

# IL PAESAGGIO

INCISIONE MODERNA E CONTEMPORANEA FRA VEDUTE E POESIA  
QUADERNI DI INCISIONE CONTEMPORANEA

*n° 14*

**I**ncisori  
contemporanei

A CURA DELL'ASSOCIAZIONE NAZIONALE INCISORI CONTEMPORANEI







# IL PAESAGGIO

INCISIONE MODERNA E CONTEMPORANEA FRA VEDUTE E POESIA  
SPAZI BOMBEN - TREVISO  
13 OTTOBRE DUEMILADICIASSETTE



COMUNE DI CAERANO  
DI SAN MARCO



FONDAZIONE  
VILLA BENZI ZECCHINI



COMUNE DI SANTA  
MARIA LA LONGA



Ringraziamenti: Fondazione Benetton Studi Ricerche e in particolare al direttore dott. Marco Tamaro e alla dott.ssa Diana Gentili per l'organizzazione dell'evento, Comune di Treviso – Assessorato Beni Culturali e Ambientali e Sistema Museale per il patrocinio.

Introduzione al catalogo: Luciano Rossetto

Catalogo a cura di Federica Vettori e Gianfranco Schialvino

Edizioni Gianni Bussinelli *Editore*

Stampa: Tipografia La Grafica Editrice, Verona

Isbn 978-88-6947-163-6

© 2017 - Associazione Nazionale Incisori Contemporanei

Quando nel febbraio 2013 tornai a casa dall'Agenzia delle Entrate di Montebelluna, dove mi ero recato per registrare la nascente Associazione Nazionale Incisori Contemporanei, mi sedetti in poltrona e mi chiesi: "e ora che faccio?"

All'euforia, per un attimo, subentrò il panico. Ma durò poco. Con l'aiuto di tanti soci entusiasti abbiamo fatto molto in questi pochi anni per far conoscere un po' di più l'arte di cui tutti noi siamo innamorati. Quell'arte che fu praticata da Durer, Rembrandt, Goya, dai nostri Tiepolo, Canaletto, Piranesi, e tantissimi altri importanti artisti del passato e da artisti contemporanei che continuano a praticarla in tutto il mondo. Iniziammo con una piccola mostra in cui le opere erano incorniciate con cornici tutte diverse (ma già la seconda mostra, alla Biblioteca Universitaria di Torino, fu allestita con le nuove cornici tutte uguali come fattura e dimensioni), arrivando piano piano ad esporre le opere dei nostri artisti in importanti musei e biblioteche di diverse regioni italiane e, dallo scorso anno, in giro per il mondo. Oltre alle attività espositive ci siamo impegnati fin da subito anche nella didattica con allievi delle scuole secondarie di primo e secondo grado a cui facciamo conoscere la storia e le tecniche della stampa d'arte e a cui facciamo realizzare delle piccole incisioni venendo ricambiati dall'entusiasmo di questi ragazzi nel momento in cui vedono il risultato del loro lavoro uscire dai rulli del torchio.

Il duemiladiciassette ci ha visti impegnati in mostre realizzate in collaborazione con Associazioni straniere. Abbiamo esposto congiuntamente ad artisti giapponesi a Gorizia e nella nostra sede operativa di Villa Benzi Zecchini di Caerano di San Marco (la stessa mostra aveva avuto luogo a Tokio nel 2016), con artisti bulgari e macedoni a Palazzo Agostinelli di Bassano del Grappa e con artisti argentini a Casa Robegan di Treviso e contemporaneamente alla Casa de la Cultura di Quilmes, Buenos Aires.

Per questo secondo evento dell'Associazione a Spazi Bomben, dopo quello che ebbe un gran successo lo scorso anno, abbiamo invece scelto di fare una mostra tutta italiana, di artisti contemporanei e di artisti moderni. Il paesaggio rappresentato da diciassette incisori dell'Associazione, da cinque importanti Maestri del '900 (Fabio Mauroner, Giovanni Giuliani, Virgilio Tramontin, Leonardo Castellani e Nunzio Gulino), e da due artisti, Cesco Magnolato e Mario Guadagnino, che fanno anch'essi parte dell'Associazione ma che per la loro storia artistica e didattica, come allievi e come maestri, fanno da ponte tra i due periodi.

Questa mostra sarà replicata nel prossimo mese di novembre a Villa Benzi Zecchini di Caerano di San Marco (Treviso) dove concluderà la stagione espositiva dell'Associazione per il 2017. La parte che riguarda i Maestri del '900 sarà riproposta nel dicembre 2018 a Villa Mauroner di Tizzano (Udine), dove nel 1884 nacque Fabio Mauroner.

Il 2018 ci vedrà inoltre presenti nelle due isole maggiori della nostra bella Italia, a Capo d'Orlando e a Sassari, ma anche a Trieste e a Gorizia, e nuovamente in compagnia di Associazioni straniere. Sarà la volta di Romania, a Trieste, e Irlanda, a Sassari, che ospiteranno poi le opere dei nostri artisti a Cluj (Romania) e Cork (Irlanda). A Bitola, Macedonia, sarà invece riproposta la mostra degli artisti italiani, bulgari e macedoni che ebbe luogo lo scorso aprile 2017 a Bassano del Grappa.

Per aver reso possibile questo evento negli Spazi Bomben desidero ringraziare la Fondazione Benetton Studi Ricerche e in particolare il direttore dott. Marco Tamaro e la dott.ssa Diana Gentili per l'organizzazione dell'evento. Un grazie al Comune di Treviso, Assessorato Beni Culturali e Ambientali e Sistema Museale per il patrocinio.

Desidero inoltre ringraziare Federica Vettori e Gianfranco Schialvino per aver curato il catalogo e per la presentazione della mostra.

Un ringraziamento ai fratelli Albanese per aver fornito le opere del nonno, Giovanni Giuliani, e di Fabio Mauroner, a Claudio Castellani, alla famiglia Gulino e alla famiglia Tramontin per aver fornito le opere dei relativi Maestri.

E infine, ma non meno importante, un grazie a tutti i nostri artisti che con le loro opere e il loro impegno nelle attività dell'Associazione contribuiscono a far maggiormente conoscere l'incisione italiana contemporanea in Italia e nel mondo.

ANTONIO LUCIANO ROSSETTO

*Presidente Associazione Nazionale Incisori Contemporanei*

## LA RAPPRESENTAZIONE DEL PAESAGGIO NELL'INCISIONE CONTEMPORANEA

È ancora in gran parte affidato alla schietta pregnanza della stampa a inchiostro nero, il racconto per scorci di paesaggio e impressioni sollecitate dalla natura e dai panorami, nelle opere dei maestri dell'Associazione Nazionale Incisori Contemporanei, esposte in questa nuova mostra allestita negli Spazi Bomben della Fondazione Benetton. La quasi totalità dei fogli impressi, nella trentina di stampe presentate, si affida appunto alla più classica tiratura in bianco e nero, nella varietà delle tecniche grafiche tradizionali e più recenti, sia in piano che in cavo, lasciando alla netta dicotomia fra toni piuttosto che alla polverulenta sfumatura di grigi, la complessità della descrizione di una visione amena o di un sentimento di panica immersione nella natura.

Protagonista tematico e visivo di questa mostra di opere grafiche è il paesaggio, più che ambiente e più che territorio, indagato non solo in quanto realtà fisica e geografica, immediatamente riconoscibile nelle sue forme e nella sua plasticità, bensì, soprattutto, nella dimensione totale del connubio di natura e cultura, nell'intreccio di situazione rurale e presenza umana, nella piena immersione del sentimento dell'artista nella figuratività naturale. La rappresentazione del paesaggio, così come si dispiega sui fogli dei maestri incisori, comprende pienamente l'intera varietà delle sue accezioni semantiche, declinandosi, di opera in opera, come descrizione, ritratto, racconto, illustrazione, interpretazione. Come se l'attenzione rivolta ad un soggetto visivo così ampio nelle sue variabili forme e sollecitazioni, e così permeabile allo sguardo indagatore o visionario dell'artista, non possa esaurirsi in una sola esplicitazione del suo manifestarsi iconografico. Troppo vasta la diversità di for-

me, di linee, di piani – anche semplicemente rimanendo sul livello della resa grafica – da riprendere e tradurre su lastra; troppo vasta pure la molteplicità di situazioni luministiche, di punti di vista, di panorami di contro a dettagli, di scorci; troppo vasta, financo, la pluralità di ricordi, emozioni, contemplazioni da fissare su un limitato contesto di superficie. Portare la sensibilità odierna a contatto con la storicità del nostro paesaggio, e portare la tecnica dell'incisione a dialogare con un soggetto così ricco di stimoli e interpretazioni, apre ai risultati che vediamo esposti in questa mostra.

Il paesaggio nell'arte vive oramai da secoli la propria identità di soggetto puro, uno *status* di genere artistico autonomo non necessariamente legato alla rappresentazione dell'umano; storicamente, anzi, proprio la rivoluzione antropocentrica del pieno umanesimo italiano, facendo perno sulla pienezza dell'individuo, liberava di riflesso una rivalutazione del contesto ambientale. Il riconoscimento della centralità dell'uomo maturava il parallelo riconoscimento della dimensione "tempo" e della dimensione "spazio": era la conquista della riflessione storica, ovvero del collocarsi del fattore "uomo" nell'arco delle epoche, e, nel campo pittorico, della prospettiva matematica ovvero della rappresentazione bidimensionale del reale secondo il punto di vista dell'uomo, quindi della scansione dei piani, della lontananza e della plasticità, dell'aria intesa tra corpi e oggetti raffigurati. Era, *in nuce*, la conquista della libertà dello spazio-paesaggio di concretizzarsi in forma visiva, dapprima come contesto circoscritto e reale ove collocare la narrazione, come convalida geografica e storica dell'evento, poi nella sua qualità di sog-

getto, sino al ribaltamento delle priorità visive con la sua piena emancipazione da qualsiasi formula narrativa. Scorrere velocemente l'evoluzione del genere paesaggio dall'eredità rinascimentale all'epoca del nuovo umanesimo romantico e andare oltre nella totale immersione cezanniana della poesia delle rocce del Monte Sainte-Victoire.

Il racconto che si dispiega sulle tavole in mostra eredita le trasformazioni della rappresentazione del paesaggio e la maturità contemporanea della grafica d'arte. Pur funzionando, sia iconograficamente sia semanticamente, come singoli saggi d'incisione, le oltre trenta stampe di distinte paternità partecipano di un comune intento espressivo. L'intero *corpus* può essere scisso in frammenti di una sola storia grafica che si flette ora su lati di pura cronaca visiva e ora su altri di romantica immedesimazione. A questi diversi accenti che la rappresentazione mette in scena, contribuisce certamente la scelta di una tecnica incisoria piuttosto che un'altra, così che l'icastica forza del taglio netto su una matrice xilografica riesce a rendere con più vigore la schietta bellezza minerale di una roccia, mentre la morbidezza della vernice molle sfuma il sentimento di compartecipazione emotiva. Sono proprio le peculiarità segniche di ogni maniera grafica a farsi manifesto del senso della rappresentazione: rendere vivo, materico e tattile l'universo naturale accogliendone plasticità ed evanescenza nelle trame della stampa d'arte. Tutte le tecniche dell'accademismo grafico sono state adottate dai maestri che espongono in questa mostra, facendo sì che non sia solo l'aspetto puramente iconico a fare la rappresentazione del paesaggio ma sia anche l'aspetto segnico, la *texture*, l'effetto grafico delle singole maniere.

Il senso della matericità, della presenza fisica e della pregnanza tattile sono resi nel nitido contrappunto bianconero dello scavo in xilografia, nella pulizia del segno e dei contorni che racchiudono, nello scarto fra il risparmio del foglio e l'impressione a inchiostro, tutta la semantica dell'immagine. Sono i lavori di Schialvino, Verna e Dettori, condotti su matrici lignee, a rendere il paesaggio nell'eccezionalità della sintesi grafica e visiva: dalla "Bricola" di Verna, sorta di silhouette di calibrata purezza formale, densa eppure pienamente efficace nella resa di un'acqua che non c'è, nel bianco lasciato a risparmio a sottintendere lo specchio liquido della laguna, ai ricami in punta negli scorci di Langa di Schialvino, fra rivoli di campagne e grafismi al tratto, sino alla immanente bellezza dei faraglioni sardi, solcati a rendere durezza, aridità e sole nelle opere di Dettori. Alla concisione dei tratti che solcano per rendere, al pari della xilografia, i chiari alla stampa, minutissimi e calcolati nella tessitura del loro disporsi, sono affidati i panorami di Navaretti, dove filiformi presenze arboree e sentori di vento sfrangiano la veduta in un gioco ottico di estrema sinteticità. Vedute, per lo più, nell'eredità della tradizione paesaggistica che riporta su lastra l'impressione della natura e dell'ambiente sono soggetti anche delle opere di Savini, raccontate nella morbidezza della puntasecca ravvivata, fra i pochi casi, dal tocco cromatico, come nella carnosità degli scuri profondi nelle fisionomie montane; di Margheri e Sciacaluga nella scioltezza dei tratti all'acquaforte, scorrevoli e intrecciati per scorci di laguna, territori fluviali e distensivi panorami marini. Alla modulazione leggera dei segni sono affidate anche le meditative immagini di Pegoraro, mentre sapori favo-

listici sembrano invece guizzare dai paesaggi di Lanari, dove il chiarore di luna spunta sulla tramatura grafica, sull'ariosità dei notturni pacifici, come in "Tramonto nel bosco" d'ascendenza rinascimentale.

Puro disegno, come puro contorno, definisce i paesaggi di Geronazzo: cartoline al tratto dove la rappresentazione resiste nell'assonanza, nell'allusione della scacchiera di campi e arativi delle colline, nella condensazione in linea, per cui il solo profilo dice l'andamento del veduto. La finezza dell'acquaforte capace di regalare, per una sola immediata incisione, la suggestività di un panorama all'orizzonte. Della contemplazione, dell'abbandono alla silenziosa grandezza del reale raccontano le opere di Kito, spinte ai limiti della figuratività: qui, ancor più, vale la panica immersione nel dato di natura, l'emozione, l'incanto reso visibile per calibrate commistioni di tecniche. Come nelle acqueforti di Ciampini dove il paesaggio toscano sfuma tra il rigore delle silenziose piazze urbane e l'ondeggiare di colline e monti, e nelle suggestive immagini di Da Gioz, nella combinata potenza di ombre profonde e vellutate malie, nei neri del carborundum come nell'acceso e nella sfilacciatura dei tratti; fino all'abbandono del dato iconico nelle opere di Antonello, dove ricordo, evocazione e simbolo costruiscono un nuovo linguaggio di espressione.

Alla corposità granulare del carborundum è consegnata anche la sagoma dei vulcani di Bracchitta stagliati contro un cielo di fuoco, in stampe ove la carica materica del *medium* convoglia la fisicità degli oggetti e dove l'acceso cromatismo si distingue rispetto alla maggioranza; mentre nell'accordo di grigi fra acquaforte e acquatinta si generano gli obelischi

di Di Pieri, silenti totem nati da frammenti, immortalati nella severità dell'orizzonte. Fino a giungere ad un paesaggio pienamente antropizzato, all'ambiente urbano che, nella bellezza delle costruzioni dell'uomo, si fa indagare nelle calcografie di Luciano, dove il segno finemente condotto con l'abilità del vedutista, fra intrecci di morsi e tecniche, apre al sentimento.

L'interpretazione grafica del paesaggio, che muove fra indagine minuta e velato romanticismo, nelle opere del gruppo di incisori contemporanei, viene coronata da una selezionata scelta di una decina di opere di Cesco Magnolato e Mario Guadagnino, importanti nomi della stessa associazione e "storici" maestri della scuola d'incisione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Le tavole dei due incisori, oltre a completare la variegata rassegna esposta, legano gli accenti della rappresentazione più attuale del paesaggio con le interpretazioni fra vedutismo e indagine del reale di primo Novecento. Il linguaggio, lo stile e l'evidenza visiva delle opere di Magnolato e Guadagnino fungono qui, appunto, come legami con la tradizione e l'insegnamento dei maestri Giuliani e Tramontin, titolari delle prime cattedre di incisione della scuola veneziana e fra i massimi esponenti della ricerca dell'autonomia della grafica d'arte fra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento. Artisti narratori e capaci di dedicarsi con passione anche alla rappresentazione *en plein air*, Giuliani e Tramontin hanno chiaramente segnato la crescita tecnica e semantica della grafica veneta, che gli allievi e continuatori Magnolato e Guadagnino hanno saputo ulteriormente evolvere.

Così le tavole di Magnolato, concentrate fra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta,

sono dedicate al paesaggio più domestico e conosciuto, fatto di casolari e campagne resi con vigoria segnica e netto contrasto fra profondità dei neri e il foglio a risparmio, nella potenza dell'acquaforte imperante che compatta segni e masse d'intrecci. Sono scorci di borghi e silenziose presenze di alberi, a volte carichi di valenze morali e spunti di denuncia, che un segno fluente e vigoroso definisce nella ritmica dell'impaginazione della lastra. Intense le acqueforti di *Inverno* e *Sobborgo*, nel dinamico dialogo cromatico fra i neri densi delle morsure che definiscono i pieni delle masse, e il bianco del contesto; più ritmiche e articolate le prove di *Gelsi e viti* e *Autunno* che combinano nel tessuto segnico più tecniche.

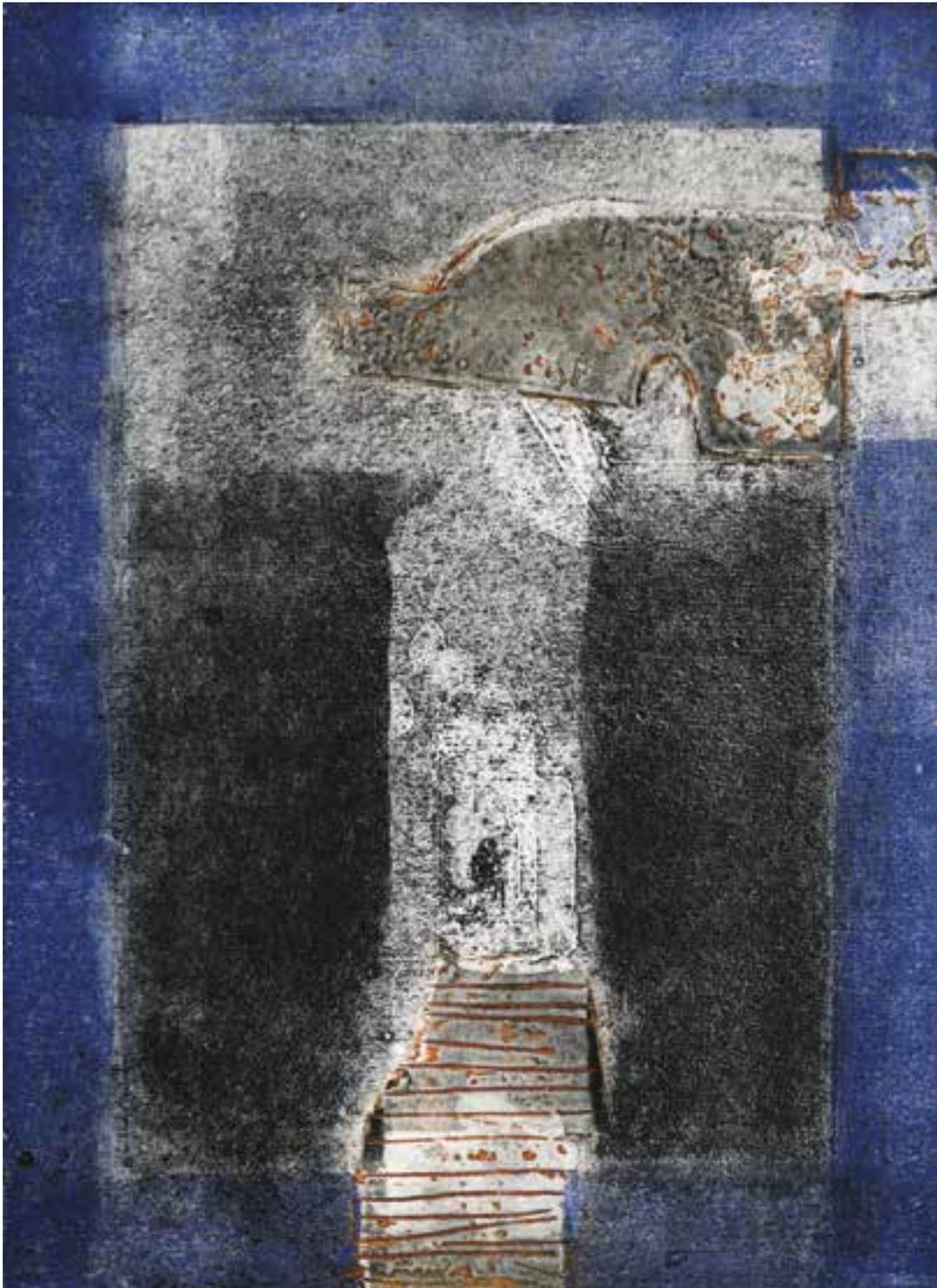
Toni d'allusione e personali simbologie caratterizzano invece le opere presentate da Mario Guadagnino, che si dispiegano dalla produzione più giovanile sino agli ultimi anni, rivelando un immaginario a volte ironico e favoleggiante condotto nell'essenzialità di un *ductus* sfrangiato, a volte inconsistente, a volte più carico ed incisivo, nella sapiente orchestrazione dei pesi visivi e del valore del *medium*. In *Controluce in barena* e in *Tempesta in laguna* la pienezza del carattere segnico sostiene la sinteticità visiva, che si manifesta ancor più in *Geometria delle langhe*, per maturare nelle più recenti acqueforti in un vocabolario dove i netti contrasti si smorzano nel vortice di presenze, in una rappresentazione del paesaggio ove il dato di natura è giocosamente trasfigurato.

