

# inSEDECESIMO

LE MOSTRE – COLLEZIONISTI

## LA MOSTRA/1 L'ARCADIA DI VALTELLINA I territori di Enrico Della Torre

a cura di luca pietro nicoletti

In occasione di una mostra organizzata in Germania per i suoi ottant'anni, nel 2011, Enrico Della Torre aveva detto che con l'età matura si diventa più "geometrici", ovvero che l'evoluzione di una pittura astratta non poteva che sfociare in un'esigenza di maggiore rigore attraverso le "certezze" della geometria. Si potrebbe quindi immaginare, con queste premesse, un'inappellabile scelta per la via delle rette ortogonali, per un favore verso la linea spezzata rispetto a quella curva. Da tempo, del resto, Della Torre ha recuperato alcuni esempi della sua produzione giovanile in cui era evidente una scelta di emotività trattenuta che, rivisti a distanza, potevano far pensare a un precursore delle istanze della pittura

analitica. Un riconoscimento alla validità della sua produzione matura è dato dal medaglione monografico a firma di Cristina Casero per il numero 11 (72) della rivista "Titolo" (inverno-primavera 2016) dedicato da Giorgio Bonomi e Francesco Tedeschi ad artisti "over ottanta" e volto a considerare, oltre a ricordare che «il contemporaneo vive di stratificazioni di diverse forme di "presente" e di "contemporaneità"», scrive Tedeschi, «come molti protagonisti dell'arte contemporanea vivano e affermino la peculiarità della loro opera in una fase avanzata della vita».

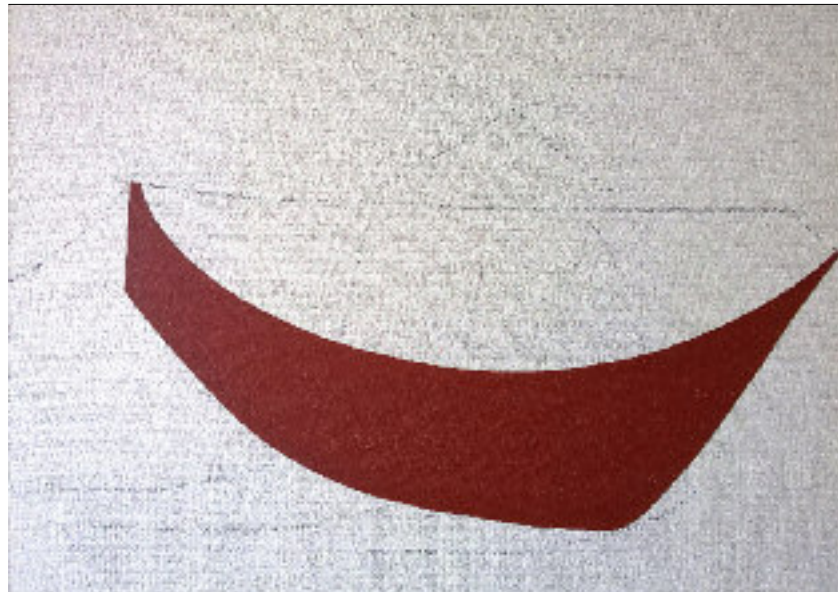
La sua vocazione di pittore non è mai stata quella della speculazione

autoreferenziale per il tramite della pittura, quanto piuttosto di poesia intimista, di impulso tanto lirico quanto controllato, fatto di piccoli dettagli e di tracce che si trasformano in motivi di linea e di colore. Per questa ragione, per quanto la geometria sia più presente rispetto al lavoro degli anni Settanta o degli anni Ottanta, si tratta comunque di uno spirito di libera ed intuitiva composizione. Si tratta, come ha detto bene Francesco Tedeschi, presentando la mostra di pastelli *Territori interiori* presso la Galleria Marini, di una geometria «sempre acutamente naturale, come la natura produce geometria». Le opere realizzate dopo il Duemila, infatti, sono soprattutto, degli «appunti visivi tradotti in immagini compiute, come cristalli riflettenti».

Sempre di più il ritiro estivo a Teglio coincide con il momento aurorale della sua ricerca: nella pace della montagna e

*Spazio dinamico*, 2011, olio e pastello su tela applicata su tavola, 16x45,4 cm





**A sinistra, dall'alto:** *Arca*, 2003, pastello e collage su carta-tela applicata su tavola, 29,5x40 cm; *Alberi d'autunno*, 2004, pastello magro su carta vellutata, 30x40 cm

**A destra:** *Una montagna come una barca*, 2003, pastello e collage su carta-tela su tavola, 37x40 cm

Non esiste, oltretutto, memoria senza oblio, ed è il rapporto fra questi a far sì che la natura torni a palesarsi soprattutto in frammenti.

