento che gravita attorno alla galleria Il Cavallino, che il pittore frequenta. Bacci nel 1953 sottoscrive il manifesto *Lo spazialismo e la pittura italiana nel sec. XX*, redatto da Anton Giulio Ambrosini.

Edmondo Bacci sin dalla sua prima personale avvenuta al Cavallino nel 1945 mette al centro della sua poetica il colore, il quale sulle sue tele assumerà un significato del tutto nuovo e svincolato anche dalla tradizione del tonalismo veneto che in giovinezza aveva approfondito largamente²⁵⁹. Quello di Bacci è un colore che indaga lo spazio e che viene liberato dalla forma plastica. È inoltre un linguaggio che evolve nel tempo e che nel 1950 raggiunge una sua prima definizione importante con le opere intitolate *Fabbriche*, dove il tutto è risolto pittoricamente attraverso la contrapposizione dei bianchi e dei neri strutturando sulla tela una complessa geometria di movimenti.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ivi*, p.17.

²⁵⁹ CHIARA BERTOLA (a cura di), *Edmondo Bacci Catalogo generale dell'opera Volume I Opere 1947-1978*, Edizioni il Cavallino, Venezia, 1992, p. 11.

Nelle *Fabbriche* del 1952 e del 1953 si scorge un evidente mutamento nel quale comincia ad essere sempre più coinvolto il colore. Questo è un passaggio importante dello sviluppo della pittura di Bacci, dove man mano viene tralasciato il segno per dare sempre più importanza alla funzione spaziale del colore. È una evoluzione artistica nella quale certamente Bacci tiene conto della pittura rivoluzionaria Informale che proviene dall’America, e che ha modo di conoscere quando partecipa all’edizione XXIV della Biennale di Venezia del 1948²⁶⁰. In queste ultime *Fabbriche* è visibile come il colore sia effettivamente materia e diventi spazio di energia; i colori dominanti sono il blu il rosso e il giallo.

Nel 1954, con la Biennale XXVII di Venezia, si assiste all’inizio della lunga serie *Avvenimenti* che andranno a svilupparsi proprio negli anni in cui l’artista prende parte allo Spazialismo²⁶¹. Nel periodo in cui aderisce a tale movimento, inizia a prendere parte alle vivaci discussioni sull’arte, che si organizzano periodicamente nei vari ristoranti e bar diventati punti d’incontro per gli artisti. In queste occasioni incontra Gino Morandis e Luciano Gaspari, con i quali stringe dei saldi rapporti di amicizia²⁶².

Come per tutti gli spazialisti veneziani, anche per Bacci le teorie di Lucio Fontana sullo spazio verranno interpretate prendendo in considerazione il proprio trascorso artistico e la propria esperienza culturale. Infatti i concetti di spazio- tempo e luce-energia verranno affrontati in *Avvenimenti* mettendo al centro del pensiero il colore inteso come materia-energia. Lo spazio della tela viene liberato dalla griglia geometrica presente in *Fabbriche* e viene unicamente indagato dall’energia del

²⁶⁰ *Ivi*, p.12.

²⁶¹ *Ivi*, p. 14.

²⁶² *Ivi*, p. 15.

colore e dal suo dinamismo, che va oltre la dimensione dei piani per muoversi liberamente in più direzioni²⁶³.

Qui di seguito si riportano le parole di Toni Toniato che in occasione della personale nella Galleria Il Naviglio, tenutasi nel 1955, esegue una prima approfondita analisi della pittura dell'artista: "colore che diventa spazio... abolendo ogni limite tra superficie e materia, tra dimensione e traiettoria..."²⁶⁴. È un colore che esplode e che genera spazio grazie all'energia che trova nella sua stessa materia. Per giungere a questo, Bacci oltre ad abbandonare ogni riferimento figurativo, bandisce dal processo artistico qualsiasi intervento soggettivo, al fine di rendere sempre più liberi i ritmi generativi della materia.

Nelle opere di questi anni lo spazio della tela è occupato da un colore saturo, corposo e vibrante, che spesso crea sensazioni visive a chi lo guarda²⁶⁵.

Negli *Avvenimenti* del 1960 si può avvertire un ulteriore cambiamento, dove le masse cromatiche sono meno varie e dove la materia si fa più corposa rispetto alle tele antecedenti. Qui la materia del colore diventa ancora più evidente e protagonista, staccandosi dallo sfondo dà anche l'impressione di una forma maggiormente definita. È ora una materia che si aggrega e si coagula, si dilata e si lacera²⁶⁶.

L'opera di Edmondo Bacci, conservata nella collezione della famiglia Salmaso, è di dimensioni piuttosto piccole e non riporta una data. Tuttavia, a mio avviso, se si notano alcune caratteristiche come lo spessore della materia, tanto da risultare leggermente in rilievo, si può inserire quest'opera successivamente al 1960, periodo

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 18.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 19.

appunto in cui l'artista comincia a dare ancora più corpo al colore. Sebbene l'opera sia piuttosto ridotta, si esemplifica in modo molto chiaro come l'artista, attraverso la materia, indaghi lo spazio. Il colore maggiormente utilizzato è il bianco, ma in basso si può scorgere anche l'uso del rosso, del blu, del nero e del giallo. È evidente come la materia pittorica sia la vera protagonista, svelandosi liscia e sottile in alcuni punti e più granulosa e ruvida in altri. Nella parte centrale, inoltre, si può osservare una vera esplosione di colore bianco che misura lo spazio definendosi in una vera e propria forma leggermente sporgente rispetto al supporto. Su questo punto dell'opera si possono inoltre notare una miriade di piccoli crateri che danno ancora di più il senso della potenza e dell'energia della materia stessa. È dunque un colore che comunica e porta con sé un significato emotivo e che si sprigiona in completa libertà sul supporto.

Emilio Vedova

(Venezia, 9 agosto 1919 – Venezia, 25 ottobre 2006)

Emilio Vedova nasce a Venezia il 9 agosto del 1919, ed è il terzo figlio di una famiglia numerosa, sostenuta prevalentemente dal lavoro di artigiano-operaio del padre. Già all'età di undici anni a Emilio è chiaro quanto fosse predominante nel suo animo l'esigenza di esprimersi artisticamente e date le ridotte possibilità economiche della famiglia, tenta molteplici lavori al fine di pagarsi autonomamente i materiali per la pittura²⁶⁷.

Negli anni avvenire, oltre a frequentare le scuole serali dei Carmini, passa la maggior parte del tempo sperimentando da autodidatta le possibilità espressive dell'arte figurativa²⁶⁸. Di questo periodo si conservano numerosi disegni, dove Vedova si concentra soprattutto nella realizzazione degli spazi urbani e degli edifici della sua città. Fin da queste prime prove grafiche, si avverte un segno deciso e istintivo, appartenente a una personalità oltremodo unica, sovversiva, dalle idee decise e imperturbabili.

Attorno al 1936, lo zio Alfredo Mancini, meravigliato dalla qualità dei disegni del nipote, invita Emilio a trascorrere un anno a Roma dove si dedica pienamente al disegno e alla pittura. Questo momento viene ben descritto dallo stesso artista in *Pagine di diario*: “[...] fu così che [lo zio Mancini] raccolse una serie di disegni – interni ed esterni di chiese, inchiostri, prospettive veneziane – che portati a Roma,

²⁶⁷ <https://www.fondazionevedova.org/1919-1940>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁶⁸ ANNABIANCA VEDOVA e FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 231.

suscitarono tanta meraviglia non credendo nessuno che si trattasse di disegni di un ragazzo di 15 anni [...]”²⁶⁹.

Durante il periodo romano ha anche l’opportunità di viaggiare e di conoscere le meraviglie artistiche custodite nelle città di Napoli, Firenze e Arezzo²⁷⁰.

Terminata la sua permanenza nella capitale, torna a Venezia dove conosce Hermann Pircher, con cui poco più tardi decide di trasferirsi stabilmente a Firenze per frequentare la Scuola libera di Silvio Pucci. Trascorrendo molto del loro tempo per le strade e soprattutto frequentando assiduamente la zona dell’Oltrarno, i due diciannovenni prendono per la prima volta contatto con gli ambienti antifascisti²⁷¹. In questo periodo Vedova si concentra molto sulla raffigurazione dei nudi, della gente povera e degli spazi architettonici.

Nel 1939 Vedova torna a Venezia dove, sulla scia delle ideologie antifasciste, presenta ai pre-littoriali alcuni disegni “disfattisti”, lanciando una pesante critica contro le visite mediche militari. Sempre nello stesso anno l’Opera Bevilacqua La Masa, ente che oggi come allora si occupa di sostenere i giovani artisti, offre uno spazio all’artista a Palazzo Carminati che utilizzerà come studio²⁷².

Tre anni più tardi Emilio Vedova partecipa al Premio Bergamo, dove espone alcuni dei suoi quadri. La sua posizione politica si fa ancora più chiara nel momento in cui nel 1942 prende parte al gruppo *Corrente*, dove elabora assieme ad altri artisti il relativo Manifesto che incita all’assenteismo e alla rivolta. Tuttavia, il documento viene distrutto poco prima dell’irruzione del’OVRA alla mostra di alcuni disegni di

²⁶⁹ <https://www.fondazionevedova.org/1919-1940?page=2> , consultato il 19 ottobre 2021.

²⁷⁰ <https://www.fondazionevedova.org/1919-1940?page=3> , consultato il 19 ottobre 2021.

²⁷¹ ANNABIANCA VEDOVA e FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 231.

²⁷² *Ibidem*.

Vedova presso la galleria La Spiga a Milano²⁷³. Con la caduta del fascismo l'artista parte verso Roma per partecipare alla Resistenza²⁷⁴.

Terminata la guerra Vedova torna a Venezia e trasferisce il suo studio da Palazzo Carminati alla fondamenta Bragadin, zona allora frequentata da molti intellettuali²⁷⁵. Il secondo dopoguerra apre a Vedova numerose possibilità di una certa importanza per il suo iter artistico: nel febbraio del 1946 aderisce al *Manifesto del realismo di pittori e scultori* del gruppo *Oltre Guernica* e nell'ottobre dello stesso anno, entrando in contatto con il celebre critico Giuseppe Marchiori, prende parte al gruppo d'avanguardia *Nuova Secessione Italiana*, divenuto in seguito *Fronte Nuovo delle Arti*²⁷⁶. Sono anche anni in cui Vedova inizia a partecipare ad alcune mostre internazionali e ad ampliare le sue possibilità espressive approfondendo la tecnica del collage²⁷⁷.

Il 1947 è l'anno in cui iniziano i celebri ritrovi dei giovani artisti d'avanguardia presso il ristorante all'Angelo, ed è proprio in uno di questi incontri che l'artista conosce la mecenate americana Peggy Guggenheim. Anche di questo momento così unico della vita dell'artista, si vogliono riportare le sue parole estrapolate sempre da *Pagine di Diario*: "Fu colà che un giorno del 1947, una signora con un repertorio di cani pechinesi, si mise di punto in bianco a sedere al mio tavolo. Questa, su una scatola di sigarette aveva segnato il mio nome. Parlava l'americano; avesse parlato anche il francese... Io non riuscii a capire quasi niente della sua conversazione. Ma

²⁷³ <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁷⁴ <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=1>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁷⁵ <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=2>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁷⁶ <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=3>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁷⁷ ANNABIANCA VEDOVA, FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 231.

il Santomaso sempre all'erta, spuntato fuori, non so da dove, subito mi chiama, e mi dice “Chi è quella?”. [...] Avverto nella faccia di Santomaso stupore e sgomento, sussulta: “Guggenheim?” La grande collezionista americana? [...]”²⁷⁸.

Grazie alla mecenate americana Vedova inizia a conoscere le nuove correnti artistiche provenienti dall’America, ancora poco conosciute in Europa, come la pittura Informale di Jackson Pollock, che sarà molto importante per la sua evoluzione artistica.

Nel 1948 Vedova partecipa con il Nuovo Fronte delle Arti alla XXIV Biennale di Venezia, prima edizione successiva alla guerra, dove è presentato da Giuseppe Marchiori.²⁷⁹

Due anni più tardi partecipa nuovamente alla Biennale di Venezia (XXV edizione), dove incontra Annabianca, sua futura moglie e inseparabile compagna di vita²⁸⁰.

Divenuto ormai un artista affermato nel 1951 realizza la sua prima personale presso la Galleria Catherine Viviano di New York dove espone l’opera *Geometrie nere* presentata da Rodolfo Pallucchini, sempre in quell’anno partecipa alla Biennale di San Paolo in Brasile, vincendo il “Premio dei giovani”²⁸¹.

L’anno seguente a causa della scissione del Fronte Nuovo delle Arti, Vedova aderisce al Gruppo degli Otto formato da Lionello Venturi e composto da alcuni artisti legati a una esperienza pittorica prevalentemente astratta, quali Renato Birolli, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso e Giulio Turcato²⁸².

²⁷⁸ <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=4>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁷⁹ ANNABIANCA VEDOVA, *Biografia*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Vedova ... continuum ...*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d’arte Contemporanea di Milano, 9 maggio – 30 giugno 1991), Mazzotta, Milano, 1991, p. 87.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² <https://www.fondazionevedova.org/1951-1960?page=1>, consultato il 19 ottobre 2021.

Nel 1952 parte per Parigi dove visita il Musée de l'Homme e il Gabinetto dei disegni del Louvre, soprattutto quest'ultimo diventa per Vedova tappa fondamentale di studio e di conoscenza dell'esecuzione grafica dei celebri artisti del passato.

Nel 1953 Emilio inizia la realizzazione dei cicli di tele *Protesta '53* e *Natura '53*, e porta avanti un intenso lavoro di sperimentazione sulle possibilità dei collage materici e degli assemblages²⁸³.

Gli anni Cinquanta sono un momento ricco di riconoscimenti artistici che conducono Vedova a viaggiare molto. Infatti, sempre nel 1953 partecipa sia alla seconda Mostra d'Arte in Giappone che alla seconda Biennale di San Paolo in Brasile, dove ha modo di fermarsi e visitare il paese per tre mesi. Successivamente, nel 1955 partecipa a Documenta I a Kassel, e con l'occasione intraprende i suoi primi viaggi per la Germania. Sempre nello stesso anno partecipa alla XXVIII Biennale di Venezia dove gli viene assegnato il premio "Solomon R. Guggenheim foundation award for Italy"²⁸⁴.