*Federica Vettori*

# IL PAESAGGIO

INCISIONE MODERNA E CONTEMPORANEA FRA VEDUTE E POESIA

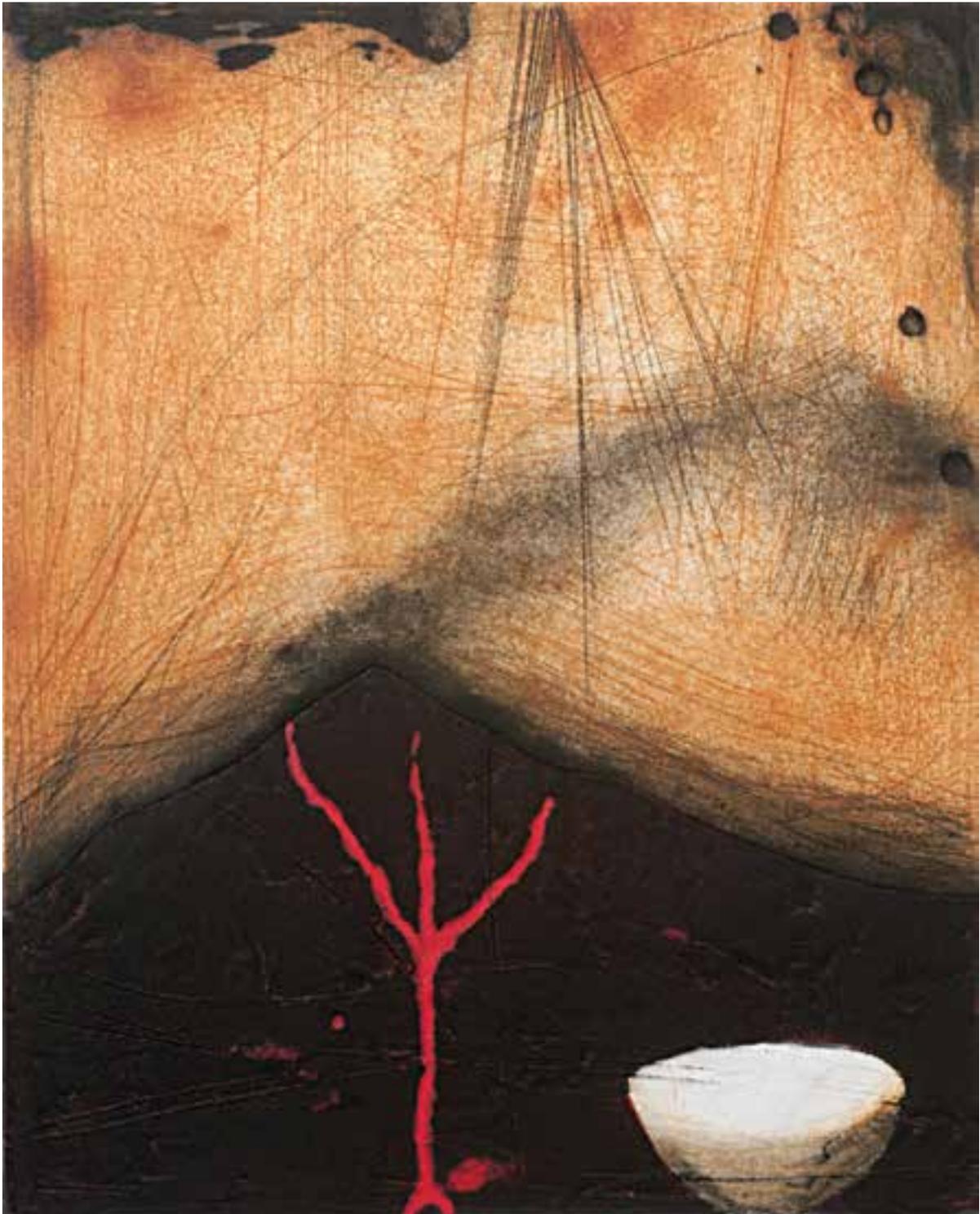
13 OTTOBRE DUEMILADICIASSETTE



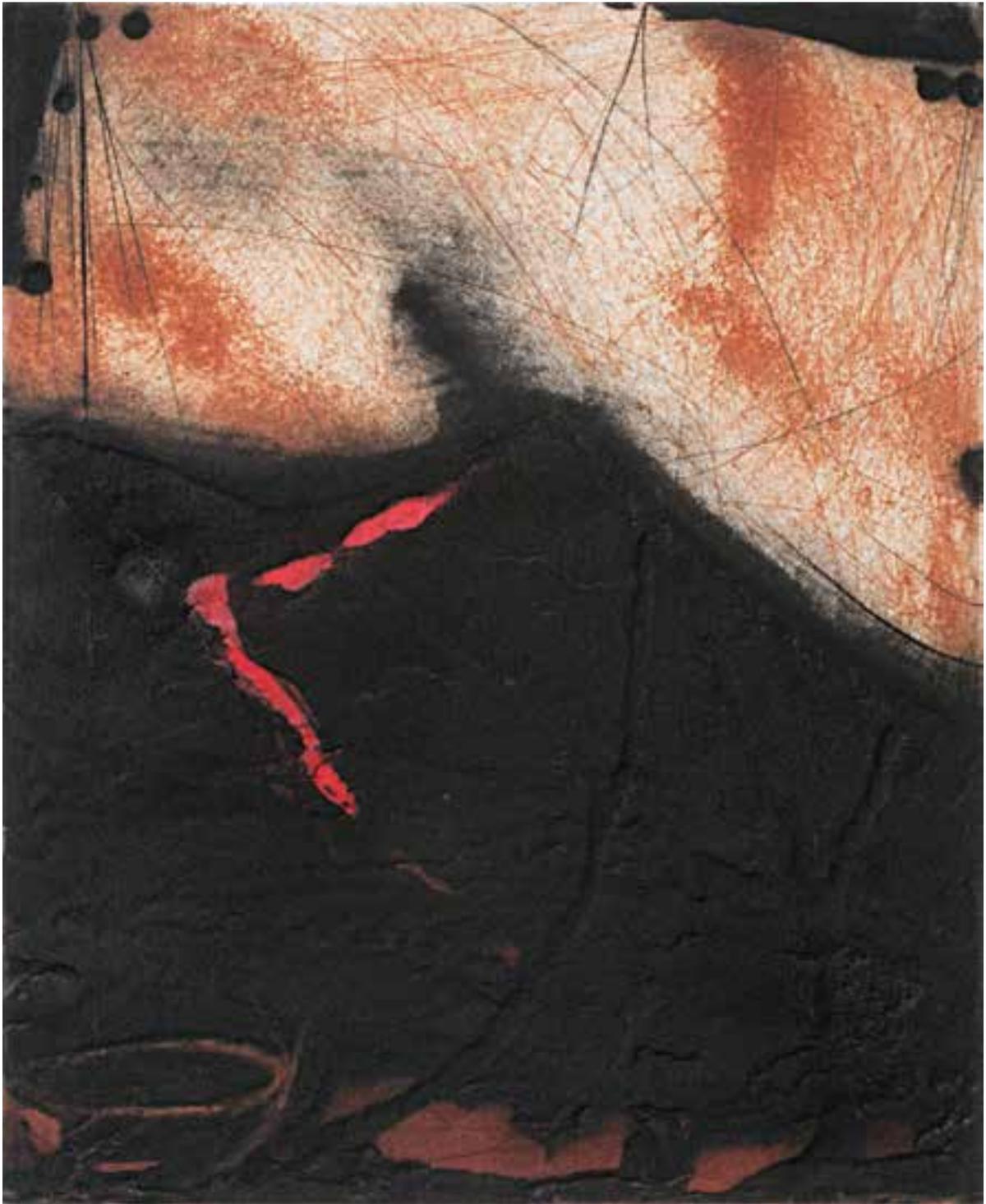
Debora Antonello  
*Sentiero notturno*, 2015  
Collografia e punta secca su cartone, mm 345x250



Debora Antonello  
*Sole luna*, 2015  
Intaglio e puntasecca su cartone, mm 420x290



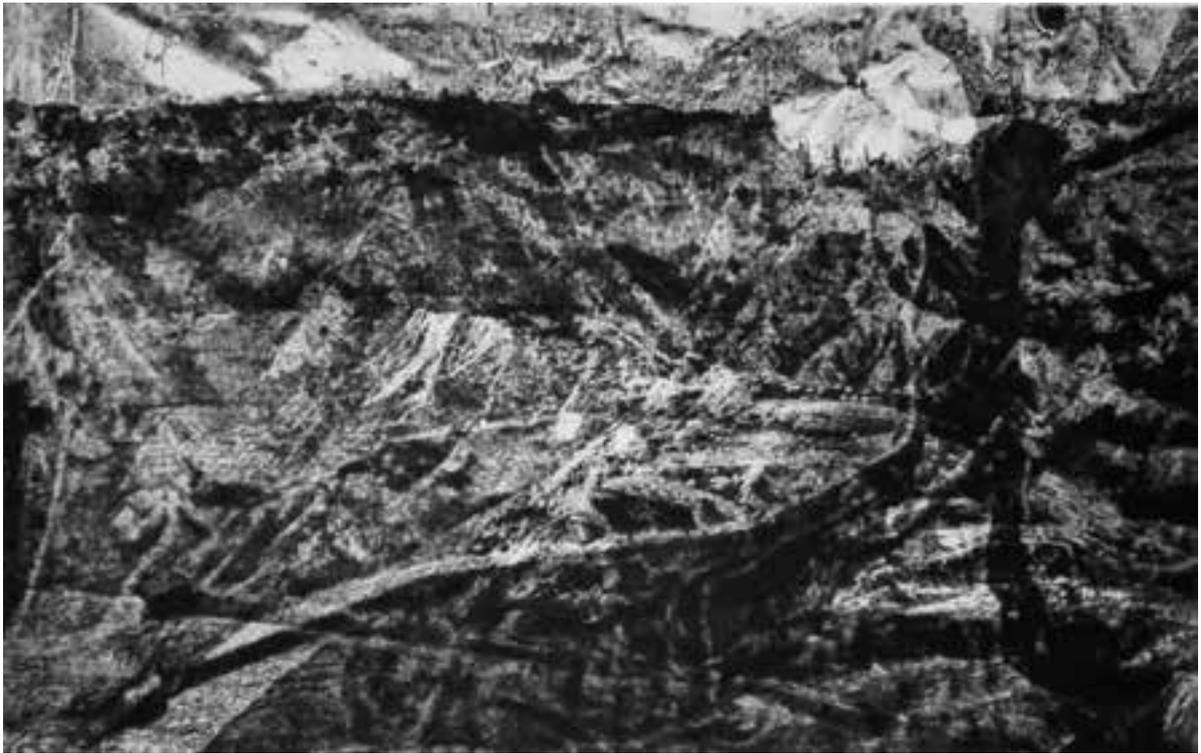
Sandro Bracchitta  
*La Luce del Vulcano II*, 2002  
Carborundum, puntasecca, mm 330x250



Sandro Bracchitta  
*La Luce del Vulcano*, 2002  
Carborundum, puntasecca, mm 330x250



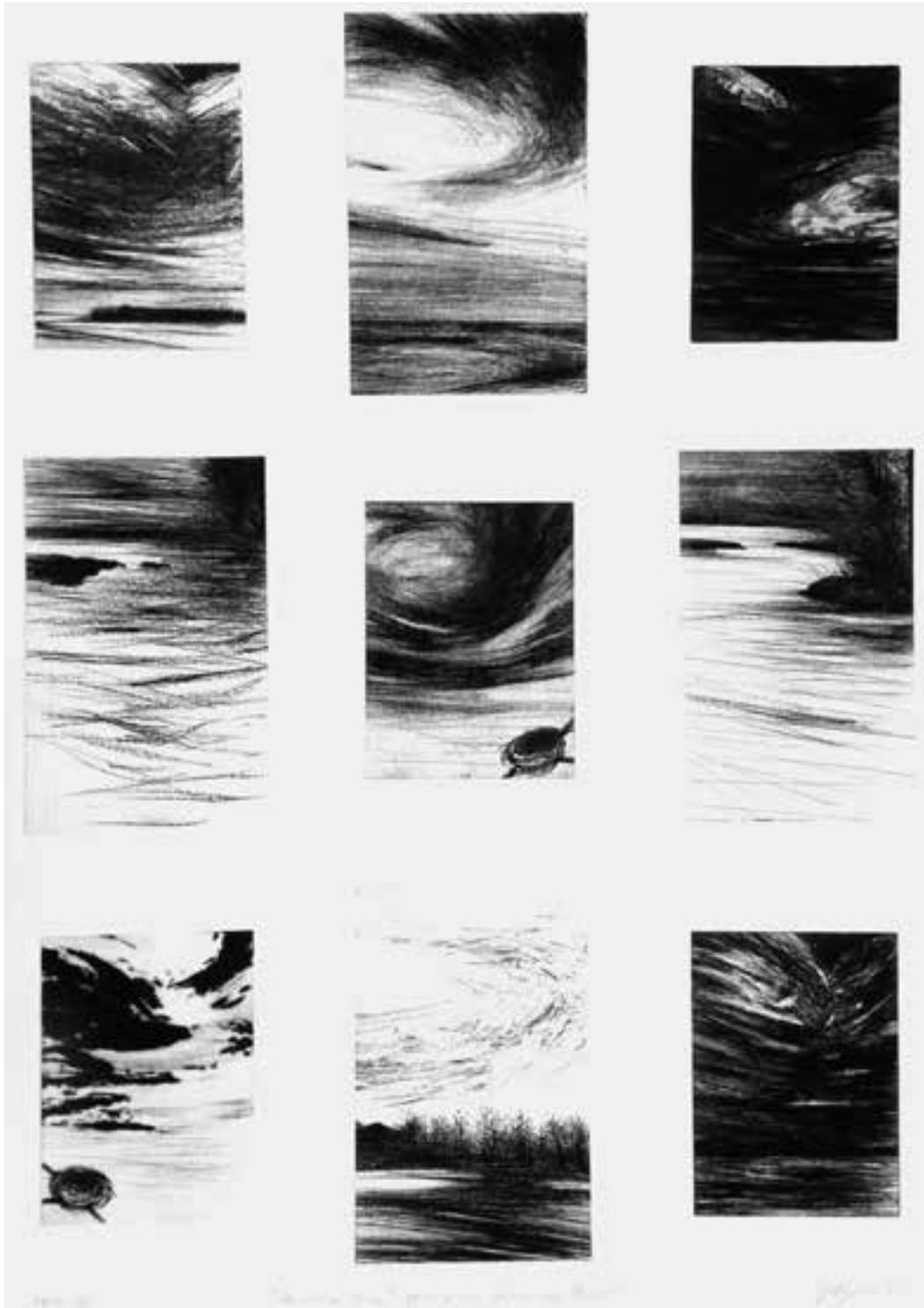
Paolo Ciampini  
*Paesaggio toscano, Palaia*, 2010  
Acquaforte, mm 490x450



