



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 Magistrale

**Vicenza: Licisco Magagnato e gli artisti
contemporanei**

Vicenza: Licisco Magagnato and contemporary artists

Relatrice
Prof.ssa Giuliana Tomasella

Laureanda: Elisa Guidolin

Matricola: 2023336

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	p.5
CAPITOLO 1: VICENZA, STORIA DI UNA PROVINCIA. DAL PRIMO DOPOGUERRA AGLI ANNI SESSANTA	p. 8
1.1 Il contesto: Vicenza e l'arte contemporanea	p. 28
CAPITOLO 2: MAGAGNATO, L'ARTE E GLI ARTISTI CONTEMPORANEI	p. 37
2.1 Gli anni della formazione	p. 38
2.2 I primi scritti: gli articoli dedicati alle biennali del 1948 e del 1950	p. 47
2.2.1 La XXIV Biennale	p. 50
2.2.2 La XXV Biennale	p. 60
2.3 Magagnato e gli artisti del panorama italiano	p. 65
CAPITOLO 3: MAGAGNATO E L'ARTE CONTEMPORANEA VICENTINA	p. 76

3.1 Pittura e scultura a Vicenza	p. 82
3.1.1 Ubaldo Oppi	p. 82
3.1.2 Neri Pozza	p. 88
3.1.3 Franco Meneguzzo	p. 96
3.2 La ceramica a Vicenza	p. 101
3.2.1 Andrea Parini	p. 108
3.2.2 Alessio Tasca	p. 112
3.2.3 Pompeo Pianezzola	p. 115
3.2.4 Pino Castagna	p. 119
CONCLUSIONE	p. 123
BIBLIOGRAFIA	p. 128
SITOGRAFIA	p. 144

INTRODUZIONE

Molto spesso il nome di Licisco Magagnato viene legato, insieme a quello di Carlo Scarpa, alla ricostruzione del Museo di Castelvecchio nel secondo dopoguerra. Molteplici sono, nei manuali di storia contemporanea vicentina, i riferimenti al «piccolo grande Maestro» della Resistenza che era Magagnato, ma la comprensione della sua figura è ancora incompleta. La riscoperta e lo studio dell'attività critica risultano, infatti, ancora parziali. In questo senso sono state fondamentali una serie di iniziative promosse in occasione del centenario dalla nascita del direttore (Vicenza, 8 giugno 1921 – Venezia, 11 aprile 1987). Nel 2021 la Direzione dei Musei Civici Veronesi ha organizzato un programma di eventi per ricordare lo studioso, il direttore e l'uomo tra impegno civile, storia dell'arte e politica culturale. Fondamentali sono state le iniziative legate all'arte contemporanea, si pensi, ad esempio, alla nuova sezione espositiva: *L'arte contemporanea nello sguardo di Licisco Magagnato (Vicenza 1921-Venezia 1987): mostre veronesi e acquisizioni per la Galleria d'Arte Moderna* allestita nel rinnovato percorso *Passioni e visioni: percorsi dalla storia della Galleria d'Arte Moderna Achille Forti*.

Non dobbiamo comunque dimenticarci dell'amore che Magagnato coltiva nel corso di tutta la sua carriera per la propria città natale, che era Vicenza, e per i suoi artisti, talvolta anche amici con cui instaura importanti sodalizi lavorativi.

In questa tesi ci si propone di mettere in luce gli studi di Licisco Magagnato dedicati all'arte contemporanea ed in particolar modo proprio a quella vicentina.

Il primo capitolo è utile per comprendere il contesto in cui si forma ed opera lo studioso. Il taglio prettamente storico di questo capitolo evidenzia i fattori politici, economici e culturali fondamentali per la formazione dello studioso. Questo approccio storico è utile a comprendere il forte impegno anche politico che pervade l'attività di Magagnato.

Nelle pagine che seguono vengono analizzati i testi che il critico scrive a partire dal 1946 lungo tutto il corso della sua carriera. L'ampiezza dei suoi interessi ha reso necessario suddividere lo studio dedicato agli scritti di Magagnato contemporaneista in due capitoli: il primo (ovvero il Capitolo 2) analizza gli scritti dedicati all'arte contemporanea italiana ed internazionale. Questo delinea l'evoluzione del pensiero di Magagnato, dapprima influenzato dagli insegnamenti del professor Fiocco e fortemente legato alla predilezione per l'impressionismo, poco propenso ad un'apertura nei confronti delle avanguardie artistiche più ardite, fino a giungere agli ultimi anni della carriera di Magagnato, durante i quali dimostra di non trascurare percorsi inediti ed anticipatori.

Il successivo e ultimo capitolo, il terzo, si concentra sugli scritti dedicati da Magagnato agli artisti vicentini. Dalle mostre presso il Giardino Salvi, alla grande mostra dedicata ad Ubaldo Oppi, agli scritti che delineano minuziosamente l'opera scultorea e poi grafica di Neri Pozza, sino al riconoscimento come innovatore dell'arte vicentina di Franco Meneguzzo. Fondamentali sono, nel contesto delle arti figurative vicentine, gli studi dedicati dal critico all'artigianato. Egli conduce un'opera di affrancamento di queste arti, ed in particolar modo della ceramica, dalla considerazione di "arte minore". Si tratta di un *leitmotiv* che si riscontra in tutte le fasi, da quella giovanile sino alla piena maturità.

In ragione di quanto detto poco prima, la bibliografia risulterà composta principalmente dai testi che lo stesso critico produsse nel corso degli anni e che oggi sono gelosamente custoditi, in diverse forme (dal dattiloscritto al microfilm), principalmente presso la Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa, la Bertoliana di Vicenza e l'Archivio Magagnato di Castelvechio

a Verona. Tale precisazione è dettata dal fatto che i testi di Magagnato dedicati all'arte contemporanea, ad esclusione di qualche eccezione, purtroppo, non sono stati ancora raccolti in un'antologia.

CAPITOLO 1

VICENZA, STORIA DI UNA PROVINCIA. DAL PRIMO DOPOGUERRA AGLI ANNI SESSANTA

Per capire a fondo le vicende culturali di una città è indispensabile un affondo storico che metta in luce quali siano gli avvenimenti fondamentali e i personaggi chiave di un dato periodo. In questo caso la città è Vicenza e il periodo è quello tra il primo dopoguerra e gli anni Sessanta.

Così come nel resto d'Italia, la Prima guerra mondiale incise traumaticamente sulla città di Vicenza e la sua provincia. Essa, infatti, innescò profonde trasformazioni in tutti i campi, da quello economico, a quello sociale e politico. Così come le altre città italiane, Vicenza si trovò a fare i conti con i problemi suscitati dalle distruzioni materiali, dallo sfollamento forzato e dalla dispersione delle famiglie dei profughi in regioni lontane e quindi, conseguentemente, dalla ricostruzione. Già nel 1919 si aggravarono gli squilibri economici della provincia a cui si aggiunsero lo stato di irrequietezza delle masse, provocato dalla guerra ed alimentato dalle agitazioni sindacali e dalla propaganda di sinistra¹. Ciò porterà a quel biennio che, a partire dall'aprile del 1919, si caratterizza per lotte e rivendicazioni legate ai problemi della disoccupazione e del sempre

¹ Guiotto M., *Dal primo dopoguerra al 1943*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, 4 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, p. 115

maggiore caroviveri. È in questo contesto che si afferma il Partito popolare che poteva contare sulla grande capacità di penetrazione dell'organizzazione sociale, sindacale e cooperativa cattolica, il cui nucleo d'origine era la parrocchia². Questa fu, anche nel dopoguerra, un elemento portante della società vicentina:

nel Vicentino l'azione religiosa, quella sociale e quella politica, pur distinte in organizzazioni fondamentalmente diverse, costituivano in realtà un tutto unico, con medesimi organizzatori, aderenti ed obiettivi³.

Tra la primavera e l'estate del 1920 si raggiunse l'apice delle agitazioni e degli scioperi ciò mise in luce tutta la potenzialità eversiva delle masse⁴. È a partire proprio da questo periodo che gli storici segnano da un lato l'inizio della parabola discendente del movimento di rivendicazione popolare, dall'altro le prime avvisaglie della reazione padronale. È in questo clima di agitazioni che il fascismo prende consistenza, quando «si realizzò l'avvicinamento tra borghesia patriottica ed ex combattentistica dei fasci di combattimento e la borghesia terriera promotrice dello squadristico agrario»⁵. Già alla fine del febbraio 1921 il prefetto di Vicenza segnalava al ministero dell'Interno che il fenomeno fascista stava conoscendo anche nella provincia un notevole sviluppo. Nel giugno 1921 la guida del fascio di Vicenza venne affidata all'avvocato Antonio Franceschini il quale:

tentò di normalizzare il fascio vicentino, stretto tra le difficoltà finanziarie, dopo la campagna elettorale, e gli aspri contrasti interni riguardo alla linea di sviluppo e alla

² Guiotto M., *Dal primo dopoguerra...*, cit. p.119

³ Ibidem

⁴ Ibidem

⁵ Ivi, p. 122

collocazione futura del movimento nell'ambito sociale e politico⁶.

All'altezza del 1921, infatti, il fascio vicentino risulta essere diviso in due diverse ali: da una parte l'ala moderata, di cui faceva parte lo stesso Franceschini, la quale fu sin dall'inizio propensa ad accettare la svolta mussoliniana legata alla cessazione delle violenze e delle spedizioni punitive. Dall'altra, l'ala più estremista che comprendeva i gruppi originari sorti caoticamente nella provincia e assoldati dagli agrari, privi di un nucleo centrale e con il solo scopo di contrastare con la violenza l'azione dei leghisti. Quest'ala si oppone al patto di pacificazione e si rifiuta all'eventualità di assoggettarsi ad una direzione politica⁷.

La doppia faccia del fascismo a Vicenza è ben messa in luce dalla storica Maddalena Guiotto, la quale sottolinea come rientrassero nelle fila fasciste sia gli agrari che nutrivano l'esigenza di acquisire un maggior controllo sui lavoratori della terra, sia i braccianti non più sorretti dalle organizzazioni sindacali di sinistra. Il rimpolparsi delle fila fasciste non deve essere attribuito alle sole manovre politiche. Non bisogna, infatti, scordare gli eventi violenti che caratterizzarono questo periodo, favoriti anche da una sempre più marcata connivenza tra fascisti e forze dell'ordine.

Il 20 settembre 1922 più di quattromila fascisti si radunarono a Vicenza⁸. Alla cerimonia, che si concluse a Monte Berico con un discorso di De Stefani, presenziò anche l'amministrazione comunale. Il 14 ottobre, un migliaio di fascisti occupò il municipio di Vicenza, ottenendo le dimissioni dell'amministrazione socialista⁹.

⁶ Guiotto M., *Dal primo dopoguerra...*, cit. p 125

⁷ Ibidem

⁸ Ivi, p.127

⁹ Ibidem

L'assenza di tentativi di resistenza e di opposizione al colpo di mano e la facilità con cui le autorità eseguirono le richieste fasciste di insediare alla guida del comune un commissario prefettizio, lasciarono intuire il grado di inerzia e di impotenza a cui erano ormai giunte le istituzioni e i partiti democratici e la profonda stanchezza e depressione che aveva pervaso la popolazione¹⁰.

È quindi tra il 20 settembre e il 14 ottobre che inizia la parabola ascendente e di effettiva presa di potere del fascismo a Vicenza. Qui come nel resto d'Italia, in connessione con il programma della Marcia su Roma (27 ottobre 1922), squadre di fascisti occuparono la stazione ferroviaria, il palazzo delle poste e della centrale telefonica. Giunsero, infine, ad occupare la prefettura, la questura, le caserme e le aziende municipalizzate, il tutto appoggiato da un atteggiamento passivo dell'esercito a cui il prefetto aveva trasferito i poteri¹¹. La passività dell'esercito di fronte allo scioglimento forzato dei consigli comunali non deve lasciare perplessi, in quanto questo fu un *leitmotiv* della stragrande maggioranza della popolazione.

Alla fine del giugno 1923 avvennero le elezioni del nuovo consiglio comunale di Vicenza. Vennero presentate due liste: una di maggioranza composta da fascisti e liberali, ed una di minoranza concordata con i commercianti. I popolari, i socialisti, i democristiani e i repubblicani proclamarono, di fatto, la loro astensione. Se nel capoluogo non si registrarono incidenti, nelle campagne i contadini vennero prelevati dai fascisti e costretti a recarsi alle urne. Nonostante ciò, la percentuale dei votanti risultò molto bassa, non raggiunse nemmeno il 30%¹². Il 6 aprile 1924 ci furono le consultazioni politiche caratterizzate da un risultato

¹⁰ Guiotto M., *Dal primo dopoguerra...*, cit. p. 127

¹¹ Ibidem

¹² Ivi, p. 129

elettorale dell'opposizione molto buono, provocando così rancore negli squadristi che si abbandonarono ad episodi di violenza contro coloro che erano ritenuti la causa del loro mancato successo.

Fondamentale per l'affermarsi definitivo del fascismo fu l'introduzione delle misure repressive che limitarono la libertà di riunione, di associazione e di stampa. Azioni che si svilupparono tra il 1925 e il 1926, anno in cui, a partire dall'ottobre, incominciò la pubblicazione di «Vedetta Fascista»¹³. Se limitare la libertà di stampa non fu, in fin dei conti, così difficile, non si può dire lo stesso per l'inquadramento delle organizzazioni giovanili. Questo era un obiettivo fondamentale per il regime, che mirava ad assumere il monopolio dell'educazione e della formazione delle nuove generazioni (di quelle generazioni di cui facevano parte anche personaggi come Licisco Magagnato e Luigi Meneghello) per creare una nuova élite composta da *uomini nuovi*. Assieme alla serie infinita di organizzazioni collaterali del regime che miravano all'inquadramento delle giovani generazioni e quindi tese a fare del partito fascista il principale referente della popolazione in ogni ramo della vita civile e sociale, l'Azione cattolica divenne, in parallelo e in competizione con quelle, una sorta di «duplicato confessionale del “partito di massa”»¹⁴. A proposito di ciò, non va sottovaluto quel fenomeno per cui intorno alla Chiesa e alle sue articolazioni parrocchiali, si va creando «una rete di associazioni, strutture, iniziative la cui influenza travalica ampiamente l'aspetto spirituale e morale, per distendersi su quello materiale e operativo come organico sistema di risposte alle esigenze di socializzazione, partecipazione, soddisfazione espresse dalla società ai più diversi livelli»¹⁵. Fondamentali,

¹³ Guiotto M., *Dal primo dopoguerra...*, cit. p. 132

¹⁴ Franzina E., *L'età contemporanea*, in *Storia di Vicenza. Dalla Preistoria all'età contemporanea*, a cura di Gullino G., Cierre Edizioni, Verona, 2014, p. 211

¹⁵ Allum P., Diamanti I., *Società e politica dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta. Lineamenti per una ricostruzione*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, 4 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, p. 426

¹⁵ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p. 119

nel corso degli anni Trenta, furono le Scuole di cultura cattoliche che ebbero varie sedi sia in città che in provincia¹⁶. Il “quartier generale” dell’Azione cattolica aveva sede a San Marco, qui vennero ospitate numerose conferenze e lezioni che ebbero come relatori numerosi personaggi noti a livello nazionale, ma anche vicentini in carriera¹⁷. Si va creando in questo contesto, attraverso questa rete organizzativa e culturale, quella che il sociologo Carlo Triglia definisce la *subcultura cattolica*¹⁸. Potremmo dire che, sebbene il dibattito politico di allora non riconoscesse le figure che si andavano formando in seno a queste iniziative, l’Azione cattolica andava preparando coloro che, alla caduta del fascismo e alla fine della guerra, di politica si sarebbero occupati. Questa doppia presenza (fascista e cattolica) nella vita civile e sociale mette in luce, d’altra parte, come, a scapito della parte socialista, democratica e radicale, o più in generale quella laica e liberal-progressista che ormai erano state escluse da un confronto politico, vengano agevolati sia il regime ma anche i cattolici e la Chiesa la cui presa sulle popolazioni si incrementò a dismisura nel corso degli anni del fascismo¹⁹.

Franzina riporta una testimonianza anonima del tempo dalla quale si può evincere come Vicenza contasse su un substrato urbano «composto da indifferenti e di antifascisti specie nell’elemento intellettuale»²⁰ che avrebbe trovato riscontri principalmente nel ceto commerciale e industriale urbano. La Chiesa, capeggiata dall’allora monsignor Rodolfi, e più in generale i cattolici, non erano favorevoli al regime (come detto precedentemente, si contrapponevano ad esso attraverso iniziative come l’Azione cattolica). A ciò si somma l’esistenza di questo substrato

¹⁶ Franzina E., *L’età contemporanea...*, cit. p.217

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Allum P., Diamanti I., *Società e politica...*, cit. p. 428

¹⁹ Franzina E., *L’età contemporanea...*, cit. p. 212

²⁰ Ivi, p. 213

indifferente e antifascista e ciò spiega la mancanza in città di una vera e propria élite fascista²¹.

Assieme al problema della concorrenza cattolica e clericale insorse a Vicenza il problema dell'unità interna del partito fascista. Sostanzialmente Vicenza doveva fare i conti anche con il «beghismo»²², termine usato all'epoca per descrivere una classe dirigente periferica, rissosa, talvolta corrotta, vittima di una conflittualità interna, tra spinte personalistiche dei leader e motivazioni politico-affaristiche per il controllo del territorio. Dal 1932 al 1940 palazzo Trissino, l'allora sede del podestà, ospitò Giambattista Cebba. Egli è definito da Franzina come «un oscuro funzionario dalle notevoli capacità amministrative»²³ che riuscì a prevalere su quella conflittualità interna. Non mi voglio dilungare sulla politica del nuovo podestà, ma mi preme ricordare come, seppur nei limiti di una normativa stringente, Cebba fece del suo meglio per dare alla città una seria disciplina dello sviluppo urbano avvallando riforme e attuando scelte, talvolta criticate, come il rifacimento della Loggia del Capitano (1937), l'abbattimento dell'arco seicentesco del Revese (1938) deciso per rendere più scenografico il passaggio a fianco del Campo Marzo di Mussolini in visita alla città²⁴.

Per quanto riguarda la politica estera, dopo un primo moto entusiastico dovuto alla conquista dell'Etiopia, iniziarono le prime perplessità e i timori suscitati dal capovolgimento delle tradizionali alleanze con Inghilterra e Francia e dalla costituzione dell'Asse Roma-Berlino (24 ottobre 1936). Perplessità e timori, sommati ad un'economia sempre più instabile che costringeva molti a riparare là dove si poteva (in Francia, nell'Agro Pontino da poco bonificato e nella stessa Germania hitleriana)²⁵,

²¹ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p. 213

²² Ibidem

²³ Ivi, p.215

²⁴ Ibidem

²⁵ Ivi, p.216

contribuirono ad incrinare progressivamente il consenso popolare nei confronti del regime²⁶. A quest'altezza temporale, però, non si può ancora parlare di vero e proprio antifascismo intellettuale. Erano in pochi i giovani veri oppositori del regime che coltivassero realmente studi e passioni di buon livello, i più, tra cui Neri Pozza e Antonio Barolini, entrambi assidui collaboratori di «Vedetta Fascista», erano ancora grandi estimatori del duce²⁷.

Va da sé che l'entrata in guerra dell'Italia e le successive disastrose operazioni belliche provocavano una certa inquietudine tra la popolazione. Quel fatidico giorno del giugno 1940, Neri Pozza, un testimone d'eccezione per il periodo preso in esame, lo racconta con un certo sentimentalismo:

Sotto il portico di Palazzo Chiericati quel giorno Toni Giuriolo abbandonò la testa sulla spalla di Antonio Barolini in un pianto diretto che non mi uscì mai dalla memoria, insieme alle parole di Barolini: «La nostra guerra è irrimediabilmente perduta»²⁸.

Questa citazione ci dà modo di introdurre una delle specificità messe in luce da Ernesto Brunetta, ossia la «straordinaria presenza a Vicenza di un gruppo di intellettuali»²⁹ quali Licisco Magagnato, Luigi Meneghello, Jacopo Ronzani, Sergio Perin, Mario Dal Pra, Antonio Barolini, Ettore Gallo, Mario Mirri, Neri Pozza, solo per citarne alcuni. Questi erano tutti, in un modo o nell'altro, legati alla figura di Antonio Giuriolo. Nato ad Arzignano, in provincia di Vicenza, nel 1912, si laurea in legge ma ben

²⁶ Guiotto M., *Dal primo dopoguerra...*, cit. p. 138

²⁷ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p.216

²⁸ Pozza N. *Un lavoro segnato da intelligenza, rettitudine, coerenza* in Licisco Magagnato 1921-1987 a cura di Colla A., Pozza N., Neri Pozza Editore, Vicenza, p.56

²⁹ Brunetta E., *La Resistenza*, in Storia di Vicenza: l'Età contemporanea. a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV/1 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, p.157

presto diviene professore di lettere³⁰. Con l'entrata in guerra dell'Italia, viene richiamato alle armi e assegnato, col grado di capitano, al Settimo Reggimento alpini di stanza a Belluno³¹. Sorpreso all'Armistizio mentre si trovava al Deposito regimentale, Giuriolo entra subito in una formazione partigiana di *Giustizia e Libertà* per poi passare in Toscana, assumendo il comando di una Brigata *Matteotti*, con il nome di battaglia di "Capitano Toni"³². Cade, il 12 dicembre 1944, dopo essere riuscito ad occupare con i suoi uomini la piazzaforte nazifascista di Corona. Gli viene riconosciuta, per il suo coraggio, la Medaglia d'oro al valore militare³³.

Di Giuriolo si apprezzava l'aspetto intellettuale e l'impegno politico ma soprattutto l'aspetto etico di chi, non avendo mai voluto aderire al partito era stato allontanato dalla cattedra di lettere a cui era abilitato dalla laurea e dalle straordinarie capacità. Al di là del fascino esercitato da Giuriolo, va riconosciuta l'importanza del valore e della capacità di persuasione nell'incanalare le potenzialità di quel gruppo di intellettuali nell'ambito di matrice liberal-democratica³⁴. Negli anni caldi del Secondo conflitto mondiale ci troviamo quindi di fronte a un'

immagine di una città e di una provincia nelle quali, sia pur a livelli quantitativamente limitati e senza particolari legamenti con le masse, il travaglio intellettuale ed esistenziale, pur nella varia gamma dei percorsi individuali, ed il desiderio di un nuovo che doveva di necessità passare attraverso la dissoluzione del vecchio, erano di uno spessore e di un livello mediamente più elevati rispetto alla norma delle città di provincia³⁵.

³⁰ Sito web: Biografia Antonio Giuriolo / Associazione Nazionale Partigiani d'Italia - <https://www.anpi.it/donne-e-uomini/2350/antonio-giuriolo>

³¹ Ibidem

³² Ibidem

³³ Ibidem

³⁴ Brunetta E., *La Resistenza...*, cit. p. 157

³⁵ Ibidem

Il travaglio intellettuale a cui si riferisce lo storico Brunetta va ad intensificarsi con la caduta del fascismo. Fondamentale per lo spirito della Resistenza intellettuale è stata la trasformazione di «Vedetta fascista» in «Il Giornale di Vicenza». Il 25 luglio 1943 «Vedetta fascista» apre con la notizia della Battaglia di Sicilia, nulla lascia presagire cosa si sta abbattendo sull'Italia. L'indomani i vicentini si svegliarono con il comunicato ufficiale, i proclami del re e imperatore e del maresciallo Badoglio, il Governo fascista era caduto. Il direttore Novello non manca un ultimo disperato tentativo: attraverso un fondino inneggia all'Italia e invita tutti a collaborare per l'immortalità della Patria³⁶. Il 27 luglio il giornale viene pubblicato con il nuovo nome «Il Giornale di Vicenza».³⁷ La testata verrà affidata due giorni dopo ad Antonio Barolini³⁸, uno degli esponenti di spicco della Resistenza intellettuale. Questi esordì con un fondo inneggiante alla ritrovata libertà sottolineando come si intendesse assicurare «dignità, lealtà e coerenza con la nostra coscienza, che è oggi al servizio dei supremi interessi della Patria in guerra»³⁹ e ne aprì le colonne, almeno in parte, a quel gruppo di intellettuali che ben si prestarono alle collaborazioni letterario-scientifiche. Gli articoli dedicati, invece, alla situazione politica vennero fortemente condizionati dalla censura preventiva che sotto Badoglio risultò essere ancora più stringente. L'opposizione di Barolini al fascismo è prima di tutto un'opposizione etica. «Il Giornale di Vicenza» si impose come giornale locale per antonomasia e non mancò di produrre effetti sulla cittadinanza. Nonostante ciò, ebbe breve vita: dopo 45 giorni, con l'armistizio dell'8 settembre 1943, il ritorno dei nazifascisti del 10 settembre, l'occupazione

³⁶ Furegon N., *Giornali ed editori dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV/2 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, p. 347

³⁷ Ibidem

³⁸ Brunetta E., *La Resistenza...*, cit. p.160

³⁹ Furegon N., *Giornali ed editori ...*, cit. p. 348

della città e la liberazione di Mussolini il 13 settembre «Il Giornale di Vicenza» è costretto a chiudere i battenti. L'ultima uscita è datata al 27 settembre 1943⁴⁰.

Possiamo quindi affermare, in accordo con quanto detto prima da Giuriolo e ripreso poi dallo storico Ernesto Brunetta, che:

non si trattò di intellettuali mormoranti o di intellettuali chiusi in una loro torre d'avorio intesi, discettando di arte e di letteratura, a salvar l'anima dalle compromissioni temporali, bensì di intellettuali calati in una realtà travagliata e complessa nella quale e attraverso la quale si cercava di far luce per sé stessi e per tutti⁴¹.

Tale lotta pacifica avviata attraverso le pagine di testate giornalistiche avanza anche attraverso altri mezzi. Neri Pozza, uno tra i più anziani che faceva parte di quel gruppo intellettuale, ricorda, in occasione dell'ultimo saluto a Licisco Magagnato come:

Luciano Tomelleri tracciò il piano per i *sette concerti* de *Il Pellicano* e Antonio Pellizzeri li pagò, fu quello il modo di stare insieme; e Licisco tenne il *registro degli abbonati*, anche se non amava la musica [...]. Ma i concerti si fecero lo stesso a Canneti, malgrado le sanzioni comminateci dal Littorio⁴².

Si tratta di uno stralcio di discorso fondamentale per comprendere come tale lavoro non fosse ristretto al solo gruppo di intellettuali, ma aperto a tutta la cittadinanza, tanto da prevedere degli abbonamenti. Anzi, un passo de *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello mette in luce come si andasse creando a Vicenza una vera e propria simbiosi tra l'intellettuale e la

⁴⁰ Furegon N., *Giornali ed editori ...*, cit. p. 348

⁴¹ Brunetta E., *La Resistenza...*, cit. p.160

⁴² Pozza N. *Un lavoro segnato da...*, cit. p. 56

comunità: «il dialetto vicentino fu la lingua di quella nostra guerra»⁴³. Questa situazione di resistenza intellettuale è complicata dalla presenza molto forte della parrocchia, elemento di identità della comunità. Questa aveva una connotazione non solo spirituale – e in parte, anche didattica – ma anche di difesa e di protezione:

La gente si radunava, si contava, nascondeva le armi; reduci e sbandati fraternizzavano con i nuovi renitenti; le famiglie incoraggiavano, i preti con qualche cautela davano il benessere⁴⁴.

Lo spostamento della federazione del PCI da Schio a Vicenza, nel corso del 45 giorni, favorì l'avvicinamento tra l'operaismo comunista e l'intellettualità azionista. Questi avevano in comune il giudizio negativo espresso nei confronti del fascismo esteso alle forze politiche che non erano state in grado di evitarne l'avvento⁴⁵. È in questo contesto che si vanno a comporre le prime formazioni di quelli che oggi definiamo "partigiani". Inizialmente ragazzi e uomini sbandati, inclini alla propria sopravvivenza prima ancora che interessati a nuocere al nemico. Carlo Passerini Tosi ricorda come in quel periodo:

la gente voleva farla finita e ricominciare. Tutti andavano a tentoni: c'era un po' di antifascismo esplicito e tecnico (non molto), un po' di rabbia verso i tedeschi spaccatutto, un po' di patriottismo popolare, e una bella dose dell'eterno particolare italiano, gli interessi locali, parrocchiali. La frase più comune era "salvare il paese" [...]⁴⁶.

⁴³ Meneghello L., *I piccoli maestri*, Milano, Rizzoli, 1976, p.11

⁴⁴ Ivi, p.47

⁴⁵ Brunetta E., *La Resistenza...*, cit. p. 160

⁴⁶ Passerini Tosi C., *Scuole Maestri Discepoli*, in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli Maestri di Luigi Meneghello*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1987, p. 13

Quel paese che ormai distrutto, martoriato, bombardato dall'alto dagli Alleati che non risparmiarono nemmeno la Basilica palladiana⁴⁷. Quel paese che era, ed è ancora oggi, simbolo identitario dei *piccoli maestri*. Solo in un secondo momento questo livello prepolitico si trasforma in livello politico o quantomeno di consapevolezza⁴⁸. Mentre la parabola del fascismo nella primavera del '44 scende a picco, per i partigiani si apre un clima favorevole e di solidarietà. In un rapporto si legge:

Per la prima volta, almeno a memoria di quelle generazioni, il contadino intese concretamente la stretta alleanza con la guardia armata partigiana. Per la prima volta il potere delle armi era anche il potere popolare. Erano mutate, rivoluzionate le vecchie leggi: all'antica inimicizia fra contadini e forza pubblica, si sostituiva la loro alleanza⁴⁹.

Questo rapporto mette in luce come vi fosse una vera e propria alleanza fra mondo rurale e mondo partigiano. Questo altissimo coinvolgimento della popolazione valse alla città, al termine della guerra, il conferimento di una medaglia d'oro al valor militare⁵⁰.

Le pagine de *I piccoli maestri* mettono in luce l'esistenza di diverse formazioni partigiane, sottolineando come vi fossero all'interno di quel mondo partigiano grandi differenze:

I comunisti sparavano di più, e guastavano con mano più pesante, ma noi avevamo più vivo il senso delle conseguenze dei guasti e degli spari⁵¹.

⁴⁷ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p.218

⁴⁸ Brunetta E., *La Resistenza...*, cit. p.167

⁴⁹ Ivi, p. 169

⁵⁰ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p.219

⁵¹ Meneghello L., *I piccoli maestri...*, cit. p. 224

Brunetta sottolinea, invece, le conseguenze di quei comportamenti che, a ragione, Meneghello critica: spari e distruzioni, infatti, portavano a polemiche e interventi delle popolazioni⁵².

In tutto ciò dobbiamo ricordare che il Veneto era territorio fondamentale per il collegamento tra l'Italia e l'oltralpe, motivo per cui le forze nazifasciste si mossero in modo persecutorio e assai violento. Molti furono arrestati e deportati in campi di concentramento tedeschi, altri arrestati e incarcerati, altri fucilati sul posto. Mi limito a ricordare la situazione a Vicenza dopo gli arresti del novembre 1944: il CLN si ridusse al solo Lievore che rappresentava il PCI, a Magagnato del PdA e a Giuseppe Cadore della DC⁵³. La distinzione qui proposta sottolinea come i fili della resistenza fossero mossi principalmente da tre partiti. Tali distinzioni vengono sottolineate dallo stesso moto insurrezionale della primavera del 1945 e vengono lette sulla base di una ripartizione di zone geografiche e politiche. Ciò che non fa distinzione è il numero di morti: nel Veneto fu Vicenza a contare il più alto numero di fascisti uccisi, la maggior parte assassinati nei giorni seguenti alla liberazione⁵⁴.

Alla fine di maggio del 1945, abbiamo una prima parvenza di ritorno di normalità. Riprese, infatti, la pubblicazione de «Il Giornale di Vicenza» come organo del CLN provinciale ma già un anno dopo venne privatizzato perdendo questa sua connotazione. Affidato alla direzione di Renato Ghiotto si preferì dare al giornale una collocazione moderata mantenendo posizioni di larga autonomia.

Il giornale accompagnò una stagione felice della cultura vicentina, «creativa», come la definisce il Franzina, una stagione incominciata già negli ultimi anni del fascismo,

⁵² Brunetta E., *La Resistenza...*, cit. p. 170

⁵³ Ivi, p. 173

⁵⁴ Ivi, pp.178-179

espressasi con la Casa della cultura popolare, il Circolo del cinema di Vicenza, le mostre d'arte della galleria Calibano, l'affermarsi di una generazione di intellettuali di elevato spessore culturale, come lo scrittore Goffredo Parise, Puppi e Bernardelli, Bandini e Rainaldi, anche se poi questa fortunata stagione declinò per la sfortunata dispersione di cui furono vittime «con Ghiotto e dopo Meneghello, Licisco Magagnato e tutti quelli che la temperie politica mutata [...] sospinsero all'esterno e ai margini della città e dei luoghi, giornale quotidiano compreso, che erano stati teatro dei loro generosi sforzi di cambiamento della società e della cultura»⁵⁵.

