



Elda Fezzi: una donna per l'arte

a cura di Angela Bellardi

Progetto realizzato con il contributo del

Comune di Cremona - Cultura Partecipata



Con il sostegno di:



- **Laura e Marco Ruffini** (figli dello scultore Dante)

Con il patrocinio di **Zonta Club Cremona**



Progetto grafico copertina: **Silvia Corbani**

© Copyright Società Storica Cremonese

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto. L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume.

Tutte le immagini sono state concesse per la presente pubblicazione.

Si ringraziano per la concessione delle immagini:

- Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente – Milano
- Archivio di Stato di Cremona
- Archivio Privato Giulio Carlo Argan - Roma
- Biblioteca Statale di Cremona
- Clara Gusperti (Casalbuttano)
- Gabriella Montaldi-Seelhorst (Amburgo)
- Ines Pedrazzoli (Cremona)
- Laura e Marco Ruffini (Cremona) per le fotografie delle sculture cimiteriali
- Mariarosa Ferrari Romanini (Cremona)

Abbreviazioni

ASCr = Archivio di Stato di Cremona

USTCr = Ufficio Scolastico Territoriale Cremona

b. = busta

Progetto: “Elda Fezzi: una donna per l’arte”

Il ricordo di Elda Fezzi nel trentesimo della morte (appena passato) e soprattutto nel novantesimo della nascita si inserisce a pieno titolo nei progetti della Società Storica Cremonese che, se da un lato si sofferma sulla storia antica della Comunità cremonese, dall’altra vuole anche riportare in vita alcuni momenti e persone che, pur vivendo intensamente nella piccola città, hanno però trasferito in essa un ampio respiro internazionale.

E’ il caso appunto di Elda definita a pieno titolo “Una donna per l’arte” per quanto intenso sia stato il suo apporto per la diffusione delle conoscenze artistiche.

Allieva di Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini si laurea giovanissima a Bologna in storia dell’arte con una tesi sulle avanguardie artistiche.

Eccezionale insegnante all’Istituto Torriani, rimase sempre legata alla sua città d’adozione (era nata a Graffignana di Lodi) e sempre operò per lo sviluppo culturale e artistico di Cremona e da Cremona teneva corrispondenza con le maggiori gallerie d’arte a livello internazionale.

La sua firma era molto attesa e le sue radicali e oggettive recensioni venivano pubblicate sulle più importanti riviste del settore.

A lei devono il successo tutti gli artisti locali che valorizzava proponendo loro personali in città ma anche, e soprattutto fuori della cerchia cittadina.

Sfogliando il quotidiano locale dal 1956 a pochi giorni dalla morte si possono leggere oltre 250 articoli legati a eventi cremonesi ma anche segnalazioni di eventi nazionali o internazionali presentati proprio con l’obiettivo di una nuova circolazione di idee anche nel mondo di Cremona.

Sicuramente costituì, pur nella sua proverbiale riservatezza, un pilastro fondamentale per la crescita culturale e per la valorizzazione del patrimonio culturale e artistico.

Come presidente della Società Storica Cremonese devo esprimere un sincero ringraziamento a chi, ancora una volta, si è messo a disposizione per far sì che i progetti della Società potessero avere un risultato di alto valore scientifico.

Si ricorda che anche il Comune di Cremona ha voluto sostenere il progetto mediante l’inserimento in “Cultura Partecipata”.

Si ringrazia Cassa Padana per essere sempre al fianco e a sostegno della Società Storica Cremonese.

Un grazie Particolare anche a Laura e Marco Ruffini.