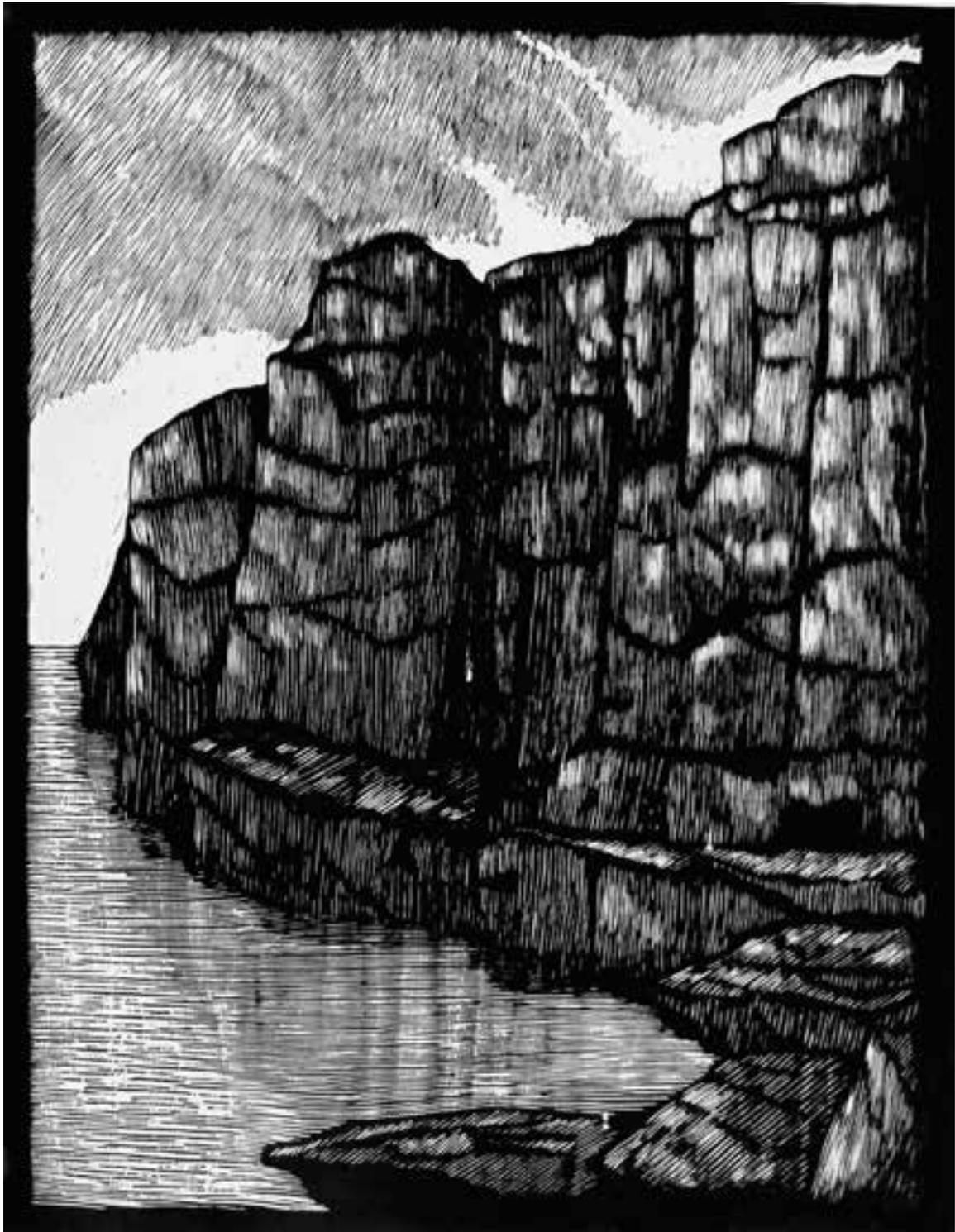


Graziella Da Gioz  
*Bosco scuro*, 2017

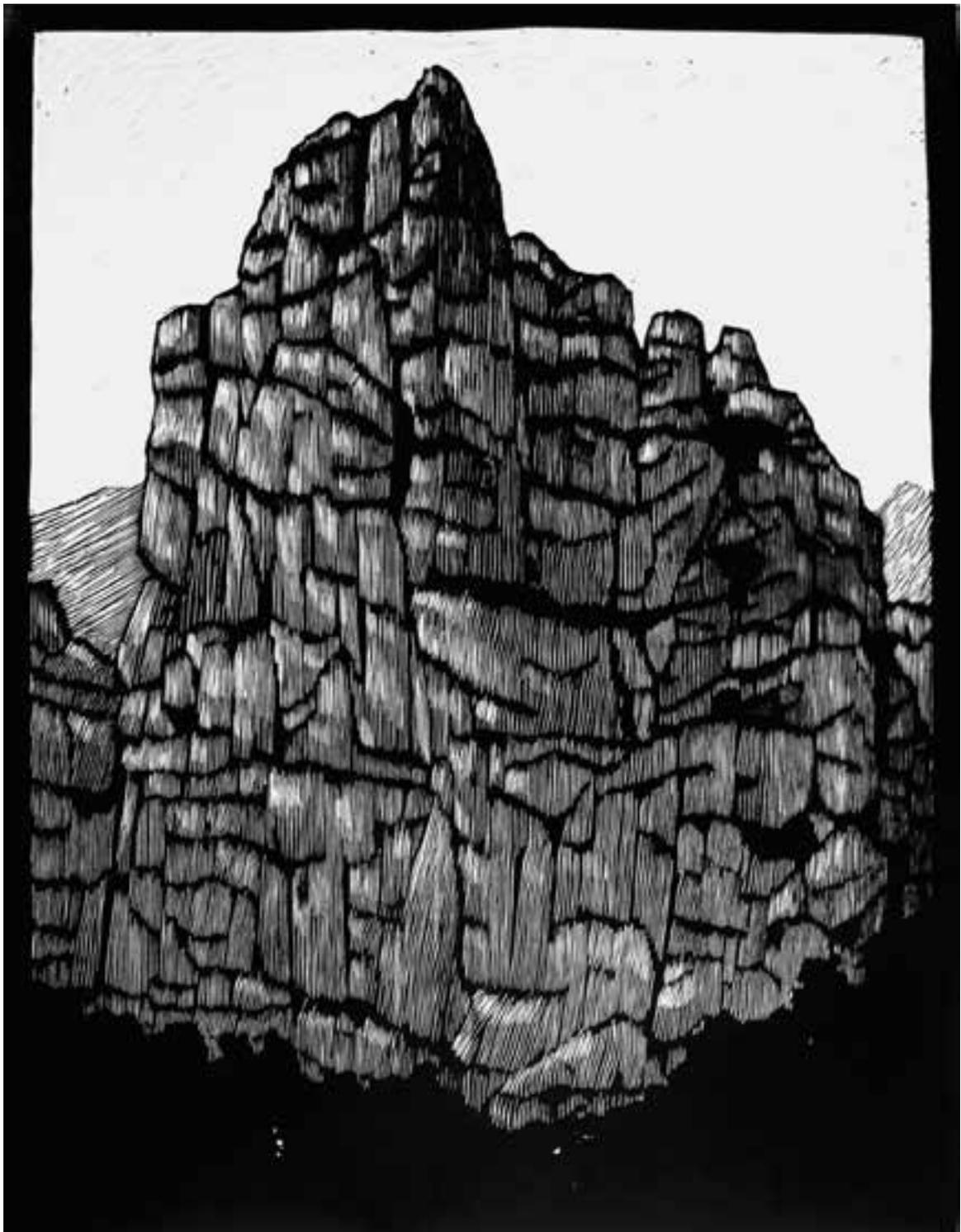
Carborundum e puntasecca su zinco, mm 590x290



Graziella Da Gioz  
*La mia sera, Giovanni Pascoli, 2016*  
Acquatinta, ceramolle, carborundum,  
puntasecca, 9 matrici



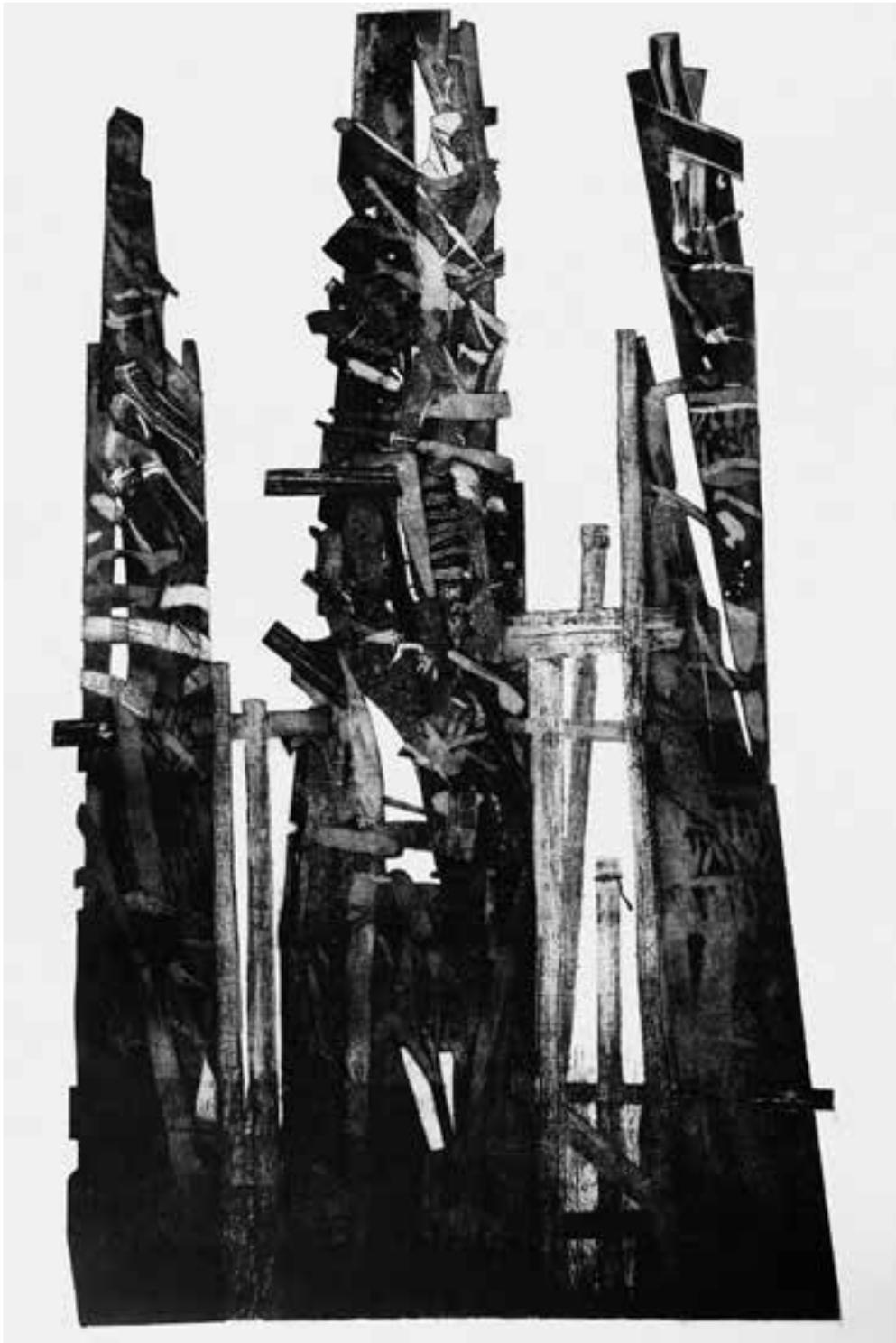
Giovanni Dettori  
*Capo Falcone*, 2017  
Xilografia su legno di filo, mm 600x460



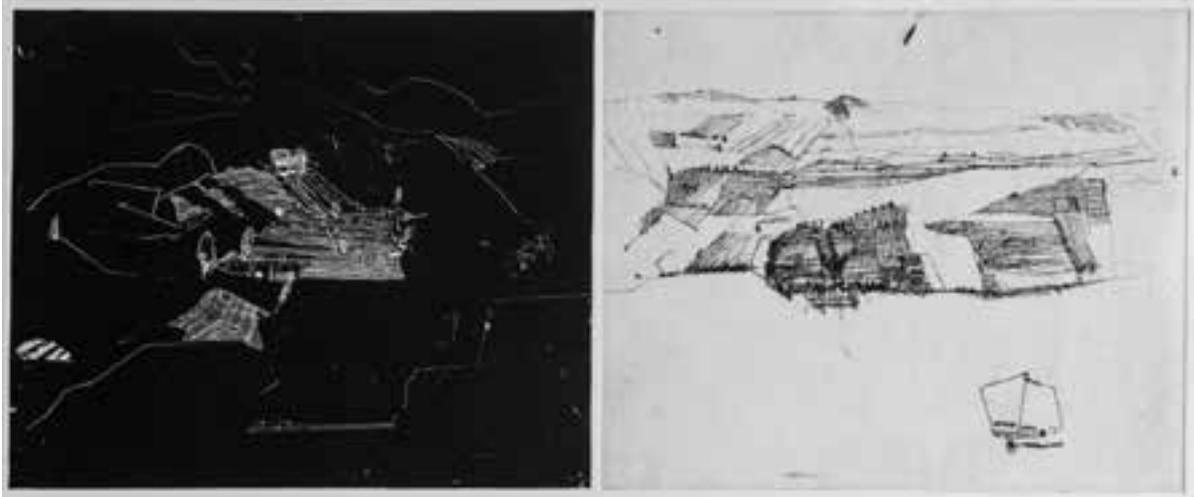
Giovanni Dettori  
*Monte tutta vista*, 2017  
Xilografia su legno di filo, mm 600x460

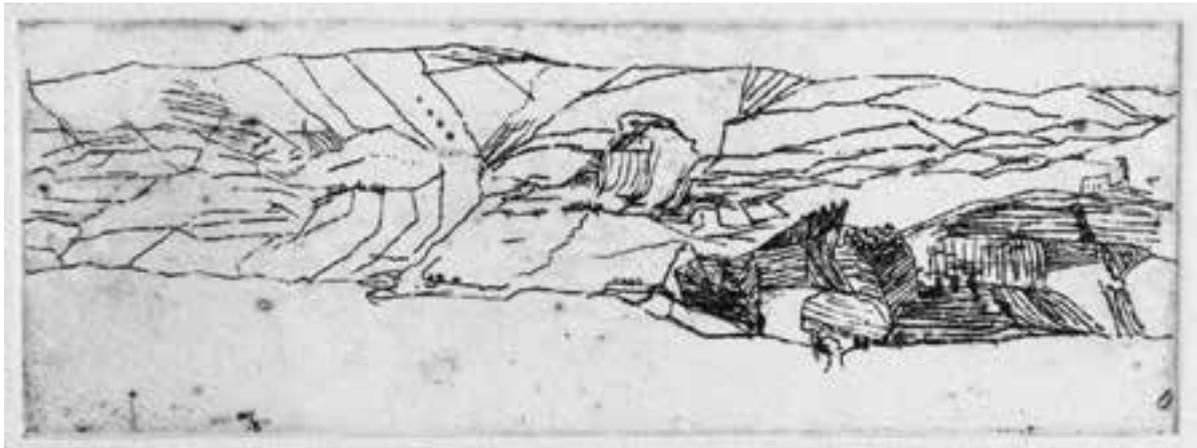


Gino Di Pieri  
*Altopiano, la costruzione degli obelischi*, 2017  
Acquaforte, acquatinta, mm 560x530



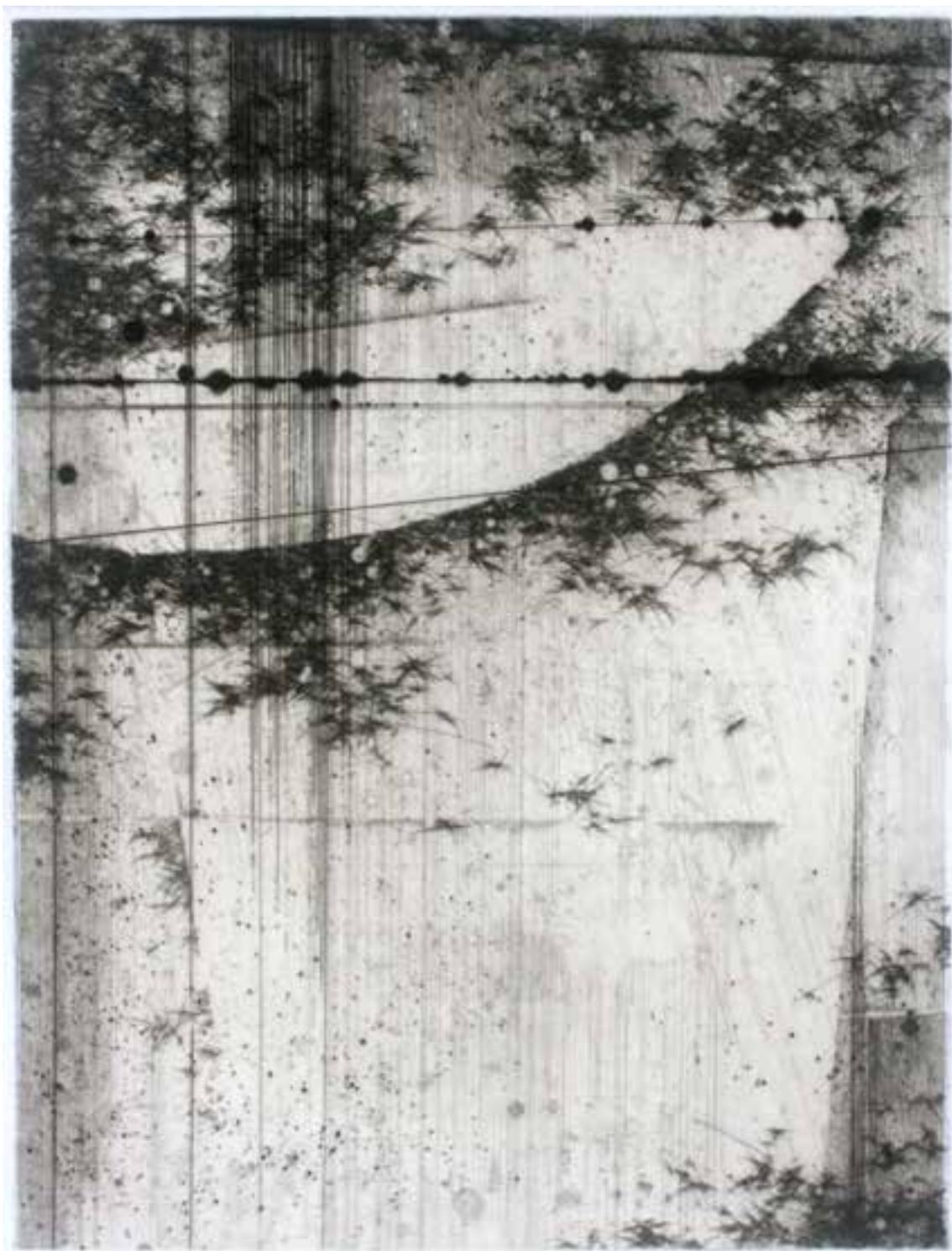
Gino Di Pieri  
*Tre obelischi*, 2016  
Acquaforte, acquatinta, mm 665x445



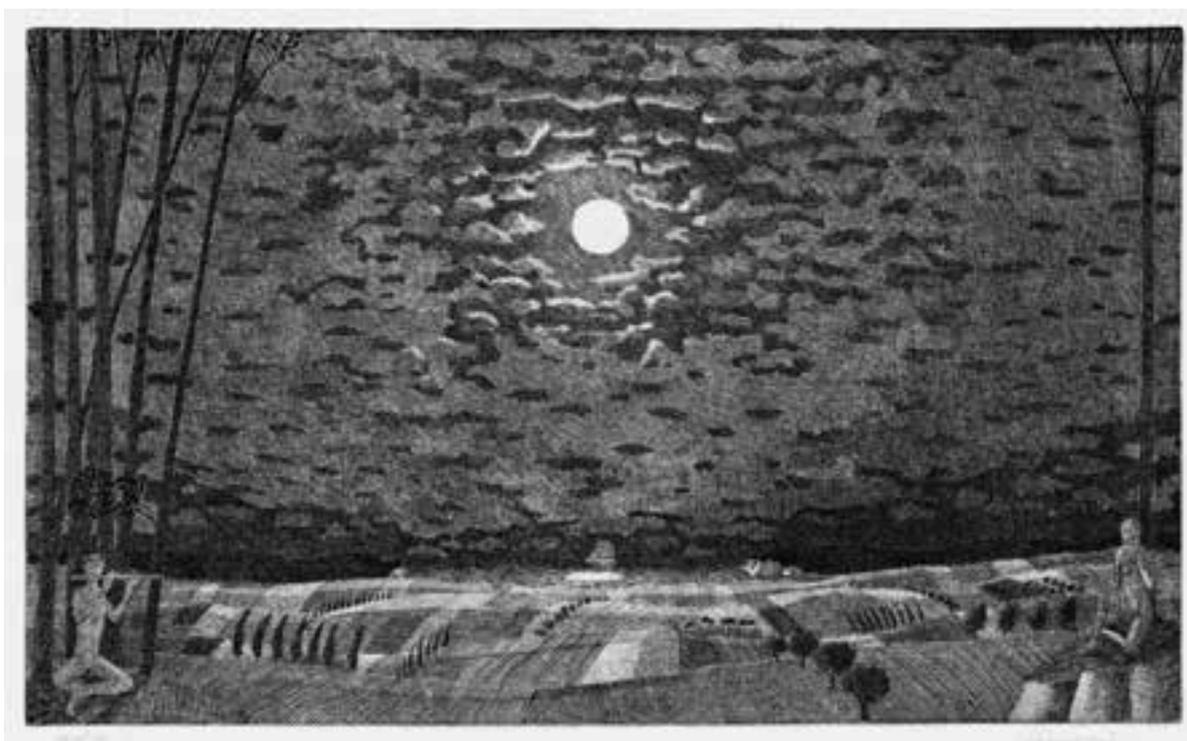




Erico Kito  
*Diario notturno*, 2010  
Acquafornte, acquatinta,  
maniera allo zucchero, mm 595x235



Erico Kito  
*Mattino*, 2010  
Acquaforte, mm 365x275



Lanfranco Lanari  
*Annottando*, 1999  
Acquaforte e punta secca, mm 290x490



Lanfranco Lanari  
*Tramonto nel bosco*, 1995  
Acquaforte e acquatinta, mm 345x495



Stefano Luciano  
*Basilica Palladiana*, 2008  
Vernice molle, acquaforte, puntasecca, mm 530x740



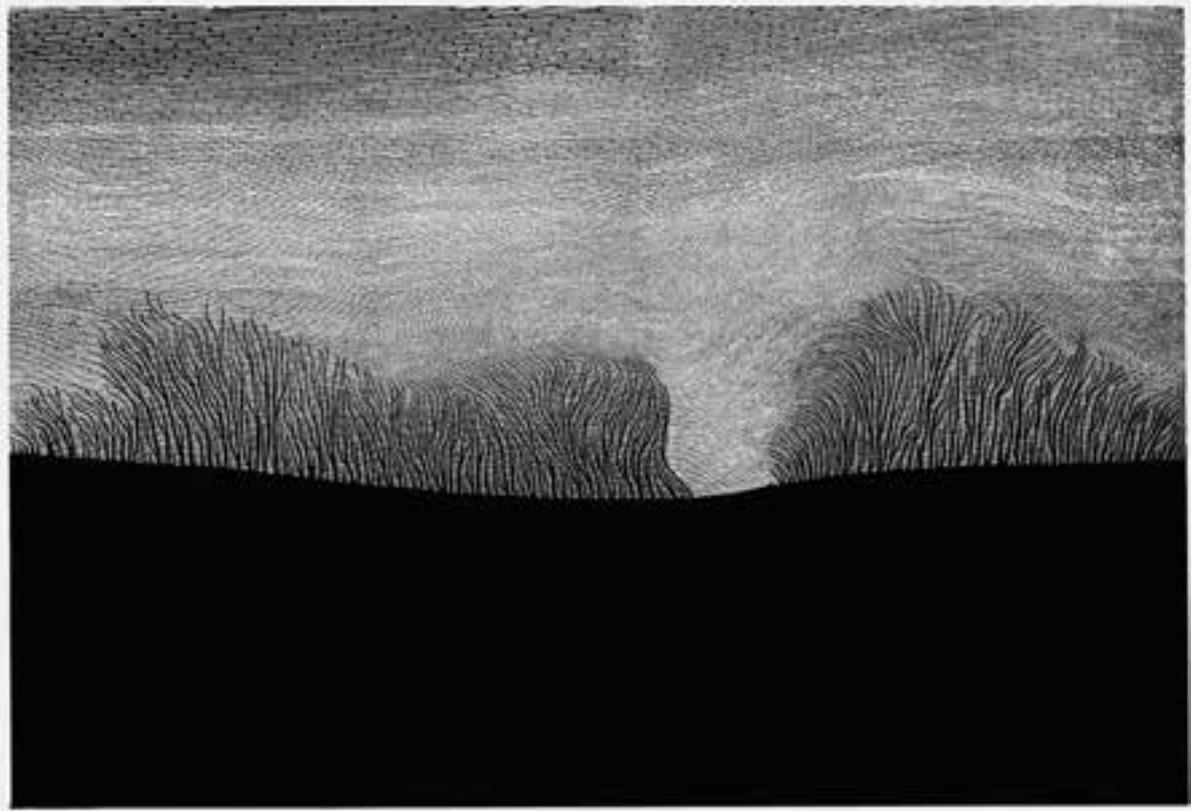
Stefano Luciano  
*Chiesa incompiuta di San Michele*, 2006  
Vernice molle, acquaforte, mm 495x474