Lo storico Brunetta mette in luce come «Il Giornale di Vicenza», nel suo sviluppo del dopoguerra coincide con tutta una serie di iniziative culturali che hanno lo scopo di innalzare il morale ad una Vicenza distrutta e impoverita dalla guerra.

Con la caduta del regime viene richiamato in carica Luigi Faccio, il sindaco socialista che venne scacciato dai fascisti nel 1922⁵⁶. Egli fu in carica dal 1945 al 1948. Questo triennio si caratterizzò per una guerra “fredda” tra il Partito Comunista e la Democrazia Cristiana⁵⁷. Questa culmina con l'affermazione della Democrazia cristiana la quale, alle consultazioni elettorali del 1948, sfiora il 72% dei suffragi⁵⁸. Tra i parlamentari della DC mandati a Roma da Vicenza, vi fu anche Guglielmo Cappelletti, fondamentale per l'economia vicentina in quanto riuscì a riequilibrare le perdite prodotte dalla crisi del tessile e a smobilizzare, attraverso la progettazione di importanti infrastrutture, una serie di aree cittadine utili alle funzioni di servizio cui la città era di necessità

⁵⁵ Brunetta E., *La vita politica dal 1943 al 1970*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV/1 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, p. 188

⁵⁶ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p.222

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Ivi, p. 223

chiamata⁵⁹. Egli fu di grande importanza anche dal punto di vista culturale: all'iniziativa di Cappelletti si deve la fondazione del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio⁶⁰, fondamentale per l'uscita della città da quella sorta di sonnolenza culturale a cui si era abbandonata.

Così come negli anni del fascismo, un contributo importante per il risveglio culturale della città venne offerto dalla presenza di numerose istituzioni cattoliche, quali la Scuola di cultura cattolica, punto di riferimento culturale assieme al Piccolo ateneo zanelliano per i Cattolici⁶¹. Forti di una grande ripresa, dopo la Liberazione, si impongono la Scuola libera popolare, la Casa di cultura e, nel 1950, sorge il primo gruppo del Calibano dove i giovani che avrebbero avuto destini e sorti diversi nel campo dell'impegno culturale, si trovavano assieme organizzando anche degli incontri «e, ad un certo momento, realizzarono l'incontro più micidiale di tutti [...]: l'incontro con la politica e l'impegno civile»⁶². Gli storici inseriscono queste iniziative all'interno dell'associazionismo culturale di sinistra. Questo è caratteristico di una Vicenza laica in realtà già sconvolta dal fascismo. Queste iniziative sostanzialmente laiche si caratterizzano principalmente per la frequentazione da parte di intellettuali dell'ormai defunto Partito d'Azione e sempre più vicini all'area socialista⁶³. In sostanza potremmo dire che, a partire dal secondo dopoguerra fino agli anni Sessanta, abbiamo a Vicenza un processo di progressiva laicizzazione di indubbio rilievo. La Chiesa e il mondo cattolico «non rappresentano più la società veneta e vicentina; comunque, non la rappresentano più “tutta”»⁶⁴.

A proposito della Casa di Cultura, essa era:

⁵⁹ Brunetta E., *La vita politica...*, cit. p.190

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ Franzina E. *Intellettuali e società a Vicenza*, in Francesco Ferrari. *Scritti e testimonianze*, Atti del convegno (Vicenza, 10 novembre 1990), a cura di Romano L., Visentini F., p. 30

⁶² Ibidem

⁶³ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p.226

⁶⁴ Allum P., Diamanti I., *Società e politica...*, cit. p. 433

espressione della più dignitosa Vicenza laica e di sinistra, legata alla Società di mutuo soccorso. Fu infatti presso la Casa della cultura che si formò, attorno a Licisco Magagnato, un gruppo di giovani [...] che portarono in città un soffio di aria nuova, supportata da studi, ricerche ed iniziative intesi a proseguire non una vana erudizione – che già non mancava di certo alla cultura cittadina – quanto una cultura per la città, rivolta a capire e comprendere la città⁶⁵.

Un testimone diretto degli avvenimenti della Casa della Cultura, Fernando Bandini, la definisce di «impegno morale di specie squisitamente laica»⁶⁶. Ricordando il lavoro di Magagnato all'interno della Casa della cultura ci narra come:

[Magagnato] offriva una lettura limpida e persuasiva, in grado di essere intesa anche da chi non fosse informato sui fenomeni dell'arte del nostro tempo. Fa capire, questa era una delle più lucide intenzioni della sua intelligenza: non c'era in lui nessuna accondiscendenza alle forme di linguaggio astruso che caratterizzano la critica d'arte odierna. [...] E questa non era soltanto un'attitudine della sua intelligenza ma una forma della sua moralità⁶⁷.

Ho preferito dilungarmi in questa citazione sostanzialmente per due motivi: il primo in quanto mette in luce l'obiettivo principale di Magagnato. Egli intende essere comprensibile ad un pubblico più ampio possibile evitando «forme di linguaggio astruso». Il secondo motivo sta nel concetto di «moralità». Egli voleva fornire una cultura alla città, città

⁶⁵ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p.226

⁶⁶ Bandini F., *Un maestro incontrato alla Casa di Cultura*, in *Licisco Magagnato 1921-1987* a cura di Colla A., Pozza N., Neri Pozza Editore, Vicenza, p. 40

⁶⁷ Ibidem

formata anche dal proletariato. La Casa della cultura era, per Magagnato, idealmente, una fucina di intellettuali proletari. Non è un caso che questi insegnamenti partano proprio dall'arte in quanto egli, come molti altri intellettuali, era pieno di una «consapevolezza del valore sociale dell'arte, della sua indispensabilità nella vita dell'uomo»⁶⁸.

A proposito della vita culturale vicentina nel secondo dopoguerra, vorrei spendere alcune parole a favore di una personalità fondamentale: Neri Pozza, personaggio illustre della Resistenza così come della città di Vicenza. Egli risultò insoddisfatto del poco ascolto ottenuto dal fascismo a certe sue velleità culturali che troppo cozzavano con le retoriche di facciata del regime⁶⁹. Pozza tentò di promuoverle, quindi, con maggior successo, in un contesto mutato dalla Liberazione.

Il suo ruolo culturale, da questo punto di vista, è stato quello di un catalizzatore di energie nuove, che ha messo in moto, con mezzi e strumenti limitatissimi, forze varie e disarticolate che altrimenti non avrebbero trovato un centro di coagulo e d'azione. Egli, infatti, fu capace di scovare nuovi scrittori, e nello stesso tempo di mettere in buone mani progetti coraggiosi, trovando amici in ogni parte d'Italia, pronti ad aiutarlo nell'invenzione di sempre nuove collane e di fargli conoscere studiosi capaci di alimentarle⁷⁰.

Così ce lo descrive Licisco Magagnato, grande amico e collaboratore dell'editore. Magagnato ci lascia una breve panoramica di quella che è stata l'attività editoriale di Pozza, facendo anche riferimento a elementi che spesso e volentieri gli storici tralasciano. L'interesse per l'editoria

⁶⁸ Bandini F., *Un maestro incontrato...*, cit. p. 41

⁶⁹ Franzina E., *L'età contemporanea...*, cit. p.227

⁷⁰ Magagnato L., *Neri Pozza Editore 1946-1986*, in *Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di Marinelli S., Marini P., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997, p. 498

sembra nascere grazie a un'iniziativa improvvisa, o come dice Magagnato, «per un gesto d'amicizia e destinata a restare una prova editoriale unica, in 250 copie numerate»⁷¹. Si tratta della pubblicazione, nel 1938, di *Gaia gioventù e altri versi agli amici* di Antonio Barolini. A questa seguì la nascita della casa editrice *Il Pellicano* che stampò, ancora di Barolini, *Il meraviglioso giardino* (1941) e *Saffo e altri lirici greci*, traduzione di Manara Valgimigli. L'8 settembre 1943 arrestò l'entusiasmo e le stampe, «la riserva di quella carta fu il capitale rimasto da parte per ricominciare a publicar libri dopo la Liberazione»⁷². L'impresa de *Il Pellicano* fu sostenuta da Antonio Pellizzari, caro amico di Pozza e Barolini. Il tipografo di fiducia per quelle edizioni era Vittore Gualandi, il linotipista di tanta stampa della Resistenza⁷³. Possiamo quindi immaginare come le pubblicazioni uscite sotto il marchio de *Il Pellicano* fossero invise al regime. Dopo la Liberazione, il ruolo di Pozza nel mondo dell'editoria sarà sempre più importante. L'editore, nel settembre 1954, lancia la nuova collana *Biblioteca di Cultura*.⁷⁴ L'iniziativa di questa nuova collana era scaturita dall'incontro delle brillanti menti di Carlo Ludovico Ragghianti, Licisco Magagnato e Neri Pozza. Questi condividevano la convinzione che le case editrici Laterza ed Einaudi avessero perso la loro posizione di riferimento in Italia come editori di cultura e che quello spazio libero potesse essere colmato da una collezione di libri che obbedisse ai criteri di serietà educativa e rigore scientifico⁷⁵. I fautori di questa collana prospettavano quindi una collana laica di divulgazione del sapere più alta e più aperta di quanto si pubblicava in Italia intorno alle riviste culturali e politiche.

⁷¹ Magagnato L., *Neri Pozza Editore...*, cit. p. 497

⁷² Ivi, p. 498

⁷³ Ibidem

⁷⁴ «Ma la conversazione più importante è quella con te», *lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, a cura di Capito F., Napione E., Verone, Cierre Edizioni, 2018, p. 72

⁷⁵ Ivi, p. 73

Neri Pozza era addirittura riuscito a costituire una fondazione dedicata alla *Biblioteca di Cultura*. Questa era sostenuta da quote di finanziamento provenienti, tra gli altri, dall'imprenditore padovano Libero Marzetto, Bruno Visentini (allora presidente dell'Iri) e da Franco Cingaro della Banca Commerciale Italiana. La direzione editoriale era affidata a Mario Fubini, Carlo Ludovico Ragghianti e Carlo Antoni. Il comitato scientifico comprendeva Ernesto Sestan, Vittorio Santoli e Giorgio Granata. Infine, Licisco Magagnato svolgeva la mansione di segretario⁷⁶. La *Biblioteca di Cultura* dovette fare i conti con l'animo imprenditoriale di Marzetto che chiedeva di rendicontare i guadagni che risultarono quasi del tutto inesistenti, con l'abbandono dell'incarico di segretario da parte di Magagnato che nel settembre 1955 divenne direttore dei Musei Civici di Verona. Il 27 agosto 1958 la *Biblioteca di Cultura* chiude i battenti per lasciare spazio alla *Nuova Biblioteca di Cultura* che doveva i natali ai soli Neri Pozza e Carlo Ludovico Ragghianti⁷⁷. Questa risultò assai più fortunata, raggiunse le 41 pubblicazioni per arrestarsi solo nel 1984⁷⁸. Nei primi anni Cinquanta, cominciò anche la pubblicazione dei cataloghi di mostre e musei. Pozza è, infatti, uno dei primi editori italiani a sviluppare con metodo e costanza questa tipologia di libro. Ciò valse la sua fortuna in quanto, nel periodo sopra indicato, il genere del catalogo non suscitava ancora le cure e l'interesse attuali.

⁷⁶ «*Ma la conversazione...*, cit. p. 74

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ *Ibidem*

1.1 IL CONTESTO: VICENZA E L'ARTE CONTEMPORANEA

Di certo l'analisi storica qui sopra proposta fa supporre una situazione non particolarmente felice per la cultura figurativa vicentina. Per comprendere la situazione di stallo che vive l'arte contemporanea a Vicenza negli anni indicati, è interessante un passo dell'introduzione di Neri Pozza alla mostra dedicata alle *Recenti acquisizioni* organizzata a Palazzo Chiericati nel 1967:

Oggi si stenta a credere che la circolazione della cultura fosse avversata come una vera e propria eresia e la penetrazione delle idee incontrasse in provincia muri di irrisione e sdegno⁷⁹.

Neri Pozza descrive tale situazione come qualcosa di superato. Siamo infatti nel 1967, ossia a circa venti anni dalla ripresa delle esposizioni della Biennale la cui influenza si propagherà fino a Vicenza, e dopo diversi eventi culturali tra cui spiccano le mostre organizzate alla Galleria de Il Calibano. Nonostante la lontananza temporale, Neri Pozza conferma ciò che l'amico Magagnato aveva scritto nel 1948 a proposito del pubblico vicentino. Magagnato, infatti, lo definisce caratterizzato da «inerzia e conformismo»⁸⁰ e da «questo sospetto, di essere preso in giro, che certe ingenuità siano le macchinazioni di astuti volponi, che certi impeti siano freddamente calcolati a tavolino»⁸¹. Vicenza, del resto, «è una bottega di nobili artigiani ma senza circolazione culturale»⁸²; a cavallo della metà del

⁷⁹ Pozza N., *Cronache Vicentine d'Arte e di Vita culturale (1910-1940)*, catalogo della mostra (Recenti acquisizioni: Palazzo Chiericati, 7 giugno 1967) a cura di Ballarin A., Vicenza, Officine grafiche STA, 1967, pp. non numerate

⁸⁰ Magagnato L. *Otto artisti vicentini*, in «Il Giornale di Vicenza», 14 dicembre 1948, p. 3

⁸¹ Ibidem

⁸² Pozza N., *Cronache Vicentine d'Arte...*, cit., pp. non numerate

XX secolo, infatti, è ancora sostanzialmente una cittadina di provincia. L'interesse per l'arte contemporanea è scarso e la vendita di opere faticosa. Ciò non dovrebbe suscitare stupore se si pensa che nel 1956 Rodolfo Pallucchini lamentava «la tristissima condizione della conoscenza e della diffusione della cultura artistica moderna e contemporanea»⁸³ non solo in ambiente veneto, ma in tutta Italia.

La critica a Vicenza viene esercitata soprattutto a partire dalle esposizioni locali che cominciano ad essere organizzate grazie alle Società di Belle Arti e che sono puntualmente registrate dai giornali locali⁸⁴. Il silenzio della critica o l'esiguità di argomenti esposti da questa sono ribaditi anche nel catalogo della mostra *Momenti d'Arte a Vicenza 1900-1930* del 1984:

Le cronache dei fatti d'arte che si susseguirono a Vicenza, dal 1910 alla fine della Grande guerra, non sono mai state scritte. Trapassati i protagonisti delle vicende di quegli anni, non restano che i giornali e le poche riviste a darci le cronache di quelle imprese; e – quando esistano – i cataloghi delle esposizioni. Intanto perfino le opere più singolari di quegli anni sprofondano nell'oblio, prendendo strade sconosciute⁸⁵.

È difficile ricreare, infatti, la critica del tempo. Mancano veri e propri cataloghi che narrano le vicende delle mostre, lasciandoci come uniche testimonianze brevi articoli di giornale.

In secondo luogo, dobbiamo ricordare un fatto assai gravoso per l'arte vicentina: la dispersione delle opere. Magagnato, in un'intervista, sostiene

⁸³ Pallucchini R, *Il problema delle Gallerie d'arte moderna in Italia*, atti del convegno (20 ottobre 1954, Galleria d'Arte Moderna, Milano) in *Scritti sull'arte contemporanea* a cura di G. Tomasella, Verona, 2011, p. 393

⁸⁴ Tomasella G, *La critica d'arte in Veneto nel Novecento in La pittura nel Veneto. Il Novecento*, catalogo a cura di S. Stringa, vol. II, Mondadori Electa, Milano 2006, p.499

⁸⁵ Pozza N., *Momenti d'Arte a Vicenza 1900-1930*, catalogo della mostra (Vicenza, Galleria AlbaneseArte, Giugno 1984), a cura di Albanese M., Valdagno, Tipografia Pavan, 1984, p. non numerate

che «una galleria d'arte moderna non è esistita»⁸⁶. Ciò non toglie che furono numerosi i mecenati degli artisti, si pensi a:

Nino Festa che fu il primo acquirente di opere di Vedova, ancora nel periodo pre-bellico; o ad Antonio Pellizzari, che ancor prima aveva cominciato a frequentare la pittura astratta, italiana ed europea: la sua collezione era esemplare sotto questo punto di vista. E poi lo stesso Angelo Carlo Festa che col Calibano, assieme a Nogara, Girotto, Puppi e altri, aveva dato vita a un vivace cenacolo cittadino [...]⁸⁷

Tra le associazioni che influenzano l'ambiente culturale vicentino abbiamo l'Associazione Amatori d'Arte *Il Manipolo*. Durante gli anni del fascismo *Il Manipolo* fu diretto da Pier Angelo Stefani, il quale si impegnò nel rispettare i dettami imposti dal regime legandosi a quella retorica delle celebrazioni tanto cara al Duce. Stefani partecipò come pittore autodidatta a ben quattro edizioni della Biennale di Venezia (1922, 1924, 1930 e 1934)⁸⁸. Nel corso della sua carriera esporrà poi alla Quadriennale romana e in più occasioni a *Il Manipolo* di Vicenza⁸⁹. Nel 1921 ottenne una propria personale organizzata a Milano da Margherita Sarfatti⁹⁰. Quest'ultima fu una figura importante per la formazione del gusto a Vicenza in quanto promosse lo stile del Novecento Italiano tra i giovani artisti vicentini. Questi lo interpretarono come modello di aggiornamento del linguaggio pittorico.

⁸⁶ *Momenti d'arte a Vicenza 1930-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Galleria AlbaneseArte, 15 giugno – 27 luglio 1985) a cura di Albanese M., Vicenza, G. Rumor SRL, 1985, p. non numerate

⁸⁷ Ibidem

⁸⁸ Pozza N., *Momenti d'Arte a Vicenza 1900-1930...*, p. non numerate

⁸⁹ Ibidem

⁹⁰ S. Portinari, *Pier Angelo Stefani in Pier Angelo Stefani e i "piccoli maestri" della Scuola d'Arte e Mestieri*, catalogo della mostra a cura di S. Portinari (Vicenza, Chiesa di SS. Ambrogio e Bellino, 2 febbraio – 2 marzo 2008), Tipografia CTO, Vicenza 2008, pp. 20-22

Sarà l'Associazione artisti vicentini che raccoglierà l'eredità de *Il Manipolo*. Tale associazione è attiva nell'organizzazione di eventi, il primo, e forse il più importante di questi, è la Mostra in Giardino Salvi, organizzata con cadenza annuale in quel giardino che oggi è un semplice luogo di ritrovo mentre allora era - almeno fino agli anni '70 - sede di mostre di Arte decorativa della Fiera campionaria. Oggi quel giardino è decorato con numerose sculture realizzate dagli artisti che, negli anni che stiamo analizzando, qui esponevano.

Per comprendere l'ambiente culturale preso in esame dobbiamo tener conto anche dei rapporti esistenti tra Vicenza e il centro propulsore dell'arte contemporanea che era all'epoca Venezia. I quasi sessantaquattro chilometri che separano Vicenza da Venezia non scoraggiano appassionati e collezionisti d'arte come Neri Pozza che già negli anni Quaranta frequenta la città lagunare e i suoi ambienti artistici e intellettuali, e Nino Festa che negli anni Cinquanta acquista opere di Emilio Vedova e Santomaso. Sarà il nipote di Nino Festa, Angelo Carlo Festa, che dirigerà con grande successo la Galleria del Calibano (successo dovuto anche allo stretto rapporto con i collezionisti Carlo Cardazzo e Peggy Guggenheim). Grazie ad un soggiorno parigino databile al 1939, Angelo Carlo Festa entra in contatto con i circoli artistici parigini e ha modo di conoscere artisti come Matisse, Chagall e Picasso⁹¹. Non deve quindi stupire come proprio la Galleria del Calibano promuova il risveglio artistico e culturale della Vicenza degli anni Cinquanta.

Nel 1950, nasce il Circolo artistico *Il Calibano*, formato prevalentemente da semplici cittadini, da artisti e scrittori che gestivano in proprio un'intensa attività culturale⁹². Così come la Scuola libera popolare e il Circolo del cinema, *Il Calibano* aveva come scopo principale quello di organizzare incontri culturali a favore della diffusione del nuovo verbo

⁹¹ B. Donazzan, *Una vita a colori. Angelo Carlo Festa e la Belfe*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 41-46

⁹² Menato G., *Le arti figurative del Novecento...*, cit. p. 166

artistico. L'importanza che via via assunse in questo senso fece sì che *Il Calibano* divenisse punto di riferimento per eccellenza della nuova cultura e del nuovo pensiero⁹³.

La prima conferenza, nel febbraio 1950, fu dedicata al tema di *Linea e colore* e fu tenuta dal professor Giuseppe Faggin⁹⁴. A questo primo incontro seguirono diversi appuntamenti con Gastone Breddo e Umbro Apollonio che presentarono rispettivamente *La pittura italiana del Novecento* e la *Biennale di Venezia*, quest'ultimo incontro era propedeutico alla visita ai Giardini della Biennale⁹⁵.

Fondamentale per l'aggiornamento del linguaggio artistico vicentino è la *Mostra inaugurale* della Galleria Il Calibano organizzata nel novembre 1951. Il circolo *Il Calibano*, infatti, inaugura la sua galleria attraverso una mostra con opere prestate da Peggy Guggenheim dalla sua dimora di Ca' Venier dei Leoni. Non dobbiamo stupirci della scelta operata dagli organizzatori del circolo *Il Calibano*. La collezione Guggenheim, come sappiamo, era stata già presentata alla XXIV Biennale di Venezia ed era stata definita dallo stesso Segretario Pallucchini un «ricco campionario di tutte le tendenze estremiste dell'arte, dal cubismo al surrealismo»⁹⁶. Sembra quindi utilissima per quell'aggiornamento che Vicenza necessitava. La mostra presenta Surrealismo, Cubismo e Astrattismo attraverso opere di Max Ernst, Braque, Picasso, Mirò, Dalì, Kandinskj e Léger⁹⁷. Tra i testimoni di questa mostra vi è Magagnato, che proprio in questo anno è stato nominato direttore dei Musei Civici di Bassano del Grappa. Il 27 novembre 1951 egli pubblica un articolo per «Il Giornale di

⁹³ Menato G., *Le arti figurative del Novecento...*, cit. p. 166

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ Pallucchini R, *Introduzione alla XXIV Biennale. Catalogo*, Venezia 1948, in *Scritti sull'arte contemporanea* a cura di G. Tomasella, Verona, 2011, p. 264

⁹⁷ *S'inaugura domani la mostra del "Calibano"* in «Il Giornale di Vicenza», 21 novembre 1951, in S. Portinari, *Gallerie, mercato, collezionismo – Vicenza*, in *La pittura nel Veneto*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, tomo II, Electa-Regione del Veneto, Milano-Venezia 2008 p. 621

Vicenza». Egli si mostra poco convinto delle scelte degli organizzatori, in primo luogo sulla scelta antologica che «non offre lo spunto per [un] giudizio approfondito sui singoli pittori»⁹⁸. Continua poi osservando:

Chi conosce la collezione Guggenheim sa che è uno specchio fedele di quanto di più inquietante e peregrino fu prodotto nel nostro secolo; e fu messa in piedi con un criterio di scelta rivolto più a documentare le varie tendenze e le più sconcertanti esperienze, che non le più genuine opere d'arte del nostro tempo.

La compilazione di un'antologia minima di questa problematica antologica ci si può figurare quanto difficile e pericolosa sia stata per gli organizzatori; l'effetto su un pubblico digiuno di queste cose, e restio, e sospettoso come il nostro, sarà certo negativo⁹⁹.

Egli riconosce come il pubblico vicentino sia a digiuno di arte contemporanea e per questo, nonostante le riserve espresse nei confronti della collezione Guggenheim, sente la necessità di definire la mostra «un clamoroso colpo d'avvio»¹⁰⁰ verso la piena comprensione dei «problemi attuali»¹⁰¹. Secondo il critico questa mostra, da una parte, aiuta Vicenza ad avvicinarsi all'arte contemporanea, dall'altra, però, non si può definire utile alla comprensione totale dei fenomeni che caratterizzano il contemporaneo in quanto:

Non è da credere che queste siano le più significative opere del ventennio in parola; il panorama è più complesso e la rassegna è incompleta. [...] Ebbene il cosmopolitismo di

⁹⁸ Magagnato L., *La mostra inaugurale della galleria del "Calibano"* in «Il Giornale di Vicenza», 27 novembre 1951, p.3

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Ibidem

¹⁰¹ Ibidem

Parigi e quello di Nuova York sono ugualmente presenti in questa piccola rassegna; ma non sono presenti con le opere più belle. Anzi molti degli artisti più veri del nostro tempo sono assenti dalla mostra¹⁰².

Sembra voler rimproverare la mancanza di tutti quegli artisti che si formano lontano dalle due città citate e che vengono ricordati espressamente poco più avanti: Matisse e De Pisis, Morandi e Chagall, Utrillo e Carrà, Ensor e Klee¹⁰³. Condanna poi, le opere di Ernst e Dalì definendole «esempi delle scipitezze pittorica e morale»¹⁰⁴ sostenendo che:

è questa del surrealismo la pagina infamante del nostro tempo, l'onirica pornografia di Salvador Dalì e – giacché ce lo troviamo tra i piedi in questa mostra - del camaleontico Max Ernst, offende il buon gusto più che la morale¹⁰⁵.

Per il critico il problema è il Surrealismo stesso «che è sostanzialmente l'accondiscendenza agli ozi dell'immaginazione alle cabale dell'inconscio»¹⁰⁶.

Magagnato sembra ricercare quelle «cose che nascono da un profondo bisogno spirituale»¹⁰⁷ e non da uno sconcertante abbandono. Se oggi la lettura di questo articolo, e in particolar modo l'esplicita repulsione nei confronti del surrealismo e di Dalì, può lasciare perplessi dobbiamo ricordare che negli anni Cinquanta questo sentimento era comune.

¹⁰² Magagnato L., *La mostra inaugurale...*, cit. p.3

¹⁰³ Ibidem

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Ibidem

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ Magagnato L., *Otto artisti vicentini...*, cit. p.3

Se Magagnato si dimostra critico nei confronti dell'esposizione inaugurale della Galleria Il Calibano, di tutt'altro parere appare Ferdinando Landi. Egli scrisse in risposta a Magagnato l'articolo *La Galleria del Calibano e l'importanza di un esperimento*, pubblicato ne «Il Gazzettino» il 28 novembre 1951¹⁰⁸, il giorno seguente rispetto all'articolo di Magagnato. Attraverso questo articolo Landi sostiene come «la costituzione di questa galleria o sala di esposizione è un atto di coraggio»¹⁰⁹. Dopo la cessata attività de Il Manipolo e la saltuaria attività dell'Associazione degli artisti con mostre di poco interesse e prive di chiunque «potesse operare un certo discernimento»¹¹⁰ finalmente,

si sarebbe soddisfatta un'esigenza ormai indeclinabile della cultura artistica della città e avviato ad una grande lacuna delle civiche raccolte, ferme ad artisti e ad opere del secolo scorso; e anche per questi in misura limitatissima¹¹¹.

Anche Landi critica la mancanza di un interesse pubblico nei confronti dell'arte contemporanea. Mancanza legata anche al poco interesse dimostrato dagli enti pubblici, quali musei e raccolte civiche, nei confronti dell'arte contemporanea. Egli chiude scrivendo:

Sui pittori che espongono è stato scritto tanto, che non sta a me aggiungere dell'altro; per la nostra città, per i nostri concittadini è una prima lezione di aggiornamento, un'introduzione nella vita viva e contemporanea anche dell'arte, doverosa da apprendersi per capire anche per questo aspetto la vita moderna. Se le opere esposte non sono le più rappresentative, sono, ad ogni modo, assai indicative e tali da

¹⁰⁸ Landi F., *La Galleria del Calibano e l'importanza di un esperimento*, in «Il Gazzettino», 28 novembre 1951

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Ibidem

¹¹¹ Ibidem

fornire un'idea approssimativa di ciascun artista: il coraggio di questo primo tema va apprezzato anche per questo; e anche i meno provveduti – cui è bene far presente la necessaria limitatezza che ogni proposizione polemica comporta in arte – dovranno prestare la dovuta attenzione all'insegnamento¹¹².

Risulta chiara la posizione di Landi rispetto alla novità portata dalla Galleria Il Calibano.

Il fatto che entrambi gli autori sentano la necessità di sottolineare come la mostra fosse «un clamoroso colpo d'avvio»¹¹³ e «una prima lezione di aggiornamento»¹¹⁴ fa supporre lo stato di arretratezza degli artisti così come dei fruitori dell'arte vicentini.

Dopo la clamorosa mostra inaugurale, la Galleria prosegue la sua attività espositiva fino al 1955¹¹⁵. Essa rivela scelte eclettiche con l'intento di divulgare l'opera anche di artisti italiani e vicentini, assolvendo così ad una funzione informativa a vari livelli espositivi e qualitativi¹¹⁶. Tra le mostre più importanti si segnala quella dedicata agli spazialisti. Memorabile fu la contemporanea presenza in città di Matta, Fontana, Dova, Capogrossi, Crippa, Tancredi, Vinicio, artisti che poco prima avevano esposto con grande successo a Bruxelles, Lugano e New York¹¹⁷. Alla Galleria del Calibano si deve, infine, la riscoperta delle arti decorative quali la ceramica e il design in particolar modo nella figura di Renata Bonfanti. A queste esperienze si associa, come vedremo, la critica di Magagnato che risulterà fondamentale per la conoscenza di molti artisti ed esperienze artistiche vicentine del XX secolo.

¹¹² Landi F., *La Galleria del Calibano...*, cit. p. 3

¹¹³ Magagnato L., *La mostra inaugurale...*, cit. p.3

¹¹⁴ Landi F., *La Galleria del Calibano...*, cit. p. 3

¹¹⁵ Menato G., *Le arti figurative del Novecento...*, cit. p. 168

¹¹⁶ Ibidem

¹¹⁷ Ibidem

CAPITOLO 2

MAGAGNATO, L'ARTE E GLI ARTISTI CONTEMPORANEI

Quella di Licisco Magagnato è una figura complessa. Egli spazia dall'arte medievale a quella contemporanea, dimostra un grande interesse per l'arte popolare, è attivo nel dibattito architettonico e urbanistico delle città, lavora incessantemente per creare quello che egli chiamava «museo attivo»¹¹⁸, in grado di integrarsi all'interno della città. È difficile, quindi, dividere in comparti stagni il lavoro di Magagnato giacché, spesso, i suoi diversi interessi sono strettamente legati l'uno all'altro. A proposito di ciò, Sergio Marinelli, in occasione di un convegno tenutosi in onore di Magagnato presso l'Università di Verona, scrive:

Si può quindi parlare per Magagnato di un'attività che spazia interessata e curiosa in tutti i campi e in tutti i tempi della storia figurativa, dove anzi il dialogo tra le varie epoche e le varie tecniche risulta il fatto più illuminante per tutte. Il dialogo tra l'antico e il contemporaneo, con tutte le sue problematiche e le sue possibilità, fu poi affrontato frontalmente con Scarpa nel restauro di Castelvecchio. Egli era certo della convivenza, nell'autonoma distinzione e fuori dalla falsificazione, dell'antico col moderno [...].

¹¹⁸ Magagnato L., *Il Museo Attivo*, in «Comunità», 17, 1953, pp. 56-59

Magagnato apparteneva ancora, come Berenson, Longhi e Fiocco alla generazione storica che aveva riscoperto Tiziano attraverso Renoir e il Greco, attraverso gli espressionisti, e riteneva inevitabile e fondamentale la conoscenza dell'arte moderna per arrivare a quella dell'arte antica, senza riconoscere alle divisioni di epoca e di tecnica altro che una funzione storiografica di comodo¹¹⁹.

La complessità del pensiero di Magagnato è individuabile anche negli scritti di arte contemporanea. Per questo, per comprendere appieno l'approccio di Magagnato alle peculiarità dell'arte contemporanea vicentina è fondamentale capire, innanzitutto, la sua opinione riguardo l'arte italiana e, più in generale, internazionale.