Angela Bellardi
Presidente Società Storica Cremonese

SOCIETÀ STORICA CREMONESE
societastorica@gmail.com

Presidente

ANGELA BELLARDI

Consiglieri

NICOLA ARRIGONI

MARIA LUISA BETRI

ELISA CHITTÒ

GIOVANNI FASANI

ANDREA FOGLIA

ANGELO GARIONI

EMILIO GIAZZI

VALERIO GUAZZONI

SONIA TASSINI

Segretario

ELISA CHITTÒ

Tesoriere

GIANLUIGI BRESCIANI

SOMMARIO

- 7 Tiziana Cordani
Tracce di donna: Elda Fezzi, un profilo in punta di matita
- 11 Liliana Ruggeri
Elda Fezzi, note biografiche e frammenti di vita dalle "pagine del cuore"
- 15 Liliana Ruggeri
Elda Fezzi, una docente aperta ai problemi della cultura e della scuola
- 21 Mariella Morandi
La nuova voce di Elda Fezzi. Gli esordi: 1956-1961 attraverso gli scritti su "La Provincia"
- 27 Anna Maccabelli
Recensioni, carteggi e un'intervista
- 75 Sonia Tassini
"Nell'opera d'arte dei vivi s'anima la pietà per i morti". Come l'occhio di Elda Fezzi racconta l'omaggio dell'arte ai nostri defunti
- 87 Donatella Migliore
Ricordando Elda
- 93 Rodolfo Bona
Elda Fezzi: note e riflessioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta
- 107 Raffaella Barbierato
Il "Dono Elda Fezzi" nella Biblioteca Statale di Cremona
- 109 Angela Bellardi
Le "Carte Elda Fezzi" in Archivio di Stato di Cremona
- 111 Inserto fotografico
Elda Fezzi: scatti di una vita
- 131 Angela Bellardi – Roberta Bonvicini
"La Provincia" 1956-1988: Regesti
- 163 Angela Bellardi
"La Provincia" 1956-1988: Indice dei nomi
-

Tracce di donna: Elda Fezzi, un profilo in punta di matita

Ci sono date che invitano ad una riflessione volta non soltanto al ricordo di una persona scomparsa a noi cara ma che si allargano al ruolo che essa ha rivestito per noi e per la società in cui è vissuta, ponendo quindi l'attenzione a tutti quegli episodi, grandi o piccoli, che ne hanno segnato la presenza ed il cammino, facendone una persona speciale ed indimenticabile. Questo è per me e per molti altri Elda Fezzi di cui è ricorso nel 2018 il trentennale della scomparsa.

Eppure nessuno poteva essere più discreto di lei, nessuno sarebbe potuto passare maggiormente inosservato, tanta era la forza e la riservatezza del suo carattere, eppure tutti coloro che l'hanno conosciuta e molti di coloro che ne hanno solo sentito parlare non possono non riconoscerle lo spessore di un personaggio di grande spicco e valore per la cultura non solo cremonese.

Con queste righe non ambisco certo ad essere esaustiva né mi arrogo il ruolo di memoria storica di una figura che appartiene davvero alla storia della nostra città e della cultura dell'arte in Italia, bensì desidero soltanto tracciare, sulla base di una lunga frequentazione e conoscenza, un profilo umano, volto ad inseguire i segni e i momenti che si sono inframmezzati al mio personale cammino, per questo frammentario e parziale come si conviene a chi non può, per scarto d'età e d'esperienza, tutto comprendere dell'altro. Sono inoltre consapevole di aver dedicato già alcuni scritti memoriali al critico d'arte scomparso, quindi probabilmente ripeterò parole già dette dell'amica e me ne scuso coi lettori, tuttavia ritengo che, come in tutte le narrazioni, si debba pur cominciare dall'inizio.

Credo, se la memoria non mi inganna, che fosse il 1958 l'anno in cui Elda Fezzi ha iniziato a frequentare la nostra casa di via Dante 172 con lo scopo di seguire il lavoro di mio padre Sereno, il quale, proprio in quel periodo, portava avanti la sua personalissima "rivoluzione artistica", transitando dalla figurazione alla formulazione astratta che già aveva investigato e frequentato nei primi anni Cinquanta. La conoscenza con Elda tuttavia rimontava a qualche tempo addietro ed alla comune frequentazione di mostre ed esposizioni locali: si era infatti in un periodo culturalmente fertile di iniziative, non ultime quelle accolte dal Palazzo dell'Arte nel primo lustro del decennio e quelle legate alla, da poco fondata (1956), Associazione Artisti Professionisti Cremonesi. Elda era già da qualche tempo sulla breccia e divideva lo spazio critico disponibile con figure storiche nel panorama cremonese: il prof. Alfredo Puerari per lungo tempo Direttore del Museo Civico Ala Ponzzone, il prof. Mario Monteverdi allora docente di Lettere presso il Liceo Classico Manin, lo scrittore, pittore e critico letterario, teatrale e artistico Piero Riccardi, il direttore didattico Celso Petracco, tutte personalità incisive e di ampia e raffinata cultura che amavano scrivere d'arte con competenza e sensibilità. Lo spazio per Elda e la sua passione critica quindi non era molto, anche non tenendo conto della presenza di giornalisti già noti quali Elia Santoro o Fiorino Soldi, storico direttore del quotidiano locale *La Provincia* o di scrittori appassionati quali Cesare Bergamaschi o di professori versati in più discipline quale fu