Nel 1958 grazie a un premio vinto all'internazionale di Lissone, si concede un viaggio lungo all'incirca due mesi in giro per la Spagna, avendo così modo di conoscere la regione dell'Andalusia, della Castiglia, e di visitare la cittadina di Toledo.

I viaggi per Vedova sono un momento di grande arricchimento: conoscere nuove terre e culture differenti sono nutrimento per il proprio animo e ispirazione per la propria sensibilità artistica.

²⁸³ ANNABIANCA VEDOVA, FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 231.

²⁸⁴ *Ibidem*.

Al termine di questi due mesi giunge a Varsavia dove si stava allestendo una sua importante antologica presso Palazzo Zachenta²⁸⁵.

Nel 1960 la carriera artistica di Emilio continua con una collaborazione con il compositore Luigi Nono e vincendo il “Gran premio per la pittura” durante la XXX Biennale di Venezia²⁸⁶.

Tutti i successi ottenuti fino ad allora sono nuova linfa per la creatività di Vedova, che lo conducono alla realizzazione dei suoi primi rilievi, delle sue prime sculture e dei suoi primi *Plurimi*, approfonditi successivamente a Berlino²⁸⁷.

Nel 1965 compie il suo primo viaggio negli Stati Uniti per svolgere alcune *lectures* in numerose università, tra cui quella di Washington, di Philadelphia, di Detroit e di Chicago. Nel mese di luglio dello stesso anno viene chiamato a Salisburgo per rinnovare l’Accademia Internazionale estiva della città dove ha la possibilità di insegnare per i successivi cinque anni.

Nel 1967 partecipa all’Expo di Montreal realizzando per il padiglione italiano l’installazione *Percorso/Plurimo/Luce* (1967) composto da quattordici proiezioni che raggiungono i sedici metri di altezza. È anche l’anno in cui finalmente trasferisce il suo studio al Magazzino del Sale²⁸⁸.

Negli anni Settanta collabora con Bakema a Salisburgo per la realizzazione di una mostra di installazioni, film e gigantografie intitolata *Cinque anni a scuola Bakema, cinque anni scuola Vedova*²⁸⁹.

²⁸⁵ ANNABIANCA VEDOVA, FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d’arte moderna 7 ottobre, 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 232.

²⁸⁶ <https://www.fondazionevedova.org/1951-1960?page=6>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁸⁷ ANNABIANCA VEDOVA, FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 232.

²⁸⁸ <https://www.fondazionevedova.org/1961-1970?page=6>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁸⁹ <https://www.fondazionevedova.org/1961-1970?page=8>, consultato il 19 ottobre 2021.

Dopo un mese a Cuba per il convegno internazionale Arte e Società, inizia una collaborazione con Carlo Scarpa per la progettazione dell'installazione *Gigantografia/pellicola/collage scontro di situazioni* (1975) presso l'aula magna dell'università di Architettura di Venezia.

Alla fine degli anni Settanta inizia i cicli *Plurimi/ Binari* caratterizzati da una pittura su pannelli asimmetrici in legno²⁹⁰.

Nel 1980 viene invitato in Messico dall'Università UNAM per una mostra antologica di opere grafiche allestita nel Museo Carrillo Gil, e approfitta per visitare alcune città del paese come Teotihuacan, Oaxaca, Mitla, Guanajuato e Guadalajara²⁹¹.

A metà degli anni Ottanta inizia il lavoro sui *Dischi*, opere in legno bifrontali realizzate con la tecnica del graffito, del collage e del décollages. Nel 1989, in pochissimi mesi di intenso lavoro, termina il grande ciclo *In continuum, compenetrazioni-traslati*, opera composta da ventisei lavori su tele nere e ottantacinque su tele bianche, e con la quale partecipa assieme ad altri artisti di fama internazionale al festival Art Kites International. Nello stesso anno vince il Gran premio d'onore alla Biennale internazionale di grafica di Lubiana²⁹².

Nel 1991 viene organizzata una grande retrospettiva intitolata *Vedova... continuum...* dove vengono installate quarantanove tele del ciclo *In continuum, compenetrazioni/traslati '87/'88* (1987/1988) allestite dallo stesso Vedova²⁹³. Nel

²⁹⁰ ANNABIANCA VEDOVA, FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 232.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² ANNABIANCA VEDOVA, FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 233.

²⁹³ *Ibidem*.

1992 partecipa con una lito-plurima alla mostra *The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy* nel Museum of Modern Art di New York²⁹⁴.

Nel 1994 presso la mostra *The Italian Metamorphosis, 1943-1968* al Solomon R. Guggenheim espone il suo lavoro *Le geometrie nere* datate 1950, alcuni teleri degli anni 50/60 e il *Plurimo n. 5*²⁹⁵.

Nel 1997 gli viene conferito il premio “Leone d’oro all’opera” durante la XLVII Biennale di Venezia e nel 2003 riceve assieme allo scrittore Jhon Banville e allo scienziato Antonio R. Damaso il Premio Nonino²⁹⁶.

Il 25 ottobre 2006 a pochi mesi dalla morte della moglie, muore Emilio Vedova²⁹⁷.

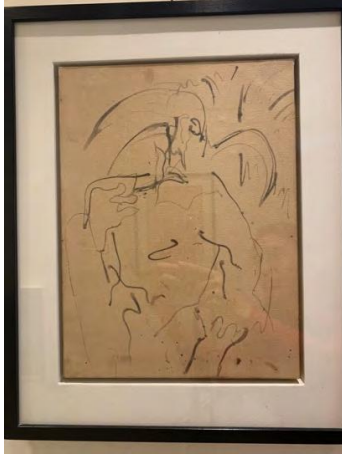
²⁹⁴ <https://www.fondazionevedova.org/1991-2006?page=0>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁹⁵ <https://www.fondazionevedova.org/1991-2006?page=2>, consultato il 19 ottobre 2021.

²⁹⁶ ANNABIANCA VEDOVA, FABIO GAZZARRI, *Biografia*, in ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007, p. 234.

²⁹⁷ <https://www.fondazionevedova.org/1991-2006?page=4>, consultato il 19 ottobre 2021.

Scheda dei disegni di Emilio Vedova



Senza titolo

Senza data

Acquerello nero su carta, 330 x 240 mm

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 372



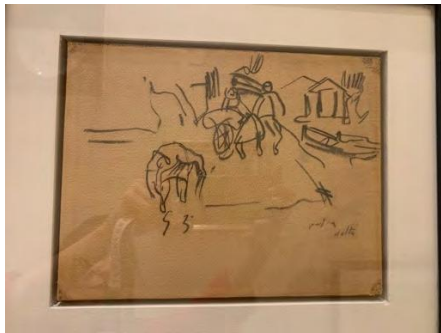
Senza titolo

Senza data

Acquerello nero su carta, 240 x 330 mm

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 374



Delta

Senza data

Carboncino su carta, 200 x 250 mm

Firma e titolo in basso a destra «Vedova / delta»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 375



Senza titolo

Senza data

Acquerello colorato su carta, 330 x 240 mm

Firma in basso a destra «Vedova»

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 373



Senza titolo [*Veduta sul Canal Grande*]

Tecnica mista su carta, 260 x 360 mm

Sul verso si conserva l'autenticazione firmata dallo stesso artista

Collocazione attuale: collezione Salmaso

Cat. 376

I primi disegni di Emilio Vedova sono riconducibili al 1936, anno in cui l'artista inizia a raffigurare gli spazi urbani e architettonici di Venezia, come pretesto per dare espressione a un segno guidato prettamente dalla sua soggettività. Infatti, gli scorci della chiesa di Sant'Agnes e di San Salvador vengono riportati sul bianco della carta con un senso di appiattimento, e i limiti della forma iniziano già ad essere compromessi²⁹⁸. Da questi primi disegni si può intuire, da parte dell'artista, l'inizio di un percorso di conoscenza dei mezzi espressivi e della propensione a scompaginare, frammentare e moltiplicare la forma, decostruendo dunque l'immagine.

Vedova sente di non riuscire a trovare una propria dimensione in tutto ciò che limita la manifestazione del suo sentire, allontanandosi così dalle rappresentazioni accademiche, dal realismo e dal naturalismo. Si intuisce molto chiaramente, che l'artista vede nella pittura e nel disegno dei mezzi per dare voce alle proprie emozioni, lasciando così completa libertà al segno²⁹⁹.

Vedova sia quando disegna che quando dipinge dà sfogo all'immediatezza gestuale, che si traduce in linee aggressive e spezzate corrispondenti unicamente alle regole del suo animo. Ciò che rimane sulla carta è l'impronta di un'azione, di una forza nervosa che sente la necessità di fluire in vortici di segni accelerati e caotici³⁰⁰.

La pratica del disegno è per l'artista la modalità espressiva più immediata che lo accompagnerà per tutta la sua carriera artistica, dai primi momenti giovanili dove si impegna come autodidatta, fino ai suoi ultimi giorni. L'importanza che dava a

²⁹⁸ GERMANO CELANT, *Vedova disegna*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Emilio Vedova Disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzino del Sale, 29 maggio – 1 novembre 2016), Lineadacqua Edizioni, Venezia, 2016, p. 20.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 22.

³⁰⁰ *Ibidem*.

questa tecnica si evince anche dalle parole dello stesso artista: “In quell’autunno 1951 volli andare a fondo di quelle mie esperienze portandomi a Parigi nel novembre. Feci colà esperienze vivissime [...] il Gabinetto dei disegni del Louvre, dove feci un serio studio sulle possibilità espressive proprie del segno, attraverso l’avvicinarsi delle singole personalità creative”³⁰¹.

I disegni dell’artista di conseguenza sono oggi dei documenti preziosi che attestano puntualmente tutti i passaggi della sua formazione, gli orientamenti e le ricerche intraprese nel tempo. Vedova sulla carta mette alla prova la sua gestualità creatrice tramite numerose tecniche tra cui la matita, la sanguigna, l’inchiostro, il carboncino, l’acquerello, la tempera e l’olio³⁰².

Fabrizio Gazzarri racconta come l’artista non si separava mai dal pennarello nero Pentel Pen, portandolo sempre con sé. In qualsiasi luogo in cui si trovasse, scriveva e schizzava incessantemente con questo pennarello, in un interscambio continuo tra l’immagine sul foglio e il suo dialogo interiore³⁰³. Emilio Vedova “ragiona disegnando”³⁰⁴, e in queste continue riflessioni riportate sulla carta, risiedono spesso alcune delle intuizioni successivamente diventate veri e propri lavori.

³⁰¹GERMANO CELANT (a cura di), *Vedova 1935-1984*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, Magazzino del Sale, 12 maggio – 30 settembre 1984), Electa, Milano, 1984, p. 37.

³⁰² FABRIZIO GAZZARRI, *Emilio Vedova – Dove inizia e dove finisce il disegno?*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Emilio Vedova Disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzino del Sale, 29 maggio – 1 novembre 2016), Lineadacqua Edizioni, Venezia, 2016 p. 30.

³⁰³ *Ivi*, p. 29.

³⁰⁴ LICISCO MAGAGNATO, in GERMANO CELANT (a cura di), *Vedova 1935-1984*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, Magazzino del Sale 12 maggio – 30 settembre 1984), Electa, Milano, 1984, p. 62.

Anche la scelta del supporto non è lasciata al caso, preferendo superfici lisce per permettere maggiore scorrevolezza, e “l’alta velocità”³⁰⁵ che necessitava il suo tipo di gestualità.

Il primo disegno della collezione realizzato ad acquerello nero su carta si caratterizza per una dinamica segnica rapida e istintiva. Se si analizza la parte superiore del disegno si nota come l’artista abbia prediletto uno sviluppo di linee curve, utilizzando inoltre un segno piuttosto grosso e deciso, al contrario di quello che capita nella parte inferiore, dove la mano dell’artista è apparentemente incerta, sviluppando tratti discontinui e differenziati. Anche nel colore si avverte una differenza di intensità cromatica, alternando tratti più marcati, a altri più eterei e evanescenti.

Il secondo disegno, sempre eseguito ad acquerello su carta, presenta una divisione degli spazi dove si sviluppano due scene distinte. Nella prima in alto vengono raffigurate delle figure antropomorfe, le prime due da sinistra potrebbero ricordare due donne inginocchiate intente alla preghiera. Si può inoltre notare come le figure siano costruite da linee con andamenti differenti, infatti si alternano segni più spessi e di colore più intenso a segni più velati e fini. Nella parte bassa il tratto viene gestito in modo analogo, costruendo così l’impianto di una composizione animata da tre figure. La prima da sinistra mostra le sembianze di un uomo, mentre quella in primo piano distesa e quella in secondo piano al centro, riportano dei caratteri femminili.

³⁰⁵ FABRIZIO GAZZARRI, *Emilio Vedova – Dove inizia e dove finisce il disegno?*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Emilio Vedova Disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzino del Sale, 29 maggio – 1 novembre), Lineadacqua Edizioni, Venezia, 2016, p. 30.

In alto a destra di tutte e due le scene raffigurate, si scorge un dettaglio interessante, si notano quelle che potrebbero sembrare delle prove di segno dell'artista.

Il terzo disegno eseguito a carboncino su carta presenta in basso a destra la firma dell'artista e la scritta "delta", facendo dunque ipotizzare possa trattarsi di una veduta rurale. In primo piano si osserva una figura china nei pressi di quello che potrebbe sembrare un fiume. Nel secondo piano invece si scorgono due figure: quella a sinistra si ipotizza seduta in sella a una biciletta e quella a destra è rappresentata stante. In fondo a destra vicino alla sponda del fiume è raffigurata una barca e un casolare. Nel caso di questo foglio si avverte un segno più fermo e descrittivo rispetto ai precedenti.