2.1 GLI ANNI DELLA FORMAZIONE

C'è una pagina, scritta da Magagnato in occasione dell'inaugurazione della Collezione di arte moderna di Mario Rimoldi, che risulta molto interessante per comprendere i primi approcci con il contemporaneo. Si tratta di una dichiarazione che aiuta a capire la tipologia di contatto e il livello di conoscenza che lo studioso, così come amici e colleghi, avevano dell'arte contemporanea. Questa testimonianza come:

quando fu aperta al pubblico nell'inverno del 1941 la raccolta d'arte moderna di Mario Rimoldi, ci apparve, nelle sale stesse del suo albergo, come un favoloso mondo nuovo. Abituati a guardare le opere d'arte moderna solo in rare riproduzioni a colori – qualche tavola sui primi rotocalchi settimanali, le

¹¹⁹ Marinelli S., *Per Licisco Magagnato: l'attività espositiva dei primi vent'anni a Verona*, in *Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, VII, XXXIX, 1987-88, p. 20

quadricromie di Haef-stegl, le collezioni di «Verve» e «Minotaure» che Fiocco portava nella biblioteca d'arte del Liviano – il vedere insieme tanti nuovi pittori, epurati da quell'inconfondibile sentore di sindacale che si respirava nelle esposizioni maggiori e minori del tempo, dava una lieve brezza di libertà e genuinità. Queste opere di Rimoldi erano immagini fresche e selezionate, e non pareva vero di poterle toccare con mano; era un anticipo dei primi viaggi all'estero e delle prime Biennali del dopoguerra¹²⁰.

Parto dal riferimento alle mostre sindacali: come sappiamo il fascismo guardava alla «politica come attività rigeneratrice, legittimata a invadere ogni sfera dell'individuo, per plasmarlo e rimodellarlo»¹²¹ e mirava al «completo asservimento della libertà individuale a opera del partito e dello Stato». L'arte figurativa, in questo contesto, è vista come «importante strumento di educazione delle masse, protagonista del processo di totalizzazione della società»¹²². La politica del ritorno all'ordine, infatti, si propaga lungo tutto lo stivale italiano attraverso la formazione di Sindacati fascisti degli artisti italiani a cui la generazione di Magagnato si ritrova ad aderire. Dobbiamo ricordare che lo stesso giovane Magagnato, all'altezza del 1937, partecipa ad una Mostra Sindacale come pittore¹²³. Non ci può stupire, quindi, come a distanza di anni lo studioso lo sottolinei ancora come un elemento di chiusura e quasi di ignoranza e trovi necessario rimarcare la possibilità di vedere, all'interno della collezione Rimoldi, opere libere da quel «sentore sindacale» che si respirava al tempo.

¹²⁰ *Catalogo della Galleria d'arte moderna Mario Rimoldi*, a cura di L. Magagnato, S. Zanotto, Vicenza, Neri Pozza, 1983, p. 10

¹²¹ Benadusi L., *Il nemico dell'Uomo Nuovo*, Milano, Feltrinelli Editore, 2005, p.15

¹²² *Anni Venti in Italia. L'età dell'incertezza*, catalogo della mostra (5 ottobre 2019 – 1 marzo 2020, Palazzo Ducale, Genova), a cura di M. Fochessati, G. Franzone, Genova, Sagep Editori, p. 83

¹²³ Pozza N. *Un lavoro segnato da intelligenza, rettitudine, coerenza* in *Licisco Magagnato 1921-1987* a cura di Colla A., Pozza N., Neri Pozza Editore, Vicenza, p. 55

Di fondamentale importanza per noi oggi è, però, il riferimento allo studio dell'arte contemporanea in contesto accademico. In realtà, negli anni in cui Magagnato frequenta l'Università di Padova (1940-1945) non esisteva un vero e proprio corso di Storia dell'Arte Contemporanea. Infatti, il primo corso è databile all'anno accademico 1966-1967¹²⁴. Per gli anni precedenti a tale data sono testimoniate lezioni e seminari dedicati ai temi del contemporaneo dal professor Giuseppe Fiocco, spesso affiancato da Bettini e Pallucchini. Si può supporre, quindi, come il riferimento alle «rare riproduzioni a colori» fornite dal professor Fiocco, sia testimonianza della partecipazione del giovane studioso a queste particolari lezioni dedicate al tema del contemporaneo.

Nel momento in cui guardiamo al contemporaneo, dobbiamo tener conto di una particolarità dell'insegnamento di Fiocco: dalle pagine delle sue dispense, infatti, risalta quella tendenza a guardare alla pittura ottonecentesca attraverso la lente del proprio quotidiano esercizio di storici dell'arte. L'influenza esercitata dalle lezioni ed in particolar modo da questa concezione del più anziano professore sul giovane Magagnato, è ben individuabile analizzando i suoi testi confermando, quindi, ciò che scrive il Marinelli.

Il 1946 è quello che possiamo definire l'anno d'esordio di Magagnato come critico contemporaneista. Egli, dopo essersi laureato in Lettere e Filosofia all'Università di Padova il 17 dicembre 1945, inizia a dedicarsi alla scrittura di articoli di critica rivolti ad artisti del Novecento. Nel 1946, infatti, pubblica sulla rivista «Università» due articoli. Si tratta di due testi molto interessanti per comprendere gli elementi di partenza della sua critica. Il primo è dedicato a *Modigliani alla mostra di Milano*¹²⁵

¹²⁴ Tomasella G., *Da Giuseppe Fiocco a Sergio Bettini, la critica d'arte dei professori*, in *Quaderni della donazione Eugenio da Venezia*, 2007, 16, p.81

¹²⁵ Magagnato L., *Modigliani alla mostra di Milano*, in «Università», 15 maggio 1946, p.3

pubblicato il 15 maggio; il secondo, invece, analizza l'artista *Guidi*¹²⁶, ed è pubblicato il 1° giugno. In entrambi i casi dimostra di aver sviluppato uno sguardo comparativo e sinottico. Nel primo articolo egli compara l'«inquietudine maledetta di Modigliani»¹²⁷ con

l'inquietudine intellettualistica dei primi manieristi del '500
che anche nei procedimenti formali vanno qui ricordati.¹²⁸

Nell'articolo dedicato al Guidi sembra ricercare, invece, un «vago ricordo di Piero della Francesca»¹²⁹. Attraverso il recupero della tradizione Quattro e Cinquecentesca in chiave contemporanea, dimostra la volontà di esimersi dal considerare la storia dell'arte come un insieme di compartimenti stagni. D'altro canto, manifesta un interesse per quella contemporaneità che si sostanzia di tradizione.

A proposito della volontà di trovare un *fil rouge* che unisca tradizione e arte contemporanea, è doveroso menzionare un articolo pubblicato ne «Il Giornale di Vicenza» e intitolato *Tradizione e inquietudine nella pittura contemporanea*¹³⁰. Datato al 6 aprile 1947, questo articolo dimostra come il giovane Magagnato risenta in modo evidente degli insegnamenti del maestro Fiocco. Ravvisa, infatti, nell'Impressionismo le tracce della tradizione veneta e, in particolar modo, le collega al nome dei Tiepolo che esportano in tutta Europa, specialmente in Spagna, il colorismo veneziano. Questi favorirono quel «fermento veneziano che è tra i più operanti dell'800; ed aveva trovato a Parigi l'ambiente culturale più adatto»¹³¹.

¹²⁶ Magagnato L., *Guidi*, in «Università», 1 giugno 1946, p.3

¹²⁷ Magagnato L., *Modigliani alla mostra...*, cit. p.3

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Magagnato L., *Guidi...* cit. p.3

¹³⁰ Magagnato L., *Tradizione e inquietudine nella pittura contemporanea*, in «Il Giornale di Vicenza», 6 aprile 1947, p. 3

¹³¹ Ibidem

Ritornando all'analisi dei due testi del 1946, salta all'occhio un'altra peculiarità dello studioso: Magagnato ubbidisce alla propria predilezione nei confronti di artisti non facilmente inscrivibili in scuole o raggruppamenti. Guidi, secondo Magagnato, si caratterizza per:

la sua ricerca di un volume attraverso il colore, l'eliminazione di ogni drammaticità plastica e nello stesso tempo di ogni cromatismo impressionistico o fauve o espressionistico¹³².

In *Modigliani alla Mostra di Milano* è, invece, più esplicito, sottolineando come i risultati dell'artista non sono «né espressionistici, né fauves, né cubistici»¹³³.

Tale predilezione per artisti che difficilmente si inseriscono all'interno di raggruppamenti è, in realtà, condivisa con Rodolfo Pallucchini, storico dell'arte di una generazione precedente, con cui studia e, successivamente, instaura un grande sodalizio lavorativo. Questa predilezione sarà un *leitmotiv* della carriera di Magagnato anche negli anni più maturi, si pensi, ad esempio, alla predilezione per Filippo de Pisis e Pio Semeghini.

Infine, questi articoli mettono in luce un'altra caratteristica dello storico dell'arte. In particolar modo, l'articolo dedicato a Modigliani si presenta come una presa di posizione dei confronti del crocianesimo e della critica anticrociana di cui scrive:

sembra assai spesso che la critica anticrociana ora di moda voglia uscire dal quadro a cercare nella vita la lettura delle forme; e non s'accorge poi come il dramma della ricerca di un linguaggio sia certo parallelo al dramma psicologico dell'artista, ma librato in un'atmosfera ad un tempo più spirituale e meno intellettuale, più sensibile e meno sensuale,

¹³² Magagnato L., *Guidi...*, cit. p.3

¹³³ Magagnato L., *Modigliani alla mostra ...*, cit. p.3

più commossa e meno sentimentale che l'atto di vita dell'artista.¹³⁴

La critica del metodo anticrociano fa emergere come, evidentemente, la filosofia di Benedetto Croce occupasse un posto di rilievo nella sua formazione. Ciò sicuramente non sorprende dato che il crocianesimo è «un fenomeno pervasivo nella cultura italiana di tutto almeno il primo cinquantennio del secolo»¹³⁵. Lo stesso Magagnato, in un saggio dedicato a Benedetto Croce, sottolinea come «a lungo gli storici dell'arte italiana sono rimasti in colloquio col Croce»¹³⁶ da Adolfo Venturi a Roberto Longhi, da Lionello Venturi a Marangoni fino a Ragghianti.

È interessante il riferimento di Bettagno rispetto alla posizione di Magagnato: egli lo definisce come un «personalissimo crocianesimo pragmatico»¹³⁷. Lo stesso Magagnato tenterà di definire la sua posizione, nel 1967, nel saggio intitolato *Il metodo della critica d'arte*. Egli attraverso una citazione dello stesso Croce, espone la propria personale convinzione:

[...] “con la consueta mia esortazione agli storici delle arti figurative a tener d’occhio quello che è accaduto e accade prima nella storia primogenita, quella della poesia, la quale, con la esperienza che serba e trasmette, può preservarli da erramenti e in taluni casi agevolare o alleviare le loro fatiche; e si lascino andare gli “impressionisti” e l’“impressionismo” e si parli invece di Degas, Renoir e Cézanne, di ciascuno di essi nella sua individualità che non soffre equivalenti”. Era questo [...] il richiamo che nasce da una concezione dell’arte

¹³⁴ Magagnato L., *Modigliani alla mostra ...*, cit. p.3

¹³⁵ Tomasella G., *Rodolfo Pallucchini e l'arte contemporanea*, in *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di G.Tomasella, Scripta Edizioni, Verona, 2011, pp. 18

¹³⁶ Magagnato L., *Il metodo della critica d'arte*, in *Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di Marinelli S., Marini P., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997 p. 319

¹³⁷ Bettagno A. *Per Licisco Magagnato veronese*, in *Licisco Magagnato (1921-1987)*, a cura di A. Colla e N. Pozza, Neri Pozza, Vicenza, p. XII

che significativamente avvicina il Croce ad un altro grande pensatore contemporaneo: il Dewey: cioè la concezione dell'arte come fare della personalità¹³⁸.

Magagnato sostiene il concetto di arte come forma specifica di conoscenza facente parte della sfera dell'individuale. A proposito di questa concezione che mette al centro la singola personalità, è utile quanto afferma Sergio Marinelli. Egli ci dice come Magagnato guardi al

crocianesimo inteso come liberazione dalle impostazioni contenutistiche (che erano quelle volute dal fascismo) e come una ricerca di una *poesia* o di una *arte*, che fosse base e minimo comune denominatore dell'espressioni figurative più diverse di tutte le epoche [...] esprime un anelito di liberazione nell'arte per tutti quelli come lui che avevano subito la violenza dogmatica del fascismo e avevano costruito qualcosa di nuovo dopo la guerra, profondamente convinti nelle possibilità, creative e critiche, della democrazia¹³⁹.

Nonostante l'articolo *Il metodo della critica d'arte* sia un'opera matura, possiamo estendere i suoi contenuti anche alla fase più acerba del lavoro di Magagnato.

Un elemento del crocianesimo che possiamo ritrovare in Magagnato è la convinzione dell'«unità intrinseca delle arti»¹⁴⁰ sostenuta da Croce e ribadita dal critico nell'articolo del 1967 già citato precedentemente. La convinzione della compenetrazione delle arti è ben individuabile in un altro articolo del 1946: *Maccari pittore*¹⁴¹, pubblicato in occasione della

¹³⁸ Bettagno A. *Per Licisco Magagnato veronese...*, cit. p.XII

¹³⁹ Marinelli S., *Per Licisco Magagnato: l'attività espositiva dei primi vent'anni a Verona*, in *Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, VII, XXXIX, 1987-88, pp. 20-21

¹⁴⁰ Magagnato L., *Il metodo della critica d'arte*, in *Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di Marinello S., Marini P., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997, p. 318

¹⁴¹ Magagnato L., *Maccari pittore*, in «Università», 1 luglio 1946, p. 3

mostra dedicata all'artista alla Galleria La Cupola di Bologna. Qui l'artista viene definito un «incisore moralista»¹⁴² il cui «segno che illustra, che insegue sentimenti, fissa caratteri e non visioni formali»¹⁴³ e «sorge dallo scatto della penna e dal ritmo della linea, e non dall'allusione intelligente, ma letteraria»¹⁴⁴. I riferimenti all'arte poetica e letteraria sono qui molteplici: «il canto dionisiaco», «la musa letteraria» sono tutte espressioni che sembrano voler sottolineare un'unità intrinseca tra la pittura e i disegni di Maccari, ma anche con la poesia e la letteratura. Queste arti condividono la musa ispiratrice, il ritmo di narrazione così come il sentimento.

D'altro canto, non dobbiamo tacere come alcuni scritti di Magagnato indicano come lo studioso abbia messo a frutto anche la lezione del formalismo europeo, anch'essa imprescindibile per uno storico dell'arte della sua generazione.

Infine, dobbiamo considerare illuminante la sua precoce amicizia con Carlo Ludovico Ragghianti, testimoniata dal vasto carteggio conservato presso l'Archivio di Castelvechio. La loro amicizia nasce nell'ambito della Resistenza vicentina: i due si incontrano per la prima volta nel settembre del 1942. Il 4 giugno di quell'anno viene fondato il Partito d'Azione e nell'ottobre si costituisce a Treviso la sezione del Veneto, poche settimane dopo anche a Vicenza si forma il primo nucleo azionista. I due critici entrano in contatto per la prima volta proprio in questo contesto, ovvero in occasione di una riunione convocata da Luciano Tomelleri, alla quale partecipano Ragghianti, Giuriolo, Barolini, Faggin e lo stesso Magagnato. La presenza di Ragghianti in Veneto è dovuta al fatto che, alla fine degli anni Trenta, fu incaricato dal Ministero dell'Educazione

¹⁴² Magagnato L., *Maccari pittore...*, cit. p.3

¹⁴³ Ibidem

¹⁴⁴ Ibidem

Nazionale guidato da Bottai, di redigere le schede del catalogo delle opere d'arte delle province di Modena, Verona e Rovigo¹⁴⁵. Questa «massacrante attività di schedarolo»¹⁴⁶, così come la definiva Roberto Longhi, si deve considerare una punizione, una sorta di condanna al confino, per lo studioso che si rifiutò di prendere la tessera del partito fascista.

L'amicizia tra i due studiosi si trasforma ben presto in un fruttuoso sodalizio lavorativo testimoniato dalle numerose collaborazioni per la redazione di cataloghi e articoli di ambito sia artistico che politico. L'influenza maggiore dello storico dell'arte toscano che si può riconoscere negli scritti di Magagnato è quella disposizione ad esaminare i problemi dell'arte nella loro totalità al di fuori degli specialismi¹⁴⁷. È noto l'interesse di entrambi per quelle produzioni artistiche che non sono strettamente legate alle cosiddette arti maggiori. Ambedue i critici, infatti, si interessano della vicinanza tra arte e artigianato, quella vicinanza di cui il rinnovamento delle arti ha bisogno. Ben presto, infatti, il giovane critico guarderà con occhio attento all'artigianato e al design. In questo contesto Stefania Portinari mette in luce come il nome di Magagnato venga messo in relazione a quello di Gio Ponti e a numerosi artisti che collaborano con note manifatture¹⁴⁸. Magagnato dichiara ben presto la propria posizione rispetto a questi temi. Nel 1955, in occasione della mostra dedicata agli arazzi di Renata Bonfianti, asserisce che per lui l'artigiano «deve operare

¹⁴⁵ Sito web: Dizionario biografico Treccani/Biografia di Carlo Ludovico Ragghianti - https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ludovico-ragghianti_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ Calacea A., *Carlo Ludovico Ragghianti storico dell'arte universale in Ragghianti critico e politico*, a cura di R. Bruno, FrancoAngeli, Milano, 2004, p.149

¹⁴⁸ Portinari S., «*Dal progetto all'opera*»: *Licisco Magagnato critico e curatore d'arte contemporanea in Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, atti del convegno internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, 4 voll., Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma, Parma, 2017, p. 24

con la coscienza di essere un creatore di forme»¹⁴⁹ e essere dunque progettista, non solo artefice¹⁵⁰.

2.2 I PRIMI SCRITTI: GLI ARTICOLI DEDICATI ALLE BIENNALI DEL 1948 E DEL 1950

Dopo la prima esperienza come scrittore sulle pagine della rivista «Università», Magagnato inizia una collaborazione con «Il Giornale di Vicenza», organo di stampa fondamentale per l'aggiornamento culturale di Vicenza. Abbiamo precedentemente analizzato le vicende storiche che questa testata giornalistica ha attraversato. Non ci rimane, quindi, che sottolineare come questo fosse rimasto l'unico quotidiano in città all'indomani della Liberazione¹⁵¹. L'informazione si concentra sulla politica, sulla cronaca nera e sullo sport, ben ripartita tra la cronaca cittadina e quella provinciale. Non mancano, solitamente a pagina tre, aggiornamenti su eventi teatrali e operistici, su mostre e concerti dimostrando così una non scontata sensibilità per il mondo dell'arte e della cultura.

Poco più di trenta sono gli articoli pubblicati in «Il Giornale di Vicenza» che ho avuto modo di ricondurre alla penna di Licisco Magagnato contemporaneista. Questi si datano tra la fine del 1946 – il primo dicembre pubblica *La Biennale: 1947-'48? Intanto progetti e proposte* – al novembre 1951 ovvero fino all'inaugurazione della Galleria Il Calibano. I

¹⁴⁹ Renata Bonfianti, catalogo della mostra (3-18 aprile 1955, Galleria Il Calibano, Vicenza), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1955, pieghevole

¹⁵⁰ Portinari S., «*Dal progetto all'opera*»..., cit. p. 24

¹⁵¹ Furegon N., *Giornali ed editori dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV/2 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, p. p. 351

nuclei principali su cui lavora sono sostanzialmente tre: la Biennale del 1948, la Mostra ai Giardini Salvi del 1949 e la Biennale del 1950. A questi si aggiungono brevi pubblicazioni di vario argomento. Ovviamente, non va dimenticato il carattere divulgativo-informativo di queste pubblicazioni.

Per comprendere l'importanza che questi testi hanno nella formazione di Magagnato e per Vicenza, dobbiamo mettere a fuoco un anno ben preciso: il 1951. Questo è, infatti, un anno spartiacque. Nel febbraio Magagnato consegue il diploma di perfezionamento in Storia dell'Arte presso l'Istituto Storico Filologico delle Tre Venezie all'Università di Padova e nel medesimo anno vince il concorso come direttore dei Musei Civici di Bassano del Grappa. Egli, in una lettera datata al 23 febbraio 1951, scrive all'amico Gigi Meneghello:

Qui sono sempre per aria, tanto che ho dovuto fare il concorso per il posto di direttore al Museo di Bassano dato che qui non è stato deciso nulla. [...] Credo non ci sia volta che prendo in mano la penna per scriverti che non mi venga il bisogno di lagnarmi di questa mia condizione di dover fare un lavoro d'ufficio che non vien considerato lavoro di studio, ma di scartoffie: è la situazione della burocrazia dell'amministrazione artistica italiana, per cui gli impiegati che fanno questo mestiere, se studiano, sono considerati degli sbafatori¹⁵².

Appare chiaro come il giovane studioso consideri il concorso un'ultima spiaggia a cui approdare, con poca convinzione e un po' di risentimento nei confronti dell'amministrazione. È risaputo che Magagnato a Bassano del Grappa, così come a Verona successivamente, non si limiti solo a quello che lui chiama un «lavoro d'ufficio», ma intraprenda

¹⁵² «Ma la conversazione più importante è quella con te», *lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, a cura di Caputo F., Napione E., Verone, Cierre Edizioni, 2018, p. 156

un'intensissima attività sia di esposizioni che di studi specificamente legata alla storia dell'arte. Come giustamente ha notato Sergio Marinelli, l'attività espositiva di Magagnato si inserisce in un contesto in cui, nelle città vicine, «a parte il caso di centri deputati di attività artistiche espositive quali erano Milano e Venezia, il periodo delle mostre comincia in genere assai più tardi e con avvio ben più lento»¹⁵³. Questa affermazione dimostra una prontezza nel far fronte alle difficoltà legate al periodo del dopoguerra poco comune.

Al 27 novembre 1951 è, invece, datata l'inaugurazione della Galleria del Calibano. Il silenzio di Magagnato sulle pagine de «Il Giornale di Vicenza» può, quindi, essere dovuto agli impegni ben più onerosi che la carica di direttore museale comporta, ma anche dal fatto che, idealmente, Vicenza non aveva più bisogno di quel filo di comunicazione con l'arte contemporanea dato che questa era giunta, finalmente, anche in provincia. Delineati gli estremi cronologici in cui Magagnato collabora con il giornale vicentino (non dobbiamo però escludere interventi sporadici negli anni successivi), non ci resta che domandarci con che spirito assurge a ruolo di intermediario tra Vicenza e l'arte contemporanea. Un primo esempio ci è dato dalla lettura degli articoli dedicati alla XXIV e alla XXV Biennale.

Come è ben noto, le biennali dirette da Rodolfo Pallucchini tra il 1948 e il 1956 hanno come scopo principale quello di aggiornamento. Esse dettero conto di tutti i movimenti che, dal secondo Ottocento in avanti, avevano segnato il panorama artistico europeo e con i quali l'Italia non aveva fatto i conti. Furono quindi organizzate mostre dedicate all'impressionismo, al cubismo, all'astrattismo, all'espressionismo e al surrealismo.

¹⁵³ Marinelli S., *Per Licisco Magagnato: l'attività espositiva dei primi vent'anni a Verona*, in *Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, VII, XXXIX, 1987-88, p. 17

2.2.1 LA XXIV BIENNALE

In riferimento agli articoli dedicati alla XXIV Biennale, possiamo sottolineare come Magagnato riveli una forte resistenza nei confronti delle avanguardie artistiche più ardite: egli cerca conforto nella tarda antichità (si guardi all'articolo introduttivo *Introduzione alla Biennale. Ravenna e Venezia*¹⁵⁴) e nell'impressionismo in cui riconosce le caratteristiche peculiari del colorismo veneto. L'essere nato e cresciuto in provincia, con tutto quello che ne conseguiva in fatto di incomprensioni, disillusioni e amarezze che il vivere in ambienti chiusi comportava, non ha certamente aiutato un'apertura immediata ad alcuni fenomeni. Questi scritti dimostrano l'unica reale apertura di Magagnato individuabile nei confronti della Francia a cui viene riconosciuto un vero e proprio primato, soprattutto grazie agli interpreti dell'impressionismo e post-impressionismo (che come sappiamo in quest'occasione vengono esposti insieme) e del Simbolismo.

Egli rimira da lontano Chagall, Kokoschka, Rouault ai quali dedica poche righe ciascuno: Chagall «deve al rinnovamento del linguaggio pittorico occidentale»¹⁵⁵ la capacità di «parlare direttamente nelle sue opere»¹⁵⁶, attraverso la sua «immediatezza primitiva del discorso»¹⁵⁷. Oscar Kokoschka si caratterizza, invece, per «la sua esperienza dell'espressionismo berlinese»¹⁵⁸ che è «la più essenziale»¹⁵⁹. Nelle sue opere «sembra che un vento fisico abbia scompigliato la sua tavolozza e

¹⁵⁴ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Ravenna e Venezia*, in «Il Giornale di Vicenza», 24 giugno 1948, p.3

¹⁵⁵ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Pittura e scultura internazionali*, in «Il Giornale di Vicenza», 22 settembre 1948, p. 3

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ Ibidem

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ Ibidem

la sua visione»¹⁶⁰. Rouault viene spiegato al pubblico attraverso un semplice «convince meno»¹⁶¹. Nonostante ciò, gli articoli che qui analizziamo sono tutti dedicati alle esperienze straniere ed in particolar modo a quella francese.

I cinque articoli dedicati alla XXIV Biennale dimostrano, sostanzialmente, una maturità non ancora completamente conquistata, ma si rimanda ad un'analisi più approfondita per ulteriori conclusioni.

Come già accennato, Magagnato, sin dal primo articolo, *Introduzione alla Biennale. Ravenna e Venezia*¹⁶², cerca un parallelo tra il mondo tardoromano e il contemporaneo attraverso i due luoghi cardine di queste esperienze. Egli qui vuole «ristabilire un contatto tra il linguaggio degli artisti e l'anima del pubblico»¹⁶³ e chiede ai suoi lettori di:

prendere in considerazione la loro [dei giovani artisti] maniera di esprimersi e i problemi critici che essi propongono con la stessa serietà con cui si discute di fronte ad un mosaico, anzi ad un ambiente mosaicato pieno di pezzi buoni e cattivi, anch'esso, come una sala di Biennale, ma nel quale si comincia con l'accettare il clima generale, che è il primo atto necessario per scernere la vera dalla falsa poesia¹⁶⁴.

Il neocritico comprende sin da subito il suo ruolo di divulgatore rispetto ad un pubblico che ancora non è aperto alle grandi novità. Non è un caso che nel dicembre del medesimo anno scriva:

C'è sempre nel pubblico che visita le mostre di arte contemporanea questo sospetto, di essere preso in giro, che

¹⁶⁰ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Pittura e scultura internazionali*, in «Il Giornale di Vicenza», 22 settembre 1948, p. 3

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ Ibidem

¹⁶⁴ Ibidem

certe ingenuità siano le macchinazioni di astuti volponi, che certi impeti siano freddamente calcolati a tavolino¹⁶⁵.

Il riferirsi ad un periodo a lui più congeniale come i mosaici tardoromani – e ricordiamo che Magagnato si laurea con una tesi sui mosaici di san Marco seguito dal professor Bettini - prende la forma di un suggerimento ed auto-suggerimento metodologico. Egli propone di confrontare antico e moderno, opera e contesto a favore di un approccio fruttuoso. Scrive a proposito:

Spesso, e a torto, i difensori della pittura contemporanea insistono sulla necessità di rovesciare l'estetica romantica ed idealistica della personalità creatrice per sostituirvi una pseudoestetica attenta invece agli stili e ai cicli; questo significherebbe sostituire al giudizio critico sulla singola opera l'esame grammaticale che ne è il presupposto. Al contrario il problema critico è pur sempre quello di individuare e ricostruire nella sua genesi ogni singola personalità sia di fronte ai cosiddetti primitivi che ai moderni: e lo stato frammentario di certi monumenti o la stretta parentela tra le opere contemporanee rende faticoso il vero atto di comprensione e la enunciazione dei vari momenti nella apparente anonimia¹⁶⁶.

Potrebbe essere un'ottima premessa al suo modo di operare, ma nel leggere gli articoli che si susseguono, difficilmente prediligerà le singole personalità proponendone uno studio approfondito. Magagnato, infatti, spesso si muoverà per elencazioni lasciando spazio alle caratteristiche dei movimenti: ne sono un chiaro esempio gli articoli dedicati all'Impressionismo.

¹⁶⁵ Magagnato L., *Otto artisti vicentini*, in «Il Giornale di Vicenza», 14 dicembre 1948, p. 3

¹⁶⁶ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Ravenna e Venezia*, in «Il Giornale di Vicenza», 24 giugno 1948, p.3

Accanto ai mosaici ravennati e al tardoromano pone, a più riprese, Monet e l'Impressionismo. Questi sono visti, entrambi, come chiavi di volta del corso della storia. Oggi come allora:

questi mondi anticlassici [...] hanno bisogno di essere prima letti, cioè bisogna prima conoscere la loro lingua. E questo lavoro filologico e grammaticale non è conoscenza che si improvvisa; perciò è falsa quella affermazione che ciò che è bello tutti lo vedono¹⁶⁷.

In questo modo egli utilizza gli aggettivi di classico ed anticlassico, così come fece Pallucchini nella medesima occasione¹⁶⁸: come indicatore delle proprie personali preferenze.

Per comprendere quelli che egli definisce «mondi anticlassici»:

bisogna liberarsi della visione tradizionale per giudicare molte opere del nostro tempo; questo soltanto vuol significare il nostro richiamo all'esperienza critica dei mosaici ravennati. I pregiudizi superati per giungere alla comprensione di quelle opere sono gli stessi che dobbiamo vincere entrando alla Biennale¹⁶⁹.

Egli fa riferimento al silenzio critico che l'arte tardo-romana e alto-medievale ha subito per molto tempo. Sottolinea, infatti, come per comprendere l'arte alto-medievale, prima considerata come un'appendice dell'arte greco-ellenistica, si debba attendere studiosi come Wickhoff e Riegl che nei loro studi valorizzano la produzione dei cosiddetti secoli bui. Per comprendere l'arte contemporanea, quindi, non c'è altra via che

¹⁶⁷ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Ravenna e Venezia*, in «Il Giornale di Vicenza», 24 giugno 1948, p.3

¹⁶⁸ Tomasella G., *Rodolfo Pallucchini e l'arte contemporanea*, in *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di Giuliana Tomasella, Scipra Edizioni, Verona, 2011, p.41

¹⁶⁹ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Ravenna...*, cit. p.3

superare i pregiudizi. Ancora una volta, sostengo che questa affermazione ha più valore di proposito per sé stesso che per i lettori. Questa mia idea è sostenuta dal fatto che nei successivi articoli si riscontra una certa timidezza, se così si può definire, nei confronti del contemporaneo ad esclusione dell'Impressionismo. Dobbiamo tener conto che, per i critici di quella generazione, «l'Impressionismo non è transeunte, non si consuma nel bruciante attimo della protesta e della provocazione, afferma dei valori durevoli, costituisce la forma stessa di una modernità che finisce per trascolorare nel classico»¹⁷⁰. Si tratta di un'idea a cui Magagnato, in sintonia con il pensiero della maggioranza dei critici del tempo, difficilmente rinuncia.

Il 22 agosto 1948 pubblica un articolo dal titolo *Introduzione alla Biennale. L'Impressionismo, Società anonima di pittori rifiutati*. Si tratta di un articolo introduttivo al tema dell'Impressionismo. L'articolo individua l'ideale inizio del percorso espositivo sostenendo che:

chi entra quindi alla Biennale dovrebbe, e non solo metaforicamente, prendere l'avvio dal padiglione dedicato a Monet, Sisley, Pissarro, Manet, Cézanne; Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh e Seurat.¹⁷¹

Magagnato sente la necessità di sottolineare le sostanziali differenze che vi sono tra gli artisti ricordando:

che anche questo capitolo di storia è fatto di tante differenze e autonome personalità, al di sopra e al di sotto delle quali è arbitrario e pericoloso costruire degli *universalia*, delle

¹⁷⁰ Tomasella G., "Classicità" dell'Impressionismo nel dibattito critico novecentesco, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, a cura di J. Bonetto, M.S. Busana, A. R. Ghiotto, M. Salvadori, P. Zanovello, Università degli Studi di Padova, Padova, 2016, p. 343

¹⁷¹ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. L'impressionismo, Società anonima di pittori rifiutati*, in «Il Giornale di Vicenza», 22 agosto, p. 3

generalizzazioni che non abbiano uno scopo puramente pratico¹⁷².