Della Torre, dunque, osserva silenzioso i motivi ornamentali suggeriti dalla natura, il ritmo dei tronchi degli alberi, e da qui parte per un viaggio immaginativo fatto di logiche combinatorie e momenti di abbandono consapevole al calibrato moto ondoso della mano. L'andamento è quello del paesaggio, da cui derivano i formati orizzontali allungati ancora frequenti in questa stagione matura. Anche gli strumenti sono gli stessi di sempre, dall'olio al pastello. Quest'ultimo, in particolare, ha uno statuto intermedio nella ricerca di Della Torre: fa leva sul repertorio di segni e di gesti proprio del disegno, ma a questo non è assimilabile per via di una più complessa trama di trattamento del campo, per la quale Cristina Casero ha giustamente parlato di disegno «praticato con esiti pittorici».

Collocandosi quindi nella categoria dell'opera su carta come un vero e proprio dipinto, il pastello non ha una funzione di messa a punto di idee figurative come le carte con soli tracciati di china a inchiostro o a pennello, pur condividendo con questi la spontaneità di invenzione non progettata e non programmatica. Memore dei tempi dell'Informale, Della



dei boschi trova infatti quel contatto con la natura fondamentale per lui. Ne aveva scritto l'artista stesso in occasione di una mostra antologica a Sondrio, riconoscendo che le tappe cruciali della sua vita avevano seguito il corso dell'Adda, a ritroso, dalla bassa cremonese natia fino alle sorgenti valtellinesi. Fin da epoche remote, com'è noto, il suo lavoro aveva tratto

ispirazione dal mondo acquatico e fluviale, diventi progressivamente scenario di apparizioni oniriche. Era qui, infatti, che si poteva innestare il confronto con Paul Klee, che va tuttavia inteso, come osserva sempre Tedeschi, non come referente formale ma per una affinità di ragioni profonde di discorso: li accomuna infatti il rapporto con la memoria del mondo esterno.

Torre si accosta alla carta con un'idea di immagina, ma questa si mette a fuoco solo mano a mano che il lavoro procede, rivelando, a detta dell'artista stesso, esiti talvolta inaspettati.

Si assiste anzi spesso a un contrasto tra forme fisse e tracce più libere e duttili, in cui si legge ancora il lento incedere del pastello che riempie la campitura, talvolta smagrito con una velatura di diluente, e quando invece nasce da un tratto più rapido e più sicuro quanto di esatta calibratura.

Spesso Enrico Della Torre mischia i linguaggi: parti campite e colorate come un quadro ed aree lasciate a minimali tracciati di sola grafite, come a voler includere un colore forte, una notazione caratterizzante dentro un'idea compositiva. Lo aveva notato anche la Casero, annotando, riguardo all'ecclettica convivenza di più registri linguistici, che «l'esuberante ricchezza dei modi dell'artista si dispone [...] più sul piano sincronico che su quello diacronico» (Casero)

L'intervento a pastello, in questo caso, si palesa dunque come un'apparizione, come un elemento sovrapposto proprio con la volontà di marcare una discontinuità. In questo, il lavoro di Della Torre è debitore della pratica del collage, che del resto utilizza piuttosto spesso con inserti di carte colorate dai bordi sfrangiati. Enrico non ritaglia le forme nel colore come Matisse, che pure ha ben presente, ma le strappa con le mani e mette in evidenza il profilo dello strappo. L'inserto di collage compare talvolta come un'interferenza, come l'intrusione di un elemento di rottura dentro una rappresentazione connotata,

### ENRICO DELLA TORRE. TERRITORI INTERIORI

A cura di Francesco Tedeschi

MILANO, GALLERIA MARINI  
<http://www.galleriamarini.it>

**28 aprile – 2 luglio 2016**

provocando un salutare spiazzamento che rende più mosso l'insieme. Non mancano però momenti di puro affidamento al segno e al colore, come in un pastello di *Alberi d'autunno* del 2004, in cui il titolo vale come orientamento più che come immediata relazione a un referente. Su un fondo di giallo inacidito e dilagante, una macchia di verde ondeggia trafitta da quattro segni rossi tracciati con rapidità come dei dardi o dei graffi. Qui sono ricombinati pensieri sugli anni Cinquanta, dalla macchia di colore,

tanto in voga anche prima dell'incontro con la pittura di Rothko al PAC di Milano, ai quattro segni come saette circonfuse da una costellazione di punti rossi, di chiara derivazione spazialista, ma tradotta in pittura con gli accordi cromatici del quadro naturalista.