Il quarto disegno, firmato in basso a destra ed eseguito ad acquerello colorato, descrive due imbarcazioni con degli individui al loro interno. La barca in primo piano di colore blu ha caratteristiche completamente diverse rispetto la seconda, che potrebbe ricordare una gondola, sia per colore che per aspetto.

Le figure, nonostante non rivelino dei tratti somatici distintivi, sono costruite da un andamento molto più lento, meditato e sinuoso, rispetto ai disegni visti fino ad ora. Le onde del mare sono ricreate da lunghe e continue pennellate orizzontali, impiegando dei colori anche piuttosto attinenti alla realtà. Vedova utilizza varie sfumature di viola, blu, verde e grigio, per riportare sul supporto quel tipo di atmosfera e di impressioni lagunari che si possono scorgere proprio nel periodo invernale a Venezia.

Il quinto e ultimo disegno della collezione, eseguito a olio (?), si identifica per essere uno studio di un'opera, e ciò si deduce dall'autenticazione scritta dallo stesso Vedova che si conserva nel verso del supporto: "Questa è una produzione

fotografica di una mia tempera, titolo “piccolo studio”, che a me oggi per il suo [...] avrebbe bisogno di adeguato restauro.

Osservando il foglio, si capisce che l’artista stesse lavorando a una veduta di Venezia, si può chiaramente identificare un canale piuttosto largo e una fondamenta con numerosi edifici. In questo caso Vedova restituisce la veduta lagunare utilizzando dei gialli, degli arancioni e dei blu piuttosto accesi, e poco attinenti al dato naturale, relegando al colore maggiore significato e un senso di espressività.

Introduzione al catalogo

Una catalogazione completa delle opere non è mai stata eseguita, e con la morte di Raffaele sono andate perdute molte informazioni essenziali riguardanti la storia della collezione.

L'intera raccolta conservata principalmente all'interno delle sale del ristorante e nelle abitazioni di Raffaele e Giuseppe Salmaso, alla fine degli anni Novanta è stata divisa tra i figli e ciò ha comportato una diversa collocazione di tutte le opere.

All'inizio delle ricerche non si disponeva di materiali e documenti che potessero fornire dati sufficienti sulla collezione. Per questo motivo, prima di iniziare la stesura del testo della tesi è stato necessario compiere un lungo lavoro di catalogazione che aiutasse a fare chiarezza e acquisire le informazioni necessarie sulle opere.

Questa prima parte della tesi è stata tra le più complesse da portare a termine. Tuttavia, è stata anche una delle fasi più appassionanti dell'intera ricerca perché mi ha dato l'opportunità di conoscere direttamente tutte le opere della collezione e osservare da vicino la tecnica di numerosi artisti regalandomi momenti di stupore e meraviglia.

La catalogazione eseguita ha permesso innanzitutto di conoscere effettivamente il numero delle opere di cui si compone la collezione e di raccogliere alcuni dati fondamentali come le misure, le varie informazioni relative al dipinto poste sul verso e sul recto e infine l'identificazione dell'artista quando la firma era riconoscibile.

Il lavoro di catalogazione è iniziato nell'estate del 2020 e si è concluso all'incirca nell'aprile del 2021. Successivamente sono stati analizzati i dati raccolti al fine di individuare alcuni aspetti caratterizzanti della collezione Salmaso.

Tra tutti i dipinti emerge in modo considerevole il nucleo di novantanove opere firmate Virgilio Guidi che comprende per la maggior parte tele di piccole, di medie e di grandi dimensioni.

Questo momento della ricerca è stato molto importante anche per decidere che taglio dare alla tesi. All'inizio, avendo rilevato un numero così consistente di tele firmate Virgilio Guidi, si era ipotizzato di sviluppare le ricerche quasi interamente su di esse. Successivamente, si è però notato che molti dei nomi degli artisti più significativi individuati durante la catalogazione, comparivano anche tra gli schizzi, dediche e firme conservati nel libro d'oro del ristorante personale di Renato Salmaso. Tenendo in considerazione questa corrispondenza, si è pensato che dare un profilo più generale al lavoro avrebbe contribuito in modo più appropriato allo scopo prefissato per la tesi, ovvero organizzare un primo studio conoscitivo della collezione.

Questa catalogazione ha inoltre portato alla luce sia molte opere di cui non si conosce l'identità dell'artista, e sia molte opere di artisti importanti nel panorama artistico veneziano degli anni Cinquanta e Sessanta come Giorgio Valenzin, Felice Carena, Bruno Martini, Bruno Calvani e Fioravante Seibezzi. Purtroppo, per ragioni di tempo, non è stato possibile approfondire le conoscenze dei disegni e delle tele di quest'ultimi artisti con delle schede di catalogo, sebbene in futuro l'intenzione è quella di farlo.

La collezione Salmaso
Regesto delle opere



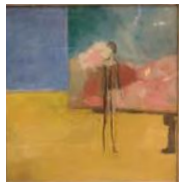
1.
Stellario Baccellieri
Caffè greco, 1984
 acquerello su carta
 300 x 250 mm
 dedica a Raffaele in basso
 a sinistra; firmato in basso
 a destra
 verso: data 9.9.84



2.
Stellario Baccellieri
Ristorante da Raffaele, 1985
 tecnica mista su carta
 320 x 470 mm
 firmato e datato in basso
 a sinistra 4 maggio 1985



3.
Edmondo Bacci
 Senza titolo, senza data
 tecnica mista su compensato
 25 x 17 cm
 firmato in alto a destra
 verso: 4-8, E. Bacci



4.
Corrado Balest
 Senza titolo, 1943
 olio su tela
 41 x 41 cm
 firmato in basso a sinistra
 verso: 1143, data, firma



5.
Corrado Balest
Natura morta, 1969
 olio su tela
 40 x 30 cm
 firmato in basso a sinistra
 verso: n. 762, data 1969,
 firma



6.
Yvan Beltrame
 Senza titolo, senza data
 olio su tela
 30 x 40 cm
 firmato in basso a destra
 verso: 222



7.
Yvan Beltrame
 Senza titolo, 1963
 olio su tela
 40 x 50 cm
 firmato e datato 63
 verso: firmato, S. Vio, 623,
 Venezia



8.
Yvan Beltrame
 Senza titolo, senza data
 olio su tela, 27 x 37 cm
 firmato in basso a destra
 verso: firma, Venezia



9.
Bruno Blenner
 Senza titolo, senza data
 olio su tela
 45 x 30 cm
 verso: timbro della galleria
 Il Traghetto, firma, titolo,
 misure e tecnica, 70/17



10.
Guido Cadorin
 Senza titolo, 1984
 tempera su tela
 330 x 480 mm
 datato in basso a destra
 1987, firmato in basso
 a sinistra



11.
Bruno Calvani
Ritratto di Ezra Pound, 1971
 inchiostro di china su carta
 280 x 200 mm
 firmato e datato 25/4/71,
 dedica a Raffaeli [sic]
 per il figlio Renati [sic]



12.
Bruno Calvani
 Senza titolo, senza data
 matita blu su carta
 260 x 150 mm
 firmato in basso
 a sinistra



13.
Bruno Calvani
 Senza titolo, senza data
 terracotta
 20 x 18 cm
 firmato in basso a sinistra
 B.C.



14.
Bruno Calvani
 Senza titolo, senza data
 terracotta
 25 x 25 cm
 firmato in basso a sinistra



15.
Bruno Calvani
 Senza titolo, senza data
 terracotta
 25 x 17 cm
 firmato in basso
 a sinistra



16.
Bruno Calvani
 Senza titolo, senza data
 ceramica
 ø 20 cm
 B.C. in basso



17.
Bruno Calvani
 Senza titolo, senza data
 ceramica
 ø 30 cm
 firmato in basso B.C.



18.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
ceramica
ø 20 cm
firmato in basso B.C.



19.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
ceramica
ø 20 cm
firmato in basso B.C.



20.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
ceramica
ø 30 cm
firmato in basso B.C.



21.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
ceramica
ø 20 cm
firmato in basso B.C.



22.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
acquerello e matita su carta
380 x 290 mm
firmato in basso a destra



23.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
acquerello e matita su carta
360 x 510 mm
firmato in basso a destra



24.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
tempera su cartoncino
25 x 33 cm
firmato in basso a destra



25.
Bruno Calvani
Senza titolo, senza data
penna a sfera su carta
di giornale
270 x 290 mm
firmato in basso a destra B.C.
verso: 27, 220 r.



26.
Giuseppe Capogrossi
Superficie, 1963
gouache su carta
250 x 300 mm
firmato e datato in basso
a destra



27.
Felice Carena
San Cristoforo, 1960
inchiostro su carta
290 x 230 mm
firmato e datato in basso
a destra



28.
Felice Carena
Atto di pietà, 1964
inchiostro su carta
280 x 230 mm
firmato e datato in basso
a destra



29.
Felice Carena
 Davide e Golia, 1953
inchiostro su carta
290 x 220 mm
firmato e datato in basso
a destra



30.
Felice Carena
Senza titolo, senza data
inchiostro su carta
240 x 250 mm



31.
Carlo Carrà
La fanciulla dell'Ovest,
apr-05
litografia
500 x 380 mm
firmato basso a destra
e 26/60 a sinistra



32.
Guido Carrer
Natura morta, senza data
olio su tela
40 x 70 cm
firmato in basso a destra



33.
Guido Carrer
Natura morta, senza data
olio su tela
38 x 67 cm
firmato in basso a destra
verso: 20/7. 224



34.
Guido Carrer
Paesaggio marino, senza data
matite colorate su carta
490 x 670 mm
firmato in basso a destra



35.
Gianmaria Ciferri
*Omaggio a Piero della
Francesca*, senza data
litografia, 500 x 400 mm
verso: titolo, misure, serie
036/79, autenticazione



36.
Gianmaria Ciferri
Flora N. 4, 08.1982
olio su tavola
50 x 41 cm
verso: documento con dati



37.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, 1979
acrilico su ceramica
ø 39 cm
firmato in basso al centro,
n. 2 di 79



38.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
700 x 490 mm
firmato in basso a destra
e in alto; a sinistra: 16/99
verso: 28/5



39.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
olio su tavola
60 x 50 cm
firmato



40.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
530 x 430 mm
firmato in basso a destra;
a sinistra 80/99



41.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
540 x 420 mm
firmato in basso a destra;
a sinistra 59/99



42.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
530 x 430 mm
firmato in basso a destra;
a sinistra 61/69



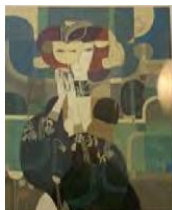
43.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
530 x 430 mm
firmato in basso a destra;
a sinistra 51/99



44.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
530 x 430 mm
firmato in basso a destra;
a sinistra 52/99



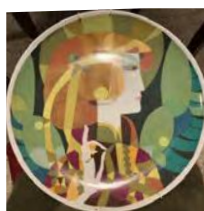
45.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
530 x 430 mm
firmato in basso a destra;
a sinistra 81/99



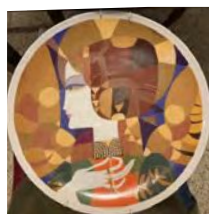
46.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
litografia
530 x 430 mm
firmato in basso a destra;
a sinistra 52/99



47.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, senza data
olio su tavola
intero 64 x 147 cm; 64x46 cm
ciascuna tavola
verso: esemplare n.13/99;
autenticazione e altri timbri



48.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, 1977
acrilico su ceramica
ø 32 cm
firmato e datato in alto a
sinistra
verso: galleria, autore, serie,
autenticazione



49.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, 1977
acrilico su ceramica
ø 33
firmato e datato in alto
a sinistra
verso: galleria, autore, serie,
autenticazione



50.
Gianmaria Ciferri
Senza titolo, 1977
acrilico su ceramica
ø 32
firmato e datato in alto
a sinistra
verso: galleria, autore, serie,
autenticazione



51.
Lia Crippa
Senza titolo (*Prato fiorito*),
senza data
olio su tavola
14 x 24 cm



52.
Lia Crippa
Senza titolo, 1983
olio su tavola
13 x 16 cm
firmato in alto a sinistra
verso: firma, data 1983 e in
alto N2



53.
Lia Crippa
Senza titolo, senza data
olio su tavola
13 x 16 cm



54.
Lia Crippa
Senza titolo, senza data
olio su cartoncino
80 x 80 (x4) mm



55.
Lia Crippa
Senza titolo, senza data
tecnica mista
16 x 25 cm
firmato in basso a destra



56.
Lia Crippa
Ippogrifo, Orlando furioso,
senza data
tecnica mista
15 x 25 cm
verso: firmato, titolo



57.
Lia Crippa
Senza titolo, senza data
tecnica mista
14 x 26 cm



58.
Lia Crippa
Senza titolo, 1983
olio su tela
15 x 17 cm
verso: dedica a Raffaele
Salmaso



59.
Roberto Crippa
Spirali, 1951
olio su tela
36 x 30 cm
verso: firma, 51,
autenticazione e data



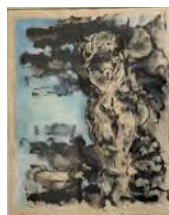
60.
Roberto Crippa
Spirali, 1952
olio su tela
30 x 40 cm
verso: autenticazione datata
6.10.79; firma, 952



61.
Roberto Crippa
Spirali, 1952
olio su tela
15 x 25 cm
verso: autenticazione datata
6.10.79; firma, 952



62.
Roberto Crippa
Spirali, 1951
olio su tela
15 x 26 cm
verso: autenticazione datata
6.10.79; firmato e datato



63.
Luisa Dalla Pozza
Il ritorno dell'astronauta,
1977
acquerello su carta
370 x 300 mm
firmato e datato in basso
verso: cam 80



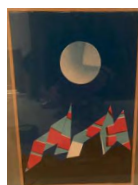
64.
Sergio Dangelo
Clair de lune, 1975
litografia e serigrafia su carta
gemma
390 x 460 mm
firmato e datato, n. 64/100
verso: titolo, dedica a Tosca
Salmaso, data 4 giugno 1975,
tecnica e altre note