Nel prosieguo, Magagnato dimostra di aver maturato uno sguardo storico attraverso il riferimento alle due prese di posizione storiche, se così possiamo definirle, rispetto a questo tema. Da una parte Lionello Venturi che accentua «la comunanza di un gusto che poi circoscrive a tal misura nel tempo e negli interpreti da farne il punto di incontro di quattro o cinque artisti tra il '73 e l'80»¹⁷³. Dall'altra parte inserisce Carlo Ludovico Ragghianti, il quale, attribuisce «al gruppo che espose insieme dal '74 all'86 l'unico denominatore comune della spontaneità assoluta del sentimento»¹⁷⁴.

In questo articolo Magagnato dimostra un approccio storico spiegando la storia e l'evoluzione del movimento impressionista rispondendo, così, al proprio personale ruolo di divulgatore: l'intento, infatti, è quello di rendere partecipe il pubblico, favorendone un incontro fruttuoso con l'arte contemporanea. Non dobbiamo dimenticare che il ruolo di divulgatore che qui il critico ricopre, non è disgiunto dall' «idea militante di cultura»¹⁷⁵ che con convinzione coltivava. Secondo Magagnato la cultura doveva raggiungere il numero più alto possibile di persone. Qui il critico non scrive per dichiararsi in linea con un determinato filone di pensiero, ma piuttosto per rendere partecipi i lettori dell'esistenza di più scuole di pensiero. La consapevolezza di parlare ad un pubblico non completamente formato, è individuabile dalla necessità di chiarire che, nonostante ci siano degli evidenti legami tra il colorismo veneto e l'Impressionismo:

¹⁷² Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. L'impressionismo...*, cit. p. 3

¹⁷³ Ibidem

¹⁷⁴ Ibidem

¹⁷⁵ Napione E., Piazza C., *Tra le carte di Licisco Magagnato: appunti di ricerca*, in *Il Ministero per i Beni culturali. La sua istituzione e le attuali prospettive*, a cura di Marini P., Modonesi D., Napione E., Aurora, Verona, 2008, p. 56

non bisogna esagerare; ci sono al nostro Museo qui a Vicenza delle opere, come la Madonna del Veronese giovane o la Deposizione del Bassano vecchio, che sembrano richiamare l'una certo Manet l'altra certo Renoir [...]; ma direi proprio questi contatti fanno risultare ancor più vive le scoperte degli impressionisti¹⁷⁶.

Di certo questa è una postilla che si può omettere di fronte ad un pubblico di intenditori e studiosi d'arte, necessaria risulta, invece, di fronte ad un pubblico meno consapevole.

Il 22 settembre affronta il tema del cubismo attraverso un nuovo articolo dedicato a *Pittura e scultura internazionali*¹⁷⁷. Questo si concentra esclusivamente, a parte una piccola parentesi sulla scultura, sul cubismo per cui dimostra un'attenzione particolare.

Con il Cubismo, l'analisi dell'oggetto:

diventa amore per la materia, amore di una geometria armoniosa; la forma si squarcia senza lacerazione per comporsi in tarsie di una preziosa colorazione, d'una casta aridità¹⁷⁸.

La necessità di sottolineare l'amore per la forma, la materia, la geometria sembra rispondere alla necessità di ricordare che «in nessun caso si può riferire a Picasso né l'astrazione matematica, né quella mistica di certi surrealisti. Picasso non è mai astratto»¹⁷⁹, così come suggerisce Attilio Podestà sulle pagine di «Emporium».

¹⁷⁶ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. L'impressionismo...*, cit. p. 3

¹⁷⁷ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Pittura e scultura internazionali*, in «Il Giornale di Vicenza», 22 settembre 1948, p. 3

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ Podestà A., *Picasso*, in «Emporium», CVIII, luglio-agosto, 1948, p. 35

Gli artisti cubisti sono qui citati come fondatori di una nuova avanguardia la cui peculiarità, quella di scomporre e ricomporre la materia, è descritta attraverso definizioni dal valore iperbolico. Non si riscontrano accenti negativi, si deve infatti sottolineare la ripetizione dei termini *amore*, *armonia* a cui si lega il sostantivo *preziosità*. A questa breve, ma chiara, dichiarazione di interessi nei confronti del Cubismo non corrisponde, però, un interesse verso le singole personalità.

Nel medesimo articolo mette in moto un interessante passaggio di tema che vede cambiare l'oggetto di interesse dalla pittura alla scultura. Egli utilizza, ancora una volta, l'impressionismo come elemento di raccordo scrivendo:

Basterebbe la presenza delle piccole sculture di Degas a far meditare sull'importanza che l'impressionismo ha avuto in questo campo [...]. Un riesame a fondo dei valori di luce, colore e forma che nell'ambiente di Parigi fu condotto nella seconda metà del secolo scorso¹⁸⁰.

Per il resto, Magagnato non si impegna a darci un'immagine di ciò che potevamo trovarci di fronte. Cita pochi artisti, ancora più rade sono le citazioni di opere. Una breve eccezione riguarda Moore, «una figura che desta un vivo interesse»¹⁸¹ di cui «non diremo che questa scultura sia però quell'arte nuova sognata da Argan»¹⁸².

Più a suo agio, sembra, con la scultura italiana: Marini, Martini e Manzù si caratterizzano, al contrario di Moore, per «una umanità di linguaggio che dovrebbe vincere le ultime differenze»¹⁸³.

¹⁸⁰ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Pittura e scultura internazionali*, in «Il Giornale di Vicenza», 22 settembre 1948, p. 3

¹⁸¹ Ibidem

¹⁸² Ibidem

¹⁸³ Ibidem

L'ultimo articolo, pubblicato il 19 settembre, s'intitola: *Introduzione alla Biennale. Delle personalità e delle scuole contemporanee*. Sin dalla prima colonna dimostra un'avversione, in linea con la critica contemporanea, per la collezione di Peggy Guggenheim che definisce composta da «le più opposte “scuole” e i più strani esperimenti dal 1910 ad oggi»¹⁸⁴. Egli ignora la dichiarazione della stessa Guggenheim la quale afferma:

Questa collezione [...] può essere, storicamente, più o meno completa, ma ha il merito di offrire esempi di tutte le scuole artistica nate con il Cubismo e con l'astrattismo e continua poi con il Dadaismo e col Surrealismo¹⁸⁵.

Dimostra scetticismo nei confronti dell'Astrattismo e definisce il Surrealismo un «viscido mondo psichico da cui quelle forme aleggiano»¹⁸⁶. Attraverso queste poche righe ci apre la possibilità di comprendere la sua posizione rispetto alla diatriba tra arte figurativa e arte astratta che si andava evolvendo in quegli anni. Egli, infatti, rifiuta la concezione dell'«opera d'arte non come rappresentazione di oggetti ma come oggetto essa stessa»¹⁸⁷ e ancor di più «il reciso diniego della storia che, dal Futurismo al Dadaismo e al Surrealismo, costituisce il tema comune delle correnti astrattiste»¹⁸⁸. Non concepisce «questa posizione negativa rispetto alla positività della conoscenza artistica»¹⁸⁹ e chiude l'argomento con parole lapidarie:

¹⁸⁴ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Delle personalità e delle scuole contemporanee*, in «Il Giornale di Vicenza», 19 settembre 1948, p. 3

¹⁸⁵ Argan G.C., *La collezione Peggy Guggenheim*, in *Catalogo della XXIV Biennale del 1948*, Edizioni Serenissima, Venezia, 1948, p.319

¹⁸⁶ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Delle personalità...*, cit. p.3

¹⁸⁷ Argan G.C., *La collezione Peggy...*, cit. p. 319

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ Ibidem

questa mostra della raccolta Guggenheim meriterebbe un esame approfondito per cogliere, direi quasi clinicamente, gli equivoci filosofici da cui derivano queste poetiche della pura forma.

Condanna tutto ciò che non sia razionale e legato alla storia sostenendo che:

Picasso e Braque, Chagall e Laurens che pure con queste tendenze scolastiche sono sovente confusi, non hanno mai accettato la rinuncia all'arte che chiamerei antropomorfica: rinunciando al dato dell'esperienza razionale e al legame con la storia, non si partoriscono forme poetiche ma i dati della geometria o del subconscio¹⁹⁰.

Le figure antropomorfe e il legame con la storia trovano pieno esempio in De Chirico il quale «intavola per la prima volta il discorso sulla "tradizione" che tanto annoiò nei novecentisti ma da cui nacquero anche opere di poesia come *Le Muse inquietanti* ed *Ettore e Andromaca*»¹⁹¹.

La ripresa da parte del giovane critico di alcuni contenuti e la citazione di espressioni così come di nomi delle più alte personalità della critica del tempo, ci dà modo di comprendere come egli stia sondando il terreno in cui si muove, cerchi di comprendere quali siano le vedute a lui più congeniali. Egli però, sin da questi primi articoli, espone una propria incisiva opinione così come possiamo vedere, ad esempio, nella presa di posizione contro i membri del Gruppo Corrente

ai quali è stato fatto alla Biennale largo posto.

E a ragione se si intendeva dare rilievo alla tendenza del giorno, com'è funzione delle Biennali; ma in quanto a valore

¹⁹⁰ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Delle personalità e delle scuole contemporanee*, in «Il Giornale di Vicenza», 19 settembre 1948, p.3

¹⁹¹ Ibidem

intrinseco queste opere non sono né meglio né peggio delle altre moltissime¹⁹².

Egli non considera il Gruppo Corrente come un movimento nato dalla «volontà di opporsi con un atto di fede al pessimismo e allo smarrimento spirituale del tempo»¹⁹³ così come gran parte della critica del tempo. D'altro canto, non spende molte parole per difendere la propria posizione. Bisogna sottolineare anche la discordanza di nomi: Giuseppe Marchiori presenta il gruppo di artisti col nome di *Fronte Nuovo delle Arti*. Magagnato indugia sull'appellativo di *Gruppo Corrente*. Si può ipotizzare che Magagnato voglia ricondurre il gruppo al nucleo originario legato alla rivista «Corrente», negandogli evidentemente il carattere innovativo.

2.2.2 LA XXV BIENNALE

A distanza di due anni, la Biennale del 1950 è per Magagnato un'occasione per dimostrare la maturazione del proprio pensiero critico. Dobbiamo ricordare che all'altezza della primavera 1950 Magagnato soggiorna per un periodo presso il Warburg Institute dell'Università di Londra dove entra in contatto con importanti studiosi come Rudolf Wittkower. Al suo rientro, attestato da una lettera indirizzata a Luigi Meneghello e datata al 4 giugno 1950, cerca di trovare una posizione lavorativa ed economicamente soddisfacente, come si può intuire da un breve stralcio che qui sotto riporto:

ho avuto qui una specie di delusione, perché tutti i miei tentativi di liberarmi di Vicenza sono andati a vuoto; Pallucchini mi ha detto no sia per la Biennale per il Museo Correr, con Fiocco e Bettini a Padova niente da fare – certo

¹⁹² Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Delle personalità...*, cit. p.3

¹⁹³ Marchiori G., *Il Fronte Nuovo delle Arti*, in *Catalogo della XXIV Biennale del 1948*, Edizioni Serenissima, Venezia, 1948, p. 164

saprai del tiro che hanno giocato allo stesso Bettagno. Vedrò di prepararmi bene per i concorsi alle Gallerie, nella speranza di entrare in qualche Sovrintendenza dove capiscano l'utilità di studiare¹⁹⁴.

Si intravede un Magagnato ormai ventinovenne alla ricerca di un impiego stabile all'interno di istituzioni museali importanti. Riconosce la propria maturità professionale e la necessità di staccarsi da quella città di provincia dove ancora viveva. La corrispondenza con Meneghello spiega anche il ritardo nel commentare la XXV Biennale che apre il 3 giugno 1950. Magagnato, infatti, pubblica il primo articolo, *Gli stranieri alla XXV Biennale*¹⁹⁵, solo il 23 luglio. Il ritardo è probabilmente dovuto a semplici motivi organizzativi legati al rientro a Vicenza dall'esperienza londinese. A questo primo articolo ne succederanno altri cinque, tutti dedicati alla produzione artistica straniera coprendo un arco temporale che va da Constable agli astrattisti. Si suddividono così come segue: *Ensor, Seurat, Rousseau*¹⁹⁶ del 26 settembre; *I Fauves, Matisse, Laurens*¹⁹⁷ del 27 settembre; *Cubismo, Futurismo, Astrattismo*¹⁹⁸ del 28 settembre; *La rivoluzione Tamayo*¹⁹⁹ del 29 settembre e infine *I padiglioni tedesco e francese*²⁰⁰ del 6 ottobre. Sono passati sotto silenzio, invece, l'arte italiana e le retrospettive dedicate a Giacomo Favretto, Medardo Rosso, Ernesto

¹⁹⁴ «Ma la conversazione più importante è quella con te», *lettere tra Luigi Meneghello e Liciso Magagnato (1947-1974)*, a cura di Capito F., Napione E., Verone, Cierre Edizioni, 2018, p. 147

¹⁹⁵ Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale*, in «Il Giornale di Vicenza», 23 luglio, p. 3

¹⁹⁶ Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale II. Ensor, Seurat, Rousseau*, in «Il Giornale di Vicenza», 26 settembre, p. 3

¹⁹⁷ Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale III. I Fauves, Matisse, Laurens*, in «Il Giornale di Vicenza», 27 settembre, p. 3

¹⁹⁸ Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale IV. Cubismo, Futurismo, Astrattismo*, in «Il Giornale di Vicenza», 28 settembre, p. 3

¹⁹⁹ Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale V. La rivelazione Tamayo*, in «Il Giornale di Vicenza», 29 settembre, p. 3

²⁰⁰ Magagnato L., *Gli artisti stranieri alla Biennale VI. I padiglioni tedesco e francese*, in «Il Giornale di Vicenza», 6 ottobre, p. 3

de Fiori, Lorenzo Viani, Cino Bozzetti, Mario Broglio e al Futurismo. Tra gli articoli dedicati alla Biennale del 1948 e questi appena citati si può notare una crescita nel Magagnato contemporaneista, frutto delle esperienze maturate nel corso dei due anni trascorsi. Egli è pronto ad affrontare lo studio di quel «rinnovamento»²⁰¹ lasciandosi alle spalle l'Impressionismo e il mondo parigino.

Certo, di primo acchito sembra che le pagine sature di Impressionismo non si esauriscano con la XXIV Biennale. Gli articoli del 1950 dedicati alla Biennale si aprono con una meditazione sull'Impressionismo, considerato elemento di raccordo tra le due Biennali. Questa volta, però, è una meditazione più matura che non si esaurisce in sé stessa ma diviene punto di partenza per un accurato studio dell'evoluzione che caratterizza la storia dell'arte. Gli artisti più prossimi all'Impressionismo sono Ensor, Seurat e Rousseau ovvero i «contemporanei di quella generazione che intervenne alle ultime mostre degli impressionisti»²⁰².

Qui Magagnato dimostra una nuova maturità anche nell'analisi dei singoli artisti che presenta in modo dettagliato dando informazioni biografiche, sulla formazione e le influenze che segnano l'opera degli artisti. Sebbene appaia banale, è doveroso sottolineare come in questi articoli citi e analizzi le opere considerate esemplificatrici di una determinata fase dell'artista in quanto, nella serie di articoli *Introduzione alla Biennale* del 1948, come abbiamo visto, dimostra una scarsa propensione da questo punto di vista. Come già messo in luce in sede d'analisi degli articoli dedicati alla Biennale del 1948, Magagnato dimostra una grande apertura nei confronti della Francia. Ciò è individuabile anche all'altezza del 1950. Nell'articolo dedicato a *Cubismo, Futurismo e Astrattismo*. I Futuristi italiani devono,

²⁰¹ Magagnato L., *Gli artisti stranieri alla Biennale VI. I padiglioni tedesco e francese*, in «Il Giornale di Vicenza», 6 ottobre, p. 3

²⁰² Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale II. Ensor, Seurat, Rousseau*, in «Il Giornale di Vicenza», 26 settembre, p. 3

infatti, la loro fortuna all' «importanza dei loro viaggi a Parigi»²⁰³ ma, nonostante ciò, incorsero «in equivoci grossi sul cubismo»²⁰⁴ in quanto:

per loro le teorie cubiste sulla quarta dimensione, sulla visione simultanea dell'oggetto, erano non già della creazione ma dell'imitazione²⁰⁵

Ancora più critico è a proposito dell'Astrattismo che:

pretende cavare dal nulla le forme, inventare puri ritmi, esprimersi col puro linguaggio delle forme; e non abbiamo mai avuto tante ripetizioni di modi e tanti echi iconografici [...] ²⁰⁶.

Ribadisce così, quindi, la posizione già enunciata due anni prima. Egli non lascia altro spazio all'Astrattismo. Rievocherà l'argomento solo nell'articolo dedicato ai padiglioni tedesco e francese in cui ritaglia un po' di spazio per scagionare Kandinskij dall'accusa di essere artista astratto. In lui individua:

un caso limite appunto per la insolita – per un pittore – struttura del suo mondo lirico: in lui l'astrattismo nasce proprio dalla necessità di esprimersi fuori dal suo spazio [...] nel caso di Kandinsky si tratta di pure emozioni²⁰⁷.

Un'altra novità sta nell'apertura di Magagnato anche in senso geografico. I confini italiani e francesi vengono oltrepassati a favore del «cosiddetto

²⁰³ Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale IV. Cubismo, Futurismo, Astrattismo*, in «Il Giornale di Vicenza», 28 settembre, p. 3

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ Ibidem

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ Magagnato L., *Gli artisti stranieri alla Biennale VI. I padiglioni tedesco e francese*, in «Il Giornale di Vicenza», 6 ottobre, p. 3

rinascimento messicano»²⁰⁸. Ma si badi: questo non interessava Magagnato solo dal punto di vista artistico e culturale, ma anche da un punto di vista politico e più in particolare medita sulla «rivoluzione messicana del 1910, con le energie che ha sviluppato, con i valori liberali che ha affermato»²⁰⁹.

Tra gli artisti sudamericani è certamente Rufino Tamayo ad attirare la sua attenzione. Egli considera questo artista il più completo in quanto è legato alla tradizione antica del suo paese, quella azteca in primis, e dimostra una certa familiarità anche con le esperienze contemporanee del vecchio continente «dal primitivismo al cubismo»²¹⁰. Anche se si tratta di un artista d'oltre oceano si possono qui individuare dei tratti caratteristici di Magagnato. In particolar modo la ricerca del legame con la tradizione che abbiamo visto già preponderante negli articoli del 1946 su «Università», e del 1948. Questa apertura non giungeva, però, fino agli Stati Uniti. Concordemente con il silenzio stampa che caratterizza la critica italiana a proposito del padiglione statunitense, Magagnato non cita né la retrospettiva di John Martin ovvero «il vecchio maestro, ancora oggi il più importante del movimento moderno americano»²¹¹ né le esperienze e le ricerche delle ultime generazioni da Gorky a Pollock.

Nel Magagnato del 1950, infine, si individua anche una certa indipendenza nella scelta dei contenuti da esporre, scelta che può considerarsi un vero e proprio atto critico. Egli, quindi, non appare più completamente influenzato dalle pubblicazioni e dalle vicende del periodo ma prende una sua propria personale posizione rispetto alle esposizioni.

²⁰⁸ Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale V. La rivelazione Tamayo*, in «Il Giornale di Vicenza», 29 settembre, p. 3

²⁰⁹ Ibidem

²¹⁰ Ibidem

²¹¹ Podestà A., *La XXV Biennale di Venezia – La partecipazione straniera*, in «Emporium», CXII, 667, 1950, p. 161

Le Biennali del 1948 e del 1950 sono le prime e uniche grandi esperienze critiche di Magagnato con il contemporaneo internazionale. Dopo tale esperienza, si individua solo la breve parentesi del 1951 dedicata all'inaugurazione della Galleria Il Calibano per la quale ritorna, come si è già visto, sulla collezione Guggenheim. A partire dal 1951 si fa sempre più vivo, in Magagnato, l'interesse per l'arte italiana e, in particolar modo, vicentina.

2.3 MAGAGNATO E GLI ARTISTI DEL PANORAMA ITALIANO

Con l'articolo dedicato all'inaugurazione della Galleria Il Calibano, si chiude una prima fase di Magagnato contemporaneista. Infatti, nei primi cinque anni del '50 egli si dedica, in particolar modo, alla riscoperta della produzione artistica vicentina.

Un anno fondamentale per Magagnato è il 1955: nell'ottobre vince il concorso come direttore dei Musei Civici di Verona. Il museo di Castelvecchio diviene luogo di sperimentazione, sia per quanto riguarda le esposizioni temporanee sia per l'allestimento museale. Entrambi furono frutto di una collaborazione pluriennale tra il nuovo direttore e l'architetto Carlo Scarpa. Questo lungo sodalizio lavorativo inizia nel 1957 per l'organizzazione della mostra *Da Altichiero a Pisanello*, considerata una delle più importanti del panorama italiano dell'epoca e una delle meglio riuscite della carriera di Magagnato. Al 1957 si data anche l'inizio dei lavori di ristrutturazione del museo che durarono sino al 1973. Questi portarono Magagnato a confrontarsi in prima persona con l'architettura contemporanea di Carlo Scarpa a cui dedicherà diversi scritti. È in questo contesto veronese, in subbuglio e in via di ammodernamento, che

Magagnato volge nuovamente l'attenzione verso l'arte contemporanea italiana. A partire dalla metà degli anni Cinquanta si riscontra negli scritti una maggiore maturità nell'affrontare la critica delle opere.

Giunto a Verona, la prima mostra che organizza è quella dedicata a Pio Semeghini al Palazzo della Gran Guardia, trasferita, nel novembre del 1957, alla Galleria Bevilacqua La Masa a Venezia²¹². Si tratta della «più vasta finora tentata»²¹³, comprende, infatti un centinaio di dipinti e settanta disegni, ed è riconosciuta come l'unica grande esposizione in grado «di dimostrare la varietà e la ricchezza dei suoi accenti particolari, naturalmente nella coerenza rigorosa della sua espressione»²¹⁴. Qui Magagnato, ancora una volta, dimostra la sua propensione verso artisti «prepotentemente personali e tendenzialmente solitari»²¹⁵ difficilmente inscrivibili a determinate scuole.

Magagnato manifesta uno spiccato interesse per la tavolozza di Semeghini: i ritratti divengono «una compatta massa cromatica, intensamente luminosa»²¹⁶, le «rustiche architetture della campagna veneta»²¹⁷ si caratterizzano invece per essere «semplici di forme e chiare di colore, tra il rosa, l'ocra e la calce»²¹⁸. Questo tipo di analisi, tutta concentrata sul cromatismo e le variazioni tonali, risente molto del punto di vista di Pallucchini sullo stesso tema. Un'intuizione originale di Magagnato è, invece, il legame con la scultura di Medardo Rosso. Per il critico entrambi gli artisti hanno la capacità di «cogliere l'aria e lo spazio

²¹² Portinari S., «*Dal progetto all'opera*»..., cit. p. 25

²¹³ Pallucchini R., *A proposito di una mostra. Semeghini*, in «Il Resto del Carlino», 24 ottobre 1956, ora in *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di Giuliana Tomasella, Scipra Edizioni, Verona, 2011, p. 437

²¹⁴ Ivi, p. 439

²¹⁵ Magagnato L., *Una mostra di Semeghini*, in «Comunità», 45, 1956, p. 82

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ Ivi, p. 83

²¹⁸ Ivi, pp. 83-84

entro cui vivono le figure, eludendo ogni monumentalismo»²¹⁹. Il riferimento al monumentalismo conduce ad individuare l'«istintiva ripulsa alla statuaria scolpita e dipinta di Novecento»²²⁰ di Semeghini. Si tratta di un'osservazione che non va letta solo in rapporto al passato ma estesa ad un presente in cui la politica delle arti è in subbuglio, così come mettono in luce gli studi di Nancy Jachec²²¹.

Dell'artista, oltre alla citata mostra veronese, Magagnato curerà nel 1964 una retrospettiva alla Biennale, una mostra organizzata a Bassano nel 1969 e un'altra nel 1971 alla Galleria Novelli di Verona²²².

Nel 1957 iniziano le mostre "storiche" di Magagnato a Verona, da *Ceramiche popolari venete dell'Ottocento* (Palazzo Forti, 1957), a *Da Altichiero a Pisanello* (Museo di Castelvecchio, 1958), a *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX* (Palazzo Forti, 1959)²²³. In questi anni, per quanto riguarda il contemporaneo, si occupa di artisti affermati e il suo gusto pare appartenere ad una temperie che lo accumuna ad una generazione precedente piuttosto che ai suoi trentacinque anni d'età²²⁴. Si pone esplicitamente in prima persona nel ruolo di curatore e critico d'arte contemporanea: tra le mostre più significative tra gli anni Cinquanta e Sessanta vi è quella del 1957 dedicata a Mino Maccari, per la quale vengono esposte opere grafiche in parte inedite e alcune matrici fornite da Neri Pozza che, nel 1955, era stato editore di *Il Selvaggio di Mino Maccari*²²⁵ curato da Carlo Ludovico Ragghianti; e quella del 1961 di Emilio Vedova. Ma sa essere anche coadiutore d'altri, come per la

²¹⁹ Magagnato L., *Una mostra di Semeghini*, in «Comunità», 45, 1956, p. 82

²²⁰ Ibidem

²²¹ Jachec N., *Anti-communism at home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958*, in *Contemporary European History*, 14, 2, 2005, pp. 193-217

²²² Portinari S., «*Dal progetto all'opera...*», cit. p. 25

²²³ Ibidem

²²⁴ Ibidem

²²⁵ *Il Selvaggio di Mino Maccari*, a cura di C. L. Ragghianti, Venezia, Neri Pozza, 1955

commemorativa di Ottone Rosai interamente gestita da Pier Carlo Santini nel 1957²²⁶. Tra i più numerosi casi di sinergia si annoverano invece, fra le altre, le occasioni in cui lavora con Giuseppe Marchiori per la mostra su Birolli e gli artisti di Corrente nel 1963, con Giovanni Carandente per l'esposizione di Consagra del 1977²²⁷ per la quale si occupa dei disegni che considera «lo stadio fondamentale del suo lavoro»²²⁸. Magagnato definisce tali disegni «progetti, ideazioni, sintesi grafiche a priori»²²⁹ fondamentali per comprendere maggiormente l'artista. Sottolinea poi come il disegno, in quanto «intuizione iniziale»²³⁰ sia fondamentale alla comprensione della «forma frontale in cui poi l'idea si concreta»²³¹.

Nel 1985 collabora con Ester Coen e Guido Perrocco per *Boccioni a Venezia* che si tiene in due sedi: la sezione che comprende gli esordi romani fino alla mostra di Ca' Pesaro del 1910 alla Galleria dello Scudo e *Momenti della stagione futurista. Appendice storica a Castelvechio*²³². Anche per questa, che verrà poi allestita alla Pinacoteca di Brera a Milano, Magagnato assume un ruolo autorevole sia nel coordinamento scientifico che nell'ordinamento e la scelta delle opere, non mancando di sottolineare i legami con il territorio, i rapporti che il pittore ebbe con gli artisti veneti, ma anche il ricordo della sua morte, avvenuta a Sorte, una località veronese²³³. È questo un criterio prediletto da Magagnato per le mostre:

²²⁶ Portinari S., «*Dal progetto all'opera...*», cit. p. 26

²²⁷ Ibidem

²²⁸ Magagnato L., *I disegni di Consagra in Consagra 1876-1977*, catalogo della mostra (luglio – agosto 1977, Museo di Castelvechio, Verona), a cura di L. Magagnato, G. Carandente, Industria Poligrafica, Verona, p. 21

²²⁹ Ibidem

²³⁰ Ibidem

²³¹ Ibidem

²³² Portinari S., «*Dal progetto all'opera...*», cit. p. 26

²³³ Ibidem

che queste possano avere un nesso con autori locali e con le città, in ragione di personalità che vi abbiano soggiornato²³⁴.

Da una considerazione più ampia del suo agire risalta un complesso progetto civico per le città (principalmente Vicenza e Verona, ma anche Bassano del Grappa) che è anche educativo e inclusivo, fitto di collaborazioni con i comuni e le provincie e, al contempo, di rapporti con artisti e collezionisti veneziani, tra cui spiccano nomi di artisti locali²³⁵, con uno sguardo particolare rivolto all'artigianato.

La mostra dedicata ad Emilio Vedova nel 1961 dimostra la maturità e il cambiamento di prospettive di Magagnato. Egli, infatti, invita ad esporre un artista che aveva aderito al Gruppo Corrente, ossia quel medesimo gruppo che, nel 1948, aveva semplicemente definito come una «tendenza del giorno»²³⁶ senza nessun valore intrinseco degno di nota. Dobbiamo comunque sottolineare che il direttore mette in mostra un autore che aveva da poco ricevuto grande visibilità, avendo esposto nel 1959 alla II Documenta di Kassel e alla Biennale di San Paolo in Brasile e avendo vinto il Gran Premio per la Pittura alla XXX Biennale di Venezia nel 1960²³⁷.

L'artista qui presenta disegni giovanili insieme a pitture degli anni Cinquanta e Sessanta in cui Magagnato legge «i segni del tempo e delle situazioni, sedimentati come in un grande giacimento geologico»²³⁸. A distanza di dodici anni, quindi, riprende in considerazione l'esperienza di Vedova di cui apprezza l'impegno di partigiano²³⁹ e ne sottolinea la

²³⁴ Portinari S., «*Dal progetto all'opera...*», cit. p. 26

²³⁵ Ibidem

²³⁶ Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Delle personalità...*, cit. p. 3

²³⁷ Ibidem

²³⁸ Portinari S., «*Dal progetto all'opera...*», cit. p. 26

²³⁹ Sito web: Portinari S. / Giornata di Studi per il centenario della nascita di Licisco Magagnato / Verona / Palazzo della Gran Guardia / 9 dicembre 2021

«partecipazione tumultuosa alla vita che lo circonda e lo impegna»²⁴⁰. Questa partecipazione alla vita si trasforma, per Magagnato, in arte e quindi in opere che «non scadono mai in manifesti politici, così egli partecipa ad esperienze vitali»²⁴¹.

Del 1969 è la *Mostra dell'opera grafica e pittorica di Filippo de Pisis*²⁴². Qui il critico non si ferma alla sola analisi «dell'innesto veneto-settecentesco, diciamo pure guardesco»²⁴³, ma va oltre, sostenendo come il colorismo depisiano fosse «il finale “travestimento” del paesaggio depisiano, in cui l'artista si rifugiava suggerendo tristi presagi»²⁴⁴. In De Pisis individua due elementi che compongono le opere: le «segrete pulsioni interiori»²⁴⁵ da una parte, mentre dall'altra riconosce le «immagini già storicizzate da cui sempre parte»²⁴⁶ che divengono «simbolo»²⁴⁷ che «strumenti psicologici appropriati»²⁴⁸ riescono a spiegare. L'attenzione di Magagnato si va, quindi, via via spostando dall'analisi di valori cromatici al rapporto tra arte e artista e tra artista e opere in cui, inevitabilmente, si sente «profumo d' uomo»²⁴⁹. De Pisis partecipa dolorosamente alla crisi della modernità e per questo Magagnato rifiuta l'accostamento dell'artista agli impressionisti e risponde all'accusa di inattualità di coloro che lo vedono come pittore felice.

<https://www.youtube.com/watch?v=ggF1iSPQnxc&list=PL0ujQepY8qLGKC3fA9FkVCIQWMyqbl1-L>

²⁴⁰ Magagnato L., *Disegni di Emilio Vedova 1935-1950*, in «Comunità», 93, 1961, p. 86

²⁴¹ Ivi, p.92

²⁴² *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo De Pisis*, catalogo della Mostra (Verona, 1969), a cura di L. Magagnato, S. Zanzotto, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1969

²⁴³ Ivi, p.19

²⁴⁴ Ibidem

²⁴⁵ Ivi, p. 15

²⁴⁶ Ibidem

²⁴⁷ Ivi, p. 14

²⁴⁸ Ivi, p. 15

²⁴⁹ Ivi, p. 10

In sintesi, egli dimostra di aver maturato una nuova concezione di arte che prevedeva di partire dalla comprensione delle pulsioni interiori dell'artista. Questa comprensione porta a una nuova considerazione dello spazio e della materia, in cui gli oggetti:

si legano tra loro secondo le trame segrete dei fenomeni profondi dello spirito, o, se si vuole essere più precisi, del subconscio. Sono gli oggetti di una cabala non molto misteriosa, che qualche analista potrebbe facilmente svelare nella loro presenza di simboli segnali sintomi²⁵⁰.

All'altezza della fine degli anni Sessanta Magagnato dimostra di aver raggiunto la piena maturità: dalla «mitografia parigina-venturiana e longhiana»²⁵¹, così come Raghianti nel 1951 definisce la critica di Magagnato, giunge alla ricerca e alla comprensione di un «processo espressivo senza freni e censure»²⁵². Questo nuovo stadio della sua critica è caratterizzato dalla volontà di analizzare non più solo i valori cromatici, la struttura compositiva, le influenze e le derivazioni dell'opera, ma «quel bisogno - che si intravede in primis in de Pisis - di evocare soprattutto le cose amate e vagheggiate»²⁵³.