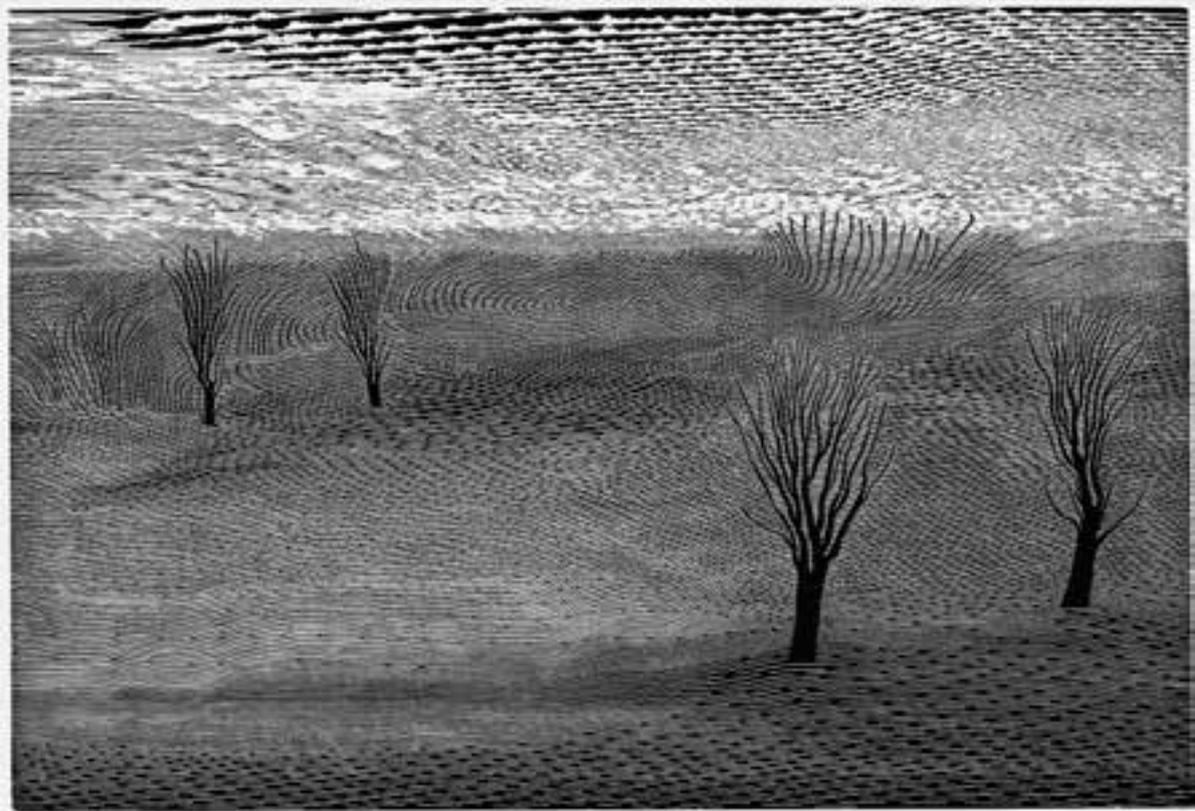
Raffaello Margheri  
*Barche*, 2008  
Acquaforte, mm 400x300



Raffaello Margheri  
*La piena del Po*, 2016  
Acquaforte, mm 300x400



Guido Navaretti  
*Aurora*, 2010  
Bulino su metacrilato a stampa alta, mm 260x380





Olivia Pegoraro  
*Il grande albero silenzioso*, 2016-17  
Acquaforte, puntasecca, mm 400x300





Daniela Savini  
*Case di Beding*, 2016  
Puntasecca su poliver, mm 360x275





Gianfranco Schialvino  
*Paese di Langa*, 1995  
Xilografia, mm 400x350



Gianfranco Schialvino  
*Vigna di Langa*, 1995  
Xilografia, mm 400x350



Francesco Sciacaluga  
*Paysage, dans la memoire*, 2017  
Acquaforse, mm 350x450





Gianni Verna  
*Bricola*, 1995  
Xilografia, mm 400x246



Gianni Verna  
*Non lasciare le impronte*, 1994  
Xilografia, mm 292x490



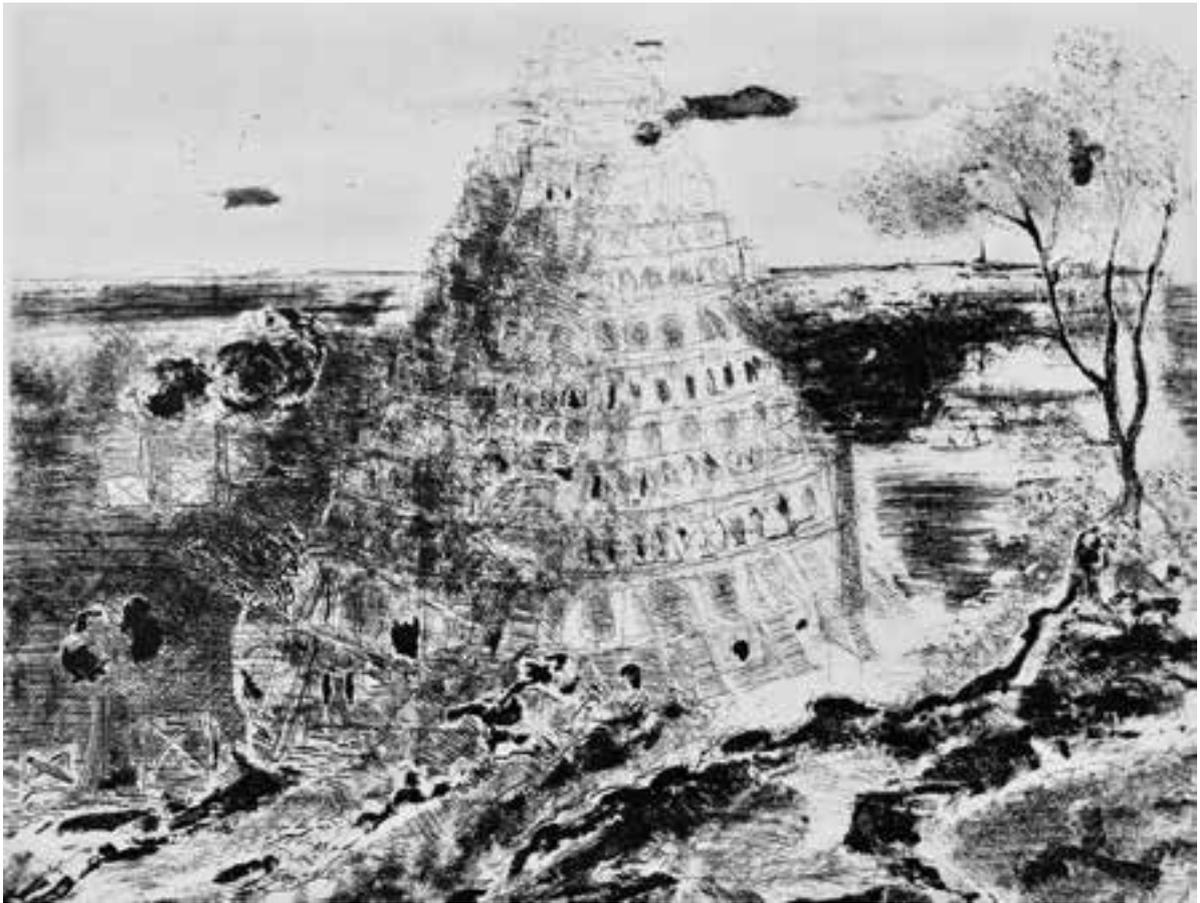
Mario Guadagnino  
*Controluce in barena*, 1962  
Aquatinte, mm 48x64



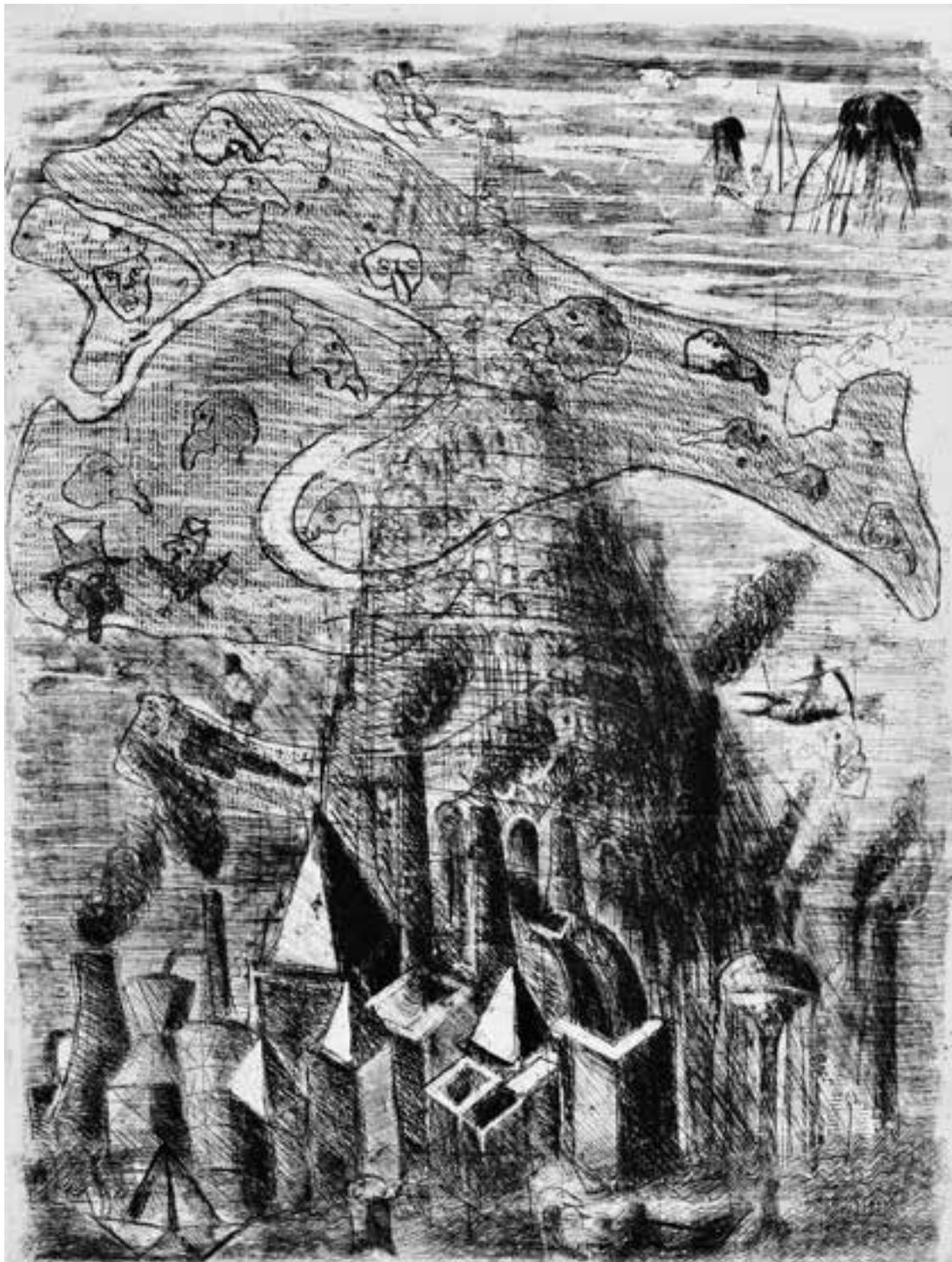
Mario Guadagnino  
*Tempesta in laguna*, 1962  
Acquaforte, puntasecca, mm 318x485



Mario Guadagnino  
*Geometria delle Langhe*, 1970  
Bulino, mm 216x250



Mario Guadagnino  
*La torre in laguna*, 1990  
Aquatforte, mm 490x645



Mario Guadagnino  
*Venezia, le torri, le maschere, paesaggi*, 2008  
Aquatinte, vernice molle, mm 645x490



Cesco Magnolato  
*Inverno*, 1956  
Acquaforte, mm 326x480



Cesco Magnolato  
*Sobborgo*, 1960  
Acquaforte, mm 485x655



Cesco Magnolato  
*Gelsi e viti*, 1960  
Maniera allo zucchero, acquaforte,  
acquatinta, mm 655x486



Cesco Magnolato  
*Autunno*, 1960  
Maniera allo zucchero, acquaforte,  
acquatinta, mm 645x483



Cesco Magnolato  
*Ballata invernale*, 1961  
Maniera allo zucchero, acquaforte,  
acquatinta, mm 660x487

## LEONARDO CASTELLANI

Di Leonardo Castellani desidero, nella pur necessaria concisione, e con attenzione alla innata vocazione artistica, evidenziare un itinerario: il percorso nella costruzione artigianale dell'immagine, dall'abbozzo alla forma (la tradizione); ed il ritorno, direttamente ripercorribile col senno di poi da chi ora guarda dal di fuori, al segno primario, colla destrutturazione progressiva del significante, quasi a cercare di cogliere, scavando a fondo nell'immagine, il significato: l'essenza primigenia, la scintilla di una evoluzione il cui compimento sembra celare (la novità). Un sentire d'altronde tanto antico (Michelangelo) quanto moderno (Giacometti). Un rovello comune ad ogni impegno creativo, la conclusione inattuata di ogni concreta inventiva, l'assillo che parallelamente e consequenzialmente alla decostruzione della forma potrebbe persino condurre alla distruzione dello stimolo creativo.

L'analisi si basa unicamente sulla successione temporale dei segni – le pagine incise – aridi nel loro nudo enunciato, sostenuti a glossa dalle didascalie del curriculum, supportati ancora dall'alone del ricordo, dall'evocazione di qualche memoria, sempre più antica e vaga. Che vale a stemperare i contorni, neppure obliterando i fatti, ed a creare connotazioni felicemente apparenti, persino attuali.

Le immagini che affiorano sono di poetica eloquenza: ora fumose, al pari del lume sporto sulla lastra a cercare la via frugando all'infinito nell'intrico dei graffi che il cestro traccia scalfendo la cera e svelando il luore del metallo; ora limpide e chiare, illuminate dall'alchimia di un sentire esperto che magicamente ad ogni prova fa cadere dal diaframma del buratto l'incertezza dell'orpello e l'ammicco del mestiere, il futile, il banale, l'esibito, l'inautentico e il pretestuoso, per conquistare, preservare e raccogliere una dimensione di essenzialità, insieme etica ed evocativa.

In mostra ben si nota questo percorso, che parte dal *Paesaggio cesenate* del 1930, con evidenti riferimenti ai paesaggi della pittura veneta e veneziana del Quattro e Cinquecento, dapprima intravisti

dietro le icone e via via più sfacciati e prorompenti, fino alla raggiunta autonomia stilistica barocca. *La mano di legno*, del 1932, geometrizza, diradandoli, i segni, che tuttavia rivelano un che di trattenuto, di esitante, una cautela quasi nello sbirciare dalle fessure prima di aprire d'impeto (lo si sente nella ironia dell'imbuto a cappello della bottiglia) la porta ed uscire allo scoperto. Più libera, morbida (ecco il colore! che ripropone l'antico sfumato di Giorgione e Tiziano in contrapposizione alla nitidezza del disegno del Rinascimento fiorentino), con il segno che dà vita alla propria assenza (i piccoli fiori che nascono dal bianco della carta non rigata dal tratteggio di sfondo), e l'emozione che nasce da una vibrazione quasi strumentale, la stessa che traccia lo stacco musicale dal Settecento al Romanticismo. Infine il pieno possesso della convinzione di poter dichiarare la sua personalità in *Casa al sole*, siamo arrivati al 1945, dove il suo "stile" è ormai fissato. Il sistema segnico con cui Castellani nel dopoguerra definisce la sua maniera incisoria diventa a poco a poco *artificiale ed essenziale*. La cosa rappresentata infatti non è più quella vera, bensì la realtà nuova che l'artista (ecco la sua differenza con l'artigiano o il professionista) si crea; e dunque il significante è costruito "proprio in quel modo" (ogni artista ovviamente con il suo) perché la personalità del linguaggio è diventata simbiosi necessaria alla sincerità dell'espressione, parassita alla sua realizzazione. Mai simulazione quindi, bensì conquista di uno stile personale, incisivo e incisorio, per comunicare l'emozione attraverso la figura.

Da questa premessa cerchiamo ora di leggere i fogli in mostra cronologicamente successivi, quasi tutti paesaggi, case alberi e boschi, tenendo ancor conto di un aspetto, non so quanto contingente ma che mi pare importante: l'*ordine*. Che regna sovrano nella disposizione degli elementi che, per quanto intricati e ingarbugliati possano essere in natura – pensiamo all'intarsio dei rami e delle fronde in un albero, all'ingorgo degli alberi nella macchia e nel bosco, alla successione di

masse di boschi e rocce in una montagna ecc. —, appaiono nelle pagine di Castellani adagiati in una nuvola di calma serena, di sensuale voluttà. *Colline contro luce* del 1960 sa di paesaggio selvatico. Il taglio scenografico parte da una curiosa visuale che pone in basso il primo piano e guarda in linea retta la barriera di fronde che al fondo chiude, senza tuttavia precludere a orizzonti più lontani che soltanto possono essere immaginati. La prospettiva appare pertanto a due dimensioni, e questo dà maestosità ai due alberi in prosenio, uno scuro ed intricato, l'altro accennato con linee rade e scarne, quasi negando alla morsura (non più di due bagni, credo) di intervenire a scavare fasce d'ombra eccessive, che probabilmente frastaglierebbero una vibrazione rarefatta, una fragile e argentea successione di fasce tonali. *Bosco e case bianche*, 1974, è un foglio pregno di sensazioni morandiane, di grande suggestione e con un che di timido smarrimento. Il limite tra le case e la successione dei cespugli (gli alberi di Castellani non abitano quasi mai da soli, sono sempre ricchi di fronde, li vedi di un verde chiaro e brillante, danno sentore di collina, di temporalità cedua. Tutto l'opposto di quelli che tratterà poi Federica Galli, tanto per stabilire un punto di confronto tematico con una dei più popolari incisori contemporanei) è imprecisato. L'insieme appare diafano, evocativo, pronto a consumarsi in una successione di masse avvolgenti ed incumbenti, senza abbagli né cupezze, in un calcolo di toni sinfonico, in una dimensione unitaria, saldamente pittorica. *Pioppi a Gadana* del 1977 e *Villa dell'orologio*, del 1979, svelano il modo di procedere dell'artista nell'esecuzione della lastra. La macchia di vegetazione della ribalta si sovrappone all'accenno, definito da rapide linee, delle giogaie lontane: vermicelli e serpentelli rapidi ed immediati che si succedono leggeri e sempre più brevi fino ad arrivare alla cima dei cocuzzoli, verdeggianti

anch'essi (ché le montagne sono appenniniche sempre), sì che lo sguardo spazia su una natura selvatica fatta di dossi, lontani e più lontani, e questa progressione è il vero cuore della pagina. Castellani non sacrifica il paesaggio a favore dei prediletti arbusti fronzuti, punta tutto anzi sulla sequenza di gobbe e valli, sulla trama di forre e calanchi; che sono sostanzialmente uguali nella struttura e nella morsura, ma diversi nella rete insistita della trama, addolcita soltanto prospetticamente con attenuazioni successive.