65.
Sergio Dangelo
Il giardino del maestro o Da
litografia
500 x 690 mm
firmato in basso a destra,
n. V/X
verso: 28/6



66.
Sergio Dangelo
Luce di luna, senza data
collage e tempera
30 x 20 cm
verso: misure, titolo



67.
Sergio Dangelo
Senza titolo, senza data
tecnica mista e collage
30 x 20 cm
verso: misure, titolo



68.
Sergio Dangelo
Grimaçe marocaine,
senza data
tecnica mista su tela
50 x 70 cm
firmato in basso
verso: titolo, firma,
dimensioni



69.
Sergio Dangelo
Luce di luna, senza data
tecnica mista su tela
30 x 20 cm
verso: titolo, misure, marchio
cornice



70.
Sergio Dangelo
Senza titolo, senza data
litografia
680 x 490 mm
firmato in basso a destra,
n. 77/77, omio per press



71.
Giorgio de Chirico
La biga invincibile, senza data
litografia
490 x 630 mm



72.
Giorgio de Chirico
Piazza d'Italia, senza data
litografia
480 x 660 mm
firmato in basso a destra,
n. 3/99



73.
Giorgio de Chirico
Il segreto della fontana,
senza data
litografia
470 x 650 mm
firmato, n. 97/99



74.
Giorgio de Chirico
Senza titolo, senza data
acrilico su ceramica
ø 26 cm
firmato in basso a sinistra



75.
Giorgio de Chirico
Senza titolo, senza data
acrilico su ceramica
ø 26 cm
firmato in basso a sinistra



76.
Giorgio de Chirico
Il cavallo bucefalo,
senza data
litografia
550 x 390 mm
firmato in basso, titolo,
scritta "colorata a mano
dall'autore", n. 69/99



77.
Giorgio de Chirico
Il gladiatore, senza data
matita su carta
250 x 370 mm
firmato in basso a sinistra



78.
Giorgio de Chirico
La tergone, senza data
acquerello e matita su carta
250 x 370 mm
firmato in basso a destra



79.
Giorgio de Chirico
Le muse del pomeriggio,
senza data
litografia
620 x 480 mm



80.
Giorgio de Chirico
Castore e il suo cavallo,
senza data
litografia
380 x 440 mm



81.
Giorgio de Chirico
Cavalli in riva all'Egeo,
senza data
litografia
430 x 590 mm



82.
Giorgio de Chirico
Il segreto della fontana,
senza data
litografia
610 x 490 mm



83.
Giorgio de Chirico
*La mano di Giove protegge
le Muse*, senza data
litografia
560 x 430 mm
firmato in basso a destra,
P.A.I.



84.
Giorgio de Chirico
Senza titolo, senza data
litografia
490 x 610 mm
firmato in basso a destra,
n. 30/90



85.
Giorgio de Chirico
I Dioscuri, senza data
litografia
440 x 530 mm
verso: firmato a sinistra,
n. 84/90



86
Giorgio de Chirico
Interno metafisico, senza data
litografia
640 x 510 mm
firmato in basso a destra



87.
Giorgio de Chirico
 Senza titolo, senza data
 olio su tela
 16 x 20 cm
 firmato in basso a sinistra;
 verso: targhetta della galleria
 Il Traghetto con firma di
 Gianni de Marco



88.
Mario Deluigi
 Senza titolo, 1974
 grattage su tela
 46 x 39 cm
 verso: firma, data 1974,
 S.A.R. 879



89.
Filippo De Pisis
 Senza titolo (*Giovane con cappello*), 1939
 tecnica mista su carta
 270 x 170 mm
 firmato e datato in basso a
 destra: «de Pisis / 39»; datato
 in basso a sinistra: «8 VI 39»



90.
Filippo De Pisis
 Senza titolo (*Ritratto di giovane con corona d'edera*), 1939
 tecnica mista su carta
 140 x 100 mm
 firmato in basso a destra



91.
Filippo De Pisis
 Senza titolo (*Uomo con cappello*), senza data
 acquerello su carta
 300 x 230 mm
 firmato e datato in basso a
 destra "De Pisis 39"
 verso: marchio in alto a destra
 della galleria del Cavallino



92.
Filippo De Pisis
 Senza titolo (*Il pappagallo Cloè*), 1938
 acquerello su carta
 350 x 260 mm
 firmato e datato in basso
 a destra: «de Pisis / 38»



93.
Filippo De Pisis
 Senza titolo (*Nudo di giovane*), 1932
 matita su carta
 320 x 250 mm
 firmato e datato in basso
 a destra: «de Pisis / 32»



94.
Filippo De Pisis
 Senza titolo (*Nudo d'uomo con mantello*), 1930
 sanguigna
 520 x 340 mm
 firmato e datato in basso
 a destra: «de Pisis / 30 »



95.
Filippo De Pisis
 Senza titolo (*Nudo d'uomo sdraiato*), senza data
 matita bruna su carta
 330 x 450 mm
 firmato in basso a destra
 «de Pisis»



96.
Filippo De Pisis
 Senza titolo, 1939
 tecnica mista su carta
 120 x 90 mm
 firmato e datato



97.
Filippo De Pisis (?)
 Senza titolo (*Nudo d'uomo*),
 senza data
 matita su carta
 310 x 460 mm



98.
Filippo De Pisis (?)
 Senza titolo (*Nudo d'uomo*),
 senza data
 matita e acquerello su carta
 da zucchero
 280 x 220 mm



99.
Giampaolo Domestici
 Senza titolo, senza data
 olio su tela
 18 x 24 cm
 firmato in basso a destra



100.
Giampaolo Domestici
 Senza titolo, senza data
 olio su tavola
 20 x 25 cm
 firmato in basso a destra
 verso: cam 80



101.
Sabra Eagar
Ritratto di Giovanna Salmaso,
 1976
 gesso su carta
 620 x 500 mm
 firmato e datato



102.
Sabra Eagar
Ritratto di Andrea Salmaso,
 senza data
 gesso su carta
 750 x 650 mm
 firmato e datato in basso
 a destra



103.
Sabra Eagar
Ritratto di Giovanna Salmaso,
1976
gesso su carta
750 x 650 mm
firmato e datato in basso
a destra



104.
Sabra Eagar
Senza titolo, senza data
acquerello su carta
560 x 460 mm
firmato in basso a destra
verso: 46/1



105.
Sabra Eagar
Senza titolo, senza data
acquerello su carta
440 x 630 mm
firmato in basso a destra



106.
Sabra Eagar
Senza titolo, senza data
acquerello su carta
560 x 380 mm
firmato in basso a destra



107.
Giorgio Erizzo
Senza titolo, 1974
olio su tela
41 x 80 cm
firmato e datato in basso
a destra; verso: firma, data



108.
Giorgio Erizzo
Giorgia, 1973
olio su tela
24 x 29 cm
firmato e datato in basso
a destra; verso: titolo, firma
e data 1973



109.
Giorgio Erizzo
Senza titolo, 1974
olio su tela
59 x 69 cm
firmato in basso a destra
verso: timbro della galleria
Santo Stefano, firma, data



110.
Giorgio Erizzo
Curiosi dopo l'incidente,
1971
olio su tela
25 x 35 cm
firmato in basso a destra.
verso: titolo, firma, data
1971, T.V.



111.
Giorgio Erizzo
Senza titolo, 1973
olio su tela
25 x 30 cm
firmato in basso a sinistra.
verso: firma, data 73, iniziali



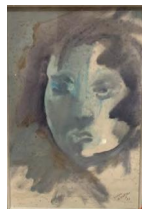
112.
Giorgio Erizzo
Per strada, 1971
olio su tela
20 x 30 cm
firmato in basso a destra



113.
Giorgio Erizzo
Paesaggio veneziano, 1973
olio su tela
25 x 30 cm
firmato in basso a destra.
verso: firma, titolo, data 1973



114.
Giorgio Erizzo
Dal mio studio, 1974
olio su tela
16 x 25 cm
firmato e datato 74
verso: titolo, firma, data,
s. Giorgio



115.
Giorgio Erizzo
Senza titolo, 1973
olio su tela
30 x 20 cm
firmato e datato 73 in basso
a destra
verso: firma, sigla, data 1973



116.
Giorgio Erizzo
Senza titolo, senza data
olio su tela
20 x 30 cm
firmato in basso a destra.
verso: timbro galleria, firma
Salomone



117.
Giorgio Erizzo
Val di Fassa, 1972
olio su tela
50 x 60 cm
firmato e datato in basso
a destra
verso: firma, data, titolo,
s. gregorio 321/a; timbro
della galleria Santo Stefano



118.
Giorgio Erizzo
Mattino, 1974
olio su tela
24 x 29 cm
firmato in basso a sinistra.
verso: titolo, firma, data



119.
Giorgio Erizzo
Senza titolo, 1973
olio su tela
30 x 20 cm
firmato in basso a sinistra
verso: firma, data, misure,
timbro, 127 rosso



120.
Giorgio Erizzo
Contestazione, 1971
olio su tela
30 x 40 cm
firmato e datato in basso
a destra
verso: titolo, firma, data, sigla



121.
Giorgio Erizzo
Estuario, 1984
olio su tela
30 x 20 cm
firmato e datato
verso: titolo, cornice e.g.



122.
Giorgio Erizzo
La corsa dei cavalli, 1971
olio su tela
20 x 30 cm
firmato e datato in basso
verso: titolo, studio, data,
firma e.g.



123.
Max Ernst
Gai, 1935
bronzo
18 x 12 x 40 cm
firmato sulla base



124.
Cencio Eulisse
Senza titolo, senza data
litografia
130 x 170 mm
firmato in basso a sinistra



125.
Cencio Eulisse
Senza Titolo, senza data
litografia
100 x 170 mm
firmato in basso a sinistra,
n. 43/71"



126.
Amintore Fanfani
Sirene, 1976
olio su tavola
37 x 49 cm
firmato e datato 76 in basso
a sinistra
verso: titolo, misure, tecnica,
anno, firma



127.
Francesco Farago
Venezia, 1970
acquerello su carta
620 x 490 mm
firmato e datato



128.
Francesco Farago
Senza titolo, 1968
carboncino e acquerello
su carta
630 x 500 mm
firmato e datato in basso
a destra



129.
Francesco Farago
Senza titolo, 1970
acquerello e carboncino
su carta
630 x 490 mm
firmato in basso a destra,
anno e luogo (Venezia)



130.
Francesco Farago
Senza titolo, senza data
acquerello e carboncino
su carta
630 x 490 mm



131.
Francesco Farago
Senza titolo, 1966
acquerello su carta
610 x 480 mm
firma, anno, venezia, in basso
a destra



132.
Francesco Farago
Ristorante Da Raffaele, 1965
acquerello e matita su carta
610 x 480 mm
firmato e datato a sinistra



133.
Orlando Fasano
Senza titolo, senza data
tempera su carta
300 x 370 mm
firmato in basso a destra
verso: 28/ 1



134.
Orlando Fasano
Senza titolo, senza data
tecnica mista su tela
60 x 50 cm
firmato e datato 64 in basso
a sinistra



135.
Orlando Fasano
Senza titolo, senza data
tempera su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra,
70, 3



136.
Orlando Fasano
Senza titolo, 1984
tecnica mista
40 x 30 cm
verso: dedica a Enrico, data
"Pasqua 1984", firma



137.
Ines Fedrizzi
Senza titolo, senza data
tempera su tela
45 x 45 cm



138.
Ines Fedrizzi
Ricordo liberty, senza data
tempera su tela
49 x 49 cm
firmato in basso a destra
verso: scheda della galleria
d'arte L'argentario, Trento



139.
Ines Fedrizzi
Senza titolo, 1977
tempera su tela
30 x 30 cm
verso: firma, data 1977



140.
Ines Fedrizzi
Senza titolo, senza data
tempera su tela
30 x 30 cm



141.
Ines Fedrizzi (?)
Senza titolo, senza data
tecnica mista su carta
250 x 250 mm



142.
Roberto Ferruzzi
Senza titolo, senza data
olio su tela
19 x 44 cm
firmato in basso a sinistra



143.
Ennio Finzi
Cromostruttura rosso-bianco,
1974
acrilico su tela
31 x 31 cm
verso: firma, anno 74, (298)



144.
Ennio Finzi
Senza titolo, senza data
acrilico su tela
60 x 40 cm
verso: 26



145.
Carlo Franzini (Saturnino)
Venezia da salvare, senza data
carboncino rosso e nero
su carta
300 x 390 mm
firmato in basso a sinistra,
titolo a destra
verso: 49



146.
Vincenzo Frunzo
Collina degli ulivi, 1973
olio su tela
40 x 60 cm
firmato e datato in basso
a destra
verso: firma, data, titolo,
dimensioni



147.
Giuseppe Gambino
Bambina col cerchio, 1965
olio su tela
60 x 50 cm
firmato e datato in basso a
destra; verso: firma, data, titolo



148.
Giuseppe Gambino
Ricordo andaluso, senza data
olio su tela
50 x 70 cm
firmato in basso a destra;
verso: firma, titolo



149.
Giuseppe Gambino
Cacciatore, 1963
olio su tela
60 x 80 cm
firmato e datato in basso a
destra; verso: firma, data,
titolo



150.
Giuseppe Gambino
*Arcos de la Frontera, Iglesia
de Santa Maria*, senza data
olio su tela
90 x 70 cm
firmato in basso a destra;
verso: 187/VCE, firma, titolo



151.
Giuseppe Gambino
*Venezia, palazzo sul Canal
Grande*, 1973
olio su tela
90 x 70 cm
firmato in basso a sinistra
verso: firma, data, scheda
della *Mostra di Giuseppe
Gambino*, Treviso, Ca' da
Noal (n. 37)



152.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, 1964
acquerello su tela
49 x 35 cm
firmato in basso a destra



160.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
litografia
400 x 500 mm
firmato in basso a destra,
n. 14/95



153.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
olio su tela
60 x 40 cm
firmato in basso destra
verso: codice CO506, firma



161.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, 1970
litografia
450 x 650 mm
firmato e datato in basso
a destra 4/35



154.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
olio su tela
60 x 40 cm
firmato in basso a destra
verso: codice CO26, firma



162.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
olio su tela
49 x 58 cm
firmato in basso a sinistra



155.
Giuseppe Gambino
Il filatelico, senza data
olio su tela
70 x 50 cm
firmato in basso a sinistra.
verso: firma, titolo, iniziali
R. A.