Nel 1974 ospita, a Castelvecchio, artisti che operano nel campo dell'arte minimalista e concettuale in *Dal progetto all'opera. Spazio e/o geometria processo dell'esperienza visiva* in cui riserva per sé la redazione di un testo sulla trattatistica relativa alla prospettiva, per sottolineare l'importanza dell'«operazione di pensiero»²⁵⁴. *Spazio e geometria* acquistano nuovo

²⁵⁰ *Mostra dell'opera pittorica...*, cit. p.10

²⁵¹ Lettera scritta da C.L. Raghianti e indirizzata a L. Magagnato del 1951, ora in archivio Magagnato presso il Museo di Castelvecchio

²⁵² *Mostra dell'opera pittorica...*, cit. p.10

²⁵³ *Ibidem*

²⁵⁴ Portinari S., «*Dal progetto all'opera*»..., cit. p. 29

valore per lo studioso, il quale avrà modo di scrivere: «i discorsi sulla geometria e lo spazio sono un passo obbligato»²⁵⁵. Ciò lo porta a riflettere anche su «quella ripresa di razionalismo che muove in epoca contemporanea, dall'astrattismo degli anni Venti e Trenta»²⁵⁶ e che si contrappone ai «teorici dell'improvvisazione, della gestualità, dell'informale, del surrealismo dei più diversi tipi»²⁵⁷. Magagnato, nella realizzazione di questo testo, dimostra un rinnovato interesse per

quelle epoche nelle quali l'artista rifiuta la condizione artigiana e meccanica; la tradizione di bottega, e aspira ad un ruolo di intellettuale e ad un mestiere liberale²⁵⁸.

Queste epoche si caratterizzano, quindi, per quella concezione per cui l'arte può essere insegnata come scienza. Ne deriva, che i concetti di «razionalità del processo»²⁵⁹ e «momento progettuale»²⁶⁰ sono chiave nel discorso di Magagnato, il quale vede nell'«esperienza del *work in progress* dell'opera aperta nel suo farsi e nel suo svolgimento»²⁶¹, l'elemento liberatorio da una «visione statica e senza storia della creazione artistica, della quale anche l'immagine finale non è che un frammento della totalità dell'intuizione»²⁶².

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, anche il concetto di *materia* diviene un elemento di riflessione. Questa trova il suo

²⁵⁵ Magagnato L., *Una costante*, in *Dal progetto all'opera spazio e/o geometria, processo dell'esperienza visiva*, Arduini, Carrino, Casari, Coletta, De Alexandris, Devalle, Gastini, Gorza, Griffa, Lerosé, Magnoni, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 gennaio – 24 febbraio 1974,) a cura di L. Magagnato, P. Fossati, Verona, 1974, p. 7

²⁵⁶ Ibidem

²⁵⁷ Ibidem

²⁵⁸ Ibidem

²⁵⁹ Ivi, p. 8

²⁶⁰ Ibidem

²⁶¹ Ibidem

²⁶² Ibidem

culmine della mostra *Il materiale delle arti. Processi tecnici e formativi dell'immagine*, organizzata presso il castello Sforzesco di Milano in collaborazione con Bruno Freddi, Pier Carlo Santini e Alberto Veca nel 1982. Nell'Introduzione Magagnato scrive:

Quale fosse l'importanza dei materiali dell'arte nei momenti più alti delle civiltà del passato, sta a dimostrarlo il rilievo che negli antichi trattati è riservato alla descrizione delle tecniche. C'è da chiedersi se la critica moderna, pur così nutrita di dottrine estetiche e di strumenti tecnologici, abbia finora avuto altrettanta pazienza e acume nell'indagare sulla genesi dell'opera da questo particolare punto di vista.

Non è vero invece che l'artista moderno trascuri la conoscenza e la sperimentazione dei mezzi tecnici espressivi; talora, si potrà dire, li impoverisce a tal punto da pregiudicare la durata del proprio lavoro; ma è certo che l'impegno dell'artefice del nostro secolo a battere sempre la via dell'originalità, lo ha portato a contatto con tecnologie continuamente nuove e rinnovate. Siamo noi pedagoghi e addetti alla letteratura critica che non sempre indaghiamo sul processo genetico "materiale" di ogni singolo autore; scarsamente prendiamo nota dei segreti del mestiere, quasi fossero l'aspetto ovvio e trascurabile delle opere in esame, mentre sono gli spunti rivelatori dello specifico linguaggio dei diversi artisti²⁶³.

Magagnato abbraccia il tentativo di superare il crocianesimo. Egli, nel 1982, ha ormai maturato un'esperienza tale nel campo dell'arte e dell'artigianato per cui sente come necessario affrontare il tema della *materia* nella critica. Si pone quindi in maniera polemica nei confronti del

²⁶³ *Il materiale delle arti. "Processi tecnici e formativi dell'immagine"*, catalogo della mostra (2 dicembre 1981 – 17 gennaio 1982, Castello Sforzesco, Milano), a cura di B. Freddi, L. Magagnato, P. C. Santini, A. Veca, Punto e Linea società editoriale, Milano, 1981, p. 29

suo mestiere e dei suoi colleghi poco avvezzi a porre attenzione agli aspetti materiali dell'arte. Egli condanna la continua ricerca di significati che spesso tralascia l'essenza stessa dell'opera fatta di materiali e tecniche di esecuzione.

Egli continua sintetizzando il proprio operato:

Chi guarda infatti l'opera d'arte cercando di penetrarne l'essenza, si trova innanzi agli occhi un tessuto complesso, nel quale si intrecciano trame su orditi sempre diversi, e la lettura dell'opera ha perciò bisogno di essere accompagnata da un'analisi lessicale che deve concludersi in un'analisi sintattica; sembrano momenti puramente descrittivi dell'analisi critica, ma sono invece strumenti di comprensione della concreta essenza del linguaggio artistico. La individuazione nell'opera dei modi formativi dai quali nasce, e dal loro intricarsi, si svolge infatti a vari livelli, tutti ugualmente importanti per il risultato finale. Alla fine di ogni ideazione artistica stanno quelle regole o convenzioni di spazialità, che sembrano un *a priori* che distingue epocalmente le generazioni e gli individui, come grandi sistemi logici o linguistici; ma immediatamente dopo sono da tenersi presenti lo stratificarsi di segno e gesto, di superficie e impronta, di linea e colore, e di infinite altre situazioni intrecciate, proprio secondo una dialettica, più o meno aperta e scoperta, di trama e ordito (non a caso forse la storia della tessitura sprofonda alle origini delle civiltà umane); e il ripercorrere con il massimo di chiarezza questi processi, ci consente il primo e fondamentale approccio all'opera; la storia della sua genesi essendo il metodo critico per eccellenza di chi crede nel vichiano *verum ipsum factum*.

Ebbene, se noi non prendiamo in mano i materiali che si amalgamo in questa elaborazione, e se non teniamo presente che il concetto di "materiale dell'arte" va esteso a tutto ciò di cui l'artista si serve per esprimersi (dalla prospettiva o dalla frontalità, fino all'utensile e al pigmento o all'impasto,

nonché al ritmo del gesto), l'analisi sintattica qui auspicata sarà monca e fuorviante²⁶⁴.

Magagnato, quindi, giunge a rendere il concetto di *materia* onnicomprensivo in cui ritroviamo, per esempio, anche il gesto dell'artista. Si tratta di una concezione che è frutto di una lunga carriera fatta di analisi di opere d'arte e d'artigianato, di una frequentazione con artisti e architetti, di una assidua presenza nei laboratori degli artisti.

²⁶⁴ *Il materiale delle arti...*, cit. pp. 30-31

CAPITOLO 3

MAGAGNATO E L'ARTE CONTEMPORANEA VICENTINA

Abbiamo visto come sin da subito Magagnato si dedichi agli studi dell'arte contemporanea italiana ed internazionale. Nel medesimo tempo guarda alla produzione artistica vicentina delle vecchie così come della nuova generazione di artisti vicentini. Come già accennato, egli fa delle manifestazioni dedicate all'arte vicentina, ed in particolar modo delle mostre al Giardino Salvi, un'occasione per conoscere e far conoscere gli artisti e gli artigiani che animano il panorama artistico della provincia. Fondamentali, per capire gli elementi di partenza della critica di Magagnato in ambito vicentino, sono gli scritti datati tra il 12 giugno e il 3 luglio del 1949. Essi vengono presentati, dal critico, in più occasioni attraverso le pagine de «Il Giornale di Vicenza». Il primo, in ordine di pubblicazione, s'intitola *Artisti di tre generazioni alla mostra del Giardino Salvi*²⁶⁵. Il critico mette in luce, sin da subito, come in questa mostra si senta la necessità, forse per la prima volta, di sottolineare la sostanziale differenza ed evoluzione delle tre generazioni che vivono ed operano nella prima metà del Novecento. Le scansioni temporali, in tutto

²⁶⁵ Magagnato L., *Artisti di tre generazioni alla mostra in giardino Salvi*, in «Il Giornale di Vicenza», 12 giugno 1949, p. 2

tre, sono dettate dalle due guerre mondiali. Gli artisti della prima generazione:

appartengono alla generazione maturata nell'altro dopoguerra; la prima delle tre generazioni, ripetiamo, del nostro secolo; la seconda è quella dei nati prima della guerra, e maturatasi alla vigilia di questa; i più giovani sono quelli che appunto in queste mostre del dopoguerra fanno le loro prime esperienze e, nei limiti del nostro ambiente, l'intreccio di esperienze di tutta l'arte contemporanea in cui le due grandi guerre stanno come a scandire i tempi dello sviluppo²⁶⁶.

Magagnato approva la scelta degli organizzatori di proporre al pubblico vicentino «quattro piccole mostre postume»²⁶⁷ che spieghino il legame tra presente e passato. Il critico, però, dimostra già nel 1948 la necessità di trovare gli elementi di contatto tra le passate e la presente generazione. Il 14 dicembre 1948 infatti, a proposito dei giovani artisti vicentini scrive:

la nostra gioia è stata proprio di vedere che queste loro recentissime esperienze si innestano senza soluzione di continuità sul loro passato²⁶⁸

dimostrando di avere già piena conoscenza delle generazioni precedenti di cui, però, non ha modo di scrivere. La mostra al Giardino Salvi del 1949 rappresenta per Magagnato un'occasione per poter presentare ai propri lettori gli artisti della prima generazione. Egli, infatti, scandisce qui le peculiarità di ogni generazione:

[la] prima generazione è forse la più interessante; è con essa che si chiude un periodo e se ne apre uno totalmente

²⁶⁶ Magagnato L., *Artisti di tre generazioni...*, cit. p. 2

²⁶⁷ Ibidem

²⁶⁸ Magagnato L., *Otto artisti vicentini*, in «Il Giornale di Vicenza», 14 dicembre 1948, p. 3

rinnovato. I quattro artisti [...] appartennero a quel mondo, in cui accanto agli ultimi ottocentisti, battagliavano i rinnovatori e i rinnovati. Il più anziano dei quattro, Francesco Noro, è appunto il più rappresentativo di quell'onesta provincia pittorica italiana, in cui una grande tradizione si spegneva per mancanza di ricambio con le nuove esperienze europee²⁶⁹.

Francesco Noro (1871-1947) è un esempio di quell'arte vicentina che di lì a poco avrebbe subito una battuta d'arresto, uno «smarrimento» nato da una «mancanza di ricambio culturale»²⁷⁰.

La svolta si ha solo con l'arrivo a Vicenza di Ubaldo Oppi, che tra il 1910 e il '15 si accosta «direttamente o indirettamente»²⁷¹ alla scuola parigina. Egli è legato «ai più bei nomi, del periodo eroico appunto, del rinnovamento italiano»²⁷² e viene evocato con tono nostalgico e malinconico. Magagnato scrive:

noi (che apparteniamo alla terza generazione che appena lo conobbe) sentiamo talora la nostalgia di non aver udito dalla sua viva voce i racconti della bohème parigina con Picasso e Modigliani, De Chirico e Martini²⁷³.

Quel «noi» fa di Magagnato non solo uno storico dell'arte che in quegli anni si andava formando, ma anche un pittore e come tale si riconosce anche se sono passati già quasi dieci anni dall'ultima volta che tenne in mano un pennello. D'altro canto, riconosce come fondamentale l'esperienza parigina di Oppi, non solo per l'influenza che giova all'opera dell'artista, ma per le novità che, grazie a questa esperienza, egli porta a Vicenza.

²⁶⁹ Magagnato L., *Artisti di tre generazioni...*, cit. p. 2

²⁷⁰ Ibidem

²⁷¹ Ibidem

²⁷² Ibidem

²⁷³ Ibidem

«Di Ugo Pozza e specialmente di Carlo Potente assai poco si può dire da questa mostra»²⁷⁴, ma il giovane critico ci tiene a sottolineare come questi due artisti «approfondiscono queste ricerche di sintesi volumetriche, che il “Novecento” aveva divulgato»²⁷⁵. Questa precisazione si deve però pensare isolata. Magagnato, infatti, non approfondirà mai il tema di Novecento.

Il secondo articolo viene dedicato a *La pittura alla mostra di Giardino Salvi*²⁷⁶. In continuità con il precedente articolo, ribadisce come nella generazione di Francesco Noro, Ubaldo Oppi, Carlo Potente e Ugo Pozza, «accanto ai rinnovatori aggiornatisi a contatto con la scuola di Parigi, coesistevano gli ultimi eredi del Naturalismo ottocentesco»²⁷⁷ e, con tono di denuncia scrive:

ancora oggi quella situazione si protrae: forse le vicende di questi ultimi anni che hanno impedito il crearsi di un clima aperto e la frequentazione di mostre e rassegne in cui si stimolano gli scambi tra artisti, hanno paralizzato un po' la vita artistica vicentina²⁷⁸.

L'arretratezza dell'arte vicentina viene ascritta esclusivamente al periodo storico in cui gli artisti hanno vissuto, ricordando come «a confrontare questa situazione vicentina con quella di altre provincie italiane, vedremmo che si tratta di una condizione comune non solo ai piccoli ma anche ai grandi centri»²⁷⁹. In questo senso la mostra al Giardino Salvi

²⁷⁴ Magagnato L., *Artisti di tre generazioni...*, cit. p.2

²⁷⁵ Ibidem

²⁷⁶ Magagnato L., *La pittura alla mostra al Giardino Salvi*, in «Il Giornale di Vicenza», 30 giugno 1949, p.3

²⁷⁷ Ibidem

²⁷⁸ Ibidem

²⁷⁹ Ibidem

segna un punto di partenza da cui prendono le mosse gli «artisti che hanno perseguito una loro decisa strada»²⁸⁰.

Infine, il terzo articolo porta il titolo *Scultura e ceramica alla mostra del Giardino Salvi*²⁸¹. La parentesi delle mostre presso il Giardino Salvi mette in luce lo sviluppo di una peculiarità vicentina: la ceramica. Questa si caratterizza per un importante aggiornamento compiuto grazie al contatto con le coeve esperienze europee. Ciò ha dato modo ad artisti come Pompeo Pianezzola e Alessio Tasca, di informarsi sulle ambiziose conquiste dell'*industrial design*, di rinnovare metodi e attrezzature di lavoro all'interno della loro bottega e, soprattutto, di adottare soluzioni creative che fino ad allora erano ritenute esclusive delle arti “maggiori” quali pittura e scultura²⁸². È Magagnato, ancora una volta, che ci restituisce un'immagine chiara:

Accanto alla scultura sono presenti alla mostra alcuni pezzi unici in ceramica: da qualche anno l'arte della ceramica ha avuto un felice risveglio; finalmente ci si è accorti quanto sia gratuita la sua classificazione come arte minore o «industriale» come si diceva nell'800.

Diremo anzi che la ceramica facilita i contatti tra pittura e scultura che sono sempre stati normali nei momenti di grande civiltà e nel nostro ottocento (tranne la grande eccezione di Medardo Rosso che conferma la regola) erano stati tralasciati²⁸³.

²⁸⁰ Magagnato L., *La pittura alla mostra...*, cit. p.3

²⁸¹ Magagnato L. *Scultura e ceramica alla mostra del Giardino Salvi*, in «Il Giornale di Vicenza», 3 luglio 1949, p. 3

²⁸² Menato G., *Le arti figurative del Novecento fino agli anni Sessanta*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV/2 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, p. 169

²⁸³ Magagnato L. *Scultura e ceramica...*, cit. p.3

Vicenza, quindi, sta riscoprendo l'arte della ceramica che, in particolare nei comuni di Nove e Bassano del Grappa, fioriva già nell'Ottocento. Magagnato cerca di smentire quella consuetudine che vedeva la ceramica come arte minore e, anzi, le attribuisce un ruolo fondamentale di cerniera tra la pittura e la scultura. Si tratta di un tema molto caro a Magagnato e al quale dedicherà, nel corso della propria carriera, studi approfonditi. Un ultimo articolo che ritengo importante per inquadrare l'arte contemporanea a Vicenza è *La pittura alla Mostra vicentina*²⁸⁴, datato al primo giugno 1950. Qui Magagnato dichiara che:

il panorama della vita artistica vicentina che ci offre la seconda mostra annuale dell'associazione artistica, non è molto diversa dall'anno scorso²⁸⁵

risultando così ripetitivo e poco aggiornato. La novità che questo articolo ci riporta è la volontà del critico di mettere in luce la «vivacità dei centri maggiori»²⁸⁶ della provincia di Vicenza. Abbiamo in questo modo un'immagine di Valdagno dove vive e lavora Franco Meneguzzo; di Schio, centro promotore dell'arte contemporanea. Qui l'Unione artisti di Schio è attiva nell'organizzare mostre, talvolta a premi, dedicate ad artisti vicentini e scledensi. Lo stesso Magagnato ha avuto modo di scrivere in proposito, si pensi all'articolo *Mostra d'arte a Schio* pubblicato ne «Il Giornale di Vicenza» del 24 settembre 1949²⁸⁷. È a Schio che opera Merito Costalunga, considerato dallo storico dell'arte uno degli artisti più «capaci e aperti»²⁸⁸. Infine, fa riferimento ad Asiago, che si caratterizza per una radicata tradizione locale in cui si fanno largo il più anziano Giovanni Forte e il giovane Cristiano Mosele jr.

²⁸⁴ Magagnato L., *La Pittura alla Mostra vicentina*, in «Il Giornale di Vicenza», 1 giugno 1950, p.3

²⁸⁵ Ibidem

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ Magagnato L., *Mostra d'arte a Schio*, in «Il Giornale di Vicenza», 24 settembre 1949, p. 3

²⁸⁸ Magagnato L., *La Pittura alla Mostra...*, cit. p.3

Gli articoli dedicati alle iniziative locali pubblicati sulle pagine de «Il Giornale di Vicenza» ci suggeriscono quali siano le personalità e i temi a cui lo studioso presta maggiormente attenzione e a cui si dedicherà nel corso della propria carriera.

3.1 PITTURA E SCULTURA A VICENZA

3.1.1 UBALDO OPPI

L'artista che abbiamo visto più volte citato quale rinnovatore delle arti a Vicenza è il bolognese Ubaldo Oppi (Bologna, 1889 - Vicenza, 1942)²⁸⁹. Vicentino di adozione, Oppi, si formerà presso la scuola di Disegno e Plastica dell'Accademia Olimpica di Vicenza²⁹⁰. Ben presto, grazie all'attività commerciale nel settore calzaturiero dei genitori, intraprende numerosi viaggi: nel 1906 è a Vienna dove entra in contatto con la secessione viennese e dove conosce Klimt; nel 1908 attraversa Boemia, Germania, Serbia, Romania e Crimea; mentre tra il 1909 e il 1910 torna in Italia e si trasferisce a Venezia. Nel 1911 si trasferisce a Parigi dove conosce Severini e Modigliani, frequenta il Louvre e si appassiona ai primitivi italiani e al Mantegna²⁹¹. Nel 1915 torna in patria per arruolarsi e partecipa alle azioni sul monte Pasubio ma nel 1916, in seguito ad una ferita, torna a Vicenza per trascorrere la convalescenza²⁹². Torna a combattere nel 1917 e nel giugno dell'anno seguente è fatto prigioniero e

²⁸⁹ Portinari S., *Ubaldo Oppi*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, p. 324

²⁹⁰ Ibidem

²⁹¹ Ibidem

²⁹² Ibidem

inviato a Mauthausen, in Austria, da cui riporterà un centinaio di disegni e acquarelli che testimoniano la vita del lager²⁹³. Nel 1919 si trasferisce a Parigi, ma lo troviamo presente all'Esposizione di Belle Arti a Palazzo Galassi di Trento²⁹⁴. Alla vigilia del 1921, dopo essersi sposato, si stabilisce a Milano dove volge la propria attenzione verso il recupero della forma. Nel 1922 frequenta la Bottega di Poesia dove entra in contatto con i pittori di Novecento: espone alla collettiva di inaugurazione, la I mostra d'arte, e in una personale, recensite entrambe da Margherita Sarfatti²⁹⁵. Nel maggio del medesimo anno espone in una personale a Roma alla Casa d'Arte Bragaglia che lo mette in contatto con Ugo Ojetti²⁹⁶. Una data fondamentale per la carriera di Oppi è il 1924: Vittorio Pica offre ai pittori del movimento una sala alla XIV Biennale, ma Oppi ha già ricevuto da Ugo Ojetti l'invito ad una personale. Tra i pittori di Novecento sorge un conflitto che porterà alle dimissioni di Oppi, che a Venezia espone ventitré opere in una sala accanto a quella designata agli ex colleghi²⁹⁷. Da qui in poi saranno molte le mostre, nazionali ed internazionali, a cui partecipa. A queste si aggiunge la partecipazione nella giuria di accettazione alla XV Biennale e le esposizioni alle Biennali del 1926, del 1928, del 1930 e del 1932. Il 1932 è, inoltre, l'anno in cui torna a vivere a Vicenza dove riceve commissioni di arte sacra²⁹⁸. Nell'aprile 1941 si arruola nell'esercito, ma molto presto viene congedato per motivi di salute, l'anno successivo muore, a soli cinquantatré anni²⁹⁹.

²⁹³ Portinari S., *Ubaldo Oppi...*, cit. p.324

²⁹⁴ Ibidem

²⁹⁵ Ibidem

²⁹⁶ Ibidem

²⁹⁷ Ivi, pp. 324 - 325

²⁹⁸ Ivi, p. 325

²⁹⁹ Ibidem

Nel 1949 si tiene alla I Mostra Annuale a Vicenza la sua prima retrospettiva con dieci opere³⁰⁰, ma si dovranno attendere venti anni affinché venga organizzata la prima mostra dell'opera completa di Oppi. L'ordinatore della mostra tenutasi a Palazzo Chiericati nel 1969 è Gino Barioli, l'allora direttore del Museo Civico di Vicenza, ma è Licisco Magagnato a curarne il catalogo. Scegliendo di collaborare all'organizzazione di questa monografica vuole indicare come Oppi sia stato un protagonista internazionale del mondo dell'arte dagli anni Dieci agli anni Trenta³⁰¹. Magagnato si riferisce ad Oppi come ad

uno dei protagonisti, prima e immediatamente dopo l'altra guerra, delle cronache artistiche italiane. Troppo presto dimenticato per la catastrofe del Novecento³⁰²

e si rammarica del fatto che «resta ancora da conoscere in maniera approfondita»³⁰³. Il critico ritiene infatti indispensabile dare a Vicenza «un profilo critico aggiornato, un primo nucleo di materiale utile per la conoscenza della sua storia personale così strettamente intrecciata con quella del suo tempo»³⁰⁴. Si tratta di un catalogo che negli anni successivi, ed in particolar modo negli anni Novanta, diviene un riferimento bibliografico fondamentale. Sin dall'introduzione si evince come il taglio critico di Magagnato coltivi uno sguardo storico³⁰⁵. Egli analizza i giudizi degli altri studiosi partendo dall'esperienza di Edoardo Persico che

ordinò a Milano, nel dicembre 1930, una Mostra di Ubaldo Oppi al "Milione" (fu anzi la terza del "Milione",

³⁰⁰ Portinari S., *Ubaldo Oppi...*, cit. p.325

³⁰¹ Portinari S., *1921, anno felice*, in «Il Giornale di Vicenza», 08 settembre 2019, p. cultura

³⁰² *Ubaldo Oppi*, catalogo della mostra (25 ottobre – 14 dicembre 1969, Palazzo Chiericati, Vicenza) a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1969, pp. non numerate

³⁰³ Ibidem

³⁰⁴ Ibidem

³⁰⁵ Portinari S., *1921, anno felice...*, p. cultura

allora agli inizi, e l'ultima preparata da Persico); la mostra presentava opere solo dal 1913 al 1921, e quella data - 1921 - non era segnata a caso.

Persico prometteva che, dopo quella, ne avrebbe fatta un'altra, "per riprendere questo discorso con opere più recenti"; ma poi il progetto cadde, ed è da pensare che, in realtà, le opere dal '21 in poi non piacessero a Persico come le precedenti.

[...]

Michele Biancale, nella monografia su Oppi pubblicata da Scheiwiller nel 1926, comincia invece a prenderne in considerazione l'opera solo dal 1921; il resto, considerato quasi una perigliosa preistoria, un errare ostinato fra le correnti d'avanguardia, viene posto in ombra e quasi rinnegato: solo dopo il 1922, infatti, il Biancale trova conferme alla sua interpretazione dell'arte di Oppi, del quale ammira soprattutto il punto di arrivo classicistico, «l'opera placida, legata e ritmata»; proprio quella, cioè, che meno doveva piacere a Persico. Purtroppo questa immagine di Oppi si era radicata nella critica e nell'opinione comune, da quando egli si era imbarcato nell'avventura del Novecento e da quando la prosa di Ugo Ojetti lo aveva canonizzato fra i classici.³⁰⁶

È chiaro come voglia sottolineare il cambiamento avvenuto nell'arte di Oppi a partire dal 1921. Per far questo si serve delle citazioni della critica più autorevole degli anni Venti e Trenta. Dopo aver dato una panoramica della critica che si è sviluppata attorno alla figura dell'artista, ne confronta lo stile con quello di altri artisti, da Picasso a Derain, dando valore al soggiorno viennese e a quello parigino, ai rapporti con l'*entourage* milanese³⁰⁷. Scrive in proposito:

³⁰⁶ *Ubaldo Oppi*, catalogo della mostra (25 ottobre – 14 dicembre 1969, Palazzo Chiericati, Vicenza) a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1969, pp. non numerate

³⁰⁷ Portinari S., *1921, anno felice...*, p. cultura

Tutti sanno quello che avviene - non in Italia soltanto - nel campo dell'arte alla fine dell'altra guerra. Se da un lato «Dadà» inizia nel 1917 una nuova fase dell'avanguardia (dopo l'esplosione del 1911), dall'altro perfino Picasso, già nel '17, e non a caso dopo un viaggio a Roma, avvia un certo flirt neoclassico, di cui per fortuna egli saprà liberarsi assai presto, spingendo l'esperienza fino all'assurdo e alla caricatura; ma liberandosene, alla fine. Per molti altri quella reazione alla prima avanguardia sarà purtroppo definitiva e irreversibile; l'arte europea ne esce in parte frustrata, e sarà uno dei sintomi precoci del maturare della tremenda restaurazione degli anni 1925-35. Sono anni oscuri per molti, e se i migliori (Carrà, Casorati, Severini, De Chirico, come Vlaminck, Darain; e per certi aspetti anche Morandi, Matisse, Semeghini) non vi soccombono, pur essendo toccati dall'esperienza «restauratrice», molti altri «tramontano» dopo di allora in un declino mortificante.³⁰⁸

Accenna inoltre al ritorno all'ordine che caratterizza l'arte italiana, ricordando, però, che nemmeno gli artisti stranieri come Picasso rimangono estranei al fascino dell'antico. Persegue, con spirito anche didattico, un'idea civica di educazione di quanto del passato può valere anche come ideale del presente³⁰⁹. Magagnato è il primo, dopo tanto tempo, a rivalutare questo passato i cui esponenti erano:

concordi nel combattere ogni formalismo (cioè ogni avanguardia) e ogni tipo di improvvisazione, e nella volontà di imprimere al movimento un «accentuato e limpido carattere nazionale»: la ricerca della maestria tecnica, della forma classica del disegno sapiente, la restaurazione del

³⁰⁸ *Ubaldo Oppi...*, cit. pp. non numerate

³⁰⁹ Portinari S., *1921, anno felice...*, cit. p. cultura

culto dell'arte dei Musei, venivano banditi come canoni fondamentali, in parallelo con il rifiuto di tutti gli «ismi», e di ogni tipo di internazionalismo e di cosmopolitismo³¹⁰.

Egli riporta in luce un passato che nel secondo dopoguerra viene nascosto: l'arte figurativa degli anni che dai Venti vanno ai Quaranta viene tacitata dalla supremazia dell'arte astratta che appare un linguaggio più nuovo, in grado anche di lasciare alle spalle certi compromessi ideologici³¹¹.

Magagnato, nel suo saggio *Oppi 1921*, sottolinea come quello sia stato un anno fatale per il pittore che ottiene un grande successo al *Salon des Indipendants* a Parigi ed è alla soglia del ritorno in Italia dove vivrà a lungo a Milano³¹². L'obiettivo dello studioso è quello di comprendere «lo stato d'animo del suo 1921»³¹³ e quindi, «i cambiamenti intervenuti nella sua arte dopo di allora»³¹⁴ che egli concepisce «come la conseguenza di una svolta profonda e totale nella sua esperienza umana»³¹⁵, nella quale «non mancavano la componenti psicologiche del reducismo e della conversione al cattolicesimo»³¹⁶. Si tratta di un comportamento:

tanto drastico in Ubaldo Oppi, che talora sembra dettato da un'accanita autocensura psicologica. [...] In realtà, prima della guerra, e anche nei disegni e dipinti del periodo della guerra e della prigionia, e nell'immediato dopoguerra, non sembra a noi che egli fosse proprio in opposizione alle mode correnti.

Non era futurista, non era cubista, non era astrattista; però la cultura viennese della Secessione, lo stesso Picasso del

³¹⁰ *Ubaldo Oppi...*, cit. pp. non numerate

³¹¹ Portinari S., *1921, anno felice...*, cit. p. cultura

³¹² *Ibidem*

³¹³ *Ubaldo Oppi...*, cit. pp. non numerate

³¹⁴ *Ibidem*

³¹⁵ *Ibidem*

³¹⁶ *Ibidem*

periodo bleu, un certo primitivismo fra Rousseau e Garbari, non erano fenomeni a lui ignoti.

[...] In Oppi la crisi ha, ovviamente, altri caratteri, e l'approdo è ben diverso; e nell'arco di quel classicismo - adoperiamo pure questa parola in attesa di qualificarla - che va da Casorati a Funi allo stesso Severini, Oppi mantiene vivi i fermenti di una cultura e di una natura d'artista che sono parte intrinseca del suo periodo primo [...].³¹⁷

Le opere che predilige, e che sono più presenti, sono quelle giovanili che oggi invece appaiono più legate ad ispirazioni d'altri, ma annovera alcuni capisaldi presenti alla Biennale del 1924, come *Le Amiche* e *Il ritratto della moglie del pittore* e capolavori eccentrici come *Il cieco* del 1922³¹⁸. Di quegli anni Venti, il critico sottolinea come Oppi tocchi «momenti di grande felicità» nella resa compositiva³¹⁹.

Per Magagnato questa mostra è punto di partenza fondamentale. Idealmente bisogna partire da essa per comprendere la storia dell'arte contemporanea vicentina. Non a caso, si tratta della prima mostra dedicata ad un artista contemporaneo organizzata a Vicenza a cui Magagnato collabora e per la quale redige il catalogo.

3.1.2 NERI POZZA

Il primo artista della nuova generazione a cui Magagnato si dedica, e a cui si dedicherà sino alla fine della carriera, è Neri Pozza. I due sono legati da una profonda amicizia prima che dalle collaborazioni lavorative: condividono l'amore per la propria città così come gli amici, il passato partigiano e gli ideali politici.

³¹⁷ Ubaldo Oppi..., cit. pp. non numerate

³¹⁸ Portinari S., 1921, *anno felice...*, cit. p. cultura

³¹⁹ Ibidem

L'artista, editore e scrittore Neri Pozza nasce a Vicenza il 5 agosto 1912³²⁰, figlio dello scultore Ugo Pozza. Frequenta saltuariamente la Scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza dove il padre insegna³²¹. Inizia ad esporre nell'ottobre 1931 alla Bottega d'arte di Vicenza, partecipa alle sindacali d'arte, fino ad avere una personale alla Galleria Il Manipolo nel 1939³²². Collabora, inoltre, come recensore d'arte a «Vedetta Fascista».