È il colore, anzi, il vero elemento di orientamento vero quella connotazione stagionale dell'immagine. Non sarebbe azzardato, anzi, riordinare questi pastelli secondo il ritmo delle stagioni anziché seguendo la pura cronologia. Del resto, il lavoro di Della Torre riporta a un tempo dell'uomo all'avvicinarsi del giorno e della notte, al risveglio primaverile della natura dopo i rigori invernali e prima della frescura delle estati montane, fino a un autunno di esplosione vitale. Un tempo ciclico, dunque, in cui la lentezza ha un valore: quello dei lunghi silenzi arcadici. [lpn]



## LA MOSTRA/2 VERSO SAO PAULO Italiani in Brasile al Mudec di Milano

**F**ra le rotte internazionali degli scambi artistici e culturali del secondo dopoguerra, l'asse che univa l'Italia al Brasile è stato a lungo poco considerato: eppure il trasferimento per periodi più o meno lungo di intellettuali e artisti italiani a San Paolo del Brasile o più in generale in quel grande stato sudamericano non è stato privo di conseguenze sia per la situazione culturale locale, sia per l'arricchimento di esperienze e di prospettive riportate in patria. Ne traccia un breve e suggestivo resoconto la mostra *Italiani sull'Oceano* curata presso il Mudec di Milano da Paolo Rusconi, coadiuvato da un gruppo di curatori che da tempo e da prospettive differenti hanno condotto indagini su singole figure coinvolte in questa dinamica. Si intrecciano così con il Nuovo Mondo, dunque, le storie di Pietro Maria Bardi (1900-1999), di Roberto Sambonet (1924-1995), di Margherita Sarfatti (1880-1961) e di Gastone Novelli (1925-1968). È proprio Bardi, al centro da lungo tempo delle ricerche di Rusconi, il perno di questa vicenda: attorno a lui, infatti, si era andata formando una colonia creativa di artisti e architetti, attratti dall'attività del MASP (Museo d'Arte di San Paolo) a cui questi aveva dato vita dopo il trasferimento definitivo in Brasile nel 1946, insieme alla moglie, l'architetto Lina Bo Bardi (1914-1992), a suo

tempo allieva di Gio Ponti a Milano e autrice dell'edificio del MASP.

Già figura centrale nel sistema delle arti in Italia nel corso degli anni Trenta, dove svolge sia il ruolo di gallerista che quello di critico d'arte, oltre che direttore per un certo periodo della Galleria di Roma, Bardi era giunto per la prima volta in Brasile nel novembre del 1931, e di lui si era subito accreditata l'immagine di un promotore e divulgatore del verbo dell'architettura moderna. Soltanto in seguito egli si sarebbe poi affermato come il creatore del più grande museo d'arte del Sud America (il MASP appunto) che nel profondo ambiva anche a costituirsi come centro di formazione sulla scia del Bauhaus. L'approdo in Brasile, dunque, gli aveva offerto una grande occasione di crescita professionale e l'arrivo a una posizione di rilievo anche per gli scambi con l'Italia e per una diffusione di quanto di meglio potesse offrire l'arte italiana moderna (e non solo).

### ITALIANI SULL'OCEANO. STORIE DI ARTISTI NEL BRASILE MODERNO E INDIGENO ALLA METÀ DEL '900

A cura di Paolo Rusconi  
con Elisa Camesasca,  
Ana Gonçalves Magalhães,  
Viviana Pozzoli, Marco Rinaldi  
MILANO, MUDEC