163.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
olio su tela
60 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, misure, 191/vce



156.
Giuseppe Gambino
Miracoli di Arcos, senza data
acquerello su carta
340 x 490 mm
firmato in basso a sinistra



164.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
olio su tela
60 x 50 cm
firmato in basso a sinistra
verso: firma, misure, 591/VCE



157.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
litografia
500 x 400 mm
firmato basso a destra,
a sinistra n. 14/95



165.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, 1975
tempera su carta
49 x 34 cm
firmato e datato in basso
a destra



158.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, 1970
litografia
430 x 660 mm
firmato e datato in basso
a sinistra, n. 4/35



166.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, senza data
olio su tela
51 x 40 cm
firmato in basso
verso: firma, n. 14 /35



159.
Giuseppe Gambino
Senza titolo, 1970
litografia
430 x 660 mm
firmato e datato in basso
a destra, n. 4/35



167.
Franco Gentilini
Senza titolo, 1952
litografia
190 x 120 mm
firmato e datato, n. 9/295



168.
Franco Gentilini
 Senza titolo, senza data
 litografia
 650 x 480 mm
 firmato in basso a destra



169.
Franco Gentilini
 Senza titolo, senza data
 litografia
 470 x 350 mm
 firmato in basso a destra,
 n. 41/75



170.
Franco Gentilini
 Senza titolo, senza data
 litografia
 500 x 390 mm
 firmato in basso a destra,
 n. 41/75



171.
Franco Gentilini
 Senza titolo, senza data
 litografia
 500 x 390 mm
 firmato in basso a destra,
 n. 41/75



172.
Franco Gentilini
 Senza titolo, senza data
 litografia
 500 x 370 mm
 firmato in basso a destra,
 n. 41/75



173.
Virgilio Guidi
La littorina, 1936
 olio su tela
 40 x 50 cm
 firmato in basso a sinistra
 verso: autenticazione, firma



174.
Virgilio Guidi
Natura morta, 1936
 olio su tavola
 50 x 40 cm
 verso: anno, autenticazione
 datata 06.04.76, firma



175.
Virgilio Guidi
Paesaggio, 1937
 olio su tavola
 32 x 55 cm
 firmato in basso a destra,
 dedica "ai fratelli..." in basso
 a sinistra
 verso: targhetta che certifica
 la presenza dell'opera alla
 mostra del 1991 (n. 37)



176.
Virgilio Guidi
Paesaggio
 olio su tela
 40 x 50 cm
 firmato in basso a destra



177.
Virgilio Guidi
Paesaggio di Terracina, 1936
 olio su tela
 40 x 50 cm
 firma in basso a destra



178.
Virgilio Guidi
Il parco della quiete, 1972
 olio su tela
 40 x 50 cm
 verso: "parco della quiete!",
 Recanati, 1972, firma



179.
Virgilio Guidi
Alberi, senza data
 litografia
 570 x 420 mm
 firmato in basso a destra,
 n. 27



180.
Virgilio Guidi
Alberi, senza data
 litografia
 500 x 350 mm
 firmato in basso a destra,
 n. 1:36



181.
Virgilio Guidi
Alberi, senza data
 olio su tela
 120 x 88 cm



182.
Virgilio Guidi
Gli alberi, 1973
 olio su tela
 40 x 30 cm
 firmato in basso a destra
 verso: titolo, data, firma,
 autenticazione datata
 26.8.1973



183.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, 1972
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, data,
autenticazione datata
12.6.1972



190.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco
1976
olio su tela
70 x 90 cm
firmato in basso a destra,
verso: titolo, firma, data,
dedica



184.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, data,
autenticazione datata
20.3.1974



191.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
30 x 40 cm



185.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
verso: firma, autenticazione
datata 12.4.1974



192.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
30 x 40 cm
verso: titolo, firma, data,
autenticazione



186.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
30 x 40 cm
verso: firma, titolo,
autenticazione datata
5.09.1979



193.
Virgilio Guidi
San Giorgio, 1973
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, data,
autenticazione datata
14.5.1973



187.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma,
autenticazione datata
26.5.1982



194.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma



188.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma,
autenticazione datata
18.3.1977



195.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
30 x 40 cm
verso: titolo, firma,
autenticazione datata
21.7.1980



189.
Virgilio Guidi
Bacino San Marco, senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma



196.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
verso: titolo, firma,
autenticazione datata
27.5.1982



197.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
già collezione Salmaso;
Collezione Privata Gigi Torresin
verso: titolo, firma,
autenticazione datata 16.8.
1982



198.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
30 x 40 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma



199.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma,
autenticazione datata
19.?.1981



200.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, titolo e
autenticato 1981



201.
Virgilio Guidi
San Giorgio, 1952
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, data,
autenticazione datata
10.11.1971



202.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma,
autenticazione datata
?.?.1982



203.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firma in basso a destra.
verso: firma, titolo, data,
autenticazione 12.03.1981



204.
Virgilio Guidi
San Giorgio, 1975
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, data,
autenticazione datata
?.?.1988



205.
Virgilio Guidi
San Giorgio
olio su tela
30 x 40 cm



206.
Virgilio Guidi
San Giorgio, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, data, titolo,
autenticazione datata
17.06.1982



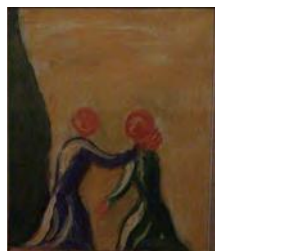
207.
Virgilio Guidi
Marina, 1952
olio su tela
35 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: firma, anno,
autenticazione



208.
Virgilio Guidi
Marina spaziale, senza data
olio su tela
68 x 88 cm
verso: firma



209.
Virgilio Guidi
Marina spaziale, senza data
olio su tela
50 x 40 cm
verso: firma



210.
Virgilio Guidi
Incontro, 1973
olio su tela
60 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma, data,
dedica a Raffaele Salmaso



211.
Virgilio Guidi
Incontro, 1973
olio su tela
40 x 30 cm
verso: titolo, firma, data,
autenticazione datata 22.11.
74



218.
Virgilio Guidi
Incontro, 1966
olio su tela
120 x 88 cm



212.
Virgilio Guidi
Incontro, senza data
olio su tela
60 x 50 cm
verso: firma, n. 21



219.
Virgilio Guidi
Interno dello studio, 1970
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso al centro
verso: firma, dedica, anno,
titolo



213.
Virgilio Guidi
Incontro, senza data
olio su tela
80 x 120 cm



220.
Virgilio Guidi
L'uomo che si riposa, 1970
olio su tela
50 x 60 cm
verso: firma, data, titolo



214.
Virgilio Guidi
Incontro, senza data
litografia
500 x 700 mm
firmato in basso a destra,
in basso a sinistra "P.A." lit.



221.
Virgilio Guidi
Uomo che dipinge,
senza data
olio su tela
70 x 90 cm
firmato



215.
Virgilio Guidi
Incontro, senza data
acrilico su ceramica
ø 31 cm
firmato in basso centro,
n. 115/250



222.
Virgilio Guidi
Grande testa, 1966
olio su tela
40 x 30 cm



216.
Virgilio Guidi
Incontro, 1968
olio su tela
50 x 40 cm
verso: titolo, data,
autenticazione datata
15.05.1972, valore in lire
1.400.000



223.
Virgilio Guidi
Grande testa, senza data
olio su tela
180 x 148 cm



217.
Virgilio Guidi
Incontro, senza data
litografia
500 x 350 mm
firmato in basso a destra,
n. 45/100



224.
Virgilio Guidi
Grande testa, senza data
olio su tela
185 x 153 cm



225.
Virgilio Guidi
Grandi teste, senza data
olio su tela
89 x 120 cm



226.
Virgilio Guidi
La testa rossa, senza data
olio su tela
40 x 30 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma,
autenticazione datata 2.08.72



227.
Virgilio Guidi
Le grandi teste, 1969
olio su tela
50 x 40 cm
verso: titolo, data, firma



228.
Virgilio Guidi
Le grandi teste (giallo su fondo bianco), senza data
olio su tela
50 x 40 cm
verso: autenticazione datata 16.5.1980, firma doppia



229.
Virgilio Guidi
Le grandi teste (rosa su fondo bianco), 1969
olio su tela
60 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma,
autenticazione datata 6.6.1969



230.
Virgilio Guidi
Le grandi teste (verde chiaro su fondo bianco), 1969
olio su tela
50 x 40 cm
verso: titolo, data, firma



231.
Virgilio Guidi
Le Maschere (verde scuro su fondo bianco), senza data
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: autenticazione datata



232.
Virgilio Guidi
Le teste (rosso su fondo verde), 1970
olio su tela
50 x 40 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, data, firma,
autenticazione datata 8.7.1970, firma e timbro Gianni De Marco



233.
Virgilio Guidi
Le teste (giallo su fondo rosa), senza data
acquerello su carta
360 x 240 mm
firmato in basso a destra



234.
Virgilio Guidi
Le teste (arancione e blu), senza data
acquerello su carta
320 x 240 mm
firmato in basso a destra
verso: dedica "A Sante imbroglione!!!", autenticazione datata 5.10.1978, firma



235.
Virgilio Guidi
Testa, senza data
litografia
690 x 490 mm
firmato in basso a destra, in basso a sinistra "P.A"



236.
Virgilio Guidi
Testa, senza data
pennarello su carta
300 x 220 mm
firmato in basso a destra
verso: timbro della galleria Il Traghetto e altre scritte



237.
Virgilio Guidi
Testa, senza data
olio su tela
60 x 50 cm



238.
Virgilio Guidi
Testa, senza data
litografia
640 x 490 mm
firmato in basso a destra, in basso a sinistra 8/152



239.
Virgilio Guidi
Ritratto di donna, senza data
litografia
510 x 350 mm
firmato in basso a destra,
n. 10:35



247.
Virgilio Guidi
Ritratto di Stefania Salmaso,
1977
olio su tela
50 x 40 cm
verso: titolo, data, firma



240.
Virgilio Guidi
Figura di donna, 1952
olio su tela
36 x 25 cm
verso: firma, anno,
autenticazione datata
10.08.1970



248.
Ritratto di Giovanna Salmaso,
1977
olio su tela
50 x 60 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, data 04.05.77



241.
Virgilio Guidi
Ritratto di donna
(*La baronessa*), 1967
olio su tela
50 x 40 cm
verso: autenticazione, timbri,
tecnica



249.
Ritratto di Andrea Salmaso,
1977
olio su tela
50 x 40 cm
verso: titolo, data 20.02.77,
firma



242.
Virgilio Guidi
Ritratto di donna
(*La baronessa*), senza data
acquerello su carta e penna
biro, 500 x 350 mm
firmato in basso a destra
verso: autenticazione, firma,
data



250.
Virgilio Guidi
Occhi nello spazio,
senza data
olio su tela
50 x 60 cm



243.
Virgilio Guidi
Ritratto di russa, 1928
acquerello su carta
240 x 160 mm
firmato e datato in basso
a destra



251.
Virgilio Guidi
Occhi, senza data
litografia
500 x 700 mm
firmato in basso a destra,
n. 2/6 lit.



244.
Virgilio Guidi
Ritratto di russa, 1928
acquerello su carta
240 x 170 mm
firmato e datato in basso
a destra



252.
Virgilio Guidi
Occhi celesti, senza data
cera azzurra su carta
350 x 240 mm
firmato in basso a destra



245.
Virgilio Guidi
Ritratto di Renato Salmaso,
senza data
olio su tela
50 x 35 cm
firmato in basso a destra



253.
Virgilio Guidi
Occhi celesti, senza data
cera azzurra su carta
350 x 240 mm
firmato in basso a destra



246.
Virgilio Guidi
Ritratto di Renato Salmaso,
senza data
olio su tela
50 x 35 cm



254.
Virgilio Guidi
Occhi celesti, senza data
litografia
240 x 280 mm
firmato in basso a destra,
n. XI



255.
Virgilio Guidi
Occhi nello spazio,
senza data
olio su tela
70 x 50 cm
firmato in basso a destra



256.
Virgilio Guidi
Occhi nello spazio,
senza data
olio su tela
40 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, firma



257.
Virgilio Guidi
Occhi nello spazio, 1969
olio su tela
150 x 180 cm
verso: firma, data



258.
Virgilio Guidi
Occhi nello spazio,
senza data
olio su tela
60 x 50 cm
verso: titolo, firma



259.
Virgilio Guidi
Occhio, senza data
litografia
110 x 310 mm
firmato in alto a sinistra e in
basso a destra, nn. 3/20, 2/20



260.
Virgilio Guidi
Occhio, senza data
olio su tela
150 x 178 cm



261.
Virgilio Guidi
Occhio (blu su fondo bianco),
senza data
olio su tela
50 x 60 cm
verso: firma



262.
Virgilio Guidi
Senza titolo, senza data
acquerello e matita su carta
70 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: timbro galleria



263.
Virgilio Guidi
Senza titolo, senza data
litografia
520 x 350 mm
firmato in basso a destra,
in basso a sinistra "P.A."



264.
Virgilio Guidi
Senza titolo, senza data
olio su tela
60 x 50 cm
firmato in basso a sinistra
verso: firma, autenticazione



265.
Virgilio Guidi
Senza titolo, senza data
olio su tela
118 x 87 cm



266.
Virgilio Guidi
Architettura cosmica,
senza data
acquerello su carta
330 x 470 mm
firmato in basso a destra



267.
Virgilio Guidi
Architetture umane,
senza data
olio su tela
178 x 150 cm



268.
Virgilio Guidi
Cieli inquieti, 1967
olio su tela
50 x 40 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, data,
autenticazione, firma



269.
Virgilio Guidi
Figura nello spazio,
senza data
litografia
320 x 420 mm
firmato in basso a destra,
n. 14 /35



277.
Carlo Hollesch
Senza titolo, 1965
litografia
240 x 240 mm
firmato e datato a destra,
24/25
verso: 43/4



270.
Virgilio Guidi
Figure nello spazio,
senza data
bronzo
20 x 37 x 16 cm



278.
Vladislav Kavan
Senza titolo (*Animali fantastici*), 1970
tecnica mista su carta
280 x 450 mm
firmato e datato



271.
Virgilio Guidi
Donna che si leva
senza data
bronzo
43 x 23 x 11 cm
esposizioni: *Virgilio Guidi. Il destino della figura*, catalogo della mostra a cura di C. Di Crescenzo, T. Toniato (Pordenone, 2014-2015), Treviso, Antiga Ed., 2014, p. 99, n. 47.