Elda Fezzi

l'emerito prof. Ugo Gualazzini. Una stagione ricca di ingegni fu quindi quella all'indomani del secondo conflitto mondiale, resa ancor più feconda dalla energia, entusiasmo e passione che alimentava gli spiriti degli intellettuali e degli artisti in quella ritrovata libertà di pensiero. In quel clima Elda aveva frequentato il Liceo Classico a Cremona, sua città d'adozione poiché in effetti era nata a Graffignana di Lodi il 10 gennaio 1930. In seguito aveva proseguito gli studi presso l'Università a Bologna, laureandosi nel 1953 con il prof. Pallucchini e dove era stata allieva di Longhi, per ritornare poi a Cremona ma era pronta a inseguire i suoi interessi anche in altri luoghi e così fu che si recò, lei giovane critico, a Venezia all'inizio degli anni Sessanta, in quanto nominata segretario della Biennale omonima condotta dal prof. Rodolfo Pallucchini. Giovane, entusiasta ma non sprovveduta: lavorava ed imparava, soprattutto vedeva quell'arte che veniva da paesi lontani, quasi favolosi com'erano nell'immaginario postbellico, gli Stati Uniti, e poi i lavori degli artisti francesi e dei tedeschi, appena liberati, degli inglesi e persino dei russi: un mondo di espressioni diverse che apparivano rivoluzionarie in un panorama italiano in larghissima parte ancora legato alla figurazione ed alla tradizione accademica, un panorama nel quale le grandi rivoluzioni estetiche d'inizio secolo pareva avessero ben poco inciso in termini di rinnovamento soprattutto nelle periferie culturali di provincia. Non era frequente all'epoca un artista autodidatta (venivano persino guardati con sospetto se non con disprezzo) né un autore che abbracciasse l'arte aniconica era stimato un vero artista ma un pazzo (accadde anche a mio padre che fu insultato pubblicamente per aver scelto di abbandonare, dal 1960 in poi, il figurativismo), Elda era invece una paladina di queste sperimentazioni: il suo spirito libero, la sua apertura mentale andavano spontaneamente in quella direzione che stimolava la sua curiosità, facendola partecipe e sostenitrice del mutamento in atto nella capitale artistica del paese, Milano, dove si recava talora anche con mio padre che vi frequentava i giovani artisti suoi compagni d'Accademia: Dova, Crippa, Fò e poi Vedova, Fontana e i giovani che avevano guidato la rottura con la vecchia scuola e che si riunivano per andar per mostre e discuterne ad un tavolino del Bar della Titta a Brera. La sua finezza intellettuale e la sua mente acuta non si lasciavano fuorviare dalle mode né dal guadagno e lo studio, la possibilità di conoscere erano la ragione e la ricompensa del suo fare. Per questo andava spontaneamente incontro a quegli artisti che, più idealisti che spiriti pratici, andavano contro le leggi del mercato per inseguire i propri sogni mossi da una sorta di urgenza di coscienza. Nello scritto autografo che mi consegnò nell'inverno 1987 come sua testimonianza e memoria, da lei stessa definito "un pezzullo sul mio *non - metodo* di lavoro", infatti ebbe a definire la pulsione primaria del suo scrivere come "scelte di lavoro fatte per studiare". Per questo aveva una vera passione per i libri: arte, letteratura, estetica, reportage di viaggio, tutto le serviva per imparare, per arricchire la conoscenza ed attingere ad un orizzonte più vasto, non solo di Cremona, ma d'Italia.