Nel 1938 avvia la sua attività di editore prima con la piccola casa editrice «All'insegna dell'Asino Volante» poi trasformata in «Il Pellicano», ma solo nel 1946 fonderà la casa editrice che porta tutt'oggi il suo nome³²³. È in questi anni che inizierà a dedicarsi sempre più alla sua attività di editore abbandonando la scultura, salvo qualche sporadico episodio. Il 31 ottobre del 1948 Magagnato testimonia l'allontanamento di Pozza dalla scultura:

Neri Pozza si ripresenta dopo un lustro al pubblico vicentino con una personale; sono anni nei quali egli ha fatto con successo l'editore e lo scrittore; ed alcuni avevano cominciato a dubitare avesse trascurato la sua vocazione d'artista³²⁴.

È alla fine degli anni Quaranta che, al fianco dell'attività di editore introduce la produzione incisoria³²⁵. Attività che Magagnato seguirà con attenzione «dall'avvio diremmo quasi occasionale»³²⁶ sino alla metà degli anni Ottanta. D'altro canto, è attraverso questa opera incisoria che egli si impone, a partire dalla fine degli anni Quaranta, nel panorama artistico vicentino e italiano. Espone, solo per citare le esperienze più importanti,

³²⁰ Portinari S., *Neri Pozza*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, p. 368

³²¹ Ibidem

³²² Ibidem

³²³ Ibidem

³²⁴ Magagnato L., *Cinquanta incisioni di Neri Pozza*, in «Il Giornale di Vicenza», Vicenza, 1948, p. 3

³²⁵ Portinari S., *Neri Pozza...*, cit. p. 368

³²⁶ Magagnato L., *Cinquanta incisioni di Neri Pozza...*, cit. p.3

alla Strozzi di Firenze (1949 e 1954), alla Galleria il Calibano (1953), alle Biennali del 1952 e del 1958 e alla VI Quadriennale di Roma del 1952³²⁷.

Pozza si spegnerà a Vicenza il 6 novembre 1988³²⁸ lasciando alla sua amata città – e quindi al Museo Civico di Palazzo Chiericati - il corpus delle sue opere, comprendente incisioni e sculture, a cui si aggiunge la collezione composta da novanta opere di arte contemporanea creata insieme alla moglie Lea Quaretti³²⁹.

La prima mostra che Magagnato ha avuto modo di recensire è quella organizzata al Caffè Nazionale di Vicenza nel 1948. È interessante notare come il critico consideri come «in Neri Pozza la molteplicità degli interessi è un dato costante, e talora diciamo, pure un limite»³³⁰. Infatti, nonostante non neghi di apprezzare le incisioni che dimostrano un carattere personale e autonomo dell'artista, sembra auspicare un ritorno alla scultura in cui si ravvisa l'influenza di Martini³³¹. Egli afferma che:

per l'attività scultorea di Neri Pozza questa stagione d'incisioni sarà preziosa per le conquiste nella scomposizione dei piani e nella resa in bianco e nero del colore, cui egli è qui giunto³³².

Tale commento induce a pensare che il critico consideri l'incisione alla stregua di un periodo di studi che deve necessariamente concludersi a favore di un ritorno alla scultura.

³²⁷ Portinari S., *Neri Pozza...*, cit. p. 368

³²⁸ Sito web: Biografia di Neri Pozza /Dizionario biografico online Treccani - https://www.treccani.it/enciclopedia/neri-pozza_%28Dizionario-Biografico%29/

³²⁹ Portinari S., *Neri Pozza*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, p. p. 369

³³⁰ Magagnato L., *Cinquanta incisioni di Neri Pozza*, in «Il Giornale di Vicenza», Vicenza, 1948, p. 3

³³¹ Ibidem

³³² Ibidem

Nel medesimo anno, Pozza espone al Giardino Salvi. Magagnato riscontra un'

evidente evoluzione della scultura di Neri Pozza: quasi completamente egli ha abbandonato le sue arguzie e divagazioni psicologiche per affrontare senza equivoci i problemi di massa e di peso della scultura, tanto che è fatto di pensare questi busti come frammenti di grandi statue di un'armoniosa ponderazione³³³.

Sostiene che, al fianco dell'opera incisoria, Pozza sviluppa una maturazione del linguaggio scultoreo. Tale linguaggio è legato anche alla formazione personale avvenuta in seno all'esperienza del padre. Magagnato, infatti, sente la necessità di accostare Neri al padre Ugo Pozza. In proposito scrive:

L'accostamento delle opere di Neri Pozza a quelle di suo padre ci sembra essere stata particolarmente interessante: resta così chiaro che l'astrazione formale della sua testa di donna non risponde semplicemente ad un bisogno di Neri Pozza di sperimentare direttamente la poetica della più giovane scultura, ma è un suo intimo modo di pensare che gli viene dalla sua stessa familiare educazione; nell'opera di Neri Pozza, pur così aperto di temperamento agli avvenimenti e alle polemiche del giorno, non ci sono scarti improvvisi [...]. Ci pare che non ci sia ormai bisogno che di una scossa, perché la statua nasca senza neanche più le freddezze formalistiche e le minuzie psicologiche che talora sussistono³³⁴.

Tra il 23 dicembre 1952 e il 6 gennaio 1953, Pozza espone, alla Galleria Il Calibano, *Il presepio*. Magagnato scrive in proposito:

³³³ Magagnato L., *Otto artisti vicentini...*, cit. p.3

³³⁴ Magagnato L., *Scultura e ceramica...*, cit. p.3

Il *Presepio* di Neri Pozza è una delle sue opere più scopertamente letterarie; ogni personaggio, ogni gruppo della composizione è un episodio di un originale racconto, e lo scrittore si è ad evidenza compiaciuto nel narrare e nel variare gli elementi fondamentali della vicenda³³⁵.

Si tratta del primo intervento critico in cui Magagnato analizza tutte le opere presentate fornendoci immagini chiare e puntuali. Egli fa dello scultore un narratore in cui si intravede l'influenza di Martini e individua *Il Presepio* come esempio della raggiunta maturità dell'artista.

È fondamentale notare come Magagnato qui metta in luce come l'artista sia «andato alla ricerca di spunti e suggerimenti»³³⁶ nella «tradizione popolare più che nei modelli classici»³³⁷ rendendo così l'opera una narrazione viva e gustosa. È proprio la *tradizione popolare* un elemento a cui Magagnato risulta essere molto legato. La ricerca di questa diviene, infatti, un *leitmotiv* nella sua critica di ambito vicentino.

A proposito di questo intervento Angelo Colla, nel 1990, sostiene come Magagnato sia colui che si occupò della scultura di Pozza «con una certa ampiezza e organicità»³³⁸.

Esattamente un anno dopo (23 dicembre 1953 – 6 gennaio 1954) Magagnato si occupa nuovamente dell'opera grafica dell'artista. Per Colla è a Magagnato che si deve la conoscenza dell'opera incisoria di Pozza. Il critico, «quando Pozza si dedicò con assiduità all'incisione, studiò il *corpus* di immagini, “ineguagliato per numero e qualità”, da lui dedicato

³³⁵ *Il presepio di Neri Pozza*, invito all'inaugurazione della mostra (23 dicembre 1952, Galleria Il Calibano, Vicenza), a cura di L. Magagnato, Officina Tipografica Vicentina G. Stocchiero, Vicenza, 1952, pieghevole

³³⁶ Ibidem

³³⁷ Ibidem

³³⁸ *Sculture di Neri Pozza*, a cura di Colla A., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1990, p.95

a Vicenza»³³⁹. Ed è a partire dall'esposizione alla Galleria Il Calibano del 1954, che possiamo avere un'analisi completa dell'opera dell'artista che in questi anni «ha trovato nell'incisione il suo linguaggio»³⁴⁰ e «una tecnica congeniale alla sua visione artistica»³⁴¹.

Sarà solo negli anni Ottanta che Magagnato esporrà organicamente tutti i suoi studi relativi alle incisioni dell'artista e fornirà una scansione per serie della sua evoluzione sino a giungere «a trasformare la forma in luce, e a cancellare col tratto del segno discontinuo e legato alla sola regola del parallelismo, il profilo realistico ed aneddotico delle cose»³⁴². Tra le serie di incisioni quella che maggiormente apprezza, probabilmente risentendo dell'affetto che prova per la sua città d'origine, è quella dedicata a Vicenza. Questa serie è composta da incisioni che si differenziano dalle «acerbe puntescche di quarant'anni fa, del resto non dedicate a Vicenza»³⁴³. Queste si distinguono in due fasi: quella ante 1954 che si caratterizza per un «approccio dell'incisore alla città [...] un po' timido e di lontano»³⁴⁴ e che progredisce in una «decisa marcia di avvicinamento al cuore della città»³⁴⁵. Gli anni 1960-'62 si caratterizzano invece per «la volontà strutturalistica delle vedute»³⁴⁶ che «è giunta al termine»³⁴⁷ rispecchiando così «lo stato d'animo esatto dell'incisore – muri crollati e pencolanti sul vuoto, a sottolineare, verso la metà degli anni Sessanta, il

³³⁹ *Sculture di Neri Pozza...*, cit. p.95

³⁴⁰ *Quaranta incisioni di Neri Pozza*, catalogo della mostra (23 dicembre 1953 – 6 gennaio 1954), a cura di L. Magagnato, Vicenza, Officina Topografica Vicentina G. Stocchiero, 1953, pp. non numerate

³⁴¹ *Ibidem*

³⁴² Magagnato L., *Ritratto di città*, in *Neri Pozza. Mostra antologica. Incisioni, disegni, sculture*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1981, p. 10

³⁴³ *Ivi*, p.7

³⁴⁴ *Ivi*, p.8

³⁴⁵ *Ibidem*

³⁴⁶ *Ivi*, p.9

³⁴⁷ *Ibidem*

venir meno di una speranza o la protesta per una perseverante decadenza»³⁴⁸. L'artista, quindi, «non giunge a queste vedute vicentine tutto d'un tratto, bensì passo passo; direi per stagioni, spesso, a conclusioni di brevi cicli ben individuabili, durante i quali coglie altri temi, ed elabora fino in fondo tecniche che via via abbandona per altre più raffinate»³⁴⁹.

Guardando all'opera incisora di Pozza nota:

una costatazione va fatta preliminarmente, sotto certi aspetti. Nella Vicenza di Neri Pozza non compaiono quasi mai i monumenti maggiori della città, specie quelli palladiani, né quelle vedute canoniche logore da passate rappresentazioni; della stessa basilica di piazza, ciò che domina è la grande carena gotica della copertura, vista dopo la sua distruzione e la ricostruzione post-bellica; i campanili, qualche loggetta neoclassica, il solco dei fiumi. Direi, per paradosso, che, come nella anonima Pianta Angelica del 1580, anche in quelle di Neri Pozza le fabbriche del Palladio, che pur egli conosce minutamente, sono annegate, quasi sommerse, nel tessuto strutturale della città. Del quale tessuto egli è rispettosissimo anche se ciò non appare evidente a chi, scarsamente conoscendo la città, non individua gli arditi punti di vista di cui l'incisione sorprende ogni quota e le principali infilate delle sue strade.

All'altezza del 1981 Magagnato dimostra quindi di conoscere molto bene l'opera grafica di Neri Pozza e la propone a Verona. Egli fa delle *Vedute di Vicenza* una sorta di galleria fotografica affinché i visitatori conoscano Vicenza e ne apprezzino le peculiarità.

Nel medesimo anno si interroga anche sui materiali e le tecniche predilette da Pozza per le sue incisioni. La predilezione per la puntasecca piuttosto

³⁴⁸ Magagnato L., *Ritratto di città...*, cit. p.9

³⁴⁹ Ivi, p.7

che per l'acquaforte, e viceversa, ha una notevole influenza sul segno.
Risulta infatti

Evidente una sottile diversità che trasforma la qualità dei suoi neri; più rotti e quasi tremuli nel *doctus* nel primo caso, fluenti e al tempo stesso più vellutati nel secondo [...].

Ma giunti a questo punto dobbiamo penetrare anche più a fondo nella ricerca dei materiali dell'artista; e tenere conto di come, ad esempio, il mutare del modo di disegnare incida altrettanto a fondo sul segno dell'incisore; ma anche del come la sua visione formale dipenda dal trasformarsi della sua stessa cultura critica. E anche questo allargare lo sguardo sui materiali di ideazione spiega cos'è la materia dell'artista; è, in ultima analisi, tutta integralmente la sua cultura³⁵⁰.

Magagnato in questo modo ci pone di fronte ad una ricerca completamente diversa, in cui la città di Vicenza diventa «tema di indagine e matrice di soluzioni proiettive»³⁵¹.

Nel 1987, ormai al termine della carriera, Magagnato inserisce l'incisore Pozza all'interno del pantheon dei grandi artisti vicentini, tra Vincenzo Scamozzi e Cristoforo Dall'Acqua. Egli scrive:

Neri Pozza è un uomo del nostro tempo e questa sua affinità stilistica con artisti della tradizione culturale vicentina neoclassica non è dovuta ad accademico spirito d'imitazione, ma ad un naturale incontro determinato dall'approfondita

³⁵⁰ *Il materiale delle arti. "Processi tecnici e formativi dell'immagine"*, catalogo della mostra (2 dicembre 1981 – 17 gennaio 1982, Castello Sforzesco, Milano), a cura di B. Freddi, L. Magagnato, P. C. Santini, A. Veca, Punto e Linea società editoriale, Milano, 1981, p. 120

³⁵¹ *Ibidem*

comprensione del volto storico della sua città e del nutrimento
puro e razionalistico della sua cultura figurativa³⁵².

Il legame con la città, il territorio, la storia e la tradizione è un tema
ricorrente in Magagnato. Tale legame è, probabilmente, la chiave per
comprendere la predilezione del critico per alcuni artisti e artigiani.

Nell'ultimo testo dedicato alle incisioni di Neri Pozza, Magagnato sostiene
che:

queste Vedute di Vicenza sono, a mio parere, l'opera artistica
più alta di Neri Pozza, e della città, uno dei ritratti più
originali.

3.1.3 FRANCO MENEGUZZO

Una diversa esperienza è quella dell'artista Franco Meneguzzo (Valdagno
1924-2008)³⁵³. Il critico e l'artista sono profondamente legati perché
entrambi vicentini di nascita e figure di spicco della Resistenza³⁵⁴.
Meneguzzo inizia a dipingere da autodidatta nel 1946 e
contemporaneamente lavora come operaio tessile nel lanificio Marzotto di
Valdagno³⁵⁵. Nel 1949 inizia a lavorare la ceramica nel laboratorio Tosin
a Vicenza e nel medesimo anno espone per la prima volta alla I Mostra
Annuale dell'Associazione degli Artisti delle Arti Figurative di
Vicenza³⁵⁶. Ben presto volge la propria attenzione all'astrattismo grazie
alla vicinanza con il collezionista di Arzignano Antonio Pellizzari,

³⁵² Magagnato L., *La città di Neri Pozza*, in *Incisioni di Neri Pozza 1935-1985*, a cura di L.
Magagnato, V. Sgarbi, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1987, p. 9

³⁵³ Portinari S., *Franco Meneguzzo*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*,
a cura di S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, p. 286

³⁵⁴ Ibidem

³⁵⁵ Ibidem

³⁵⁶ Ivi, pp. 286-287

attraverso cui entra in contatto anche con Giuseppe Marchiori e con il Fronte Nuovo delle Arti³⁵⁷.

Già nel 1949, in occasione della mostra presso i Giardini Salvi, Magagnato individua nel giovane Meneguzzo un artista «promettente»³⁵⁸. L'anno seguente scrive:

Tra i giovani vogliamo ricordare [...] Franco Meneguzzo, che compone con agile eleganza, ma con troppe preoccupazioni decorative, e il colore gli diventa a tono sotto il pennello, come in una tarsia³⁵⁹.

Meneguzzo tiene la sua prima personale alla Galleria Il Calibano di Vicenza nel 1953 presentato proprio da Licisco Magagnato che lo introduce attraverso queste parole:

La pittura di Franco Meneguzzo è un'esperienza irripetibile, e come tale anzi ha un suo valore particolare; non astrae dalla realtà, ma ne ricerca i ritmi e le forme essenziali. In realtà queste immagini sono ovviamente non figurative; e in questo senso appartengono alle molte esperienze astrattiste del nostro tempo; a quel vasto movimento cosmopolita che porta alle ultime conseguenze le teorie estetiche della pura visibilità [...]³⁶⁰

È, a mio parere, da considerarsi quasi uno strappo alla regola rispetto a quanto scritto sull'arte astratta dal critico in questi anni. Da qui in avanti Magagnato si dedicherà allo studio dell'opera dell'artista in ogni sua

³⁵⁷ Portinari S., *Franco Meneguzzo...*, cit. p. 287

³⁵⁸ Magagnato L., *La pittura alla mostra del Giardino...*, p. 3

³⁵⁹ Ibidem

³⁶⁰ *Franco Meneguzzo. Pittura, disegni, sculture dal 1949 al 1979*, catalogo della mostra (5 maggio – 3 giugno 1979, Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di L. Magagnato, Verona, 1979, pp. non numerate

variazione, indipendentemente dal fatto che essa sia pittura o scultura. La convinzione che Meneguzzo sia uno dei protagonisti del panorama artistico vicentino della seconda metà del Novecento porta Magagnato a realizzare una mostra antologica. Questa viene organizzata nel 1979 presso il Museo di Castelvecchio. In quest'occasione Magagnato si preoccupa di scrivere un'introduzione all'opera dell'artista che risulta essere una panoramica dettagliata di quanto prodotto sino ad allora. Il critico abbandona il taglio prettamente storico che abbiamo visto in Ubaldo Oppi. L'analisi del critico

scopre impietosamente la partenza e ritorni, le soste le sbandate, ma permette anche di scoprire, se c'è, un filo conduttore nel lungo viaggio.

Ne individua i caratteri della giovinezza sottolineando l'importanza delle amicizie giovanili con

artisti conosciuti tramite la casa ospitale di Antonio Pellizzari, nella cui collezione arrivano i primi astratti del fronte nuovo delle arti, e gli echi diretti delle prime Biennali del dopoguerra³⁶¹

che lo portano ben presto a troncare «ogni rapporto con l'immagine reale, post-novecentesca, dei suoi esordi»³⁶². Il critico loda la capacità dell'artista di imporsi nel panorama artistico vicentino ormai stanco e ripetitivo e ne confronta, poi, lo stile giovanile con quello di altri artisti:

era in pittura un astrattismo alla Magnelli, e in scultura gli inglesi da Moore a Barbaro Hapbworth.

³⁶¹ *Franco Meneguzzo. Pittura, disegni, sculture dal 1949 al 1979*, catalogo della mostra (5 maggio – 3 giugno 1979, Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di L. Magagnato, Verona, 1979, pp. non numerate

³⁶² *Ibidem*

È un momento molto bello dell'artista; il colore trasparente ed intenso, pulito come un intarsio; le forme plastiche in tensione, come se l'opera delle avanguardie avesse preso nuovamente corpo³⁶³.

E successivamente individua nel 1953 la chiave di volta: è l'anno in cui «Meneguzzo sembra abbandonare definitivamente questa sua prima, e precoce per quei tempi, fase astrattista»³⁶⁴ e si «immerge nell'esperienza dell'informale»³⁶⁵. Magagnato è tra i primi, a Vicenza, a comprendere il valore di novità di «questa stagione di grandi graffiti, di violenza materica, di irruenza gestuale» che «si incunea in una vicenda personale ove predominano generalmente gli atteggiamenti razionali e costruttivi»³⁶⁶.

Magagnato non rimane indifferente all' «esperienza nel campo della ceramica, o meglio della scultura in terracotta e in materia refrattaria dura e scabra» di Meneguzzo. Nel 1955, infatti, l'artista apre con Bruno Danese la società DEM (acronimo dei loro cognomi). La DEM nasce dalla volontà di creare prodotti di design ceramico in piccole serie o pezzi unici con cui Meneguzzo partecipa anche al Salone internazionale della Ceramica di Vicenza³⁶⁷.

Magagnato dichiara la propria predilezione per quei «tempi di espressionismo incontrollato»³⁶⁸ e di:

automatismo, di irrazionalità, di Pop Art e di New Dada, il rigore di queste forme meritano a parer nostra attenta considerazione; chi vi guardi dentro troverà al fondo l'ansiosa emotività di un'artista perennemente inquieto, esposto agli scontri, ma vigile di fronte ai “cordiali” abbandoni. Sensività

³⁶³ Franco Meneguzzo. *Pittura...*, cit. pp. non numerate

³⁶⁴ Ibidem

³⁶⁵ Ibidem

³⁶⁶ Ibidem

³⁶⁷ Portinari S., *Franco Meneguzzo...*, cit. p. 287

³⁶⁸ Franco Meneguzzo. *Pittura...*, cit. pp. non numerate

e ragione non sono termini discordi, ma certo non sempre facilmente conciliabili; in Meneguzzo trovano equilibrata espressione.³⁶⁹

Dobbiamo ricordare che gli anni Settanta sono gli anni in cui il critico presta notevole attenzione a tutti quegli elementi che liberano «da una visione statica e senza storia della creazione artistica, della quale anche l'immagine finale non è che un frammento della totalità dell'intuizione»³⁷⁰. Sono anche gli anni in cui abbraccia percorsi inediti e anticipatori come l'arte irregolare, i disegni infantili e il design³⁷¹. Con questa antologica Magagnato percorre una strada che anticipa la fortuna critica di Meneguzzo che giunge sino agli anni Dieci del Duemila.

Concludo il paragrafo dedicato all'artista valdagnese ricordando che sensibilità e ragione sono non solo due caratteristiche dell'artista ma anche del critico. Nella piena maturità, come si è visto nel capitolo precedente, Magagnato non guarda solo a quanto di oggettivo c'è nell'opera, ma comprende anche i sensi e la sensibilità che l'opera stimola, il caso di De Pisis analizzato ne è un esempio. Posso concludere, quindi, che Magagnato guardi a Meneguzzo come ad un artista completo, in grado di sfruttare le possibilità espressive di pittura e scultura così come dei diversi materiali. La personalità di Franco Meneguzzo, inoltre, ci dà la possibilità di introdurre un grande interesse di Magagnato: la ceramica.

L'esperienza di Magagnato dedicata a pittura e scultura a Vicenza si chiude con un ultimo grande sforzo: la collaborazione per la ricognizione dell'arte contemporanea vicentina dei primi sessant'anni del XX secolo. Questo lavoro porta all'organizzazione di due importanti mostre: la prima,

³⁶⁹ Franco Meneguzzo. *Pittura...*, cit. pp. non numerate

³⁷⁰ Magagnato L., *Una costante...*, cit. p. 8

³⁷¹ Portinari S., «*Dal progetto all'opera*...», cit. p. 29

*Momenti d'Arte a Vicenza: 1900-1930*³⁷², organizzata presso la Galleria AlbaneseArte nel giugno del 1984; la seconda, *Momenti d'Arte a Vicenza: 1930-1960*³⁷³, visitabile tra il 15 giugno e il 27 luglio 1985 presso la medesima galleria. Sono due mostre che ci danno uno scorcio del panorama artistico vicentino del sessantennio citato. I cataloghi, ricchi di nomi, ci forniscono brevi biografie, ma non si dilungano nell'analisi delle opere. È difficile individuare chiaramente l'apporto di Magagnato; mi limito, quindi, solamente a ricordare come questa sia stata la prima grande ricognizione dell'arte contemporanea a Vicenza. Ad oggi è considerato un lavoro indispensabile per i successivi studi in tale ambito.

3.2 LA CERAMICA A VICENZA

Nel momento in cui Magagnato arriva ai Musei Civici di Bassano del Grappa si trova a doversi relazionare non solo con opere di pittura e scultura, ma anche con opere di ceramica. Nella prospettiva di un museo civico del territorio bassanese, la sezione della ceramica occupa, infatti, un posto di primissimo piano. Nel 1953 scrive a riguardo:

le collezioni di maioliche, terraglie e porcellane del Museo civico di Bassano del Grappa [...] costituiscono un patrimonio prezioso di storia patria. Sono il frutto di uno sforzo che esemplifica brillantemente quella che dovrebbe essere la funzione precipua dei nostri musei locali, tenuti a raccogliere, intorno alle raccolte pittoriche e artistiche

³⁷² *Momenti d'Arte a Vicenza 1900-1930*, catalogo della mostra (giugno 1984, Galleria AlbaneseArte), a cura di Albanese M., Valdagno, Tipografia Pavan, 1984

³⁷³ *Momenti d'arte a Vicenza 1930-1960*, catalogo della mostra (15 giugno – 27 luglio 1985, Galleria AlbaneseArte, Vicenza) a cura di Albanese M., Vicenza, G. Rumor SRL, 1985

maggiori, dei panorami il più possibile organici delle attività artigianali tipiche di ogni singola contrada³⁷⁴.

La ceramica è, infatti, una produzione artistica così radicata nella storia e nell'economia di questo territorio da identificarsi, negli ultimi quattro secoli, col nome stesso di Bassano. Nel corso dei secoli, infatti, la città di Bassano viene assunta alla fama di una delle patrie più prestigiose della terraglia, della maiolica, della porcellana e della terracotta³⁷⁵.

È chiaro come, sin dall'inizio della sua carriera da direttore di museo, voglia innalzare, al pari di pittura e scultura, la ceramica al grado di "arte maggiore". È a questo proposito, interessante ricordare come «uno dei primi gesti ufficiali della sua direzione dei Musei Civici di Verona sia stata l'organizzazione di una mostra dedicata alle *Ceramiche popolari venete dell'Ottocento*»³⁷⁶.

Egli mira a ridar lustro al lavoro svolto all'interno della bottega artigianale. Per raggiungere tale scopo guarda, come vedremo, agli artisti in grado di coniugare l'esperienza della tradizione e la volontà di sperimentalismo. In questa addizione, il «possesso delle tradizioni, come mestiere completo e completamente conscio e cosciente, permette di inoltrarsi nel cammino artistico»³⁷⁷ e risulta essere fondamentale per il riscatto della ceramica come arte maggiore a tutti gli effetti.

Magagnato, nei suoi studi, riflette sul rapporto tra arte moderna e ceramica: nel XX secolo, si danno contributi di rilievo al rinnovamento dell'espressione artistica, mentre nei secoli precedenti, dal Cinquecento

³⁷⁴ Magagnato L., *Le antiche ceramiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza*, in «La Ceramica», VIII, 8, 1953, pp. non numerate

³⁷⁵ Rigon F., *Introduzione*, in *La ceramica del territorio bassanese. Tecnica, forme e storia*, a cura di N. Stringa, estratto dattiloscritto, pp. non numerate

³⁷⁶ Marini P., *La genesi dell'opera. Licisco Magagnato e le arti figurative*, in *Antica fabbrica di cristallina e terra rossa*, 1989, p.27

³⁷⁷ Mozzambani A., *Per un omaggio a Pino Castagna e a Pompeo Pianezzola*, in *La ceramica d'Arte a Verona*, catalogo della mostra (7 aprile – 27 maggio 1984, Casa di Giulietta, Verona), Bertolazzi-Stein, Verona, 1984, p.17

all'Ottocento, l'aggancio con le arti cosiddette "maggiori" avviene in termini di imitazione e, più spesso, di semplice copia³⁷⁸. A tal proposito, nel 1953, il critico afferma:

il salto, a Nove, non avvenne nei primi anni del secolo, ma anzi assai tardi, verso il 1940: e i ceramisti che qui si presentano ne sono i responsabili. Essi hanno rotto molti piatti [...] stanchi di quei fiori che non parevano più nati nel giardino europeo del Settecento, ma coltivati nei vasetti domestici della Klein. [...] Il loro merito è proprio quello di avere da un lato ritrovato sui muri di casa i bei piatti popolari dell'Ottocento novese [...], dall'altro di aver fatto quello che fecero ai loro tempi gli Antonibon, i Baccin, i Baroni, di aver cioè aperto la via alla nuova cultura europea.

In questo senso, le *Fluttuazioni* di Pompeo Pianezzola, i trafilati che Alessio Tasca ha «affettato»³⁷⁹ e «manipolato»³⁸⁰, le piccole sculture di ceramica di Pino Castagna, assumono un ruolo nuovo così come il «vibrare della luce e [le] ritmiche scaglie d'ombra»³⁸¹ e il colore vengono utilizzati in modo antinaturalistico. Negli scritti di Magagnato, è individuabile quindi, la rivalutazione della ceramica come equivalente di qualsiasi altro medium, rivolto all'esplicazione di poetiche artistiche più generali. Il ruolo che gli artisti-artigiani vicentini si attribuiscono è, pertanto, quello di «riuscire a rinnovare i tipi e dare ad essi un timbro e un carattere»³⁸².

³⁷⁸ Stringa N., *Introduzione*, in *Terre d'arte*, catalogo della mostra (20 settembre – 31 ottobre 1986, Coin Rialto, Venezia), Coin, Venezia, 1986, p.16

³⁷⁹ Magagnato L., *Alessio Tasca*, in «Olivetti», 12, 1969, p.76

³⁸⁰ Ibidem

³⁸¹ *Pompeo Pianezzola 1962-1982*, catalogo delle opere, Bertoncetto Artigrafiche, Cittadella, 1982, pp. non numerate

³⁸² *Cinque ceramisti novesi*, catalogo della mostra (17 dicembre – 30 dicembre 1955, Galleria Il Calibano, Vicenza), a cura di L. Magagnato, Tipografia Zola, Vicenza, 1955, pp. non numerate

Una lettura attenta dei testi dedicati ai ceramisti vicentini contemporanei, scritti da Magagnato a partire dal 1955 fino al termine della sua carriera, dimostra come il critico guardi con occhio attento al nuovo ruolo a cui assurge la ceramica nei confronti della scultura: ossia quello di demonumentalizzazione della scultura nel movimento di liberazione dell'arte, del suo linguaggio e dei suoi mezzi espressivi³⁸³.

In sintesi, la chiave interpretativa di Magagnato predilige un'utilizzazione "alta" della ceramica, tesa a riscattare il momento artistico liberandola dal ruolo subordinato del genere "minore" e che può essere correttamente applicata, nel nostro caso, all'opera di Andrea Parini, di un Alessio Tasca o di un Pompeo Pianezzola o di un Pino Castagna. È proprio nelle opere di questi artisti che ha preso avvio il dialogo con l'arte contemporanea e che in tale prospettiva ha suscitato l'interesse critico cui si è fatto cenno.

Di grande rilievo negli scritti dello studioso, è lo spazio dedicato ai materiali e alle tecniche. Magagnato ne comprende il valore e li rende nuovamente visibili dopo secoli di buio: egli pone l'accento sugli «strumenti, gli utensili del ceramista; il tornio e lo stampo» a cui Tasca «ha aggiunto la trafila», così come è interessato ai plexiglas e alle «grandi piastre bifronti di terracotta» di Pianezzola. Questa grande attenzione ai materiali e alle tecniche va letta in relazione, da una parte alle ricerche che andava svolgendo il critico, in particolar modo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, nel campo dei materiali e delle tecniche; dall'altra al rinnovamento della concezione della ceramica a cui lavora Magagnato: smalti e colori non cancellano più superfici e volumi come avveniva nei secoli precedenti, bensì affiancano la materia e la valorizzano.

³⁸³ Stringa N., *Introduzione...*, cit. pp.16-17

Per concludere questa panoramica sui temi su cui si muove la critica di Magagnato, va citata anche l'indagine sul rapporto tra artigianato, con le valenze di conservazione ed esaltazione della tradizione, e industria con la sua necessità di una riproducibilità in serie dei prodotti. In questo senso, per Vicenza e per la formazione di una conoscenza critica dello studioso, è fondamentale la presenza, presso il Giardino Salvi, a partire dal 1946, di un'esposizione che prende la forma e le dimensioni di una vera e propria fiera campionaria basata sulla struttura industriale della meccanica e derivati³⁸⁴. A partire dal 1948, accanto ai settori merceologici troviamo le prime "mostre speciali" tra cui spiccano quelle dell'artigianato e della ceramica³⁸⁵.