279.
Janice Cecilia Lefton de Luigi
Venezia, 1971
olio su tela
40 x 40 cm
firmato e datato in basso a destra
verso: titolo, data, firma
altre scritte, timbri artista, corniciaio



272.
Renato Guttuso
Natura morta, 1967
matita su carta
100 x 80 mm
verso: scheda opera, cartellino fiera Art Basel



280.
Janice Cecilia Lefton de Luigi
Il re dei rossi, 1975
tempera su tela
49 x 69 cm
in basso a sinistra Venice 75;
verso: targhetta della Prima Mostra Concorso *La strada del vino rosso*



273.
E.A. Habbah
Senza titolo, 1971
tecnica mista
500 x 650 mm
verso: dedica a Raffaele, firma, data 11.7.71



281.
Riccardo Licata
Senza titolo (*Composizione*),
senza data
acquerello su carta
300 x 400 mm



274.
E.A. Habbah
Senza titolo, 1971
tecnica non chiara
500 x 650 mm
dedica a Raffaele, firma, data 11.7.71 in basso a sinistra



282.
Riccardo Licata
Senza titolo (*Composizione verde e rossa*), 1967
olio su tela
23 x 30 cm
firmato e datato



275.
E.A. Habbah
Senza titolo, senza data
bronzo
23 x 20 cm
firma in basso a sinistra
verso: 89



283.
Riccardo Licata
Senza titolo, 1965
litografia
700 x 500 mm
firmato e datato 1965 in basso a destra, n. 30/60
verso: autenticazione, timbri, tecnica



276.
Carlo Hollesch
Chiesa di campagna in toscana, 1952
tempera su carta
50 x 40 cm
firma in basso
verso: descrizione opera



284.
Riccardo Licata
Senza titolo, 1962 (?)
olio su tela
20 x 60 cm
firmato e datato in basso
a destra



285.
Riccardo Licata
Senza titolo, 1982
olio su tela
40 x 50 cm
firmato e datato in basso
a destra
verso: 2 in alto



286.
Riccardo Licata
Senza titolo, senza data
olio su tela
26 x 31 cm
firmato in basso al centro



287.
Lalla Malvezzi
Morte sulla palude,
senza data
olio su tavola
29 x 38 cm
verso: foglietto con titolo,
autore e prezzo



288.
Bruno Martini
Deposizione (?), senza data
sanguigna
130 x 150 mm
firmato in basso a destra
scritta poco leggibile
verso: 26/2



299.
Bruno Martini
Senza titolo, senza data
matita su carta
390 x 340 mm
firmato in basso al centro
verso: numero 8



290.
Bruno Martini
Senza titolo, senza data
acquerello bruno
290 x 180 mm
firmato in basso a destra
verso: 5



291.
Bruno Martini
Crocifissione, senza data
sanguigna
290 x 180 mm
firmato in basso a destra
verso: 24, 7 e timbro



292.
Bruno Martini
Senza titolo, senza data
acquerello bruno
240 x 150 mm
firmato in basso a destra
verso: 6



293.
Bruno Martini
Senza titolo, senza data
acquerello rosso su carta
210 x 170 mm
firmato in basso a destra



294.
Bruno Martini
Senza titolo, senza data
acquerello nero su carta
210 x 170 mm
firmato in basso a destra



295.
Bruno Martini
Senza titolo, senza data
carboncino rosso su carta
200 x 250 mm
firmato in basso a destra
verso: 5



296.
Roberto Merelli
Cavalli, 1982
olio su tela
30 x 40 cm
firmato in basso a sinistra
verso: firma, data 1982



297.
Milena Milani
Points colorés, 1976
olio su tela
13 x 18 cm



298.
Milena Milani
Red, 1976
olio su tela
22 x 16 cm



299.
Milena Milani
Ce soir là, 1976
olio su tela
14 x 18 cm



300.
Alessandro Milesi
Senza titolo (*Carro trainato da un cavallo*), senza data
matita su carta avorio
220 x 140 mm
firmato in basso a destra



301.
Alessandro Milesi
Senza titolo (*Figure*), senza data
matita su carta avorio
220 x 140 mm
firmato in basso a destra



302.
Alessandro Milesi
Vela al terzo, senza data
matita su carta
170 x 120 cm
firmato in basso a destra



303.
Alessandro Milesi
Senza titolo, senza data
matita su carta
120 x 170 mm
firmato in basso a destra



304.
Leone Minassian
Senza titolo, senza data
olio su tela
20 x 15 cm
firmato e datato



305.
Leone Minassian
Senza titolo, 1967
olio su tela
30 x 25 cm
firmato e datato



306.
Marco Novati
Bevitore, senza data
olio su tela
31 x 41 cm
firmato in basso a destra



307.
Marco Novati
Gondoliere, 1973
acquerello e tempera su carta
280 x 370 mm
firmato e datato in basso verso: firma, autenticazione, titolo, tecnica, data 73



308.
Marco Novati
Senza titolo, senza data
gessi colorati su cartoncino nero
240 x 340 mm
firmato e datato in basso



309.
Marco Novati
Senza titolo, 1930
matita e penna su carta
220 x 150 mm
firma e data in basso a destra



310.
Marco Novati
Senza titolo, senza data
acquerello su carta
300 x 380 mm
firmato in basso a destra, "autentico"



311.
Marco Novati
Vaso con fiori, senza data
tempera su foglio di giornale
500 x 350 mm
verso: firma, tecnica, 250m



312.
Marco Novati
Natura morta, senza data
tempera su tavola
30 x 40 cm
firmato in basso a destra verso: timbro galleria d'arte Venezia piazza san marco 50/a e firma gallerista, titolo firma, 200m.



313.
Mario Padovan
Senza titolo, 1984
tempera e collage su carta
340 x 480 mm
firmato e datato in alto a sinistra, dedica a Raffaele Salmaso



314.
Andrea Pagnacco
Studio per il tema Public relation, senza data
 matita e acquerello
 su cartoncino
 480 x 690 mm
 firmato in basso a destra



315.
Paolo Pennisi
 Senza titolo, 1969
 tecnica mista su carta
 410 x 360 mm
 firmato e datato in basso
 a destra
 verso: 22/7, 1



316.
Pablo Picasso
 Senza titolo, 1959
 litografia (?)
 650 x 500 mm
 firmato e datato 2.7.59
 in basso a destra



317.
Pablo Picasso
 Senza titolo, 1952
 matita rossa su carta
 490 x 350 mm
 firmato e datato in basso
 a destra, dedica a Raffaele
 Carrieri in alto al centro



318.
Pablo Picasso
 Senza titolo, senza data
 litografia
 450 x 350 mm
 firmato in basso a destra,
 n. 17/50
 verso: scheda della galleria
 d'arte Il Naviglio



319.
Pablo Picasso
 Senza titolo, 1959
 litografia
 650 x 500 mm
 firmata e datata 17. 11.59 in
 alto a sinistra, n. 1638/ 2000



320.
Armando Pizzinato
 Senza titolo, 1985
 olio su tela
 57 x 46 cm
 firmato e datato in basso
 a destra



321.
Armando Pizzinato
 Senza titolo, 1985
 olio su tela
 57 x 46 cm
 firmato e datato in basso
 a destra



322.
Primo Potenza
Ponte sul Tamigi, Londra,
 senza data
 olio su tela
 37 x 50 cm
 firmato in basso a destra



323.
Primo Potenza
Rio Ognisanti, 1971
 olio su tavola
 17 x 24 cm
 firmato e datato in basso
 al centro



324.
Primo Potenza
La barca rossa. Numana,
 1972
 olio su tela
 25 x 33 cm
 firmato in basso a destra
 verso: titolo, tecnica, data



325.
Primo Potenza
Pescatori sulla spiaggia,
 1971
 olio su tela
 20 x 30 cm
 datato in basso a destra
 verso: firma, titolo, anno



326.
Primo Potenza
 Senza titolo, 1972
 tecnica mista
 24 x 33 cm
 firmato in basso a destra,
 datato a sinistra



327.
Primo Potenza
 Senza titolo, 1977
 olio su tavola
 24 x 33 cm
 firmato in basso a sinistra
 verso: firma, data, titolo



328.
Primo Potenza
Ponte Veneziano, 1971
 tecnica mista
 17 x 22 cm
 firmato in basso



329.
Primo Potenza
Trafalgar Square, senza data
 tecnica mista
 37 x 27 cm
 firmato in basso a destra.
 verso: firma, titolo



330.
Max Radicioni
Ciclo secondo sui tarocchi, il papa, 1976
olio su tela
22 x 16 cm
firmato e datato in basso a destra



331.
Bruno Radicioni
Il drago sull'altipiano, senza data
acquerello su carta?
330 x 220 mm
titolo, firma



332.
Amedeo Renzini
Senza titolo, senza data
acquerello su carta
500 x 700 mm
firmato in basso a destra



333.
Bruno Saetti
Senza titolo (*Figure*), senza data
matita nera e rossa su carta avorio
240 x 330 mm
firmato in basso a destra



334.
Bruno Saetti
Senza titolo, senza data
litografia
230 x 170 mm
firmato in basso a destra, n. 9/ 295



335.
Giuseppe Santomaso
Senza titolo, senza data
tecnica mista su carta
350 x 400 mm
firmato e datato in basso a destra



336.
Giancarlo Scarpa l'Alvisiano
Lume, 1954
olio su tela
58 x 33
firmato e datato in basso a destra
verso: titolo, timbro



337.
Giancarlo Scarpa l'Alvisiano
Lume, 1954
olio su tela
50 x 30 cm
firmato e datato in basso a destra
verso: sigla, firma, titolo



338.
Giancarlo Scarpa l'Alvisiano
Lume, 1954
olio su tela
50 x 30 cm
firmato e datato in basso a destra
verso: titolo, data, firma, 17



339.
Giancarlo Scarpa l'Alvisiano
Naufragio, 1954
olio su tela
50 x 30 cm
firmato e datato in basso a destra
verso: firma, titolo"



340.
Giancarlo Scarpa l'Alvisiano
Marina, 1954
olio su tela
48 x 57 cm
firmato e datato in basso a destra
verso: firma, data, titolo, 11



341.
Giancarlo Scarpa l'Alvisiano
Senza titolo, senza data
olio su tela
38 x 68 cm



342.
Fioravante Seibezzi
Londra White, 1951
acquerello su carta
500 x 600 mm
firmato in basso a destra
verso: cartellino della Mostra nazionale premio Parigi



343.
Fioravante Seibezzi
Senza titolo, senza data
tecnica mista su carta
330 x 210 mm
firmato in basso a destra



344.
Fioravante Seibezzi
Natura morta (Vaso con fiori), senza data
tempera su tela
30 x 24 cm
firmato in basso a destra



345.
Fioravante Seibezzi
Senza titolo, 1926
penna e matita su carta
4 studi in un'unica cornice:
100 x 120 mm; 100 x 150 mm;
150 x 80 mm; 110 x 90 mm
firmati e data 1926



346.
Fioravante Seibezzi
Paesaggio, senza data
olio su tela
26 x 30 cm
firmato in basso a sinistra



347.
Fioravante Seibezzi
Paesaggio, senza data
olio su tela
50 x 70 cm
firmato in basso a sinistra
verso: firma, dedica



348.
Fioravante Seibezzi
Senza titolo, senza data
matita su carta
3 studi in un'unica cornice
100 x 120 mm; 120 x 100 mm;
100 x 120 mm
firmati



349.
Fioravante Seibezzi
Senza titolo, senza data
litografia
480 x 690 mm
firmato in basso a sinistra,
n. 49/100



350.
Fioravante Seibezzi
Senza titolo, senza data
matita e china su carta
4 studi in un'unica cornice
200 x 150 mm; 150 x 120 mm;
90 x 120 mm; 100 x 70 mm
firmati



351.
Pio Semeghini
Senza titolo, senza data
matita su carta gialla
160 x 140 mm
firmato in basso a destra



352.
Ugo Sissa
Senza titolo, 1965
litografia
690 x 490 mm
firmato e datato in basso
a sinistra



353.
Gerard Francis Tempest
Senza titolo, senza data
olio su tela
50 x 75 cm
firmato in basso a sinistra



354.
Gerard Francis Tempest
Senza titolo, senza data
olio su tela
50 x 65 cm
firmato in basso a sinistra



355.
Gerard Francis Tempest
Senza titolo, senza data
olio su tela
50 x 75 cm
firmato in basso a sinistra



356.
Gerard Francis Tempest
Senza titolo, senza data
olio su tela
50 x 65 cm
firmato in basso a sinistra



357.
Gerard Francis Tempest
Senza titolo, 1971
olio su tela
76 x 50 cm
firmato e datato in basso
a sinistra



358.
Giorgio Valenzin
Senza titolo (*Palazzo veneziano*), senza data
olio su carta
50 x 35 cm
firmato in basso a destra



359.
Giorgio Valenzin
Senza titolo, senza data
olio su tela
39 x 54
firmato in basso a destra



360.
Giorgio Valenzin
Senza titolo, senza data
tecnica mista su carta
340 x 480 mm
firmato in basso a destra



361.
Giorgio Valenzin
Senza titolo, senza data
tecnica mista su tela
47 x 32 cm
firmato in basso a destra



362.
Giorgio Valenzin
Roma. Ruederi, senza data
acquerello su cartoncino
170 x 230 mm
firmato in basso a destra
verso: locazione, titolo, firma



363.
Giorgio Valenzin
Veduta di Piazza San Marco,
1974
litografia
240 x 320 mm
firmato e datato in basso
a destra, n. 10/20