E così via per *La siepe e il paese*, *Monte San Bartolo* ecc. (quanto distacco con i Paesaggio marchigiano del 1934!), in un percorso che si dipana nitido, a cadenze modulari, nel cuore di questa stagione ultima. Una *suite*, senza scosse né turbamenti, nella continua e pacata metamorfosi di una demiurgia intellettualmente pacata. Nessuna lacerazione, nessun pentimento, misure lievemente mosse, in un silenzio però mendace (lo stesso della macchia appenninica nel folto del verde denso di afori estivi, ronzanti ed animati). Sono lastre ora rapide ora meditate, figure intagliate nella rarefazione, quando non nell'assenza del segno, che gradatamente abbandonano la grazia e l'amenità paesistica per ritrarsi, rinsecchire nella spoglia ossatura architettonica del luogo, sempre più spesso con contaminazioni classicistiche, a volte tanto da ricordare persino il Seicento. L'idea dominante resta quella di una essenzialità; della nettezza, della luminosità sospesa, della solitudine.

Un *corpus* incisorio di straordinaria coerenza, d'immota compattezza, di morbida e morbosa esaltazione. Una tonalità "in minore", una lievitazione distesa, una solitudine pacata.

Una attenzione sottile alle ragioni del cuore. Alle radici dell'esistere. Alla realtà del vivere. Una testimonianza di voci e di suoni intimi. La sensibilità estrema di chi sa ascoltare il suono del silenzio. E poi raccontarlo.

GIANFRANCO SCHIALVINO  
(2008-2017)



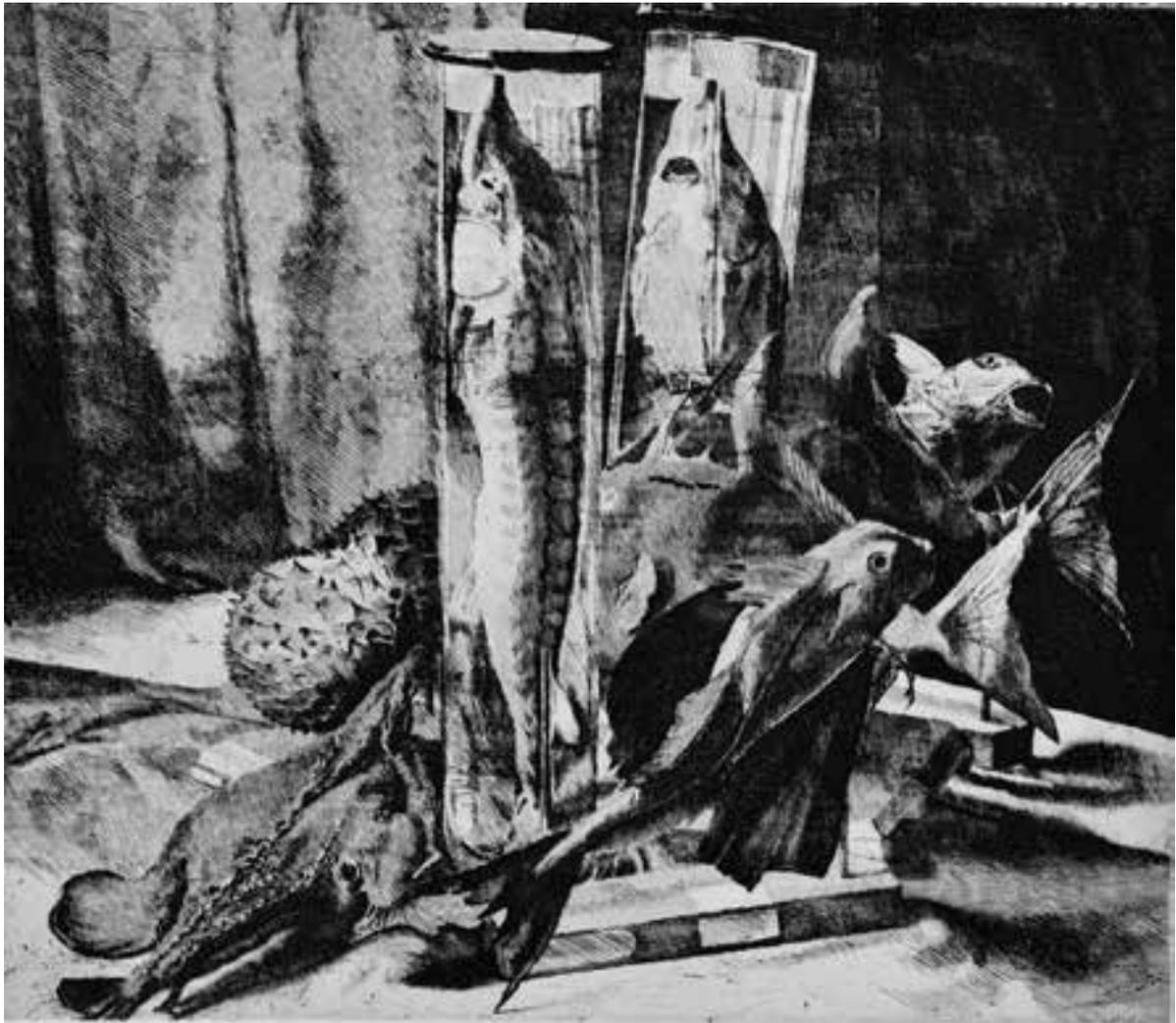
Leonardo Castellani  
*Paesaggio cesenate*, 1930  
Acquaforte, mm 258x190



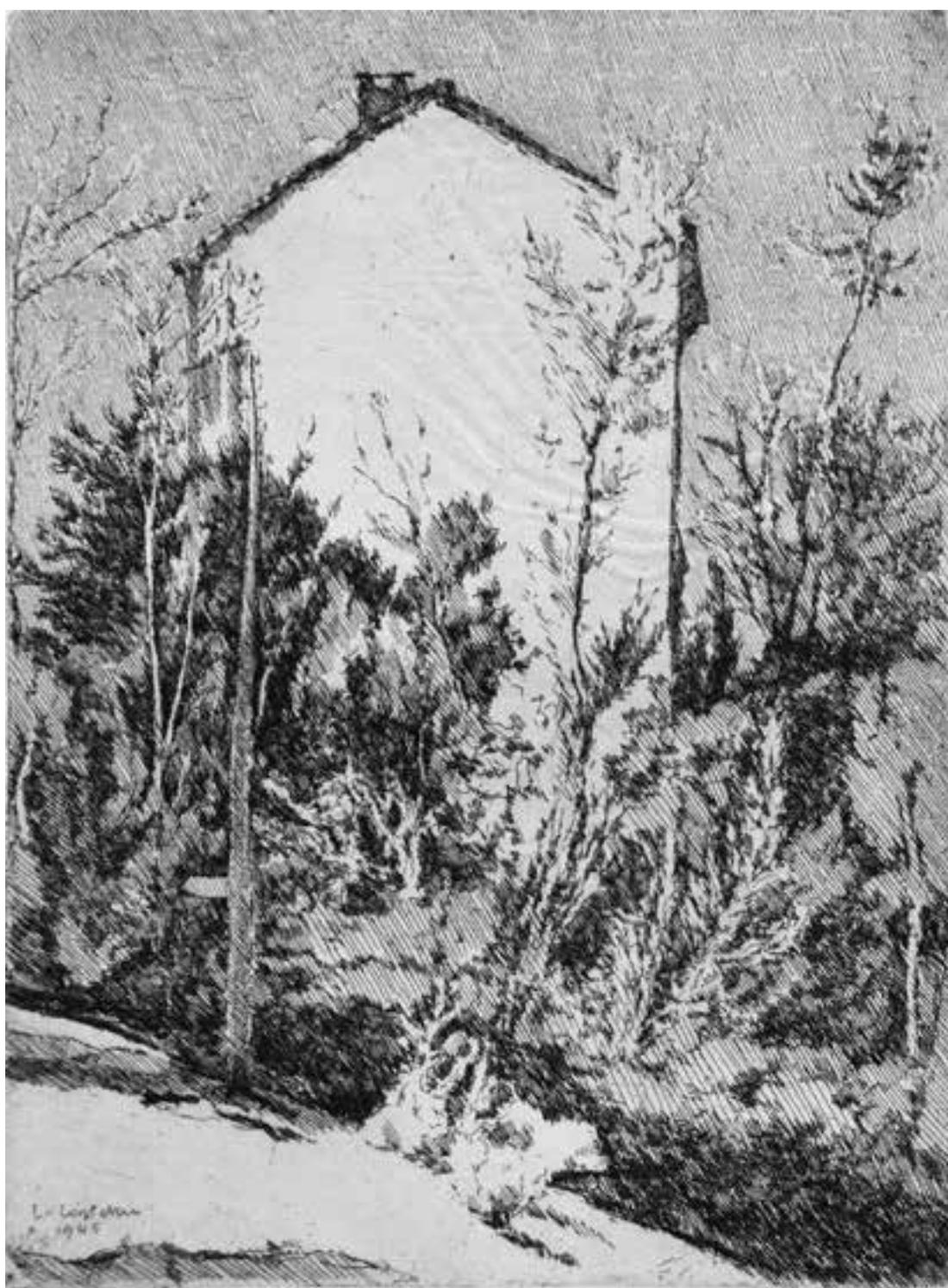
Leonardo Castellani  
*La mano di legno*, 1932  
Acquaforte, mm 150x120



Leonardo Castellani  
*Il mio giardino*, 1936  
Acquaforte, mm 330x246



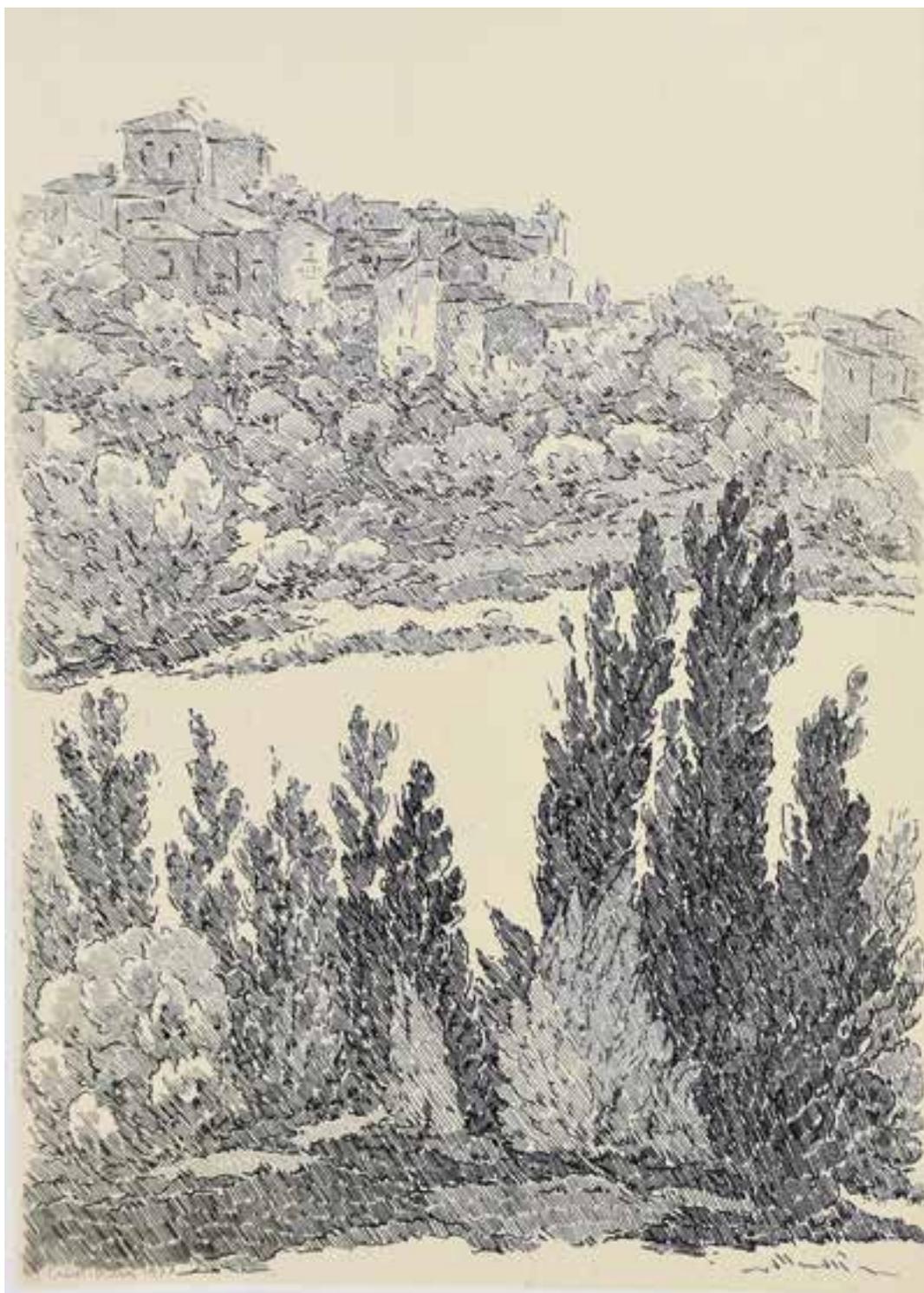
Leonardo Castellani  
*Controspicchio, II stato*, 1941  
Acquaforte, mm 362x413



Leonardo Castellani  
*Casa al sole*, 1945  
Aquatorte, mm 160x117



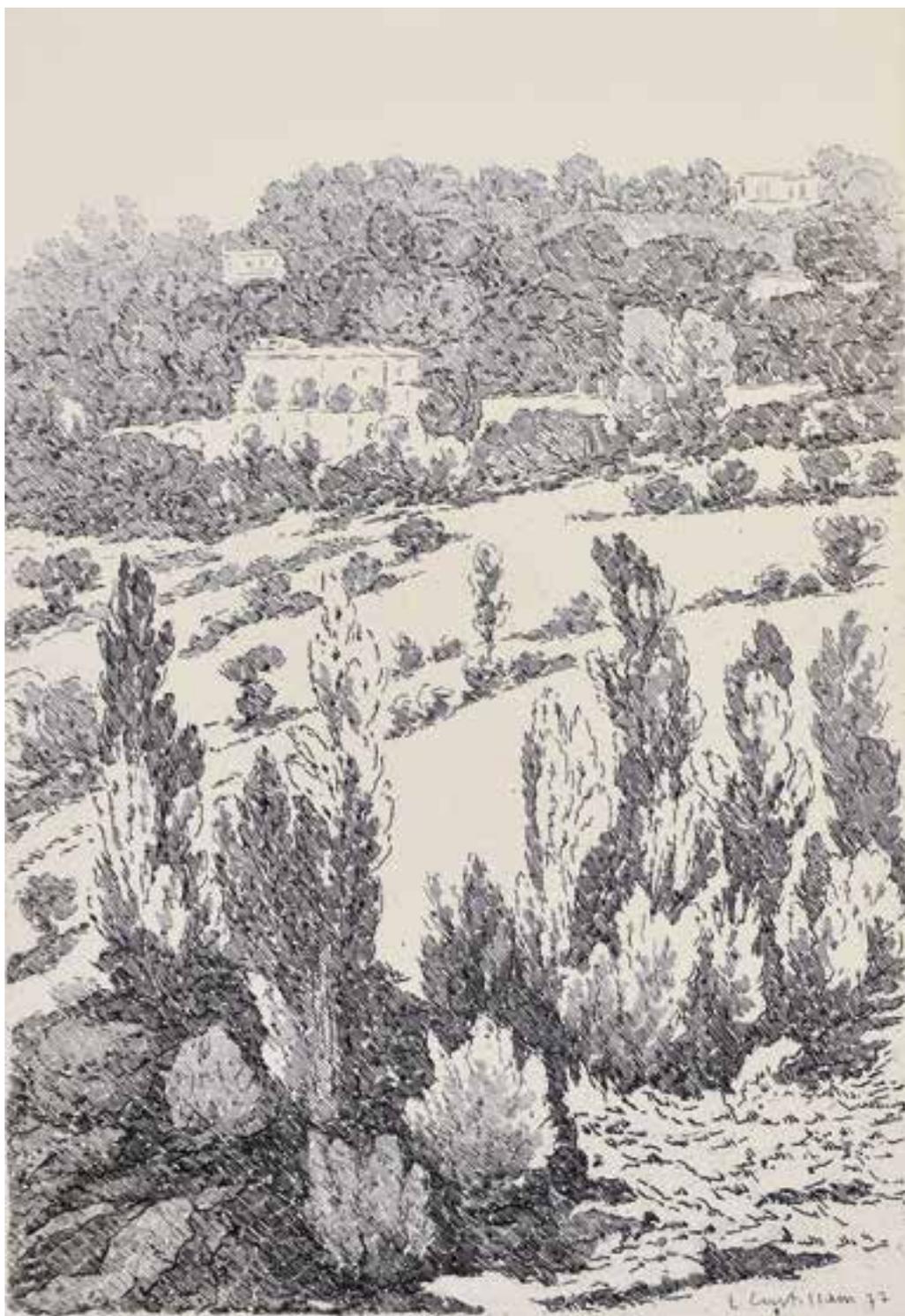
Leonardo Castellani  
*Bosco e case bianche*, 1974  
Acquaforte, mm 218x292



Leonardo Castellani  
*La siepe e il paese*, 1977  
Acquaforte, mm 346x248



Leonardo Castellani  
*Pioppi a Gadana*, 1977  
Acquaforte, mm 246x349



Leonardo Castellani  
*Monte San Bartolo*, 1977  
Acquaforte, mm 368x258



Leonardo Castellani  
*Villa dell'orologio*, 1979  
Aquatforte, mm 298x500

## NUNZIO GULINO

Nunzio Gulino lavora in modo “costruttivo”: ricama infatti sulla lastra i suoi paesaggi, le sue nature morte, i suoi interni incrociando i segni con un reticolo più o meno spesso e intenso che poi scurisce gradualmente allungando i tempi di morsura dell’acido sul metallo proporzionalmente ai piani, più o meno vicini a chi osserva, in modo da ottenere un’immagine prospettica sfruttando la luminosità del foglio in contrasto con l’offuscarsi progressivo della superficie inchiostata. La sua osservazione della natura è nata, credo, già in maniera grafica. La sua contemplazione del soggetto da raffigurare è di visione poetica e insieme di confronto tra realtà reale, realtà idealizzata e costruzione-costrizione della stessa nella realtà personalizzata che verrà delineata, sul rame o zinco incerato, dalla sua mano e poi dalla controllatissima forza del mordente.

Quando guardo i fogli di Gulino, ogni volta inevitabilmente ricordo Viviani, più vecchio di lui di una ventina d’anni e morto nel 1965: c’è la stessa levitazione magica in cui vengono trasportate, con un’opportuna meditazione che le scompone e le ricuce, le immagini, le impressioni, le ossessioni che affiancano, riempiono e alle volte scompigliano la vita di chiunque.

Viviani sublima, Gulino idealizza.

Ambedue fissano in modo ieratico, nella memoria e sul foglio, una realtà in evoluzione negativa, con un’operazione di salvataggio, estetico ed intellettuale. Gulino ferma la sensazione dell’istante, la scevra degli ornamenti e delle sovrapposizioni, la sgrava dell’orpello, opera col linguaggio sintetico dell’artista che, come il prisma per il lume, scompone l’immagine nella forma primitiva e fondamentale e apre la luce della sua inconfondibile personalità a riproporne la sintesi, l’essenza, il mito.

Le sue incisioni sono semplici (ma certo non facili) e immediate (alla fine). Hanno tolto alla figura tutto quello che è “di più”, quello che è carezzevole.

L’artista stimola quindi, in chi guarda, la ricostruzione, la riorganizzazione della forma, essenzializzata, che ha fermato sulla lastra col primitivo incrocio dei tratti. Per questo colpisce e piace. Un’acquaforte di Gulino non si dimentica perché, quando la si guarda, ce ne si appropria: ciascuno, a modo suo la acquisisce. È come conservare una parola. Si può ricordare facilmente una parola, con maggior difficoltà si ricorda una frase. Ma quando torna in mente la parola, insieme si rammentano un luogo, una figura, una data, il sole (o che non c’era). Gulino, poi, unisce, al trattamento simbolico dell’immagine, il ritmo dell’esposizione: nei suoi paesaggi il digradare dei covoni, dei filari, delle siepi, delle case – *Paesaggio con lucertola*, 2004, con la casetta bianca in alto e quattordici sezioni di collina orizzontalmente sovrapposte fino ad arrivare alle tre sommità prima del cielo (in *Paesaggio all’imbrunire*, la casetta bianca al centro, foglio che non è esposto in mostra, i segmenti che si accumulano, ottenuti con una enormità di delicatissime morsure sono addirittura ventisette, bellissimo) –: «Ho sempre adoperato, per disegnare la lastra, una sola punta e per l’acidazione la “morsura per copertura” che ha reso possibile la ricchezza dei toni così che le immagini di bianco e nero hanno sostituito, interpretandola, la realtà dei colori e delle emozioni» scriveva; ed il susseguirsi delle figure nella bidimensionalità, dei fiori, dei frutti, dei piccoli crostacei, *Equilibrista in Urbino*, del 1958, con il gambero che bamboleggia con una bicicletta su una corda tesa

sulla città, sul fondo a mosaico, chiari e scuri alternati a damier positivo/negativo.