Nel 1965 la Fiera di Vicenza cessa di esistere, ma viene istituito, tra gli altri eventi, il *Salone Internazionale della Ceramica*: esso è «l'occasione più prestigiosa in cui artisti e manifatture si confrontano»³⁸⁶. È in questo contesto che, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, si assiste ad una divaricazione di tendenze: da una parte, infatti, prevalgono le ceramiche tradizionali, dall'altra si affermano sempre più le ricerche in termini di *Industrial design* sia di giovani ceramisti che di gruppi industriali³⁸⁷. Si tratta di una dicotomia che Magagnato affronta in molti dei suoi scritti e che sintetizza in modo chiaro e puntuale nel 1982. Egli in proposito scrive:

Negli ultimi dieci o quindici anni è mutato profondamente il rapporto tra un certo settore dell'artigianato e la cultura artistica contemporanea. Tutti ricordano la vivace presenza dell'*industrial design* nei primi decenni dell'ultimo dopoguerra; sembrava che l'inventiva e la creatività nel campo degli oggetti d'uso, dai più semplici ai più complessi

³⁸⁴ Stringa N., *Introduzione...*, cit. p.13

³⁸⁵ Ibidem

³⁸⁶ Ibidem

³⁸⁷ Ibidem

utensili strumentali, fossero passate nelle mani dell'*industrial designer*, dominatore indiscusso, con i suoi metodi e le sue attrezzature produttive, in questo campo legato a filo doppio con la «civiltà delle macchine» e le strutture industriali.

L'artigianato scontava un duplice svantaggio; da un lato un inquadramento a senso unico nel settore della produzione ripetitiva di vecchi, tradizionali modelli, dall'altro un esodo delle personalità più creative e moderne verso l'*industrial design* appunto, cui conferiva un prezioso bagaglio di esperienza e di fantasia. Ma un ritorno al lavoro all'interno della bottega artigiana, rinnovata nei metodi e nelle attrezzature di lavoro, si è verificato appunto in forma abbastanza rilevante negli ultimi dieci anni da parte di un'avanguardia di artigiani vecchi e giovani, che fruivano di un nuovo rapporto con la cultura artistica contemporanea, disancorandosi dai tradizionali legami con la produzione artigiana di più largo consumo e di indirizzo ripetitivo delle forme del passato antico e recente.

La creatività, spesso di carattere scopertamente sperimentale nel campo del vetro, della ceramica, della tessitura, dell'oreficeria, ha trasferito in questi ultimi tre lustri nel settore artigiano esperienze ritenute fino ad allora proprie dell'attività della cosiddetta arte pure, della pittura e della scultura soprattutto, a loro volta in crisi nei processi ideativi ed espressivi. Così l'*artigianato*, ha fornito nuove tecniche all'inventività dell'*artista*, anzi i limiti tra i due campi di lavoro si sono venuti sfumando se non annullando: e un arricchimento dei materiali e dei processi inventivi tra i due settori convenzionali distinti, si è venuto manifestando in ogni campo.

È un fenomeno che non esitiamo a definire d'importanza storica, e l'interesse dell'attività degli artigiani veramente vivi

e aggiornati non può sfuggire all'attenzione del critico attento³⁸⁸.

Si tratta di una rivendicazione dell'importanza dell'artigianato che dà «prova evidente della vitalità che l'esperienza riafferma costantemente anche in centri che possono sembrare periferici, ma che tali non sono se non dal punto di vista geografico»³⁸⁹. I centri a cui si riferisce sono principalmente Bassano del Grappa e Nove. Quest'ultima conta sulla Scuola d'Arte «più importante di Vicenza e forse del Veneto»³⁹⁰, «una piccola Bauhaus che dovrebbe essere di esempio alle varie scuole artigianali professionali»³⁹¹. Si tratta di una scuola «diretta da un corpo insegnanti preparati, appassionati, artisti nell'anima»³⁹². Il ruolo della *scuola* risulta fondamentale, e Magagnato più volte lo sottolinea, per individuare le caratteristiche di quell'intricato rapporto tra artigianato, la cui peculiarità è conservare ed esaltare la tradizione, e l'industria.

Al significato comune del termine, ossia della scuola come luogo e infrastruttura, dobbiamo associare il significato figurato. Magagnato, spesso, si riferisce alla *scuola* come insieme di tradizioni locali e alle «scuole che si formano su una base territoriale»³⁹³ che investono materiali e tecniche. Se teniamo conto di questo significato altro del termine *scuola*, possiamo sostenere come Magagnato, in questo modo, dimostri di essere indifferente «all'astrattezza siderale della nostra educazione scolastica che

³⁸⁸ Magagnato L., *Presentazione*, in *Sette ceramisti contemporanei*, catalogo della mostra (13 – 31 marzo 1982, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Brescia), a cura di L. Magagnato, F. Rigon, AAB, Brescia, 1982, pp. non numerate

³⁸⁹ Ibidem

³⁹⁰ Magagnato L., *La Mostra della Scuola d'Arte a Nove di Bassano*, in «Il Giornale di Vicenza», 10 luglio 1953, p.3

³⁹¹ Ibidem

³⁹² Ibidem

³⁹³ Meneghello L., *Rivarotta*, Moretti&Vitali Editori, Bergamo, 1989, p.20

privilegiava gli aspetti intellettuali e concettuali dell'arte, e svalutava la tecnica»³⁹⁴.

3.2.1 ANDREA PARINI

L'allora direttore della Scuola d'Arte qui sopra citata, era Andrea Parini. Lo troviamo citato per la prima volta negli scritti di Magagnato dedicati alle esposizioni di Giardino Salvi. Espone poi alla galleria Il Calibano che, nel 1955, presenta *Cinque ceramisti novesi*. Sarà, però, solo nel 1983 che Magagnato si impegnerà a darci una panoramica esaustiva sull'opera dell'emerito direttore.

La presenza di Parini presso la Scuola di Nove dà la possibilità al critico di individuare, all'interno del panorama artigiano ceramico della prima metà del Novecento, quello che

non è semplicemente un problema commerciale, economico; è un vero e proprio problema di cultura e di civiltà che determina una catena di conseguenze economiche rilevanti di fronte ad uno scadimento della qualità artistica della nostra ceramica, all'anonimia di una produzione che non si affida che alla pura concorrenza sui costi ed ai prezzi; alla lunga si vedrà che solo i prodotti nuovi, vivi, caratteristici resisteranno³⁹⁵.

L'arte di Parini è, per il critico, «la via preliminare e buona per quel rinnovamento della ceramica nostrana che tutti auspicano»³⁹⁶.

Come ricorda il critico, il ceramista, siciliano di nascita e di formazione, nasce a Caltagirone nel 1906. Il suo esordio avviene in:

³⁹⁴ Meneghello L., *Rivarotta*, Moretti&Vitali Editori, Bergamo, 1989, p. 23

³⁹⁵ *Cinque ceramisti novesi...*, cit. pp. non numerate

³⁹⁶ Ibidem

quell'inizio degli anni Trenta, che non brillava certo nell'Italia di periferia per vivacità di slanci e apertura di orizzonti; e su Parini tanto più quell'aria pesante, nella quale era facile restare invischiati nel più retorico accademismo, doveva pesare in modo opprimente³⁹⁷.

Fondamentale per la sua formazione artistica fu l'incontro con Luigi Bartolini. Egli:

incise e stampò a Caltagirone alcune famose acqueforti in quel suo inconfondibile *sermo humilis* che tanto dovette influire su Parini; queste incisioni, spesso decorate con iscrizioni di frasi, versi e frammenti di diario, anche sotto questo aspetto dovettero piacere molto a Parini, che adoperò poi sempre, in chiave mutata, scritte analoghe nei piatti, nelle formelle e nei vasi, secondo l'antico uso delle ceramiche popolari. [...] Ma per quanto importanti siano stati questi avvenimenti e questa amicizia, più profondi furono gli stimoli che influirono sulla formazione di Andrea Parini. Infatti il vaccino più efficace che lo immunizzò definitivamente contro ogni tendenza magniloquente, egli lo aveva ricevuto fin da piccolo a contatto con le ceramiche antiche e moderne di Caltagirone, una delle riserve più autentiche del *sermo rusticus italicus*³⁹⁸.

Appare evidente come, nel contesto della produzione artigianale, Magagnato trovi indispensabile la formazione a contatto con la *scuola* locale, da intendersi come tradizione. È, infatti, la formazione che fornisce

³⁹⁷ Magagnato L., *Introduzione*, in *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, catalogo della mostra (28 maggio – 10 luglio 1983, Istituto Statale d'Arte, Nove), a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1983, pp. non numerate

³⁹⁸ Ibidem

«le riserve più autentiche» di quella lingua rustica di cui si serve la tradizione.

Nel 1942 Andrea Parini giunge a Nove dove ricopre il ruolo di direttore dell'Istituto d'Arte Giuseppe de Fabris³⁹⁹. A proposito del nuovo direttore Magagnato scrive:

[...] Giungendo alle Nove di Bassano gli bastava spolverare appena gli scaffali del Museo della scuola, o le credenze delle osterie dei dintorni, o i depositi abbandonati (ma non da Toni Cecchetto) delle antiche fabbriche, per riportare in auge una produzione già florida e feconda. Questo innesto del sostrato culturale caltagironese ridestatosi in Andrea Parini produsse da un lato un risveglio di linfe addormentate nella scuola da lui diretta (e i frutti si vedono ancor oggi); ma soprattutto la sua operosità di maiolicaro prese uno slancio tutto nuovo proprio per l'incrocio delle diverse esperienze di cui era portatore⁴⁰⁰.

L'influenza di Parini all'interno della scuola è fondamentale per la formazione di una nuova generazione di artisti-artigiani. Egli, infatti, porta a Nove un nuovo modo di comporre che oscilla «tra il popolare e il fantastico»⁴⁰¹. Inoltre, Parini è fondamentale per la comprensione della:

posizione stessa che egli assumeva di fronte al suo mestiere [la quale] teneva conto del nuovo ruolo che l'invenzione artistica e artigiana aveva ancora da svolgere nella società in trasformazione; la sua capacità di lavorare e pensare in termini così diversi da quelli dell'industrial design e della

³⁹⁹ Magagnato L., *Introduzione*, in *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, catalogo della mostra (28 maggio – 10 luglio 1983, Istituto Statale d'Arte, Nove), a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1983, pp. non numerate

⁴⁰⁰ Ibidem

⁴⁰¹ Ibidem

produzione di serie, indicava in anticipo una via alternativa,
l'unica del resto per lui praticabile⁴⁰²;

Parini tiene viva l'importanza dell'invenzione artistica e artigiana allontanando il pericolo dell'alienazione di questa da parte dell'*industrial design*. Si tratta di un ruolo chiave per la sopravvivenza di quell'artigianato che aveva dovuto affrontare i problemi derivanti dalla guerra. Con l'ingresso in guerra dell'Italia nel giugno del 1940, le chiusure forzate e la riduzione del personale per la chiamata alle armi, le manifatture novesi subirono non pochi danni. L'*industrial design*, invece, contava sulla «civiltà delle macchine»⁴⁰³ e, quindi, sulla produzione meccanizzata e in serie. Ciò, oltre agli altri vantaggi, porta ad un abbattimento dei prezzi favorendo una competizione che evidentemente l'artigianato non poteva affrontare. Magagnato considera, quindi, Parini alla stregua di un eroe che tiene al «rispetto della propria intimità e del corretto uso delle materie e delle tecniche del suo antichissimo mestiere»⁴⁰⁴. Con Parini, la tradizione è «ridotta alle sue formule più essenziali, e al ricorso ad una vena di fabulazione che si esplica in forme e frasi che fanno appello all'*imagerie* popolare»⁴⁰⁵. Egli non si limita ad un mero abbellimento dell'oggetto, ma esprime l'intenzione di creare un vero e proprio prodotto d'arte in cui l'artigiano può esprimere la propria creatività.

Per Magagnato, il ruolo di Parini non è solo quello dell'artista-artigiano ma è, innanzitutto, quello dell'insegnante da considerare nel senso etico del termine. A proposito dell'esperienza come direttore presso l'Istituto d'Arte, Magagnato scrive:

⁴⁰² Magagnato L., *Introduzione*, in *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, catalogo della mostra (28 maggio – 10 luglio 1983, Istituto Statale d'Arte, Nove), a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1983, pp. non numerate

⁴⁰³ Ibidem

⁴⁰⁴ Ibidem

⁴⁰⁵ Ibidem

Questi rapporti con allievi e compagni non si possono trascurare. Non si potrebbe infatti capire interamente la personalità di Parini se non si cogliesse il rapporto e l'influenza reciproca che egli stabilì con i suoi scolari, specie durante il periodo novese. Né si può capirlo bene nella sua umanità, dolce e ombrosa ad un tempo, senza tener conto dei legami che a Nove strinse con compagni d'arte come Toni Cecchetto e Giovanni Petucco, o con amici suoi e dell'arte ceramica come Gino Barioli, tutti prematuramente scomparsi.[...]

A questo equilibrio di rapporti umani e culturali raggiunto a Nove, che trovava ulteriori elementi di stabilità nella scuola e nell'armonia dei profondi affetti familiari, si deve la fioritura felice della sua attività nel ventennio successivo al suo arrivo nelle terre nuove del Brenta, nel 1942⁴⁰⁶.

È chiaro come Magagnato veda in Parini una figura cardine della contemporaneità. Difensore dell'invenzione artistica e artigianale in cui traspare la tradizione di due province geograficamente tanto distanti ma al contempo riunite sotto l'appellativo di ceramica.

Le lezioni di Andrea Parini aprirono il varco all'affermazione di nuovi protagonisti dell'arte ceramica tra cui i novesi Pompeo Pianezzola, Alessio Tasca, il vicentino Pino Castagna, solo per citarne alcuni. E sarà proprio a queste figure che Magagnato dedicherà diversi studi.

3.2.2 ALESSIO TASCA

Tra gli allievi di Parini che Magagnato studia con maggiore attenzione vi è Alessio Tasca. Egli nasce nel 1929 a Nove dove frequenta la Scuola

⁴⁰⁶ Magagnato L., *Introduzione*, in *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, catalogo della mostra (28 maggio – 10 luglio 1983, Istituto Statale d'Arte, Nove), a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1983, pp. non numerate

d'arte per la ceramica⁴⁰⁷. Continua i suoi studi a Venezia e Firenze alternando pittura e scultura, entrambe, spesso, modulate in chiave decorativa⁴⁰⁸. A Vicenza, lo troviamo ad esporre per la prima volta nella I mostra Annuale del 1949 dell'Associazione degli Artisti delle Arti Figurative al Giardino Salvi. Sin da subito, l'artista dimostra la propria vena pittorica, la quale si esprime sia in pannelli di grandi dimensioni sia in trasposizioni per ceramica, e dimostra di avere una mano particolarmente duttile nell'articolare le modulazioni del segno⁴⁰⁹.

Lo scrittore Luigi Meneghello ci narra come il critico vicentino instauri una feconda amicizia con l'artista. Egli narra l'entusiasmo con cui Magagnato condivide le novità di Tasca e i progressi relativi alla:

tecnica con cui Alessio faceva questi pezzi, e mi spiegò tra l'altro l'uso della trafilatura, con delle osservazioni che mettevano nitidamente a fuoco la questione del rapporto tra arte e artigianato⁴¹⁰.

Nel 1969 Magagnato scrive sulla rivista Olivetti un interessante articolo in cui individua gli elementi fondamentali per la formazione personale di Tasca e riconosce come «il contatto con la scuola e la cultura»⁴¹¹ non sia solo parte dei «momenti pratici dell'educarsi e dell'educare, ma quelli intimi del formarsi e del divenire»⁴¹². D'altro canto, il critico non fa riferimento alle esperienze veneziana e fiorentina e ai primi approcci con pittura e scultura, ma piuttosto sottolinea l'appartenenza di Tasca al mondo artigiano. A proposito, egli elogia la sua capacità per aver:

⁴⁰⁷ Portinari S., *Alessio Tasca*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, p. 444

⁴⁰⁸ Ibidem

⁴⁰⁹ Ibidem

⁴¹⁰ Meneghello L., *Rivarotta*, Moretti&Vitali Editori, Bergamo, 1989, p.20

⁴¹¹ Magagnato L., *Alessio Tasca*, in «Olivetti», 12, 1969, p. 76

⁴¹² Ibidem

contemporaneamente imparato a cercare qual è, di ogni utensile dell'artigiano, il prodotto più genuino, e quali sono i suggerimenti che ogni utensile può dare a chi lo padroneggia con l'intelletto⁴¹³.

Ed elogia quell'«aspetto della creatività e della produzione: al punto che, se un utensile non c'è bisogna inventarlo»⁴¹⁴. Tasca, grazie all'invenzione della trafila, è in questo senso, per il critico una figura innovativa: egli considera questa invenzione:

una scoperta, perché apre un campo nuovo di lavorazione sia per Tasca, sia per chi vorrà porsi di fronte a questo nuovo modo di produrre ceramiche con mente sgombra e fantasia⁴¹⁵.

Per Magagnato l'esperienza di Tasca è fondamentale per comprendere il rapporto dell'arte e dell'artigianato con l'*industrial design*. Ne sottolinea le differenze, come si può vedere dalla scelta del corsivo per le parole quali: *affettato*, *manipolato*, *sezionato*, *combinato*. Si tratta di parole legate all'attività manuale che richiede grande abilità e attenzione (in particolar modo i termini come *affettato* e *sezionato*). Sembra che il critico voglia sottolineare il valore aggiunto intrinseco al lavoro manuale. Anche nell'invenzione della trafila, e quindi di una macchina, si rintraccia una differenza sostanziale tra *industrial designer* e artigiano: il primo vede unicamente una macchina, il secondo la vede come un utensile da utilizzare «con mente sgombra e fantasia». Particolare attenzione attribuisce, quindi, alle parole *utensile* e *macchina*. I due significati sono, per Magagnato, in grado di creare una distinzione fra i due campi lavorativi.

⁴¹³ Magagnato L., *Alessio Tasca...*, cit. p. 76

⁴¹⁴ Ibidem

⁴¹⁵ Ibidem

È un dato di non poca importanza il fatto che, nell'ambito della produzione ceramica, Magagnato si concentri maggiormente sui punti di contatto tra il:

metodo di lavoro dell'*industrial designer* che tiene conto soprattutto della produzione seriale, e il metodo di lavoro dell'*artigiano* che vigila con il gesto e la mano sulla nascita di ogni pezzo⁴¹⁶.

Soprattutto si riscontra un'insistenza sul problema dell'atto creativo piuttosto che sul singolo pezzo. Egli qui non analizza opere – che non cita nemmeno – ma sostiene l'unicità di pensiero e atto creativo. Si tratta della chiave di volta: non si guarda più alla ceramica come stanca riproduzione di ciò che viene realizzato in pittura, ma essa diventa a tutti gli effetti un mezzo di espressione artistica.

3.2.3 POMPEO PIANEZZOLA

Di tutt'altro carattere è l'esperienza di Pompeo Pianezzola. Nato a Nove di Bassano del Grappa nel 1925, frequenta la Scuola d'Arte di cui diventerà docente e poi direttore⁴¹⁷. Si diploma, poi, in decorazione all'Accademia di Venezia⁴¹⁸. Nella prima fase del suo percorso artistico si dedica alla pittura dimostrando una forte attenzione all'espressionismo del colore⁴¹⁹. Negli anni Cinquanta la pittura viene affiancata dalla realizzazione di ceramiche⁴²⁰. Nel 1954 e 1956 partecipa alla Biennale di

⁴¹⁶ Magagnato L., *Alessio Tasca...*, cit. p. 76

⁴¹⁷ Portinari S., *Pompeo Pianezzola*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, p. 353

⁴¹⁸ Ibidem

⁴¹⁹ Ibidem

⁴²⁰ Ibidem

Venezia come ceramista⁴²¹. Negli anni Sessanta realizza le *fluttuazioni* in materiali industriali come plexiglass e acetato⁴²². Parallelamente, concentra la sua attività nel campo ceramico e del design lasciando, temporaneamente, la pittura che riprende a partire dagli anni Settanta dipingendo su fogli di creta con una «scrittura asemantica»⁴²³.

A proposito delle *Fluttuazioni* Magagnato scrive:

Lasciando Nove per la strada verso Schiavon, buttai l'occhio in direzione del Grappa e vidi per la prima volta la Villa Cappello di Cartigliano in una maniera diversa; non mi appariva più come una selva di bianche colonne a reggere il tetto enorme, ma come una doppia sequenza di rettangoli scuri sfumati in chiaro verso il basso, ritmata dai pettini bianchi del colonnato. Il capovolgimento dell'immagine era il frutto della suggestione profonda che esercitava su di me – direi sulla retina del mio occhio – la serie di opere di Pianezzola, nate come variazioni sul tema di quel vibrare ritmico di lamelle, serie che si isola agevolmente nella sua produzione come uno dei motivi centrali della sua attività pittorica.

[...] I piccoli quadrati emergono appena in una campitura monocroma simili a tessere musive e la luce sfiorandoli mette in rilievo il diverso graduarsi dei piani sulle scacchiere di cotto; proprio come nei mosaici paleocristiani e bizantini, le tessere non sono mai rigorosamente sullo stesso piano, ma oscillano tutte con lievi sfalsature e inclinazioni delle superfici: il vibrare della luce e ritmiche scaglie d'ombra animano la tessitura cromatica⁴²⁴.

⁴²¹ Portinari S., *Pompeo Pianezzola...*, cit. p.353

⁴²² Ibidem

⁴²³ Ibidem

⁴²⁴ *Pompeo Pianezzola 1962-1982*, catalogo delle opere, Bertoncetto Artigrafiche, Cittadella, 1982, pp. non numerate

Siamo negli anni in cui Magagnato, come abbiamo visto, riflette sulla materia, sullo spazio e, possiamo aggiungere, sulla forma così come sull'animo umano. Egli dimostra di essere notevolmente influenzato dall'arte di Pianezzola. Questa ascendenza dell'artista sul critico risulta un *unicum* nella sua attività. Inoltre, vengono qui riassunti tutti gli elementi della critica di Magagnato, dal metodo di comparazione tra antico e contemporaneo, all'attenzione alla modulazione della luce.

Rispetto al tema del rapporto tra arte ed artigianato, Magagnato esprime un parere interessante:

Bene ha detto Umbro Apollonio che Pianezzola «non ha mai abdicato alla condizione di artista» e che «proprio in virtù di tale comportamento le sue opere rivelano tutte un medesimo carattere e non sono ripartibili in maggiori o minori, pure e applicate». Infatti Pianezzola è sempre artigiano ma nel senso in cui lo è ogni artista, cioè nel significato che ha la parola artefice; ed è designer, nell'accezione che ha questa parola quando viene usata per significare un'attività creativa sorretta da una ricerca progettuale integralmente e originalmente condotta.

La personalità di Pompeo Pianezzola è giunta ad un momento di piena e dispiegata espressione. [...] Ed è proprio in questo momento di raggiunta maturità che egli dimostra come si saldi in maniera perfetta una sottile sensibilità di artista e la sapienza tecnologica dell'artigiano⁴²⁵.

Pianezzola risulta, poi, in grado di coniugare artigianato e design, è artista completo che riunisce in sé tradizione e creatività. Per descrivere l'opera dell'artista novese, Magagnato riesuma l'antica parola *artifex* che riunisce i significati di *artefice*, *artigiano* e *artista*.

⁴²⁵ *Pompeo Pianezzola 1962-1982*, catalogo delle opere, Bertinello Artigrafiche, Cittadella, 1982, pp. non numerate

Per il critico, il ceramista vicentino ha la capacità di penetrare i segreti della materia. Scrive a proposito:

La pelle, le superfici del recto e del verso delle lastre sottilissime di Pompeo Pianezzola - in terracotta - racchiudono tutti i significati e i segreti della sua opera. [...] Credo sia difficile trovare nel cantiere di un artista tanti materiali, basilari elementi della sua esperienza creativa: perché è pur vero, come è stato da tutti i suoi esegeti sottolineato, che il segno linguistico ridotto a limiti minimali ricorre continuamente su queste "pagine" ceramiche, e che l'artista per suo conto ne è stato tanto cosciente d'aver creato di recente certi suggestivi rotoli, in sottilissima creta, che fanno pensare ai più misteriosi papiri, pergamene, documenti di scritture del passato; ma al fondo i suoi segni sulla ceramica hanno pur sempre un valore cromatico e ritmico. La sua opera di ceramista insomma, va letta come pittura pura, eseguita su supporti e materiali inusuali per i pittori, ma espressivi cromaticamente al massimo, come lo furono un tempo quelli propri dei mosaici e delle vetrate⁴²⁶.

Magagnato descrive Pianezzola come un artista sperimentatore la cui bravura sembra avere un che di miracoloso. Si tratta di un artista che, grazie al proprio magistero, ha contribuito a liberare la ceramica dal suo ruolo subordinato di genere "minore". Pianezzola, facendo proprie le tecniche di lavorazione della tradizione, fa delle «pagine ceramiche»⁴²⁷ un medium artistico al pari della tela e del blocco di marmo.

Qui Magagnato giunge al culmine dell'apprezzamento dimostrando anche una predilezione per l'artista. Egli ne rimane affascinato e influenzato tanto da proporre una nuova lettura all'architettura palladiana. A tal

⁴²⁶ *Il materiale delle arti: processi tecnici e formativi dell'immagine*, catalogo della mostra (2 dicembre 1981 – 17 gennaio 1982, Castello Sforzesco Milano), a cura di C. Gerolimetto, B. Freddi, L. Magagnato, Punto e Linea società editoriale, Milano, 1981, p. 112

⁴²⁷ *Ibidem*

proposito si potrebbe ipotizzare una volontà del critico di proporre un parallelo tra la ceramica e l'architettura nel suo periodo più florido: i valori di luce e quelli cromatici delle opere realizzate da Pianezzola, che, come abbiamo visto, inducono il critico a guardare con sguardo nuovo alla villa palladiana di Cartigliano, contribuiscono alla nuova concezione della ceramica.

3.2.4 PINO CASTAGNA

Completamente diversa è l'arte di Pino Castagna. Egli nasce a Castelgomberto, un piccolo paesino del vicentino, nel 1932⁴²⁸. Fin da fanciullo dimostra una propensione alla scultura e al disegno, ma compie studi irregolari. Fondamentale è l'incontro con Michael Noble che gli propone di metter su un laboratorio di ceramica, allestito a Villa Borletti a Garda, che aveva lo scopo filantropico di creare un diversivo per quei degenti dell'ospedale psichiatrico di Verona che dimostrassero una certa creatività e un certo estro, e che potessero trovare nella ceramica un mezzo di sfogo⁴²⁹. I due amici avevano i loro studi personali: Noble curava e progettava le forme; Castagna le decorava. Questa esperienza si chiude nel 1964, anno in cui si precisa meglio la vocazione di scultore di Castagna⁴³⁰. A quest'altezza, infatti, si datano le prime opere in ceramica, alluminio e in bronzo⁴³¹. Gli anni che seguono trovano Castagna ancora impegnato in grossi lavori artigianali che lo portano ad aprire un laboratorio politecnico efficiente e attrezzato a Costermano⁴³². Pier Carlo Santini sostiene come in questo laboratorio:

⁴²⁸ *Pino Castagna: 1964-1985*, catalogo della mostra (ottobre 1985, Palazzo Te, Mantova), a cura di P. C. Santini, Milano, Olivetti, 1985, p. 17

⁴²⁹ *Ibidem*

⁴³⁰ *Ibidem*

⁴³¹ *Ibidem*

⁴³² *Ibidem*

la sua “anima” d’artigiano non si distingue da quella dello scultore, e la sua dimestichezza con la lavorazione della ceramica gli ha consentito di portare a termine opere al limite del realizzabile⁴³³.

Magagnato pone, sin dall’inizio, l’accento sull’«anima d’artigiano». Il critico coglie nell’artista una novità, ossia la capacità di ampliare «l’iconologia della scultura al di là dei limiti rigorosamente antropocentrici entro i quali era rimasta chiusa»⁴³⁴. Inserisce l’artista all’interno dell’esperienza contemporanea che:

ha portato nei popolosi giardini della statuaria, accanto a vasi e colonne, rappresentazioni del mondo vegetale, forme geometriche rigorose, ricalchi fantasiosi del mondo minerale e cosmico.

Le sculture di Pino Castagna sono spesso personaggi di questo mondo, nati da idee germinanti sulla sua esperienza di ceramista, entro un paesaggio che ne determina assai spesso forme e dimensioni⁴³⁵.

Magagnato, attraverso l’analisi dell’opera di Pino Castagna, sottolinea come la ceramica assuma le forme della scultura e, anzi, ne arricchisca l’iconografia. È, quindi, chiaro il ruolo fondamentale che assume la ceramica in Castagna: quello di demonumentalizzare la scultura.

Come sottolinea Magagnato, dobbiamo tener conto che «egli non copia la natura, ma la imita nel suo processo»⁴³⁶ per poi penetrare «totalmente e profondamente nell’ambiente, animandolo di una presenza non

⁴³³ *Pino Castagna: 1964-1985...*, cit. p.18

⁴³⁴ *Pino Castagna*, catalogo della mostra (20 settembre – 7 novembre 1976, Centro storico, Lucca), a cura di P.C. Santini, La nuova Grafica Lucchese, Lucca, 1976, p. non numerate

⁴³⁵ *Ibidem*

⁴³⁶ *Pino Castagna: 1964-1985...*, cit. p.9

decorativa, ma partecipe dello slancio vitale della natura». Il rapporto con la natura è il motivo per cui Magagnato dedica particolare attenzione allo «spazio ideale» in cui tali opere devono essere collocate, conferendo alle ceramiche di Pino Castagna:

un forte potere evocativo, una monumentalità primigenia che porta il segno del carattere solitario, dell'aspra e poeticamente lunatica fantasia di Pino Castagna, sempre legata e condizionata dalla sua intima partecipazione alla vitalità prorompente della natura⁴³⁷.

Come nella natura, dove possiamo trovare il piccolo fiore e il grande albero, si riscontra nell'opera di Castagna il piccolo e il grande elemento. Magagnato ravvisa, nelle sculture minori in genere di ceramica, il «pensiero fugace dell'invenzione»⁴³⁸. È proprio nella piccola opera in ceramica che il critico coglie:

Un aspetto caratteristico del processo mentale che lega in Castagna il momento dell'invenzione suggerita da un'emozione dal vero, a quello della soluzione tecnica di tipo schiettamente artigianale, alla realizzazione del grande "artificio" finale prima in ceramica maiolicata, poi in porcellana e in vetro soffiato⁴³⁹.

Agli occhi di Magagnato, Pino Castagna è colui che raggiunge il pieno affrancamento della ceramica. Gli scritti dedicati all'opera dell'artista, gli ultimi redatti in ordine cronologico, dimostrano come, a chiusura degli studi condotti sulla ceramica, lo studioso possa finalmente sostenere il nuovo ruolo della ceramica nel panorama artistico vicentino e non solo.

⁴³⁷ *Pino Castagna: 1964-1985...*, cit. p.9

⁴³⁸ *Ibidem*

⁴³⁹ *Ivi*, pp. 9-10

Concludiamo ricordando che nel 1986 Magagnato ottiene il pensionamento, ma mantiene fitti rapporti con gli artisti del territorio fino alla morte improvvisa avvenuta a sessantasei anni, nel 1987. Valgono quindi le parole che aveva scritto Neri Pozza in suo ricordo: come il «suo lavoro, malgrado la varietà dei temi toccati, sia stato di una straordinaria coerenza, intelligenza e rettitudine»⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Pozza N. *Un lavoro segnato da intelligenza, rettitudine, coerenza* in *Licisco Magagnato 1921-1987*, a cura di Colla A., Pozza N., Neri Pozza Editore, Vicenza, p. 60

CONCLUSIONE

Abbiamo visto come Licisco Magagnato nasca e si formi all'interno di un contesto molto chiuso nei confronti dell'arte contemporanea, influenzato anche dalle imposizioni dettate dal regime fascista che limitavano i contatti con le grandi avanguardie straniere.

Sin dai primi articoli egli dimostra un gusto che sembra appartenere a una temperie che lo accumuna alla generazione precedente. Magagnato, infatti, manifesta una forte predilezione per l'impressionismo. Inoltre, la filosofia di Benedetto Croce occupa un posto di rilievo nella sua formazione. Nei primi scritti, infatti, si nota il legame con insegnamenti del professor Fiocco con il quale si era formato presso l'Università di Padova. Questa influenza esercitata dal professore sul giovane Magagnato viene però mitigata da alcune fondamentali esperienze:

- il soggiorno, datato al 1950, presso il Warburg Institute di Londra dove entra in contatto con importanti studiosi come Rudolf Wittkower e André Chastel;
- l'invito del professor Donald J. Gordon presso l'Università di Reading;
- la grande amicizia istaurata con il critico e politico Carlo Ludovico Ragghianti.

A partire dal 1948, in linea con le proprie convinzioni politiche e morali, il giovane Magagnato intraprende una collaborazione con «Il Giornale di Vicenza». Sin da subito egli comprende il proprio ruolo divulgativo: più

volte l'amico Luigi Meneghello sottolinea la vocazione civica e morale di tale ruolo.