25 marzo – 21 luglio 2016



**In alto:** Roberto Sambonet, *Visite o Museu de Arte de São Paulo*, 1951, poster, Milano, Archivio Roberto Sambonet.

**A destra:** Lina Bo Bardi, *Largo Getulio Vargas*, Rio de Janeiro, 20 ottobre 1946, 1946, acquerello e grafite su carta, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Diversa, invece, la vicenda di Margherita Sarfatti, che tolse due visite in Sud America, nel 1938 è costretta a rifugiarsi qui in esilio per sfuggire alle leggi razziali, riparando prima a Buenos Aires, poi a Montevideo, dove resta fino al 1947, infine in Brasile. Sono anni in cui presta attenzione alla realtà locale e scrive molto di pittura moderna sudamericana, ma al tempo stesso non dimentica l'arte italiana per cui tanto si era spesa fino a quel momento, che costituisce il suo principale contributo alla costituzione della collezione Matarazzo, nucleo principale del Museu de Arte Moderna (oggi MAC USP) di San Paolo. Per vie diverse, dunque, sia Bardi sia la Sarfatti sono il motore di un movimento di opere che sorvolano l'Oceano per

entrare nelle collezioni sudamericane, che in questo frangente si dotano di alcuni capolavori di prima grandezza dell'arte italiana.

Ma oltre alle opere si muovono anche gli artisti e gli architetti. Nel 1948, per esempio, giunge in Brasile Sambonet, al seguito della moglie, Luisa Bernacchi, chiamata a insegnare disegno presso il MASP. L'esperienza, di non lunga durata, lo colpisce profondamente. La rigogliosa vegetazione tropicale, in particolare, gli lascia una impressione duratura, che nell'immediato ha ripercussioni nei disegni di motivi per tessuti e di modelli per la moda, oltre ad accessori e calzature, che realizza direttamente in Brasile: sono segni semplici, di natura grafica e non esenti, se si vuole, da certe tentazioni "primitive", o almeno di ricerca di un "primordio" attraverso una purificazione e astrazione formale che approda, in questo caso, alle forme di design. Ma anche una volta tornato in Italia, Sambonet non dimentica la foresta amazzonica, che anzi ricompare dirompente nei disegni di piante e vegetali pubblicati nel volume *22 cause + 1* pubblicato a Milano nel 1953 in collaborazione con Emilio Villa e Max Huber. Disegni che puntano verso l'astrazione, ma che sono ancora capaci, con le loro forme di sintesi, di restituire il senso della calura umida della vegetazione tropicale, intrisa di luce e trasformata in pura segno.

Riserva non poche sorprese, in ultimo, riscontrare gli effetti immediati sulla pittura di Gastone Novelli dei prolungati soggiorni in

Brasile compiuti fra 1948 e 1954. Oltre a collaborare con il MASP, infatti, egli compie numerosi viaggi all'interno del paese, passando le regioni del Rio Xingu, la Serra do Roncador e il Rio das Mortes, entrando in contatto con le tribù indigene come documenta un ricco album di appunti e fotografie riportato in Italia. Ma quel soggiorno riserva poi delle sorprese soprattutto sul piano della pittura, mostrando un vero e proprio "Novelli prima di Novelli", cioè prima della sua produzione più nota. Novelli infatti non è estraneo ai suggerimenti offerti dagli artisti brasiliani, di cui dà conto

un nucleo di ritratti eseguiti fra 1948 e 1950, che lo inducono poi a una fase post-cubista nel 1951 fino a un affiancamento, a partire dal 1953, del concretismo brasiliano: il fulcro è il rapporto fra geometria e quarta dimensione, e sulla possibilità di restituzione del volume della figura anche attraverso il semplice utilizzo di campiture piatte e spigolose. Era alle porte, però, una svolta in direzione di Paul Klee che porterà una maggiore fluidità di forme e di andamenti, ma con una concretezza di forme e una sensibilità cromatica che ha i toni e le cromie, se si vuole, di terre calde viste dall'altra parte del mondo. [lpn]



## LA MOSTRA/3 MARIO NEGRI E LA SCULTURA Una mostra per il centenario

«Sono stato scultore per poter vivere la mia vita, ogni giorno, con una certa tensione e con molta libertà», scriveva di sé Mario Negri (1916-1987), specificando le ragioni iniziali della sua vocazione fondamentale per la scultura. Di lui si potrebbe dire che è stato scultore che molto ha visto, sotto le cui mani, oltre alla matita e l'argilla, sono passati molti libri. Del resto, che Negri fosse una mente critica acuta, attento osservatore di quanto accadeva nel mondo delle arti figurative del suo tempo, è testimoniato dalla sua collaborazione in qualità proprio di critico, fra 1950 e 1951, con la rivista