Bello ed interessante, istruttivo in chi è del mestiere, vecchio o giovane non importa, qui c'è tutto da imparare, il confronto tra le pagine della *Fiera al mercatale*, del 1942, e *Fiera in Urbino*, di dieci anni più tarda: la prima riporta a Bruegel, Pieter il Vecchio, ad una umanità brulicante che avanza ed indietreggia come in una danza, ora a figure singole, di uomini ed animali, ora a crocchi e capannelli che girando si adunano per poi separarsi e ricomporsi in eguali corolle di figure, descritte nei dettagli più minuti, con un amore per il dettaglio tipicamente fiammingo, con pulizia di tracciato e grande equilibrio impaginativo (la lezione dei maestri). L'altra si rivela una cronaca dalla precisione lenticolare portata ad una idealizzazione metafisica, che non esclude la vena malinconica, che accresce con temi amari di riflessione esistenziale

*L'Omaggio a Morandi*, del 1979, lega con un *fil rouge* gli incisori di una generazione che, pur senza l'infinità di mezzi e la facilità di informazione che oggi sovraccarica di dati e di immagini chi affronta il mondo (e la storia) dell'arte, abordava un nuovo secolo (il Novecento) con una capacità di discernimento comune, derivata dall'insegnamento tecnico ricevuto (sia che si uscisse da un apprendistato pratico, di bottega, sia da uno più

razionale, di scuola o di Accademia) da mastri e maestri di mestiere sicuro e sperimentato. Il segno di Gulino (come quello di Viviani, e Castellani con cui si apparenta nell'assunto «La linea non esiste, nasce da un rapporto tra zone, non c'è nessun vero confine») sa di Giorgio Morandi – 138 acqueforti e una xilografia (soltanto?!) che, dall'esordio nel 1910, hanno segnato un'epoca – e Gulino lo sa: guardiamo anche il *Paesaggio con girasoli* del 1961, e se ne compiace. Lo rimarca Pino Di Silvestro (eclettico scrittore e incisore): «Nunzio Gulino rimodula le maglie morandiane incrociandole lente e monotone, ora fitte, ora lasche. Il segno di Gulino appare grigio, non più argenteo come quello di Morandi, ma rimane pur sempre segno che l'acquafortista scava ma non disegna».

L'acquaforte di Gulino è un'armonia completa tra tecnica di stesura e soggetto; un accostamento di immagini nitide, simboliche (ma prive di complicità intellettualistiche) e consequenzialmente espresse: come frasi musicali, un tema, più temi, elaborati come una successione di fotogrammi, senza contrasti fra gli esposti. *Rem tene, verba sequentur*.

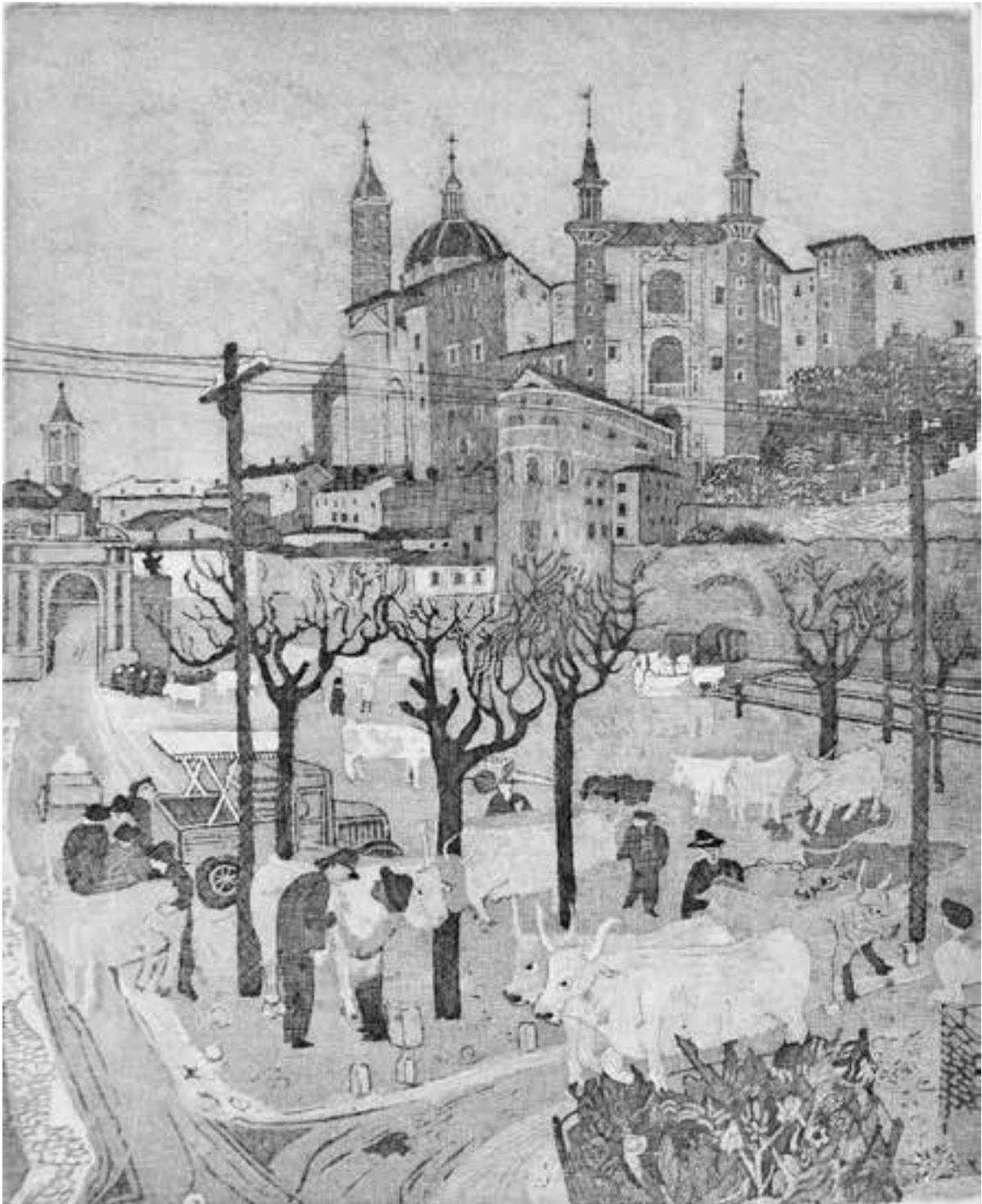
È il culto dell'immagine depurata delle scorie, delle banalità, della retorica e delle incrostazioni. Gulino ha lavorato sulla sua lastra e ora lavora nella mente di chi la guarda: quello che ne scaturisce si avvicina, molto, alla poesia.

GIANFRANCO SCHIALVINO  
(2001-2017)



Nunzio Gulino  
*Fiera al mercatale*, 1942  
Acquaforte, mm 412x362





Nunzio Gulino  
*Fiera in Urbino*, 1952  
Acquaforte, mm 248x198



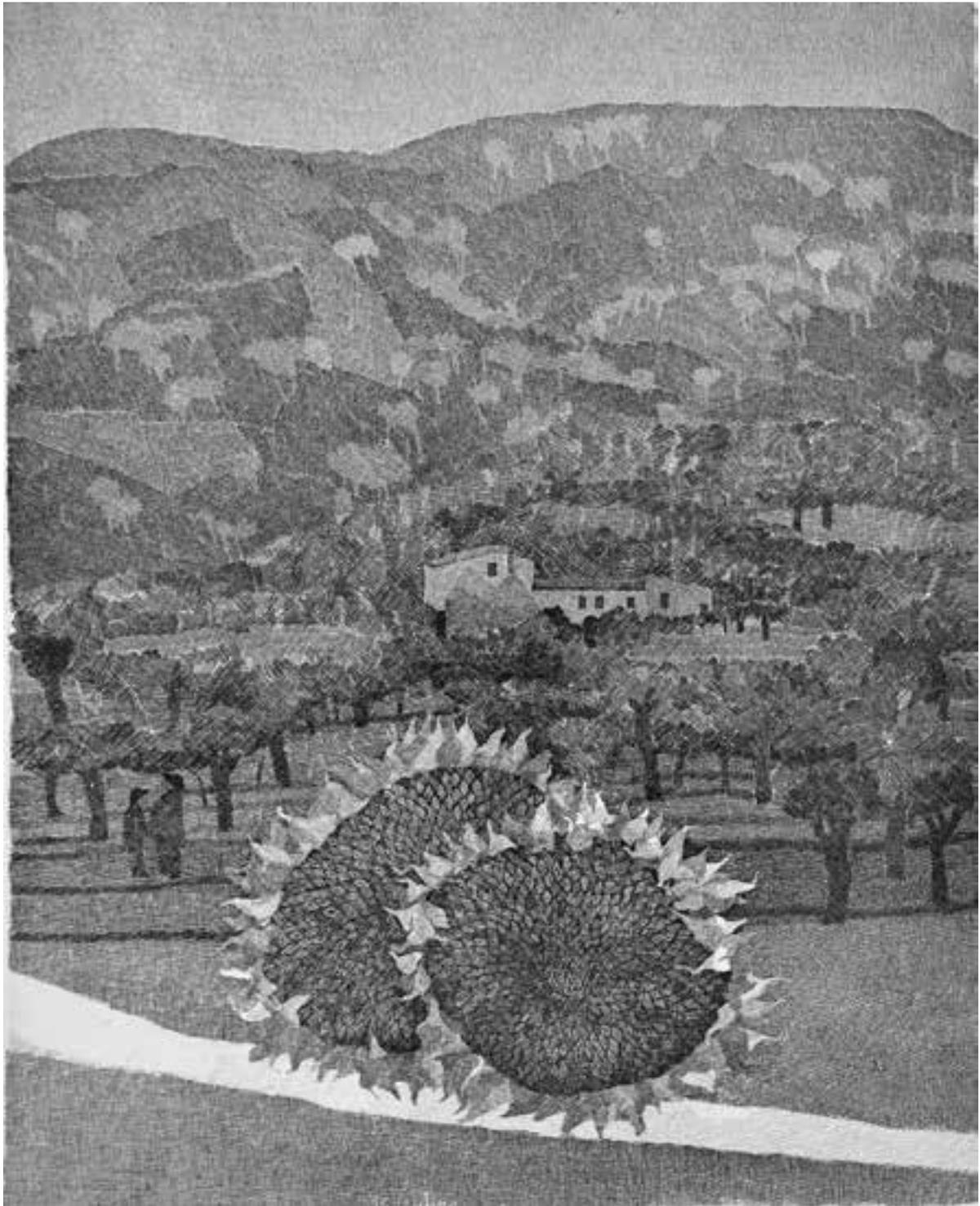
Nunzio Gulino  
*Ponte sul Foglia, Pesaro, 1954*  
Acquaforte, mm 250x300



Nunzio Gulino  
*Solustro lungo il Foglia*, 1955  
Acquaforte, mm 270x304



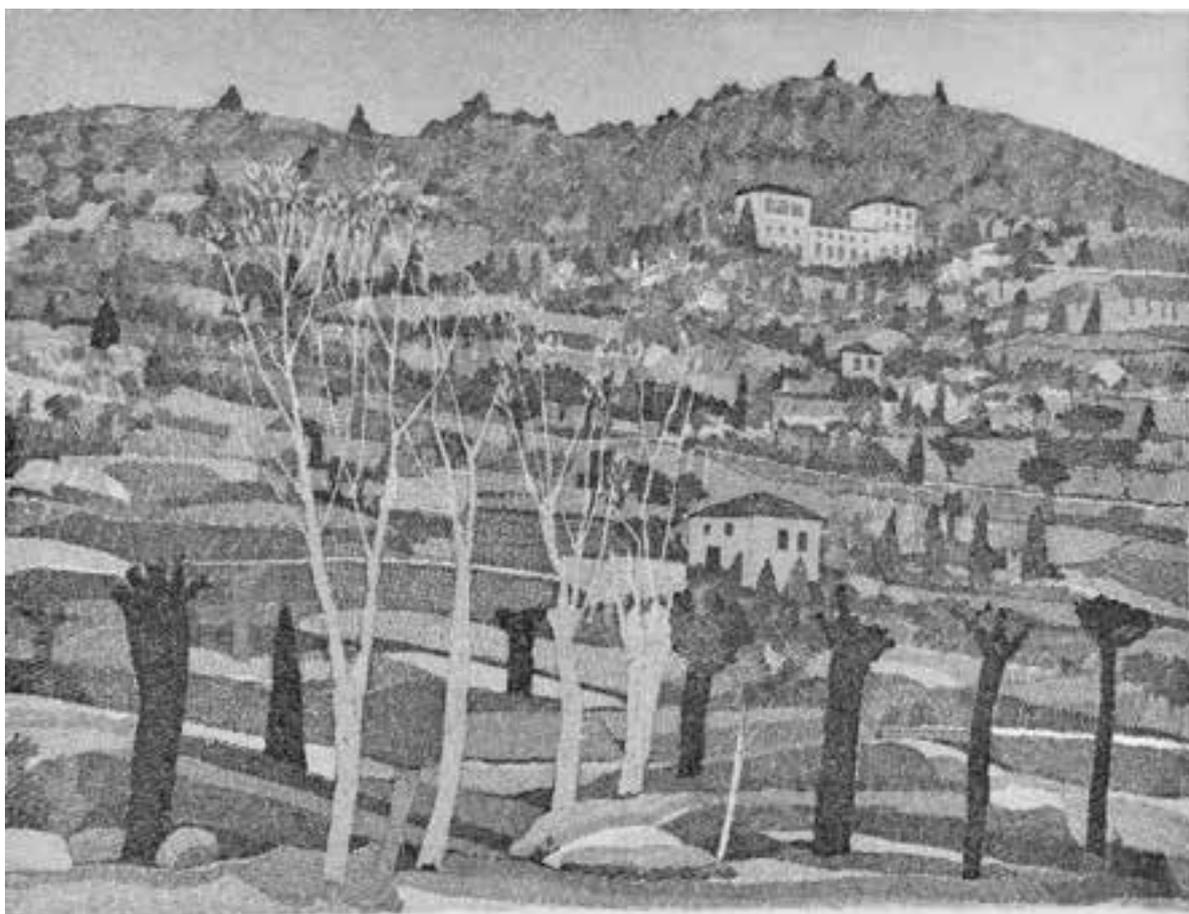
Nunzio Gulino  
*Equilibrista in Urbino*, 1958  
Aquatforte, mm 320x425



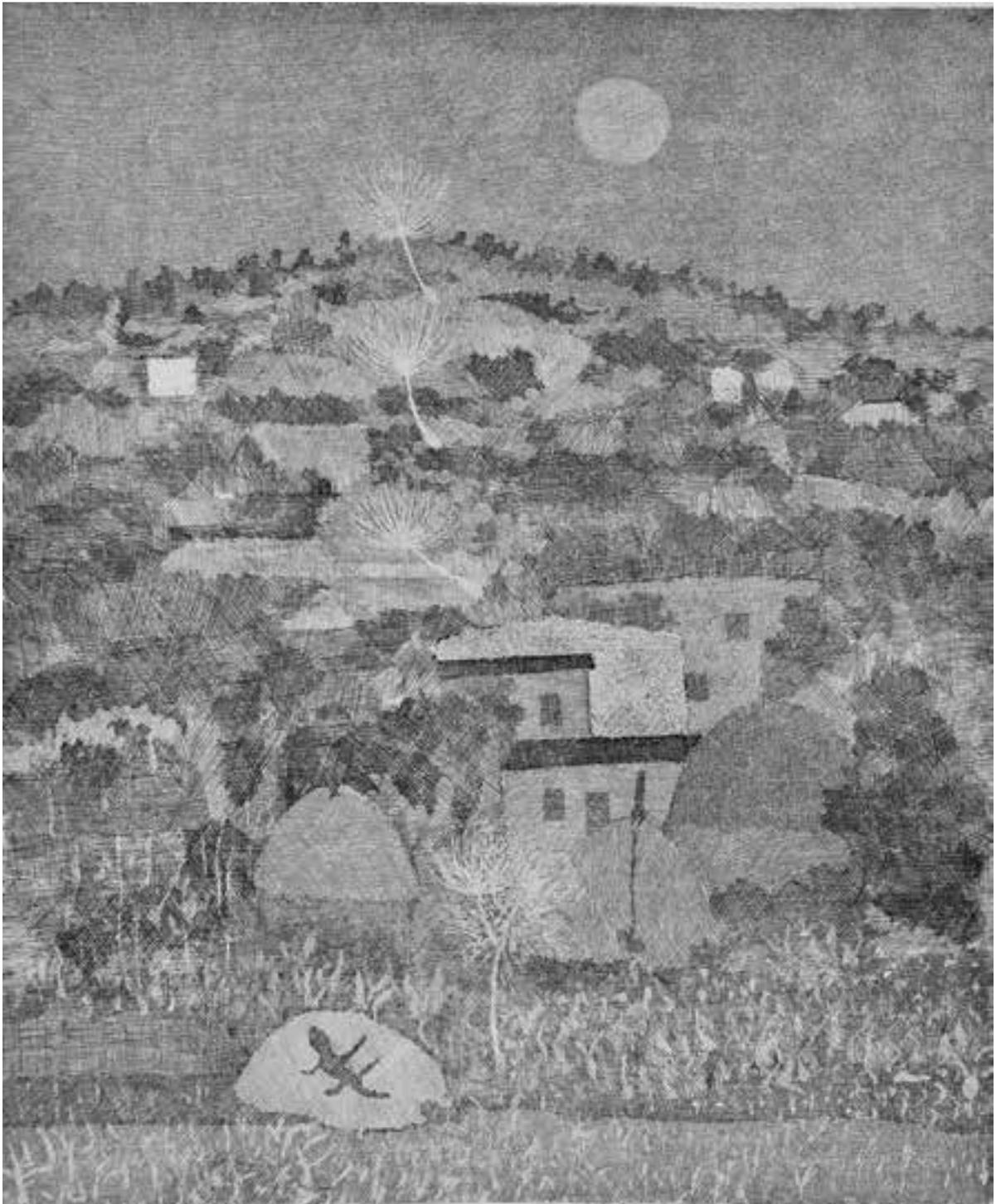
Nunzio Gulino  
*Paesaggio con girasoli*, 1961  
Acquaforte, mm 406x324



Nunzio Gulino  
*Omaggio a Morandi*, 1979  
Acquaforte, mm 294x340



Nunzio Gulino  
*La Montesca, Citta di Castello*, 1984  
Acquaforte, mm 320x403



Nunzio Gulino  
*Paesaggio con lucertola*, 2004  
Acquaforte, mm 298x244

## VIRGILIO TRAMONTIN

Sono più di mille le lastre che Virgilio Tramontin incise dedicandole al paesaggio friulano, e la scelta delle undici esposte in questa mostra alla Fondazione Benetton, proprio al paesaggio intitolata può, per una medesima ragione, essere stata allo stesso tempo facile e difficile. Facile perché era sufficiente pescare immergendo le braccia nel ricco corpus delle sue acqueforti; difficile per riuscire a dare un senso all'insieme; e chi ne ha avuto il grato compito ha equamente prestato attenzione al paesaggio urbano di piccolo borgo, a quello agricolo già addomesticato (inquinato?) dall'uomo, ed infine agli alberi di alto fusto, racchiudendo la scelta in un arco di tempo che va dal 1942 (*L'Idroscalo*, l'unica "marina") al 1978.

Penso che due caratteristiche, totalmente estranee ad una logica razionale, abbiano proiettato Tramontin nel mondo dell'arte, e in particolare in quello dell'incisione: uno insito nel Dna, l'amore per il costruire, il dar forma (segno dopo segno, mattone dopo mattone) con le mani a un progetto; l'altro proprio del carattere, la passione per la rappresentazione di un'emozione attraverso la pittura.

E non intendo disegno, benché Tramontin più che con la pittura si sia espresso in maniera superba con l'incisione calcografica, bensì colore, perché la sua artisticità nasce proprio nella correlazione, un legame che provoca uno scambio fra istinto e sentimento, tra campitura e tonalità.