Sulle pagine del quotidiano vicentino dimostra una vera apertura solo nei confronti della Francia verso la quale, come abbiamo visto dall'analisi dei testi, propone un avvicinamento graduale che parte dall'Impressionismo. In questi testi, inoltre, mostra di essere poco avvezzo alle novità portate in Italia dalla collezione di Peggy Guggenheim che comprende opere dell'astrattismo e del surrealismo.

Un anno fondamentale per la carriera di Magagnato è il 1951. Si diploma alla Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte presso l'Università di Padova discutendo una tesi su Antonio De Pieri, soprannominato "lo zoppo", seguito da Giuseppe Fiocco e vince il concorso come direttore dei Musei Civici di Bassano del Grappa. Negli anni bassanesi si concentra sull'attività museografica e fa convergere i suoi studi nella specifica volontà di avvicinarsi alla città di Bassano del Grappa. È proprio in questa piccola cittadina che il giovane direttore ha la possibilità di entrare in contatto con il mondo artigiano vicentino a cui, a partire da questi anni, dedicherà importanti studi.

Con la vincita del concorso per la direzione dei Musei Civici di Castelvecchio di Verona, nel 1955, si ha una nuova svolta nella carriera di Magagnato. La guerra è conclusa e il risentimento nei confronti di figure legate al Regime si è mitigato. È di questi anni la rilettura e il nuovo apprezzamento di alcuni artisti tra i quali, ad esempio, Maccari che, ricordiamo, nel 1946 viene citato dallo stesso Magagnato come sostenitore del Regime e vignettista spudorato che, attraverso la propria satira, derideva il borghese liberale. Inoltre, così come sottolinea Stefania Portinari, altri artisti - e un esempio fra tutti è Emilio Vedova - vengono rivalutati da Magagnato proprio perché antifascisti e con un passato da partigiani. Questa vicinanza porta ad una rivalutazione dell'arte astratta. Si tratta di una fondamentale svolta nel pensiero critico di Magagnato che suggerisce, da una parte una nuova maturità rispetto a quella tendenza a

guardare alla pittura otto-novecentesca attraverso la lente del proprio quotidiano esercizio di storici dell'arte tipica degli insegnamenti del professor Fiocco, dall'altra la volontà di superare il crocianesimo. Tale processo di allontanamento dal crocianesimo culminerà nelle ricerche degli anni Settanta che vedono Magagnato volgere la propria attenzione verso percorsi inediti ed anticipatori come l'arte minimalista, quella irregolare, i disegni infantili. Manifesta inoltre grande interesse nei confronti del design. Di pari passo cresce l'attenzione per l'«operazione di pensiero», il concetto di *materia* e per tutti quegli elementi che liberano «da una visione statica e senza storia della creazione artistica». Negli anni Ottanta, infatti, ha ormai maturato un'esperienza tale nel campo dell'arte e dell'artigianato per cui si pone in aperta polemica nei confronti del mestiere del critico dell'arte e dei suoi colleghi, poco avvezzi a porre attenzione agli aspetti materiali dell'arte. Egli condanna la continua ricerca di significati che spesso tralascia l'essenza stessa dell'opera, fatta di materiali e tecniche di esecuzione.

Contemporaneamente al lavoro di direttore dei Musei Civici di Castelvechio e agli studi dedicati agli artisti contemporanei italiani, continua a coltivare l'interesse per gli artisti vicentini. Non bisogna comunque dimenticare che i primi articoli dedicati all'arte contemporanea vicentina sono databili al 1948. In essi, dimostrando un occhio attento, individua gli artisti che, nel corso degli anni, avranno maggior successo. Sin dai primi articoli non può sfuggire la considerazione che ha di Ubaldo Oppi. Egli guarda ad Oppi come vero e unico rinnovatore delle arti a Vicenza, l'artista in grado di portare nella piccola provincia le novità delle scuole di Vienna e di Parigi. È Ubaldo Oppi, quindi, il punto da cui partire per guardare a tutta la produzione artistica vicentina così come suggerisce la mostra a lui dedicata nel 1969 (25 ottobre – 14 dicembre 1969, Palazzo Chiericati, Vicenza).

Un particolare legame lo avvicina a Neri Pozza. Si tratta di un'amicizia nata sin dall'adolescenza e che, in tempi più maturi, diviene una stretta e instancabile collaborazione. Il critico diviene il maggior studioso dell'opera scultorea e incisoria di Pozza. Di Franco Meneguzzo, il quale attira l'attenzione del critico già nel 1948, apprezza, invece, principalmente l'«impressionismo incontrollato».

Neri Pozza e Franco Meneguzzo sono, per Magagnato, gli artisti che sono riusciti, da una parte, a portare elementi nuovi nella cultura artistica vicentina che risultava ormai ripetitiva e poco aggiornata; e dall'altra, a portare l'arte vicentina al di fuori dei confini della provincia.

Un argomento molto interessante che merita attenzione è la critica di Magagnato nell'ambito della produzione artigianale. Egli, nel corso della sua carriera, cerca di chiarire il rapporto tra ceramica e arte moderna. Rivaluta la produzione ceramica sostenendo come questa sia ormai un mezzo espressivo al pari di pittura e scultura. Magagnato individua nelle ceramiche di Parini, Tasca, Pianezzola, Castagna e dei molti altri artisti-artigiani di cui si occupa, i nuovi valori di luce e ombra, del colore e della materia. Lo studioso, inoltre, lavora sulla distinzione fra produzione artistica-artigianale e *Industrial design*. Alla base di tale lavoro vi è la volontà di difendere la tradizione e la *scuola*. Magagnato, infatti, spesso si riferisce alla *scuola* come insieme di tradizioni locali che investono materiali e tecniche. Questa sua particolare visione ci ha dato modo di sostenere come egli sia indifferente «all'astrattezza siderale della nostra educazione scolastica che privilegia gli aspetti intellettuali e concettuali dell'arte, e svaluta la tecnica».

Nonostante il pensionamento, avvenuto nel 1986, egli continuerà a mantenere fitti rapporti con gli artisti del territorio anche solo per redigere introduzioni d'occasione. Inoltre, il Comune di Verona, conscio della grande importanza della figura di Magagnato, gli conferisce l'incarico

biennale di consulenza per i progetti di sviluppo dei programmi culturali dell'amministrazione comunale che seguirà fino alla morte improvvisa avvenuta a Venezia all'età di sessantasei anni, nel 1987, a causa di un ictus cerebrale. Possiamo quindi tutti concordare con le parole dedicate da Neri Pozza all'amico scomparso: «il suo lavoro, malgrado la varietà dei temi toccati, sia stato di una straordinaria coerenza, intelligenza e rettitudine».

BIBLIOGRAFIA

«*Ma la conversazione più importante è quella con te*», lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974), a cura di F. Capito, E. Napione, Verone, Cierre Edizioni, 2018

Allum P., Diamanti I., *Società e politica dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta. Lineamenti per una ricostruzione*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, 4 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, pp. 419-438

Anni Venti in Italia. L'età dell'incertezza, catalogo della mostra (5 ottobre 2019 – 1 marzo 2020, Palazzo Ducale, Genova), a cura di M. Focchesati, G. Franzone, Sagep Editori, Genova, 2019

Argan G.C., *Henry Moore*, in *Emporium*, CVIII, Luglio - Agosto, 1948, pp. 61-64

Bandera M.C., *Pallucchini protagonista della Biennale*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, vol. 35, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, 2011, pp. 75-92

Bandini F., *Un maestro incontrato alla Casa di Cultura*, in *Licisco Magagnato 1921-1987* a cura di Colla A., Pozza N., Neri Pozza Editore, Vicenza, pp. 39-44

Bettagno A., *Per Licisco Magagnato veronese*, in *Licisco Magagnato (1921-1987)*, a cura di A. Colla e N. Pozza, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1987, pp.47-54

Brandi C., *Scritti sull'arte contemporanea*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1976

Brunetta E., *La Resistenza*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*. a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV/1 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, pp. 155-179

Brunetta E., *La vita politica dal 1943 al 1970*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*. a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, 4 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, pp. 181-196

Castelfranco G., *La XXIV Biennale internazionale d'arte*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, III, 1948, pp. 277-287

Castelfranco G., *La XXV Biennale di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», III, XXXV, 1950, pp. 279-288

Catalogo della Galleria d'arte moderna Mario Rimoldi, a cura di L. Magagnato, S. Zanotto, Vicenza, Neri Pozza, 1983

Catalogo della XXIV Biennale del 1948, Edizioni Serenissima, Venezia, 1948

Ceramica '80: Bernanrdi, Bonaldi, Fior, Lucietti, Pianezzola, Sartori, Tasca, catalogo della mostra (3 maggio – 1 giugno 1980, Musei Civici, Bassano del Grappa), Bassano del Grappa, Grafiche Tassotti, 1980

Consagra 1976/77, catalogo della mostra, (16 luglio – 30 ottobre 1977, Museo di Castelvecchio, Verona), a cura di G. Carandente, L. Magagnato, Verona, Comune di Verona, 1977

Disegni di Emilio Vedova 1935–1960, catalogo della mostra, (30 settembre – 31 ottobre, Palazzo della Gran Guardia, Verona), a cura di L. Magagnato, Milano, Edizioni di Comunità, 1961

Fotografie di Bruno Bulzacchi, catalogo della mostra (3-17 dicembre 1955, Galleria Il Calibano, Vicenza), a cura di L. Magagnato, Tipografia Zola, Vicenza, 1955, pp. non numerate

Franco Meneguzzo. Pittura, disegni, sculture dal 1949 al 1979, catalogo della mostra (5 maggio – 3 giugno 1979, Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di L. Magagnato, Verona, 1979, pp. non numerate

Franzina E. *Intellettuali e società a Vicenza*, in *Francesco Ferrari. Scritti e testimonianze*, Atti del convegno (Vicenza, 10 novembre 1990), a cura di Romano L., Visentini F., pp. 24-34

Franzina E., *L'età contemporanea*, in *Storia di Vicenza. Dalla Preistoria all'età contemporanea*, a cura di Gullino G., Cierre Edizioni, Verona, 2014, pp. 193-244

Furegon N., *Giornali ed editori dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV/2 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, pp. 343-356

Giovanni Petucco Pittore e Ceramista, a cura di N. Stringa, Nove, Gianbattista Petucco, 1971

Guidolin E., *Aria nuova al Museo Civico di Bassano del Grappa: la direzione di Licisco Magagnato (1951-1955)*, Università degli Studi di Padova, Padova, 2020

Guiotto M., *Dal primo dopoguerra al 1943*, in *Storia di Vicenza: l'Età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, 4 voll., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1991, pp. 115-139

Idee per la ceramica. Trent'anni di premi a Vicenza, catalogo della mostra (20 settembre – 30 ottobre 1987, Palazzo Comunale, Nove), a cura di N. e N. Stringa, Nove, s.e., 1987

Il materiale delle arti. "Processi tecnici e formativi dell'immagine", catalogo della mostra (2 dicembre 1981 – 17 gennaio 1982, Castello Sforzesco, Milano), a cura di B. Freddi, L. Magagnato, P. C. Santini, A. Veca, Punto e Linea società editoriale, Milano, 1981

Il nemico dell'Uomo Nuovo, a cura di L. Benadusi, Feltrinelli Editore, Milano, 2005

Il presepio di Neri Pozza, invito all'inaugurazione della mostra, (23 dicembre 1952, Galleria del Calibano, Vicenza), Officina Topografica Vicentina G. Stocchiero, Vicenza, 1952, pieghevole

Il Selvaggio di Mino Maccari, a cura di C. L. Ragghianti, Venezia, Neri Pozza, 1955

Il vasaio innamorato: scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca, a cura di N. Stringa, E. Prete, Treviso, Canova, 2010

Jachec N., *Anti-communism at home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958*, in *Contemporary European History*, 14, 2, 2005, pp. 193-217

L'arte moderna nel collezionismo vicentino, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Chiericati, 4-26 settembre 1971), a cura di Magagnato L., Barioli G., Vicenza, Officine Grafiche, 1971

La Ceramica d'arte a Verona, catalogo della mostra (7 aprile -27 maggio 1984, Casa di Giulietta, Verona), Bortolazzi-Stein, Verona, 1984

La ceramica d'arte a Verona: rassegna di ceramisti veronesi e opere di Pino Castagna e Pompeo Pianezzola, catalogo della mostra (7 aprile – 27 maggio 1984, Casa di Giulietta, Verona) Verona, Cortella, 1984

La ceramica del territorio bassanese. Tecnica, forme e storia, a cura di N. Stringa, estratto dattiloscritto, pp. non numerate

Landi F., *La Galleria del Calibano e l'importanza di un esperimento*, in «Il Gazzettino», 28 novembre 1951, p.3

Maccari grafico, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna, Verona), a cura di L. Magagnato, Verona, Comune di Verona, 1957

Magagnato L. *Le antiche ceramiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza*, in «La Ceramica», VIII, 8, pp. non numerate

Magagnato L. *Pio Semeghini*, in *XXXII Biennale Internazionale di Venezia*, catalogo generale, Venezia, Comune di Venezia, 1964, pp. 166-167

Magagnato L., *50 incisioni di Neri Pozza*, in «Il Giornale di Vicenza», 31 ottobre 1948, p.3

Magagnato L., *Alessio Tasca*, in «Ottagono», 12, 1969, pp. 76-77

Magagnato L., *Alessio Tasca. Un'arte da usare*, in «Forme», 21, 1969, pp. 22-25

Magagnato L., *Alla Galleria del Nazionale. La mostra di Nurdio Trentini*, «Il Giornale di Vicenza», 21 novembre 1948, p. 2

Magagnato L., *Andrea Parini e il ricordo dell'immaginario*, in *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, catalogo della mostra (28 maggio – 10 luglio 1983, Istituto Statale d'Arte, Nove), a cura di N. Stringa, Vicenza, Neri Pozza, 1983 pp. non numerate

Magagnato L., *Appunti per Semeghini*, «La Fiera Letteraria: settimanale delle lettere, delle arti, delle scienze», 37, 1958, p. 6

Magagnato L., *Artisti di tre generazioni alla mostra in giardino Salvi*, «Il Giornale di Vicenza», 12 giugno 1949, p. 2

Magagnato L., *Boccioni 1912-1913*, «Notizie Olivetti», 91, 1967, pp. 88-96

Magagnato L., *Bronzi moderni delle fonderie veronesi*, in *Scultori a Verona 1900-2000*, a cura di G. Cortenova, Milano, Electa, 2001, pp. 138-139)

Magagnato L., *Carte di Tancredi*, «Comunità», 151, pp. 65-80

Magagnato L., *Ceramiche e piccole sculture in Pino Castagna. Opere 1964-1985*, in *Pino Castagna. Opere 1964-1985*, catalogo della mostra (1985, Palazzo Te, Mantova), Milano, Olivetti, 1985, pp. 9-10

Magagnato L., *Cinquanta incisioni di Neri Pozza*, in «Il Giornale di Vicenza», Vicenza, 1948, p. 3

Magagnato L., *Cronache d'arte*, in «Il Giornale di Vicenza», 31 gennaio, p. 3

Magagnato L., *Disegni di Emilio Vedova 1935-1960*, in «Comunità», 93, pp. 86-93

Magagnato L., *Due caricaturisti. Da Grosz a Maccari*, in «Il Giornale di Vicenza», 21 maggio 1949, p. 3

Magagnato L., *Due mostre*, in «Il Giornale di Vicenza», 5 gennaio, p. 3

Magagnato L., *Gli artisti stranieri alla Biennale VI. I padiglioni tedesco e francese*, «Il Giornale di Vicenza», 6 ottobre, p. 3

Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale II. Ensor, Seurat, Rousseau*, «Il Giornale di Vicenza», 26 settembre, p. 3

Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale III. I Fauves, Matisse, Laurens*, «Il Giornale di Vicenza», 27 settembre, p. 3

Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale IV. Cubismo, Futurismo, Astrattismo*, «Il Giornale di Vicenza», 28 settembre, p. 3

Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale V. La rivelazione Tamayo*, «Il Giornale di Vicenza», 29 settembre, p. 3

Magagnato L., *Gli stranieri alla XXV Biennale*, «Il Giornale di Vicenza», 23 luglio, p. 3

Magagnato L., *Guidi*, in «Università», 1 giugno 1946, p. 3

Magagnato L., *I disegni di Consagra in Consagra 1876-1977*, catalogo della mostra (luglio – agosto 1977, Museo di Castelvecchio, Verona), a cura di L. Magagnato, G. Carandente, Industria Poligrafica, Verona, pp. 21-24

Magagnato L., *I nuovi trafilati di Alessio Tasca*, in «Ottagono», 12, 1969, pp. 76-77

Magagnato L., *Il metodo della critica d'arte*, in *Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di Marinello S., Marini P., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997, pp. 317-320

Magagnato L., *Il presepio di Neri Pozza in Sculture di Neri Pozza*, a cura di A. Colla, Vicenza, Neri Pozza, 1990, p. 99

Magagnato L., *In margine alla mostra sull'arte italiana 1915–1935: Elogio della critica*, in «Comunità», 144/145, pp. 70-73

Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Delle personalità e delle scuole contemporanee*, in «Il Giornale di Vicenza», 19 settembre 1948, p. 3

Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. L'impressionismo, Società anonima di pittori rifiutati*, in «Il Giornale di Vicenza», 22 agosto, p. 3

Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Parigi, da Manet a Picasso*, in «Il Giornale di Vicenza», 18 settembre, p. 3

Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Pittura e scultura internazionali*, in «Il Giornale di Vicenza», 22 settembre 1948, p. 3

Magagnato L., *Introduzione alla Biennale. Ravenna e Venezia*, in «Il Giornale di Vicenza», 24 giugno, p. 3

Magagnato L., *Introduzione*, in *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, catalogo della mostra (28 maggio – 10 luglio 1983, Istituto Statale d'Arte, Nove), a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1983, pp. non numerate

Magagnato L., *La biennale: 1947-'48?. Intanto progetti e proposte*, in «Il Giornale di Vicenza», 1 dicembre 1946, p. 3

Magagnato L., *La città di Neri Pozza*, in *Incisioni di Neri Pozza 1935-1985*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1987, pp. 9

Magagnato L., *La Mostra della Scuola d'Arte a Nove di Bassano*, in «Il Giornale di Vicenza», 10 luglio 1953, p.3

Magagnato L., *La pittura alla mostra del Giardino Salvi*, in «Il Giornale di Vicenza», 30 giugno 1949, p. 3

Magagnato L., *La Pittura alla Mostra Vicentina*, in «Il Giornale di Vicenza», 1 giugno 1950, p. 3

Magagnato L., *Le antiche ceramiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza*, in «La Ceramica », VIII, 8, 1953, pp. non numerate

Magagnato L., *Lo scultore Giordani al Piccolo ateneo zanelliano*, in «Il Giornale di Vicenza», 8 giugno 1949, p. 3

Magagnato L., *Maccari non conformista*, in «Comunità », 37, pp. 68-71

Magagnato L., *Maccari pittore*, in «Università», 1 luglio 1946, p. 3

Magagnato L., *Modigliani alla mostra di Milano*, in «Università», 15 maggio 1946, p. 3

Magagnato L., *Momenti della stagione futurista di Umberto Boccioni in Boccioni a Venezia: dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro. Momenti della stagione futurista*, catalogo della mostra (1 dicembre 1985 – 31 gennaio 1986, Galleria dello Scuno, Museo di Castelvecchio,

Verona), a cura di E. Coen, L. Magagnato, G. Perocco, Mazzotta, Milano, 1985, pp. 112-120

Magagnato L., *Mostra d'arte a Schio*, in «Il Giornale di Vicenza», 24 settembre 1949, p. 4

Magagnato L., *Neri Pozza Editore 1946-1986* in *Neri Pozza Editore 1946-1986*, a cura di A. Colla, R. Zironda, Vicenza, Neri Pozza, 1987, pp. IX-XV

Magagnato L., *Otto artisti vicentini*, in «Il Giornale di Vicenza», 14 dicembre 1948, p. 3

Magagnato L., *Pio Semeghini*, in «L'Arena», 13 marzo 1974, p. 3

Magagnato L., *Pittori giovani e vecchi alla Rassegna di Giardino Salvi*, in «Il Gazzettino del Lunedì», 12 giugno, p. 3

Magagnato L., *Pittura di Carlo Levi*, in «Il Giornale di Vicenza», 24 ottobre 1948, p. 3

Magagnato L., *Pittura, disegno, incisione* in *Incisori del Novecento nelle Venezie tra avanguardia e tradizione*, catalogo della mostra 81983, Palazzo Torriani, Verona), a cura di M. Masau Dan, Venezia, Albrizzi Editore, 1983, pp. 9-10

Magagnato L., *Prefazione* in *Boccioni a Venezia: dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro. Momenti della stagione futurista*, catalogo della mostra (1 dicembre 1985 – 31 gennaio 1986, Galleria dello Scuno, Museo di Castelvechio, Verona), a cura di E. Coen, L. Magagnato, G. Perocco, Mazzotta, Milano, 1985, p. 7

Magagnato L., *Presentazione*, in *Sette ceramisti contemporanei*, catalogo della mostra (13 – 31 marzo 1982, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Brescia), a cura di L. Magagnato, F. Rigon, AAB, Brescia, 1982, pp. non numerate

Magagnato L., *Ritratto di città*, in *Neri Pozza. Mostra antologica. Incisioni, disegni, sculture*, catalogo della mostra (30 maggio – 28 giugno 1981, Centro di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza), a cura di L. Magagnato, Milano, Electa, 1981, pp. 7-10

Magagnato L., *Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di Marinello S., Marini P., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997

Magagnato L., *Scultura e ceramica alla mostra del Giardino Salvi*, in «Il Giornale di Vicenza», 3 luglio 1949, p.

Magagnato L., *Sculture all'aperto di Franco Meneguzzo*, in «Domus», 271, 1952, p. 31

Magagnato L., *Tradizione e inquietudine nella pittura contemporanea*, in «Il Giornale di Vicenza», 6 aprile 1947, p. 3

Magagnato L., *Tre critici di arte contemporanea*, in «Il Giornale di Vicenza», 23 luglio 1949, p. 3

Magagnato L., *Una costante*, in *Dal progetto all'opera spazio e/o geometria, processo dell'esperienza visiva*, Arduini, Carrino, Casari, Coletta, De Alexandris, Devalle, Gastini, Gorza, Griffa, Lerosé, Magnoni, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 19 gennaio – 24 febbraio 1974,) a cura di L. Magagnato, P. Fossati, Verona, 1974, pp. 7-9

Magagnato L., *Una mostra all'albergo Roma*, in «Il Giornale di Vicenza», 21 gennaio, p. 3

Magagnato L., *Una mostra di Semeghini*, in «Comunità», 45, 1956, pp. 82-87

Magagnato L., *Verona Anni Venti*, catalogo della mostra, a cura di L. Magagnato, G.P. Marchi, Verona, Editrice La Società di Belle Arti

Marinelli S., *Per Licisco Magagnato: l'attività espositiva dei primi vent'anni a Verona*, in *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, VII, XXXIX, 1987-88

Marini P., *La genesi dell'opera. Licisco Magagnato e le arti figurative*, in *Antica fabbrica di cristallina e terra rossa*, 1989, pp. 27-33

Menato G., *Le arti figurative del Novecento fino agli anni Sessanta*, in *Storia di Vicenza: l'età contemporanea*, a cura di F. Barbieri, G. de Rosa, IV, 2, Neri Pozza Editore, Vicenza, pp. 125-171

Meneghello L., *I piccoli Maestri*, Milano, Rizzoli, 1976

Meneghello L., *Rivarotta*, Moretti&Vitali Editori, Bergamo, 1989

Momenti d'Arte a Vicenza 1900-1930, catalogo della mostra (giugno 1984, Galleria AlbaneseArte, Vicenza), a cura di Albanese M., Valdagno, Tipografia Pavan, 1984

Momenti d'arte a Vicenza 1930-1960, catalogo della mostra (15 giugno – 27 luglio 1985, Galleria AlbaneseArte, Vicenza) a cura di Albanese M., Vicenza, G. Rumor SRL, 1985

Mostra dell'opera pittorica e grafica di Ubaldo Oppi, catalogo della mostra (21 luglio – 21 settembre 1969, Palazzo della Gran Guardia, Verona), a cura di L. Magagnato, M. Malabotto, S. Zanotto, A. Mondadori, Verona, 1969

Mostra di Ubaldo Oppi, catalogo della mostra (25 ottobre – 14 dicembre 1969, Palazzo Chiericati, Vicenza) a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1969

Muraro M., *La XXV Biennale di Venezia – il padiglione italiano: le mostre retrospettive: Favretto, Rosso, De Fiori, Viani, Broglio, Bozzetti*, in «Emporium», CXII, 667, 1950, pp. 99-104

Nappione E., Piazza C., *Tra le carte di Licisco Magagnato: appunti di ricerca*, in *Il Ministero per i Beni Culturali. La sua istituzione e le sue*

attuali prospettive, a cura di Marini P., Modenesi D., Nappione E., Aurora, Verona, 2008, pp. 55-67

Nappione E., Piazza C., *Tra le carte di Licisco Magagnato: appunti di ricerca*, in *Il Ministero per i Beni culturali. La sua istituzione e le attuali prospettive*, a cura di Marini P., Modonesi D., Nappione E., Aurora, Verona, 2008, pp. 55-67

Neri Pozza. Mostra antologica: incisioni, disegni, sculture, catalogo della mostra (30 maggio – 28 giugno 1981, Vicenza, Palazzo Leoni Montanari), a cura di L. Magagnato, Milano, Electa, 1981

Neri Pozza. Sculture – incisioni – libri, catalogo della mostra (25 febbraio – 10 marzo 1956, Salone della Stampa, Torino), a cura di Licisco Magagnato, Arti Grafiche delle Venezie, Vicenza, 1956

Nove, ceramiche e paesani: dal 1925 al 1985, a cura di M. Stecco, M.A. Tasca, Bassano, Adalgiso Ruggero stampa, 1985

Passerini Tosi C., *Scuole Maestri Discepoli*, in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui “Piccoli Maestri di Luigi Meneghello*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1987, pp. 11-15

Pier Angelo Stefani e i “piccoli maestri” della Scuola d’Arte e mestieri, catalogo della mostra (2 febbraio – 2 marzo 2008, Chiesa di SS. Ambrogio e Bellino, Vicenza), a cura di S. Portinari, TipografiaCTO, Vicenza, 2008

Pino Castagna: 1964-1985, catalogo della mostra (ottobre 1985, Palazzo Te, Mantova), a cura di P. C. Santini, Milano, Olivetti, 1985

Pino Castagna, catalogo della mostra (20 settembre – 7 novembre 1976, Centro storico, Lucca), a cura di P.C. Santini, La nuova Grafica Lucchese, Lucca, 1976, p. non numerate

Pio Semeghini, catalogo della mostra (12 settembre – ottobre 1956, Palazzo della Gran Guardia, Verona), a cura di Licisco Magagnato, Vicenza, Arti grafiche delle Venezie, 1956

Podestà A., *La XXV Biennale di Venezia – i movimenti che iniziano l'arte contemporanea: il Cubismo, Futurismo, il «Cavaliere Azzurro»*, in «Emporium», CXII, 667, 1950, pp. 61-78

Podestà A., *La XXV Biennale di Venezia – il padiglione italiano: Le personali: Carrà, Severini, Semeghini, Magnelli – i pittori – gli scultori*, in «Emporium», CXII, 667, 1950, pp. 105-124

Podestà A., *La XXV Biennale di Venezia – La partecipazione straniera*, in «Emporium», CXII, 667, 1950, pp. 147-166

Podestà A., *La XXV Biennale di Venezia – Retrospective dell'Ottocento: John Constable, George Seurat, Henri Rousseau, James Ensor*, in «Emporium», CXII, 667, 1950, pp. 3-22

Podestà A., *Picasso*, in «Emporium», CVIII, luglio-agosto, 1948, pp. 35-39

Pompeo Pianezzola: 1962-1982, catalogo delle opere, Cittadella, Bertoncetto artigrafiche, 1982

Portinari S., «*Dal progetto all'opera*»: *Licisco Magagnato critico e curatore d'arte contemporanea in Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, atti del convegno internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, 4 voll., Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma, Parma, 2017, pp. 21-31

Portinari S., *Alessio Tasca*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di G. Pavanello, S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, pp. 444-445

Portinari S., *Franco Meneguzzo*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di G. Pavanello, S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, pp. 286-287

Portinari S., *Gallerie, mercato, collezionismo: Vicenza* in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, catalogo a cura di G. Pavanello, S. Stringa, vol. II, Mondadori Electa, Milano 2006, pp. 579-591

Portinari S., *Neri Pozza*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di G. Pavanello, S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, pp. 368 – 369

Portinari S., *Pompeo Pianezzola*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di G. Pavanello, S. Stringa, Mondadori Electa, Milano, 2006, pp. 353 - 354

Pozza N. *Un lavoro segnato da intelligenza, rettitudine, coerenza in Licisco Magagnato 1921-1987*, a cura di Colla A., Pozza N., Neri Pozza Editore, Vicenza, pp. 55-60

Pozza N., *Cronache Vicentine d'Arte e di Vita culturale (1910-1940)*, in *Recenti acquisizioni*, catalogo della mostra (1967, Palazzo Chiericati, Vicenza) a cura di Ballarin A., Vicenza, Officine grafiche STA, 1967, pp. non numerate

Pozza N., *Prima notizia sulla Biennale*, in «Il Giornale di Vicenza», 6 giugno 1948, p.3

Quaranta incisioni di Neri Pozza, catalogo della mostra (23 dicembre 1953 – 6 gennaio 1954, Galleria Il Calibano, Vicenza), a cura di L. Magagnato, Officina Topografica Vicentina G. Stocchiero, Vicenza, 1953

Ragghianti critico e politico, a cura di R. Bruno, FrancoAngeli, Milano, 2004

Renata Bonfianti, catalogo della mostra (3-18 aprile 1955, Galleria Il Calibano, Vicenza), a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1955, pieghevole, pp. non numerate

Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea, a cura di G. Tomasella, Scipra Edizioni, Verona, 2011

Sculture di Neri Pozza, a cura di Colla A., Vicenza, Neri Pozza Editore, 1990

Sculture di Pino Castagna, catalogo della mostra (luglio – agosto 1975, Museo di Castelvecchio, Verona), Verona, Industria Grafica Moderna, 1975

Tancredi, catalogo della mostra (aprile 1968, Galleria Ferrari, Verona), a cura di L. Magagnato, Verona, 1968

Terre d'arte, catalogo della mostra (20 settembre – 31 ottobre 1986, Coin Rialto, Venezia), a cura di A. Prandi, COIN Grandi Magazzini, Venezia-Mestre, 1986

Tomasella G., *La critica d'arte in Veneto nel Novecento* in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*. catalogo a cura di S. Stringa, vol. II, Mondadori Electa, Milano 2006

Tomasella G., “*Classicità*” dell’*Impressionismo nel dibattito critico novecentesco*, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, a cura di J. Bonetto, M.S. Busana, A.R. Ghiotto, M. Salvadori, P. Zanovello, Università degli Studi di Padova, Padova, 2016, pp. 341-347

Tomasella G., *Da Giuseppe Fiocco a Sergio Bettini, la critica d'arte dei professori*, in «Quaderni della donazione Eugenio da Venezia», 2007, 16, pp. 81-89

Una vita a colori. Angelo Carlo Festa e la Belfe, a cura di B. Donazzan, Marsilio, Venezia, 2003

Veronesi G., *La XXV Biennale di Venezia – i movimenti che iniziano l'arte contemporanea: I Fauves*, in «Emporium», CXII, 667, 1950, pp. 51-60

SITOGRAFIA

Biografia di Antonio Giuriolo, Associazione Nazionale Partigiani d'Italia,
<https://www.anpi.it/donne-e-uomini/2350/antonio-giuriolo>

Biografia di Carlo Ludovico Ragghianti, Dizionario biografico online
Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ludovico-ragghianti_%28Dizionario-Biografico%29/

Biografia di Neri Pozza, Dizionario biografico online Treccani,
https://www.treccani.it/enciclopedia/neri-pozza_%28Dizionario-Biografico%29/

Giornata di Studi per il centenario della nascita di Licisco Magagnato,
Verona, Palazzo della Gran Guardia, 9 dicembre 2021,
<https://www.youtube.com/watch?v=ggF1iSPQnxc&list=PL0ujQepY8qLGKC3fA9FkVCIQWMYqb11-L>

La pittura alla XXV Biennale, Archivio Luce,
<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052408/1/la-pittura-alla-xxv-biennale.html?startPage=0>