"Domus", e ne dà conto un piccolo ma preziosissimo libro delle edizioni Scheiwiller che raduna in un racconto compatto la sua visione della scultura e delle arti del Novecento e, soprattutto, il profilo dei suoi protagonisti principali. Tutto questo avveniva con maggiore intensità prima che Negri tenesse la sua prima importante mostra personale, alla Galleria del Milione di Milano, per quanto questa non segni una fine netta della sua attività di scrittore di cose d'arte. In ogni caso, il suo lavoro plastico rimane un esemplare crocevia di culture figurative, come un sismografo che ha registrato e criticamente riletto i sommovimenti che nel corso del



Novecento hanno segnato la storia della scultura. Non è senza significato, in tal senso, che nel suo lavoro si rintraccino le prime avvisaglie della ricezione italiana della scultura di Henry Moore, mentre era quasi naturale, per lui nato a Tirano, tessere un dialogo ravvicinato con la scarnificazione filiforme della figura umana operata da Alberto Giacometti. Nel rapporto dialettico con entrambi, tuttavia, Negri inseriva un proprio dato di lettura che declinava in senso narrativo quelle istanze, facendone a sua volta un punto di partenza per la ricerca di artisti più giovani: non credo sia azzardato, infatti, affermare che il suo lavoro sia stato il tramite per introdurre scultori più giovani alla lettura di quei modelli internazionali, come se la lingua plastica di Mario Negri l'avesse resa più accostante, più accessibile perché declinata secondo una sensibilità tipicamente lombarda.

Del resto, come fa notare Martina Corgnati nell'introduzione al catalogo della piccola e preziosa mostra dello Studio d'Arte del Lauro, il suo lavoro è



caratterizzato dalla coesistenza di «polarità dialettiche» che fanno di lui uno sperimentatore per temi e variazioni. Da questo, viene fatto notare, si dipana un percorso che «si nutre più del processo che del capolavoro, più della ricerca che della conquista, più della domanda che della risposta», che comporta una «indifferenza per l'opera singolare ed irripetibile a favore di quella febbrile metamorfosi della forma, le cui varianti si delineano nel tempo come provvisorie testimoni di un percorso ininterrotto e infinito».

Non resta a questo punto che tentare una pur sommaria divisione delle serie, una classificazione dei filoni di sviluppo o, meglio, delle tipologie plastiche e operative di Negri. Ci si accorge subito, a questo punto, che il nodo cruciale è nel modo di intendere la figura e il suo rapporto con l'ambiente e con la struttura plastica della scultura stessa. Da una parte, per esempio, ci si accorge che il confronto con Moore si consuma in una serie di figure reclinate o di torsi seduti che costruiscono lo spazio attorno a loro grazie all'articolazione anatomica della figura stessa. Ne deriva una sintesi eminentemente grafica, in cui i volumi hanno profili marcati non dissimili da quelli che si ritrovano nei disegni degli stessi anni. Ma in questa sintesi, allo stesso tempo, quando non si gioca con la poetica del frammento, del torso acefalo e privo di arti come in una nuova teoria di rovine del mondo antico, la figura si anima come sottoposta a un processo metamorfico di cui non si può prevedere la conclusione.

Oppure, altre volte Negri, memore di Giacometti, stabilisce un rapporto più

### MARIO NEGRI

A cura di Cristina Sissa;  
testo di Martina Corgnati

MILANO,  
STUDIO D'ARTE DEL LAURO

12 maggio – 30 giugno 2016

complesso tra figura e basamento, facendo di quest'ultimo, più che un sostegno, una pedana percorribile, uno spazio circoscritto e praticabile su cui la figura, ridotta a un segno stilizzato come corpo che accenna un movimento, potrebbe idealmente camminare. È in questa chiave che la lezione di Giacometti diventa più narrativa: quella che nello scultore svizzero era una

forma di desertificazione dell'identità individuale, oggetto di una ostensione impietosa della miseria esistenziale, in Negri diventa una forma di racconto mediata dalla concezione ambientale di Medardo Rosso, ma semplificata e illustrata. In ultimo, poi, ci sono quei progetti per ambienti che recuperano le modalità di presentazione tipiche dei plastici di architettura: anziché visualizzare però progetti realizzabili, gli spazi definiti da Negri sono luoghi visionari e d'invenzione di una geografia geologica e visionaria. Sono luoghi possibili, di esatta progettazione che compete con la geometria naturale, ma in attesa di nuovi possibili abitanti. [lpr]

**Nella pagina accanto, in alto:** Mario Negri, *Gli sposi*, 1975. **In basso:** Mario Negri, *Seconda ipotesi per la genesi*, 1976. **In questa pagina, in basso:** Mario Negri, *disegno*.