La sua educazione estetica è immersa nella pittura veneziana: la contemplazione dei paesaggi aperti, ad esempio, e l'amore per la luce che rivela nell'essenzialità e nel nitore del tratteggio, nella delicatezza e varietà dell'uso della prospettiva ottenuta con i piani chiaroscurali.

Qualche critico arrischia per lui anche l'appellativo "friulano", per legarlo ancor più alla terra, alla sua terra (era nato a San Vito al Tagliamento nel 1908), e ad altri suoi conterranei protagonisti in campo letterario e artistico, Pier Paolo Pasolini, del 1922 e Giuseppe Zigaina, del 1924; ma sono più convinto, nell'analisi dell'opera, della definizione (se proprio si vuol dare) di "veneto", facendo ascendere il suo modo di intendere il paesaggio a un vedutismo che passando dal Carlevarijs corre sì da Guardi a Ciardi, ma occhieggiando a Ovest al Londonio e a Sud a Jakob Philipp Hackert.

E azzarderei anche un parallelismo di atmosfere con Antonio Fontanesi, nativo di Reggio nell'Emilia ma attivo a Torino ed il suo quasi contemporaneo, e collega nella direzione della Scuola d'Incisione all'Accademia Albertina, Marcello Boglione, che certo ben conobbe.

Tutto questo sproloquio per affermare la sua scelta, nella maniera di incidere, di restare legato ad una salda figurazione di stampo tradizionale, di preferire l'atmosfera alla descrizione ed il segno alla linearità, in parallelo ad una folta schiera di incisori che va da Bartolini a Barbisan per arrivare a Calandri.

*La Luna sul paese* del 1957 rivela come la natura ed il paesaggio urbano possano coesistere e proporsi come momenti percettivi indipendenti in grado di comunicare delle emozioni. L'approccio alla lastra è delicato e leggero, quasi guardingo nei giri leggeri che la punta ricama sulla cera, poggiando lieve ad annusare contorni e profili, a saggiare linee ondivaghe che si sommano, infittendosi come una pioggia autunnale che quasi non senti e intanto ti inzuppa, come le sete di una ragnatela che impercettibile e soffice ti avvolge e imprigiona. Un felice istinto

emana prepotente nell'interpretazione schietta, né mai faticata, costante e immediata della realtà, che si respira nei paesaggi agresti e contadini di Tramontin, che racconta una natura frequentemente armonizzata ne *La fontana di Venchiaredo*, del 1958, e in *Cintello*, incisa l'anno prima. Protagonista l'acqua, dove convergono gli sguardi di chi ammira l'armonica composizione del paesaggio e le ombre degli alberi che fanno da corona qui ad una polla di corrente filante, là ad uno specchio ampio e tranquillo, dove compaiono a sprazzi ectoplasmici di pensieri che sbirciano, da dietro i tronchi intozziti dei salici che vanno con lunghe dita smagrite a toccare il cielo, il pescatore che si protende sull'acqua dal bordo di una passatoia.

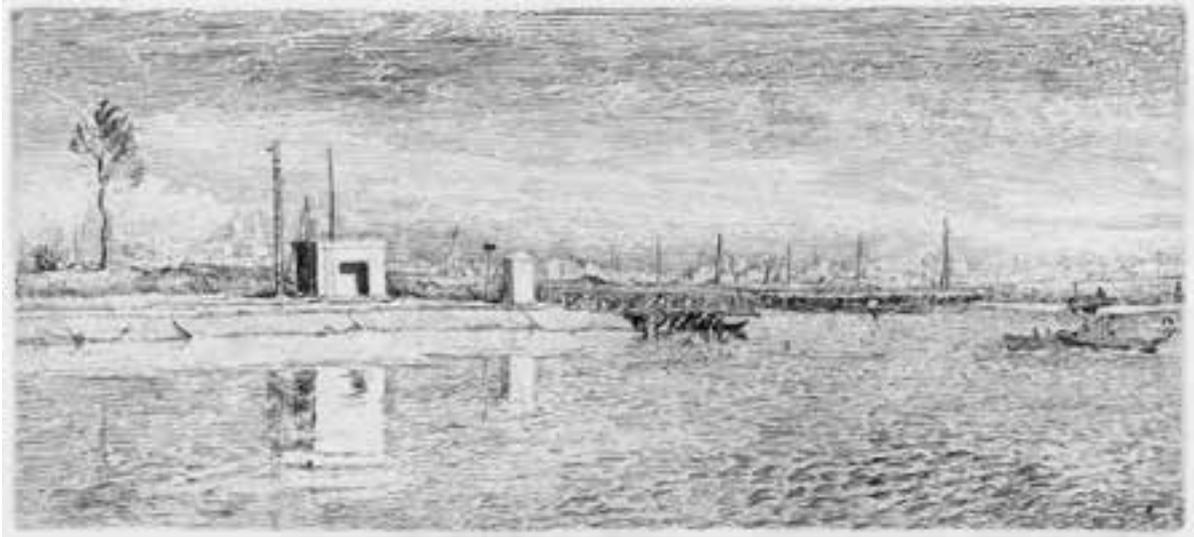
*Il campanile di Caorle* del 1961 – da avvicinare a *L'entrata del vecchio ospedale (il portone)* del 1959 – appare dapprima come simbolo della memoria (le conchiglie in primo piano e l'alberello giottesco sono le icone: là del marchese pittore, qui di un metafisico Carrà ormai perduto); poi si aggregano in una valanga di

pensieri filanti che si addensano e si aggrovigliano fragili ma compatti.

In *Camion* del 1960, infine, matasse, teppe, cespugli, biche, fascine, covoni, ora reali ora conclamati, diventano cumuli di parole che ricostruiscono a misura d'uomo, in un intimo *hortus conclusus*, l'universo contadino perduto, e traducono le istanze della nostalgia in termini di originale lirismo.

La poetica di Virgilio Tramontin è semplice, limpida e forte come la gente delle terre friulane, dalle mani spesse per il lavoro dei campi: le vecchie case, il gerbido, i fossi che gli ontani scheletrici custodiscono ed i rovi insidiano, i campi di mais incolti, i cancelletti dalle doghe schiodate che si appoggiano ai sassi di incostanti muriccioli. Le sue pagine incise fanno di narrazione familiare, si dipanano con segni prudenti e sicuri; talvolta, ma di rado, affondano con tocchi di punta a cercare gli effetti bistrati che rafforzano a secco, con accenni soltanto, il paziente e crudele lavoro dell'acido.

GIANFRANCO SCHIALVINO  
(2011-2017)



Virgilio Tramontin  
*L'idroscalo*, 1942  
Acquaforte, mm 135x305





Virgilio Tramontin  
*Cintello*, 1957  
Acquaforte, mm 283x388



Virgilio Tramontin  
*La luna sul paese*, 1957  
Aquatforte, mm 254x359



Virgilio Tramontin  
*La fontana di Venchiaredo, II*, 1958  
Acquaforte, bulino, mm 333x361



Virgilio Tramontin  
*Viale d'autunno*, 1958  
Acquaforte, mm 290x355



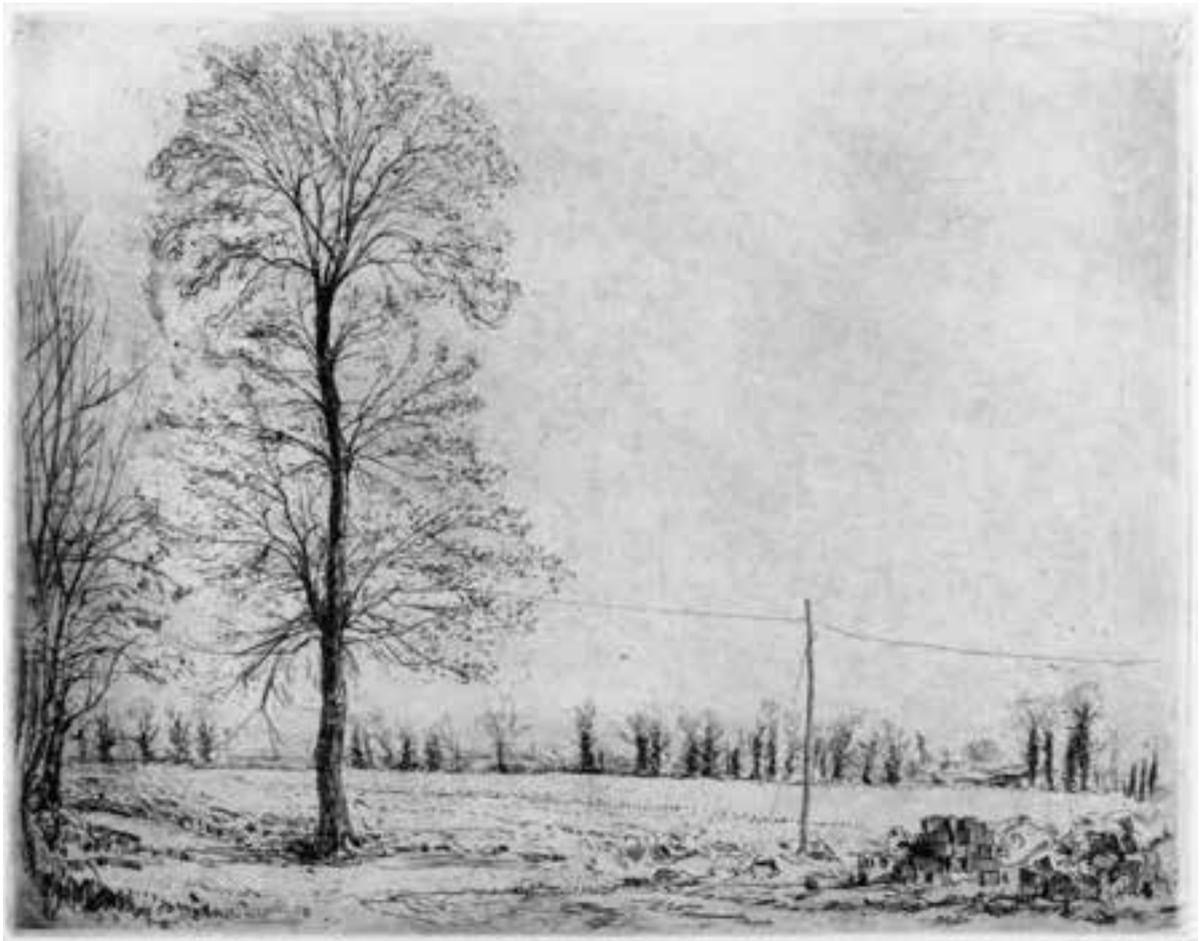
Virgilio Tramontin  
*L'entrata del vecchio ospedale (il portone)*, 1959  
Aquatforte, mm 329x388



Virgilio Tramontin  
*Camion*, 1960  
Acquaforte, mm 250x271



Virgilio Tramontin  
*Il campanile di Caorle*, 1961  
Acquaforte, mm 375x275



Virgilio Tramontin  
*Le prime foglie*, 1978  
Acquaforte, bulino, mm 315x398

## FABIO MAURONER

Premetto – per non ingannare chi legge e potrebbe pensare che qualche mio pensiero, che risulta diverso e in antitesi al giudizio di chi ha invece avuto modo di studiare approfonditamente l'opera grafica di Fabio Mauroner, sia frutto di una brillante intuizione, cosa non vera perché per me si tratta soltanto di impressioni casuali ed istintive –, che prima di vedere questi fogli non conoscevo affatto la sua vicenda artistica (il Mauroner è stato un autentico *peintre-graveur*, caratteristica in Italia non frequente e non amata), se non per una bellissima acquaforte, *Civita di Bagnoregio*, la cui fotografia avevo casualmente (a volte tuttavia il caso, chiamarlo “serendipità” in questo frangente aiuta, non è gratuito) messo da parte a far crescere il mucchio di pagine strappate e lasciate lì perché «di certo un giorno potranno essere utili». Ritrovare questa veduta tra le incisioni selezionate per questa mostra imperniata sul paesaggio ha dunque fatto scattare il meccanismo dei richiami e dei rimandi che aziona chi scrive di arte, che, per non peccare di individualismo, abbina (vorrei dire subordina) lo studio della storia alla considerazione estetica, che per quanto si cerchi di rendere oggettiva è immancabilmente pervasa di parzialità e spesso intrisa di presunzioni.

Mi allaccio quindi ai saggi dell'esaustivo catalogo *Fabio Mauroner incisore* (un grazie a Federica Vettori che me l'ha gentilmente procurato), con i saggi di Isabella Reale e di Guido Perocco, edito nel 1984 nella ricorrenza del centenario della nascita, in occasione della mostra che ha raccolto ai Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte di Udine 146 incisioni originali, praticamente l'intero corpus dell'artista, quasi esclusivamente (sono soltanto 7 i ritratti e le figure) dedicato al paesaggio.

Due le peculiarità che di primo acchito, scorrendo la quindicina di fogli presentati alla Fondazione Benetton, saltano all'occhio: la classicità dell'impostazione e la qualità dell'esecuzione.

Non a caso Isabella Reale cita nel suo scritto un passo che Mauroner scrisse per Elio Zorzi (un personaggio interessante, giornalista, scrittore e direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia negli anni dell'immediato dopoguerra, sposo di Irma Gelmetti, poetessa nel movimento futurista col nome di Irma Valeria) pubblicato postumo nel 1955: «In nessuna arte come in quella dell'incisione la tecnica forma parte fondamentale e necessaria dell'opera d'arte. La maestria, la raffinatezza del segno e delle morsure non sono giochi di abilità, ma elementi indispensabili per poter esprimere quanto si sente, per poter realizzare quanto si vuole. [...] Aggiungo che nessuna arte come l'incisione è, per sua natura, aliena dalle aberrazioni della moda».

È un credo, il fondamento di un programma estraneo al mondo dell'arte uscito dalle avanguardie dell'Astrattismo, del Futurismo, del Dada, che egli aveva vissuto, e ancor più dell'Informel, del concettuale, del comportamentale, del computer che ancora dovevano venire e che avrebbero mezzo secolo dopo la sua scomparsa tracciato un solco abissale tra due modi di intendere l'arte: quella in cui si costruisce una forma e la si plasma con le mani (l'opera dell'*artifex* di buona memoria) e quella in cui è l'idea che conta, l'invenzione di un progetto la cui esecuzione è demandata ad altri o ad una macchina, alla meccanica ed alla tecnologia, che aiutano sempre più l'artista (quando addirittura non operano compiutamente per lui) a “fare”.

Due i poli di riferimento: il mondo dell'incisione veneziano che con Canaletto, Tiepolo, Carlevarijs gli regala il segno a linee spezzate che via via infittendosi determinano l'atmosfera, la prospettiva e il tono chiaroscurale, e quello anglosassone, anglicano a conti fatti, perché l'area si estende fin oltre oceano e lega l'incisione alla precisione della riproduzione, in cui la veduta veneziana esportata oltre Manica dal Canaletto, non ebbe un Tiepolo a renderla aerea, a disarticolargliela per

farla prima fremere e poi volare, ma sostituendo al rame l'acciaio ed al mordente il bulino, ha creato una scuola dai costumi rigidi e conservatori che ancora oggi è solida base della "Royal Society of Painter-Etchers and Engravers" londinese. E l'aver in gioventù stretto amicizia con Modigliani a conti fatti ribadisce questa scelta di stile e di vita che nega all'arte la libertà di trasgressione già dalla scelta del mondo in cui e da cui trarre stimoli: Modigliani la Francia, Mauroner l'Inghilterra.

La decisione di soffermarmi su due sole pagine, tralasciandone altre, come le vedute veneziane di chiara impronta tradizionale, deriva da una curiosità che spicca – e sembrerebbe quasi contrastare con la linea che ho sin qui portato avanti, ma che a ben guardare la sostiene – nella accurata biografia stilata da Guido Perocco, da cui traggio le citazioni dove racconta dell'ammirazione che Mauroner, che «conservò sempre nel suo portamento, nella vita e soprattutto nella sua arte una aristocrazia distintiva, da antico nobiluomo veneto, innamorato delle stampe, quelle che creava con le sue mani e quelle che studiava dai colleghi più antichi...», ebbe per Modigliani e Arturo Martini, artisti di rottura, di sperimentazione sia tecnica. Nel 1914 alla "Mostra dei rifiutati dalla Biennale" «Martini – dice Mauroner –, espose delle stampe fatte con una tecnica molto originale. Segnava la composizione su una tegola d'argilla, poi la faceva cuocere e stampava con questa lastra mattone. I risultati erano interessanti come tutto quanto crea questo grande artista sempre fervidamente giovanile».

Ebbene, ci sono due fogli esposti in questa mostra in cui si può leggere l'uzzolo di tentare una strada diversa dal tragitto prefissato, il ghiribizzo di provare a trasgredire le norme che sorreggono in tutti gli "incisori nati" l'imperativo categorico del culto per la tecnica, il capriccio di

tradire la linea per lo sfumato, di tentare i mezzi toni che dà il segno litografico, ottenendoli per mezzo della maniera nera, ibridando i linguaggi in una sorta di esperanto tecnico.

Sono i due scorci di palazzi veneziani: il *Ghetto* e *Palazzo Clary, Rio Ognissanti*.

L'atmosfera richiama alla mente lo spirito di un altro artista, veneto di Oderzo e famoso allora in tutta Europa, disegnatore formidabile, Alberto Martini, di cui si sente l'influsso nella costruzione della figura che viene in una sorta di maieutica estratta da una massa caliginosa, da una nebbia grigia, dal caos insomma (Alberto Martini, alla fine degli Anni Venti a Parigi inizia anche a dipingere "alla maniera nera" eseguendo opere di impostazione surrealista). L'aria del *Ghetto* fa pensare allo smog, alla città assassina di Poe, gonfia di mistero, all'inconscio che come un *blob* (chiedo scusa, ma dire "massa priva di forma e di consistenza" non regala lo stesso esito onomatopeico) emana dalle angosce dei mondi di Lovecraft.

Ne deriva una "non Venezia", o almeno una Venezia diversa, *autre* come l'*art* di Tapié. Ne percepiamo la dissimiglianza, e l'originalità compositiva, mettendole accanto alle linee di *Case in Friuli*, di chiara derivazione da Canaletto, alle limpide geometrie chiaroscurali del *Molo*, piranesiano, e ancora al fogliame acriticamente definito dei *Vecchi castagni friulani*, già a suo tempo bacchiati da Giovanni Francesco Grimaldi.

Dal 1938 Mauroner abbandona progressivamente l'attività artistica per dedicarsi a studi sull'incisione e scrivere sugli artisti veneti del Cinquecento e del Settecento, Tiziano, Luca Carlevarijs, Michele Marieschi, Gianfrancesco Costa e il Pordenone.

Oso un pensiero riprovevole: sarà forse che (*noblesse oblige*) non osasse più proseguire su un modo di incidere atipico, che sarebbe potuto apparire come un tradimento disonesto?