364.
Giorgio Valenzin
Ca' Dario, senza data
olio su tela
49 x 34 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, 40



365.
Giorgio Valenzin
Natura morta (Vaso con fiori),
senza data
tempera su carta
380 x 280 mm
firma in basso a destra



366.
Giorgio Valenzin
Senza titolo, senza data
tecnica mista
51 x 36 cm
firma in basso a destra
verso: 279



367.
Giorgio Valenzin
*Veduta della Salute e della
Punta della Dogana*, senza
data
tecnica mista su tela
31 x 44 cm
firma in basso a destra



368.
Giorgio Valenzin
Veduta di Venezia, senza data
tecnica mista su tela
31 x 44 cm
firmato in basso a destra



369.
Giorgio Valenzin
*Veduta di Piazza San Marco
dal Bacino*, senza data
acquerello su carta
250 x 500 mm



370.
Giorgio Valenzin
Campo Santa Margherita,
senza data
tecnica mista su carta
320 x 460 mm
firmato in basso a destra



371.
Giorgio Valenzin
Piazza San Marco, senza data
tecnica mista su carta
120 x 170 mm
firmato in basso a destra



372.
Emilio Vedova
Senza titolo, senza data
acquerello nero
330 x 240 mm



373.
Emilio Vedova
Senza titolo, senza data
acquerello e tempera su carta
330 x 240 mm
firmato in basso a destra



374.
Emilio Vedova
Senza titolo, senza data
acquerello nero
240 x 330 mm



375.
Emilio Vedova
Senza titolo, senza data
carboncino su carta
200 x 250 mm
firmato in basso a destra,
scritta "delta"



376.
Emilio Vedova
Veduta, senza data
Tecnica mista su carta
260 x 360 mm
verso: autenticazione datata
10.1.83



377.
Emilio Vedova (?)
Senza titolo, senza data
olio su cartoncino
26 x 25 cm



378.
Renzo Vespignani
Nudo di donna, 1985
acquerello e matita su carta
430x 350 mm
firmato e datato in basso
a destra, dedica



379.
Teodoro Wolf Ferrari
Paesaggio campestre,
1920 (?)
olio su tavola
34,5 x 45,5 cm
firmato e datato
verso: scritta a matita:
"Biennale Venezia 1930"

Artisti non identificati

Qui di seguito è elencata una serie di opere appartenenti alla collezione Salmasso i cui autori non sono stati ancora identificati. Ove è stato possibile si è ricavato il nome e il cognome dell'artista (o parte di esso) dalla firma presente nell'opera. In tutti gli altri casi si sottintenda un generico "artista non identificato".



380.
Paolo Azara (?)
Senza titolo, senza data
litografia, 280 x 330 mm
firmato, vasaris 74, 6/15
verso: 26/3



381.
Bonoli (?)
Senza titolo, 1964
olio su tela
40 x 50 cm
verso: firma e data



382.
R. Bragato
Senza titolo, senza data
olio su tela
29 x 39 cm
in basso a destra firma



383.
Brindisi (?)
Senza titolo,
senza data
olio su tela
60 x 50 cm
firmato in basso a destra



384.
Campana (?)
Senza titolo, 1966
olio su tela
30 x 40 cm
firmato in basso a destra
verso: timbro Gianni De
Marco, firmato e datato



385.
E. Castelli
Ritratto di uomo seduto,
senza data
litografia
150 x 130 mm
firmato in basso a destra,
9/295 a sinistra
verso: in centro numero 8



386.
E. Costantini
Senza titolo, 1975
Inchiostro e acquerello su
carta
330 x 430 mm
firmato e datato 75
verso: 9



387.
Umberto Cuzzi (?)
Canal Grande
senza data
acquerello su carta
400 x 500 mm
firmato



388.
De luigi (?)
Senza titolo, senza data
olio su tela
60 x 10 cm
firmato in basso a sinistra



389.
Luciano Gaspari (?)
Senza titolo, senza data
tecnica mista
24 x 30 cm
firmato basso a destra



390.
A. Gatto
Senza titolo (*Vaso di fiori*),
1969
tempera su carta
490 x 340 mm
firmato e datato in basso
a destra



391.
Giorgi (?)
Senza titolo, 1964
tempera su tela
22 x 28 cm
firmato e datato



392.
Kowi (?)
Senza titolo, senza data
litografia
120 x 100 mm
firmato in basso a destra,
n. 10/50
verso: 28/06



393.
Lorenzon (?)
Senza titolo, 1969
acquerello su carta
350 x 470 mm
firmato e datato in basso
a sinistra
verso: 49



394.
Mandi (?)
*Sole cotto nella fornace dei
desideri*, 1977
olio su tela
39 x 55 cm
firmato e datato 10.12.77 in
basso a destra
verso: titolo, firma



395.
Mondi (?)
Senza titolo, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
firmato in basso a sinistra
verso: 223 r



396.
Mozzato (?)
Senza titolo, senza data
tecnica mista
60 x 80 cm
firmato in basso a destra



397.
Perotti (?)
Senza titolo, senza data
litografia
170 x 120 mm
firmato in basso a destra,
n. 9/295



398.
Mario Parpagiola (?)
Senza titolo, senza data
olio su tela
40 x 30 cm
firmato in basso a destra



399.
Mario Parpagiola (?)
Senza titolo, senza data
olio su tela
40 x 30 cm
firmato in basso a destra



400.
Zucci (?)
Nudo di donna,
senza data
olio su tela
28 x 38 cm
firmato in basso a destra



401.
Senza titolo, senza data
stampa su tela?
26 x 12.5 cm



402.
Senza titolo, senza data
stampa su tela
23 x 10 cm



403.
Il bacio, senza data
carboncino su carta
210 x 160 mm
firmato in basso a destra



404.
Natura morta, senza data
olio su tela
37 x 40 cm
firmato in basso a destra



405.
Senza titolo (*Innamorati*),
senza data
acquerello su carta
30 x 20 cm
firmato in basso a sinistra



406.
Senza titolo, 1972
olio su tela
49 x 39 cm
verso: dedica "Al caro amico
dott. Salomome...", firma



407.
Senza titolo, senza data
pennarello su carta
230 x 310 mm
firmato in basso a destra
verso: 44/2



408.
Senza titolo,
senza data
pennarello su carta
230 x 310 mm
firmato in basso a destra
verso: 44/3



409.
Senza titolo, senza data
inchiostro su carta
230 x 290 mm
firmato in basso a destra



410.
Senza titolo, 1970
inchiostro su carta
380 x 270 mm
firmato e datato in basso
a destra
verso: 6



411.
Paesaggio marino, senza data
olio su tela
40 x 50 cm
firmato in basso a destra
verso: 21/2"



412.
Senza titolo, senza data
olio su tela
38 x 49 cm
firmato in basso al centro
Verso: olio autentico....?



413.
Senza titolo, 1969
olio su tela
20 x 20 cm
in basso a destra "B 69"
verso: 28/5



414.
Senza titolo, 1979
tempera su cartoncino
230 x 230 mm
firmato in basso a sinistra
verso: data, 27, 6



415.
Senza titolo,
senza data
olio su tavola
40 x 30 cm
verso: scritta a matita "vieni
al cinema", 272



416.
Senza titolo, senza data
tempera su carta
660 x 720 mm
verso: timbro



417.
Senza titolo, senza data
olio su tela
39 x 49 cm
firmato in basso a sinistra



418.
Senza titolo, 1962
olio su tela
40 x 49 cm
firmato e datato in basso
a destra



419.
Natura morta, senza data
olio su tela
20 x 30 cm
firmato in basso a destra
verso: timbro



420.
Senza titolo, 1964
inchiostro su carta
480 x 380 mm
firmato e datato in basso
al centro
verso: 26/8



421.
Senza titolo, 1968 (?)
pennarello su carta
230 x 320 mm
firmato e datato in basso
a sinistra



422.
Senza titolo, senza data
litografia
1020 x 710 mm
firmato in basso a destra



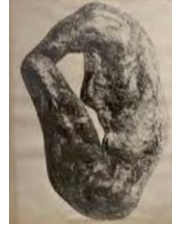
423.
Senza titolo, senza data
litografia
1020 x 710 mm
firmato in basso a destra



424.
After fair, senza data
tempera su tela
50 x 70 cm
verso: firma, misure e titolo



425.
Senza titolo, 1963
acquerello su carta
470 x 340 mm
firmato e datato in basso
a destra
verso: 26/5



426.
Senza titolo, 1974
litografia
500 x 360 mm
firmato in basso destra
verso: firma, data



427.
Senza titolo, 1974
olio su tela
70 x 50 cm
verso: data e scritta poco
leggibile



428.
Senza titolo, 1970
olio su tela
45 x 29 cm
firmato e datato in basso
a destra
verso: "Art Gill Club
Venezia", firma



429.
Senza titolo, 1974
matita su carta
240 x 350 mm
firmato e datato, n. 225



430.
Porticciolo a Trapani,
senza data
olio su tela
24 x 20 cm
firmato in basso a destra
verso: titolo, 29/7



431.
Who's who, senza data
tecnica mista
10.5 x 15 cm
firmato in basso



432.
Senza titolo, 1980
collage
20 x 20 cm
verso: firma, data



433.
Senza titolo, 1972
litografia
200 x 160 mm
firmato e datato in basso
a destra
verso: 24/6



434.
Senza titolo, 1972
litografia
220 x 200 mm
firmato e datato in basso
a destra
verso: 24/4



435.
Senza titolo, senza data
stampa su cartoncino
240 x 170 mm
verso: cam. 80, St. 24



436.
Senza titolo, senza data
stampa su cartoncino
240 x 170 mm



437.
Senza titolo, senza data
stampa su cartoncino
240 x 170 mm
verso: cam.80, St 24



438.
Senza titolo, senza data
stampa su cartoncino
240 x 170 mm
verso: 2



439.
Senza titolo, senza data
Stampa su carta
170 x 240 mm
verso: 3



440.
Senza titolo, senza data
Stampa su carta
170 x 240 mm
verso: 27



441.
Senza titolo, senza data
Stampa su carta
170 x 241 mm
verso: 4



442.
Senza titolo, senza data
biro su carta
110 x 80 mm
firmato in basso a destra
verso: St 29"



443.
Senza titolo, 1963
acquerello su cartoncino
170 x 240 mm
firmato in basso a sinistra,
datato in basso a destra 63

Conclusioni

Questa ricerca ha avuto come scopo quello di intraprendere un primo studio sulla collezione Salmaso e improntare un metodo di ricerca che permetta, anche una volta terminata la tesi, di portare avanti il lavoro.

Partendo dal fatto che non è mai stata eseguita prima alcun tipo di ricerca sulle opere raccolte da Raffaele, si è pensato fosse necessario avere come obiettivo quello di mettere assieme tutti i dati e i documenti che aiutassero a comprendere la storia della collezione.

Il primo passo è stato quello di eseguire una catalogazione completa per individuare gli artisti e per ricavare alcuni dati relativi alle opere quali le misure, la datazione, la tecnica, e le eventuali scritte poste sul verso o sul recto.

Una volta concluso questo passaggio fondamentale, si è impostato un metodo che permettesse uno studio specifico sulle opere. A tal proposito si è pensato di procedere eseguendo delle schede esemplificative di catalogo e una breve biografia relativa all'artista.

Essendo il numero dei dipinti e dei disegni davvero molto consistente, purtroppo non è stato possibile sviluppare una schedatura per ogni opera individuata tramite la catalogazione, ma è stato necessario fare una scelta.

Le opere di cui si è approfondito sono state selezionate in base all'importanza dell'artista nel panorama artistico locale dell'epoca e in base alla rilevanza nella storia della collezione.

Una terza fase importante è stata la stesura della storia del ristorante e della collezione. Questo capitolo è stato svolto raccogliendo i racconti e le testimonianze

di alcuni dei proprietari, esaminando le foto d'epoca e traendo qualche altra informazione dai libri del ristorante.

L'insieme di tutti questi passaggi qui sopra descritti ha permesso di poter raggiungere gli obiettivi prefissati. La catalogazione, la schedatura delle opere, e il reperimento dei materiali utilizzati per scrivere la storia della collezione sono stati tutti passaggi fondamentali che hanno permesso di eseguire una prima indagine conoscitiva della collezione Salmaso, e di acquisire un metodo di lavoro che mi permetterà di continuare le ricerche in futuro.

Appendice iconografica



Figura 1: Giuseppe e Savina al bancone



Figura 2: Tosca e Raffaele



Figura 3: Da sinistra Virgilio Guidi, Tosca e Savina di spalle



Figura 4: al centro Alfonso Gatto, Raffaele Salmaso e Gianni De Marco



Figura 5: Raffaele Salmaso e Giorgio De Chirico



Figura 6: Ezra Paund seduto davanti il Ristorante da Raffaele

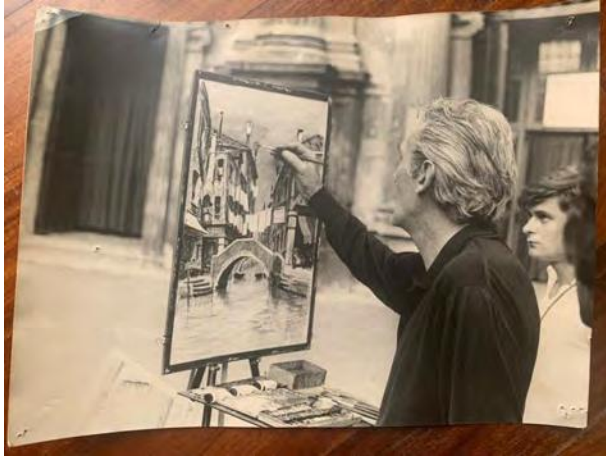


Figura 7: l'artista Farago mentre dipinge un acquerello ora facente parte della collezione Salmaso



Figura 8: Giorgio Valenzin nel suo studio

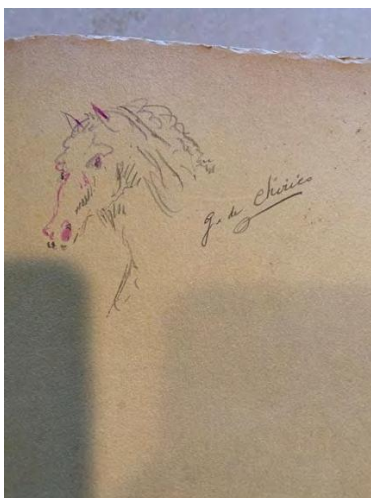


Figura 9: testa di cavallo eseguita a matita da Giorgio De Chirico, dal libro d'oro del ristorante

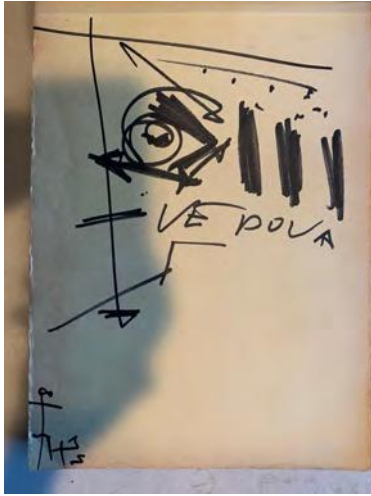


Figura 10: schizzo firmato Emilio Vedova, dal libro d'oro del ristorante



Figura 11: disegno firmato Hugo Pratt, dal libro d'oro del ristorante



Figura 11: veduta di San Giorgio eseguita da Giorgio Valenzin, dal libro d'oro del ristorante



Figura 12: disegno eseguito da Riccardo Licata, dal libro d'oro del ristorante



Figura 13: acquerello della sala del caminetto eseguito da Stellario Baccellieri

Bibliografia

- GIUSEPPE RAIMONDI, *Filippo De Pisis*, Vallecchi Editore, Firenze, 1952.
- GIORGIO ZAMBERLAN, *Il mercante in camera*, Vallecchi Editore, Firenze, 1959.
- MARINA GARRETTO VALERI, SANDRA LEONI (a cura di), *Dipinti, disegni, litografie, manoscritti inediti di Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Padova, Galleria la Chiocciola, 28 ottobre – 8 novembre 1964), Neri Pozza Editore, Vicenza, 1965.
- LILIANA MUTI, *Guidi*, Tipografia Artigiana Jesolo, Lido di Jesolo, 1970.
- MARCO VALSECCHI, *Filippo De Pisis*, Aldo Martello Editore, Milano, 1971.
- GIUSEPPE MARCHIORI, SANDRO ZANZOTTO (a cura di), *100 opere di Filippo de Pisis*, Produzioni Grafiche Moderne Giovacchini, Firenze, 1973.
- GUIDO PEROCCO (a cura di), *Virgilio Guidi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 19 agosto – 30 settembre 1973), Stamperia di Venezia, Venezia, 1973.
- SANDRO ZANOTTO, *Filippo De Pisis impressioni su carta*, Firenzelibri, Firenze, 1974.
- PIER GIOVANNI CASTAGNOLI, TONI TONIATO (a cura di), *Guidi*, Edizioni arte Venezia, Venezia, 1977.
- ARISTIDE BALLIS, *Giorgio de Chirico a fuoco*, Edizioni Helvetia, Venezia, 1979.
- RENZO MODESTI, *Calvani*, Schena Editore, Fasano, 1981.
- ENZO DI MARTINO, TONI TONIATO, *Licata*, Edizione Galleria il Traghetto, Venezia, 1982.
- GERMANO CELANT (a cura di), *Vedova 1935-1984*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, Magazzino del Sale, 12 maggio – 30 settembre 1984), Electa, Milano, 1984.
-

- MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano, 1984.
- ENZO DI MARTINO, *Un uomo che dipinge. Virgilio Guidi*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1985.
- FABIO BENZI, TONI TONIATO, VITTORIO SGARBI (a cura di), *Virgilio Guidi 1912-1948*, catalogo della mostra, (Mesola, Castello Estense, 7 giugno – 19 luglio 1987), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1987.
- MAURIZIO CALVESI, GIANDOMENICO ROMANELLI, CHIARA ALESSANDRI, AUGUSTA MONFERINI (a cura di), *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 1 ottobre 1988 – 15 gennaio 1989), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988.
- TONI TONIATO (a cura di), *Edmondo Bacci. Universi del colore*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 22 settembre – 30 ottobre 1989), Electa, Milano, 1989.
- EDOARDO BRANDANI, *Giorgio de Chirico. Catalogo dell'opera grafica 1969-1977*, Edizioni Bora, Bologna, 1990.
- CECILIA CASORATI, ENZO DI MARTINO, VINCENZO SANFO, MARISA VESCOVO, *Picasso le impressioni di un genio*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Guasco, 20 dicembre 1989 – 25 febbraio 1990), Fabbri Editore, Milano, 1990.
- LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Mario Deluigi 1901-1978*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 25 maggio – 21 luglio 1991), Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991.
- GERMANO CELANT (a cura di), *Vedova... continuum...*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte Contemporanea di Milano, 9 maggio – 30 giugno 1991), Mazzotta, Milano, 1991.
- MARCO ROSCI (a cura di), *Virgilio Guidi*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 6 luglio – 15 settembre 1991), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1991.

- CHIARA BERTOLA (a cura di), *Edmondo Bacci Catalogo generale dell'opera. Volume I. Opere 1947-1978*, Edizioni Cavallino, Venezia, 1992.
- ENZO DI MARTINO (a cura di), *Licata*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte di Ca' Pesaro 28 maggio – 30 giugno, 1993), Fabbri Editore, Milano, 1993.
- MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano, 1995.
- TONI TONIATO (a cura di), *Modernità allo specchio: arte a Venezia 1860-1960*, Supernova, Venezia, 1995.
- LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo De Pisis. Opera grafica della collezione Malabotta*, catalogo della mostra (Vicenza, Chiesa di San Giacomo, 7 settembre – 10 novembre 1996), Il Cardo Editore, Venezia, 1996.
- LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta. Venezia 195-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 12 ottobre 1996 – 19 gennaio 1997), il Cardo editore, Venezia, 1996.
- LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre – 16 novembre 1997), Neri Pozza editore, Vicenza, 1997.
- FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi catalogo generale dei dipinti*, volume primo, Electa, Milano, 1998.
- FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi catalogo generale dei dipinti*, volume secondo, Electa, Milano, 1998.
- FRANCA BIZZOTTO, DINO MARANGON, TONI TONIATO (a cura di), *Virgilio Guidi catalogo generale dei dipinti*, volume terzo, Electa, Milano, 1998.
- LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Filippo de Pisis. L'uomo e la natura*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Vincenzo corso

- Canalgrande, 1 dicembre – 24 febbraio 2002), Cicero Editore, Venezia, 2001.
- GIOVANNI BARBERO, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata. Artista europeo*, catalogo della mostra (Genova, Complesso monumentale di Sant' Ignazio, 13 novembre – 15 dicembre, 2004), Verso L'arte Edizioni, Roma, 2004.
 - MARIA LUISA PACELLI (a cura di), *De Pisis a Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 marzo – 4 giugno 2006), Ferrara Arte, Ferrara, 2006.
 - NICO STRINGA (a cura di), *Venezia '900, da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 – 8 aprile 2007), Marsilio Editori, Venezia, 2006.
 - GIOIA MORI, *La solitudine di Ebdòmero*, in “Art e Dossier”, n. 230, Giunti, Firenze-Milano, 2007.
 - ANGELANDREINA RORRO, ALESSANDRA BARBUTO (a cura di), *Emilio Vedova 1919-2006*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007.
 - LEONARDO CONTI, GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di), *Riccardo Licata Mare Nostrum*, catalogo della mostra (Mosca, Moscow Museum Modern Art, 22 settembre – 23 ottobre, 2008), Il Cigno GG Edizioni, Roma, 2008.
 - MICHELE BERALDO (a cura di), *Riccardo Licata. Una vita d'artista*, Skira Editore, Milano, 2009.
 - GIOVANNI COMISSO, *Il mio sodalizio con de Pisis*, Neri Pozza, Vicenza, 2010.
 - GIOVANNI GRANZOTTO, DINO MARANGON (a cura di), *Virgilio Guidi. Tutte le luci*, catalogo della mostra (Sacile, Studio d'Arte G. R. 16, ottobre – 30 dicembre 2010), Il Cigno GG Edizioni, Roma, 2010.
 - MICHELE BERALDO, DINO MARANGON (a cura di), *Virgilio Guidi. Grandi opere (1948-1983)*, catalogo della mostra (Padova, Piazzola sul Brenta, Villa Contarini, 23 marzo – 30 giugno 2013), Umberto Allemandi & C., Torino, 2013.

- GIOVANNI BIANCHI (a cura di), *Opere del Novecento, dalle raccolte d'arte della fondazione Giorgio Cini*, Scripta Edizioni, Verona, 2013.
- GERMANO CELANT, STEFANO CECCHETTO, *Vedova Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Scuola Grande San Rocco, 24 maggio – 3 novembre 2013), Marsilio Editori, Venezia, 2013.
- TONI TONIATO, CASIMIRO DI CRESCENZO (a cura di), *Virgilio Guidi. Il destino della figura*, catalogo della mostra (Pordenone Galleria Arte Moderna e Contemporanea “Armando Pizzinato”, 8 novembre 2014 – 8 marzo 2015), Antiga Edizioni, Pordenone, 2014.
- GIORGIO BALDO, STEFANO CECCHETTO, *Dialoghi veneziani. Una collezione in divenire. Virgilio Guidi, Corrado Balest, Alberto Gianquinto*, catalogo della mostra (Torre di mosto, Museo del Paesaggio, 19 marzo – 15 maggio 2016), Tipolitografia Colorama, San Donà di Piave, 2016.
- GERMANO CELANT (a cura di), *Emilio Vedova Disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzino del Sale, 29 maggio – 1 novembre 2016), Lineadacqua Edizioni, Venezia, 2016.
- CRISTINA BELTRAMI, MARTINA MASSARO, CHIARA ROMANELLI (a cura di), *Corrado Balest 192-2016*, catalogo della mostra (Venezia, 19 gennaio – 24 marzo 2019), Marsilio Edizioni, Venezia, 2019.
- PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento 4 ottobre – 1 marzo 2020), Electa, Milano, 2019.
- GERMANO CELANT, *Emilio Vedova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 dicembre 2019 – 8 febbraio 2020), Marsilio Editori, Venezia, 2019.
- VICTORIA NOEL- JOHNSON (a cura di), *Giorgio de Chirico Il volto della Metafisica*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 30 Marzo – 7 Luglio 2019), Skira Editore, 2019.
- GIANDOMENICO ROMANELLI, PASCALINE VATIN (a cura di), *L'Angelo degli artisti. L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 dicembre 2019 – 1 marzo 2020), Lineadacqua Edizioni, Venezia, 2019.

- KAROLE P.B. VAIL, VIVIEN GREENE (a cura di), *Peggy Guggenheim. L'ultima Dogaressa*, catalogo della mostra (Venezia, collezione Peggy Guggenheim, 21 settembre 2019 – 27 gennaio 2020), Marsilio Editori, Venezia, 2019.
- STEFANO CECCHETTO, GIOVANNI GRANZOTTO, DINO MARANGON, *Omaggio a Virgilio Guidi. Con uno sguardo alla Collezione Sonino*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 16 settembre 2021 – 9 gennaio 2022), Manfredi Edizioni, Bologna, 2021.
- GIANDOMENICO ROMANELLI, PASCALINE VATIN (a cura di), *Le tre stelle di Romano. Burano: arte e storia di un ristorante entrato nel mito*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 16 dicembre 2021 – 6 marzo 2022), Lineadacqua edizioni, Venezia, 2021.

Sitografia

- <http://www.fondazionemoretti.it/artisti/licata-riccardo/>
- <https://www.fondazionevedova.org/1919-1940>
- <https://www.fondazionevedova.org/1919-1940?page=2>
- <https://www.fondazionevedova.org/1919-1940?page=3>
- <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950>
- <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=1>
- <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=2>
- <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=3>
- <https://www.fondazionevedova.org/1941-1950?page=4>
- <https://www.fondazionevedova.org/1951-1960?page=1>
- <https://www.fondazionevedova.org/1951-1960?page=6>
- <https://www.fondazionevedova.org/1961-1970?page=6>
- <https://www.fondazionevedova.org/1961-1970?page=8>
- <https://www.fondazionevedova.org/1991-2006?page=0>
- <https://www.fondazionevedova.org/1991-2006?page=2>
- <https://www.fondazionevedova.org/1991-2006?page=4>

Ringraziamenti

Desidero innanzi tutto ringraziare il mio relatore Giovanni Bianchi, per la sua pazienza, per i suoi consigli, e per le sue conoscenze trasmesse durante tutto il percorso di stesura della tesi.

Un ringraziamento va anche alla correlatrice Federica Stevanin, Professoressa che ammiro, e che durante gli anni della triennale mi ha aiutata a capire quale direzione intraprendere per maturare e approfondire la mia passione per l'arte.

Un grazie di cuore va a zia Paola che mi ha aiutata nell'impaginazione del regesto. Ringrazio in particolare zia Laura per essere sempre, in ogni momento, un supporto emotivo non indifferente.

Ringrazio mio padre Antonello per avermi donato l'amore per l'arte e per la musica, passioni che saranno sempre parte della mia vita.

Soprattutto ringrazio mia mamma Giovanna per essermi sempre accanto, e per aver sempre combattuto con tutte le sue forze per la mia felicità.

Dedico un grazie a Anna Stefania, per avermi aiutata in questi tre anni a trovare parti di me che nemmeno conoscevo.

Ringrazio Chiara Beltrame per essere una maestra di canto speciale, per credere in me, e per avermi aiutata a far crescere la mia creatività.

Voglio dedicare un sentito ringraziamento ai miei amici di sempre Martina, Nicolò, Sara e Vincenzo, persone che colorano ogni giorno la mia vita e a cui sono riconoscente per tutto il loro affetto.

Infine, un grazie dal cuore va a zia Tosca e a nonna Savina per avermi regalato un'infanzia meravigliosa.