Fabio Mauroner  
*Casa antica di Percotto*, 1906  
Acquaforte, mm 202x226

Fabio Mauroner  
*Canal di Quintavalle*, 1907  
Acquaforte, mm 122x240



Fabio Mauroner  
*Venezia, il Ghetto*, 1920  
Acquaforte, acquatinta, maniera nera, mm 226x302

Fabio Mauroner  
*Venezia, Palazzo Clary, Rio Ognissanti*, 1920  
Maniera nera, mm 226x302



Fabio Mauroner  
*La vigna di San Francesco*, 1921  
Acquaforte, puntasecca, mm 156x300

Fabio Mauroner  
*Vitorchiano*, 1921  
Acquaforte, mm 225x300



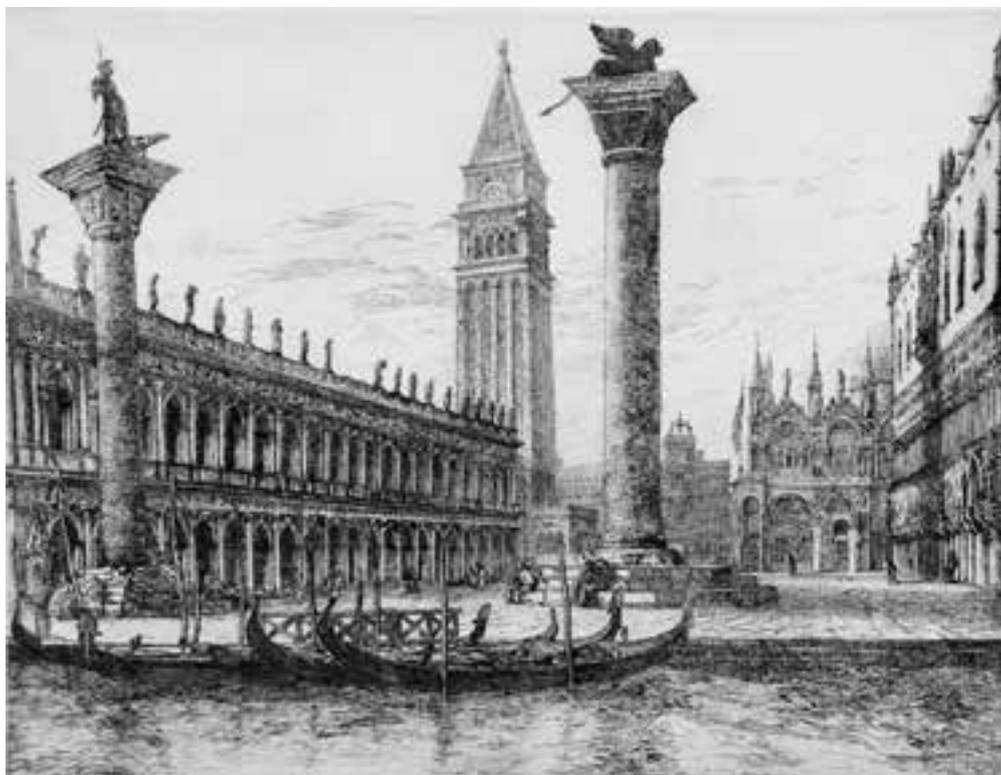
Fabio Mauroner  
*Venezia, Canareggio*, 1924  
Acquaforte, mm 230x252

Fabio Mauroner  
*Burano*, 1925  
Acquaforte, mm 228x305



Fabio Mauroner  
*Tivoli (o Villa d'Este)*, 1927  
Acquaforte, mm 252x302

Fabio Mauroner  
*Civita di Bagnoregio*, 1929  
Acquaforte, mm 300x390



Fabio Mauroner  
*Il molo*, 1930  
Acquaforte, mm 302x390

Fabio Mauroner  
*Arcano*, 1931  
Acquaforte, mm 244x302



Fabio Mauroner  
*Traghetto di Ca' da Mosto*, 1931  
Acquaforte, mm 225x300

Fabio Mauroner  
*Venezia dalle Vignole*, 1932  
Acquaforte, mm 220x302



Fabio Mauroner  
*San Gimignano*, 1934  
Acquaforte, mm 200x390

Fabio Mauroner  
*Vecchi castagni friulani*, 1937  
Acquaforte, mm 254x302

## GIOVANNI GIULIANI

«Emanuele Brugnoli, nel 1932, nel momento di lasciare per motivi politici la cattedra di Incisione presso l'Accademia delle Belle Arti [si ricordano di solito i nomi dei diciotto docenti delle Università italiane che rifiutarono di prestare giuramento di fedeltà al fascismo, l'atto di formale adesione al regime introdotto con il regio decreto n. 1227 del 28 agosto 1931. Un giuramento analogo era però stato imposto nel 1928-29 agli insegnanti delle scuole di grado inferiore, e tanti altri professori titolari di cattedra, l'Accademia a quei tempi non era equiparata agli Atenei, dovettero desistere dall'insegnamento per non aver giurato, e sono ingiustamente dimenticati (n. d. a.)] indica come suo successore Giovanni Giuliani.

Da qui inizierà per il Giuliani un impegno lungo quasi un trentennio, fino al 1958, durante il quale formerà una folta serie di artisti tra i quali Giovanni Barbisan, Virgilio Tramontin, Cesco Magnolato, Mario Guadagnino ecc.». Raramente poche righe condensano una vicenda lunga tutta una vita d'artista, di passione e di lavoro.

Resta tuttavia lo spazio per chi ne è erede in accomandita ed usufruisce dei beni: sono in tanti e si spera siano sempre di più coloro che godono di quelli fisici direttamente, quando li guardano per ammirarli ed imparare, mentre stanno diventando sempre più pochi a godere la rendita di quelli morali, i suoi allievi (ma un paio, vispi e arzilli, sono presenti in questa mostra alla Fondazione Benetton a testimoniare con le loro opere incise della bontà tecnica e stilistica del loro maestro in Accademia).

Il Catalogo della mostra "Incisori del Novecento nelle Venezie tra avanguardia e tradizione", del 1983, a Palazzo Torriani di Gradisca d'Isonzo e al Museo di Castelvecchio di Verona, riporta un aneddoto che mi piace riportare per insistere sull'arte, e sulla volontà di fare gli artisti, indipendentemente dai mezzi a disposizione: «... nella stessa Accademia che frequenta dal 1912, Giuliani mostra subito una particolare propensione per l'arte incisoria che ha imparato da solo e praticato con mezzi di fortuna anche nell'anno

precedente alla sua iscrizione. In mancanza di un torchio calcografico, egli e i pochi che in quegli anni eroici coltivavano questa passione, s'industriano a stampare a mano riuscendo a tirare solo pochissimi esemplari su carte non adatte, inchiodando le matrici persino con colori a olio».

Le incisioni presentate nella mostra alla Fondazione Benetton sono tutte paesaggi; la figura, quando compare, soprattutto negli scorci cittadini, ne è parte integrante, nella linea della tradizione della pittura barocca e vedutistica veneziana. Giuliani inoltre non esita ad uscire dalla consuetudine del bianco e nero per adoperare il colore che gli serve per dare atmosfera alla scena, per rompere prospetticamente il fondo, per definire l'ariosità del cielo in contrapposizione alla materia della terra. Proprio una di queste lastre, che rappresenta la cupola della chiesa della Madonna della Salute, con le architetture in tinta sanguigna e i velieri, foschi, e le barche dei pescatori con l'inchiostro smagrito in primo piano, ne caratterizza anche l'abilità di sfruttare ogni mezzo, anche quello dell'inchiostatura e della pulitura per ottenere il risultato voluto.

Fortunati davvero quindi, come in questo caso, i suoi allievi; in Accademia (in tante questo tipo di manualità, ahimè, non usa più) hanno potuto apprendere infatti non solo l'insegnamento teorico, ma conoscere anche gli accorgimenti che aiutano a personalizzare l'esito di una lastra pur già correttamente incisa. Diceva Calandri dalla cattedra di Incisione all'Albertina, e Giacomo Soffiantino lo ripeteva alla Scuola del nudo (non a caso richiamo due artisti colleghi di Giuliani per incarico, oltre che per mestiere) che la calcografia è una grande cucina a disposizione di un cuoco, l'artista, che deve imparare a conoscere, nelle proprietà e nelle conseguenze, gli ingredienti della pietanza, per poi cucinarla, attento alle dosi, ai tempi, agli aromi...

Giuliani conosce bene il mondo europeo dell'incisione, e non poteva essere altrimenti a Venezia, centro di incontro alla Biennale non solo con le opere inviate da tutto il mondo, ma anche spesso

con i loro autori che in laguna arrivano numerosi e sempre volentieri.

I richiami perciò, sia tematici, sia stilistici si incontrano spesso nelle sue opere. La presenza di Ensor nel padiglione belga del 1926 resta latente nello spirito di Giuliani per comparire in un che di malinconia spirituale nel *Carnevale a S. Margherita – Venezia* del 1937. Una carola di personaggi in maschera che non hanno affatto l'aria di divertirsi ma che vagano, qualcuno sbracciandosi a vuoto, come gli animatori dei villaggi turistici e delle navi da crociera, per cercare di far ridere chi non ne ha più voglia. Bello (e un plauso a chi ha scelto i fogli della mostra) il parallelismo fra due torri, quella medievale delle *Mura scaligere, Marostica*, del 1937, e quella moderna delle *Fornaci di calce, Porto Marghera*, del 1934. Il mondo antico delle mura merlate, corrose e sbrecciate dal tempo e dagli assedi, si rifà a uno stile di carnet de voyage: è la descrizione di un pomeriggio tranquillo e assolato di primavera, gli alberi ancora radi di fronde e i cespugli fioriti, la strada quasi deserta e le erbacce rinsecchite dall'inverno ai bordi (stessa caratteristica per delineare la prospettiva dei piani in *San Daniele del Friuli*, del 1953 e in *Ultima neve* del 1955 dove la poesia nasce dall'ingenuità ed è intrisa di uno straordinario candore). Sa di un «merigiare pallido e assorto...» e vien voglia di viverci, in questo paese protetto da siffatti baluardi, o almeno di venirci una volta a Marostica, per curiosare. All'opposto, Porto Marghera meglio evitarla. Fumo e rumore, fatica e sudore, si sente l'acre sapore dei vapori che ti entra nei polmoni e ti pesa nell'anima, non pensi a un foglio d'arte, ti ronza nella testa la tragedia, Marcinelle, Seveso, Manfredonia. Ti vengono in mente le silografie di epoca vittoriana, lo smog di Portland e Leicester, alto fino a oscurare il sole, il *child labor* e l'*industrial revolution*, *Vertigo* di Lynd Ward e *The city* di Frans Masereel, il clou dell'autodistruzione. Meno emozionante la *Veduta panoramica dell'Agsp e Montecatini, Porto Marghera*, del 1933, dove la descrizione prevale sull'emozione ed il pathos non decolla.

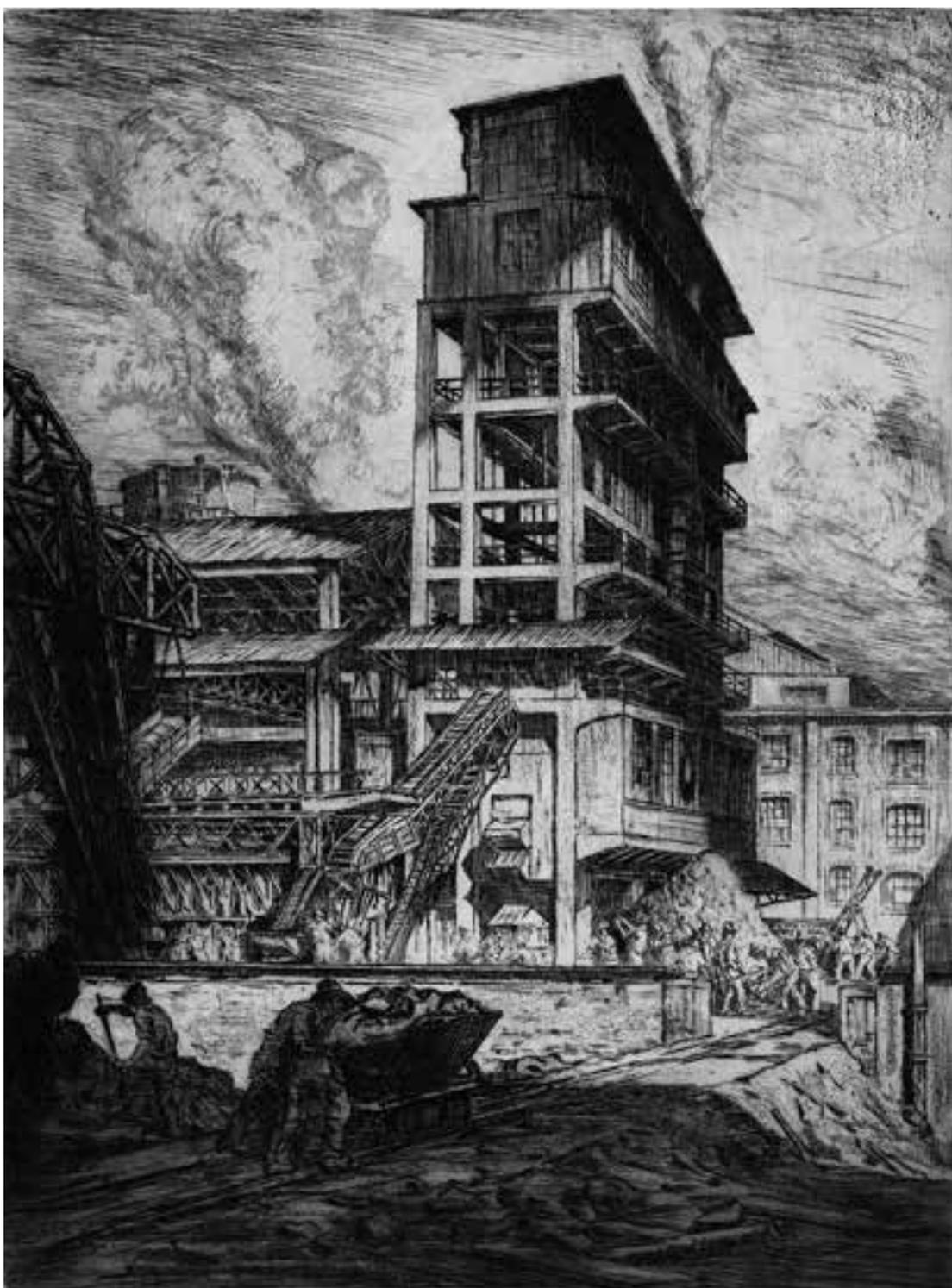
Di contro *Venezia, Rio San Barnaba*, sta a dimostrare come si possa ritrarre un campanile, inserirlo al centro delle diagonali perfette (il profilo dei tetti, la sponda del canale e la teoria dei passanti) di un'immagine quadrata, lasciarlo svettare come un obelisco, solo, in mezzo a un bel quarto di lastra di cielo aperto e non farne una banale illustrazione, anzi! lo sguardo di chi vi si sofferma si posa sul flusso delle persone, si interessa della vita quotidiana di chi, in questo luogo incantato, deve vivere la vita, dolce o grama, di tutti i giorni. Un accenno, me lo si permetta, nel catalogo di questa diciottesima mostra promossa e organizzata dalla giovanissima "Associazione Nazionale Incisori Contemporanei" che sta per compiere i cinque anni di vita, al Giovanni Giuliani che nel 1952 – sul sito dedicato a Giorgio Trentin c'è scritto 1954, ma la mostra di Venezia, Palazzo delle prigioni vecchie, 16-29 novembre 1992, catalogo di Corbo & Fiore editore, dice espressamente «1952-1992: nel quarantennio dalla fondazione: omaggio ai soci fondatori dell'Associazione degli incisori veneti, Giovanni Barbisan ecc. ecc.» – insieme a Giorgio Trentin, Tranquillo Marangoni, Remo Wolf e Neri Pozza (cui giungerà presto l'apporto di Mario Dinon, Giovanni Barbisan, Lino Bianchi Barriviera e Tono Zancanaro), fondò l'Associazione degli Incisori Veneti, quel nucleo significativo di artisti che contribuì, con l'organizzazione di esposizioni in Italia ed all'estero, al rilancio dell'arte grafica.

L'Associazione Incisori Veneti ebbe termine nel 2012 (Giorgio Trentin che alternò la carica di segretario a quella di presidente, dalla sua nascita fino al suo scioglimento, si spense l'anno successivo) e l'Associazione Nazionale Incisori Contemporanei intende proseguire sulla traccia da essa tracciata in 60 anni di fervente attività, concretatasi nel non trascurabile complesso di oltre 450 iniziative in Italia, in Europa e in varie altre parti del mondo.

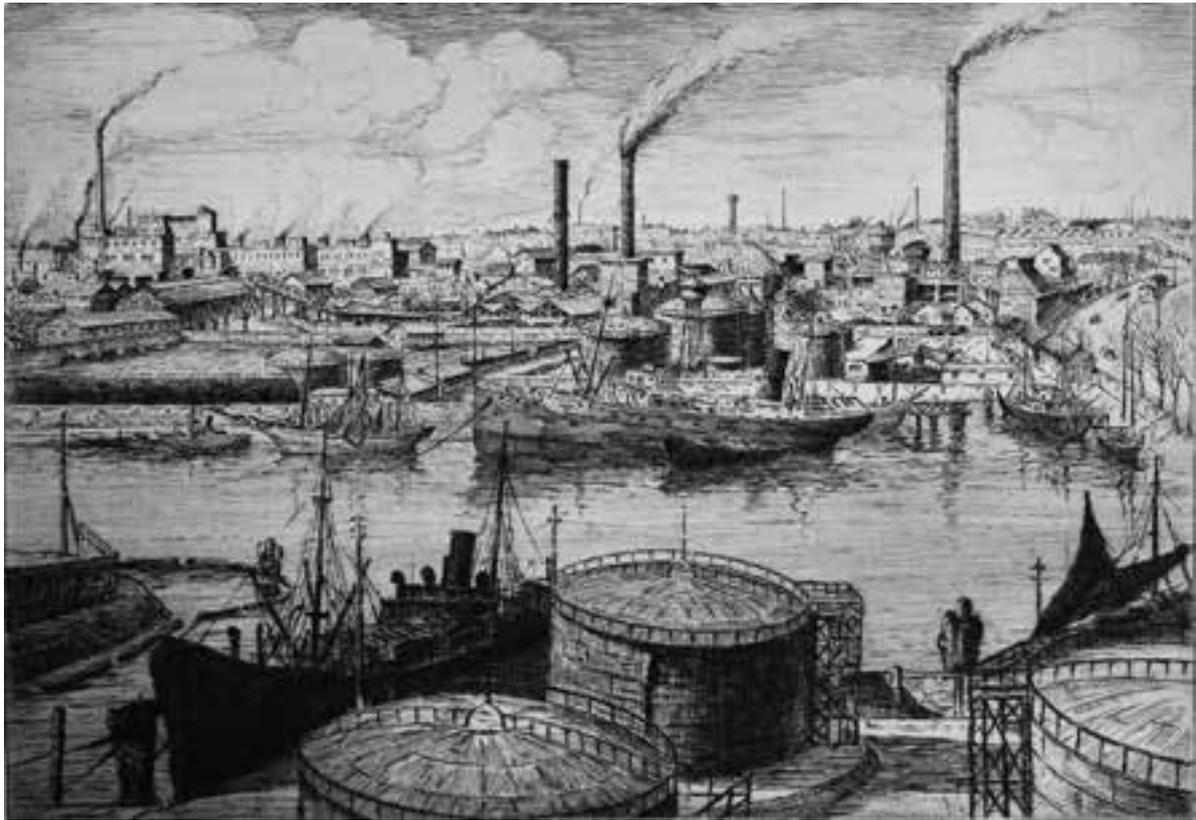
GIANFRANCO SCHIALVINO



Giovanni Giuliani  
*Madonna della Salute*, 1917-1920  
Acquaforte, mm 443x501



Giovanni Giuliani  
*Le fornaci della calce, Società San Marco.*  
*Porto Marghera, 1934*  
Acquaforte, mm 608x448



Giovanni Giuliani  
*Veduta panoramica dell'AGSP e Montecatini,*  
*Porto Marghera, 1933*  
Acquaforte, mm 438x622





Giovanni Giuliani  
*Venezia, Rio San Barnaba*, 1937  
Acquaforte, mm 246x249





Giovanni Giuliani  
*Tramonto a Mazzorbo*, 1950  
Acquaforte, mm 346x537



Giovanni Giuliani  
*Finestra aperta su Trissino*, 1953  
Acquaforte, mm 245x317



Giovanni Giuliani  
*San Daniele del Friuli*, 1953  
Acquaforte, mm 280x380



Giovanni Giuliani  
*Ultima neve*, 1955  
Acquaforte, ceramolle, acquatinta, mm 298x488



## INDICE

<i>Presentazione</i>	5
<i>La rappresentazione del paesaggio nell'incisione contemporanea</i>	6
Debora Antonello	12_13
Sandro Bracchitta	14_15
Paolo Ciampini	16_17
Graziella Da Gioz	18_19
Giovanni Dettori	20_21
Gino Di Pieri	22_23
Francesco Geronazzo	24_25
Erico Kito	26_27
Lanfranco Lanari	28_29
Stefano Luciano	30_31
Raffaello Margheri	32_33
Guido Navaretti	34_35
Olivia Pegoraro	36_37
Daniela Savini	38_39
Gianfranco Schialvino	40_41
Francesco Sciaccaluga	42_43
Gianni Verna	44_45
Mario Guadagnino	46_50
Cesco Magnolato	51_55
<i>Leonardo Castellani</i>	56_67
<i>Nunzio Gulino</i>	68_79
<i>Virgilio Tramontin</i>	80_91
<i>Fabio Mauroner</i>	92_101
<i>Giovanni Giuliani</i>	102_113



Associazione Nazionale Incisori Contemporanei



Finito di stampare nel mese di ottobre dell'anno 2017  
presso la Tipografia LA GRAFICA EDITRICE  
di Vago di Lavagno (Verona) - Italia

[lagrificagroup.it](http://lagrificagroup.it)



ISBN 978-88-6947-163-6