Si concedeva ogni anno, durante gli anni più sereni e meno difficoltosi della docenza, un viaggio estivo all'estero, al quale teneva moltissimo e per il quale risparmiava con puntiglio nei mesi antecedenti: la Germania, la Polonia, la Svezia, tutto un mondo di musei, di immagini, di incontri alimentava le sue ricerche, le riflessioni che andavano a fecondare il suo lavoro critico successivo. Negli inverni cremonesi si aprivano per lei le gallerie di Cremona, Brescia, Milano, Bologna, dove tutti, artisti e galleristi erano lieti di accoglierla, ben conoscendo la sua onestà intellettuale e il suo profondo sapere. E si aprivano le case degli amici, non molti ma fedeli, in primis casa Romanini e lo studio e la casa di Cordani. Spiriti affini mio padre ed Elda, avevano stretto un'amicizia che influenzò il percorso di Sereno pur non determinandone le scelte ma sostenendone gli esiti e gli azzardi. Erano due persone coraggiose l'artista ed il critico e i loro confronti non erano mai banali discussioni superficiali su fatti minuti ma reali confronti di fondo sul cammino dell'arte contemporanea. Io stessa ho imparato moltissimo dall'aver avuto questa possibilità di ascolto e di interlocuzione con loro e con gli amici che spesso si intrattenevano in studio, artisti o intellettuali, giovani emergenti o più anziani esperti, potrei citarne moltissimi ma mi limiterò a qualcuno di quelli che incisero maggiormente in seguito nel percorso artistico cremonese: Naponi, De Marchi, Fayer, Tarquinio, Lodi, Korompay, Merisi, Ferragni, Toninelli, il gallerista Marco Rosa e naturalmente Mariarosa Ferrari Romanini, la cui direzione della Galleria *Il Triangolo* fu all'insegna della guida di Elda nelle scelte estetiche all'avanguardia del momento. "Fare cultura sul campo ... secondo le prospettive dell'arte ... (che) secondo le proprie scelte, avesse qualità ..." non fu certo una scelta facile né fruttuosa economicamente, tant'è che talora ricordo ancora con commozione la gioia di Elda quando poté acquistare la prima automobile e poi la prima (e credo unica) pelliccia della sua vita a prezzo di non pochi sacrifici! Se doveva scegliere era infatti ai libri ed ai viaggi che dava il primo posto, di tutto il resto si curava assai meno. Cibo, abiti, trucchi solo per quel che bastava al decoro, non era golosa e, quando pranzava con la mia famiglia,

il che poteva capitare se passava da noi il pomeriggio in studio o se veniva dopo le lezioni o in un giorno festivo, sovente lasciava raffreddare il cibo tanto era presa dal suo discorrere con Sereno, sicchè mia nonna e più tardi mia madre riportavano i piatti ormai freddi in cucina con aria sconsolata, però le piacevano la polenta e il risotto ed anche il salame quello di campagna che girava allora per le mense tradizionali, che gustava senza ingordigia. Educatissima, come s'usava al tempo, non l'ho mai sentita alzare la voce, usare parole sconvenienti o interrompere ed interloquire con la brutale arroganza che oggi molti praticano, il suo discorrere era sempre pacato ma ficcante, preciso e puntuale quanto aguzzo e intenso d'ingegno, la si poteva contrastare ed affrontare ma sempre e soltanto sul piano intellettuale mai del pettegolezzo, della battuta triviale. Non amava le esagerazioni, i "voli pindarici", il suo scrivere scorreva teso e denso il che non sempre rendeva facile ed immediata la comprensione poiché erano necessari, come mi resi conto spesso anche in seguito, una tale massa di conoscenze e di saperi che, non essendo possesso di tutti, dava a pochi il pieno accesso al suo pensiero. Si potrebbe immaginare fosse una persona sussiegosa e magari noiosa ma sarebbe un grave errore: Elda sapeva ridere anche se più spesso sorrideva, sapeva essere amabile pur con qualche severità, che era in realtà grande schiettezza dei giudizi, sapeva intrattenersi con garbo ma anche con una naturale ritrosia che consentiva a pochi di entrare in reale intimità d'amicizia. Fedele agli amici ed agli affetti colmava la sua vita di ciò che amava: l'arte e la ricerca che, con l'insegnamento, erano il suo vero mondo, la sua vita. Questi ideali erano comuni alla mia famiglia e la condivisione cementò negli anni i rapporti che ognuno di noi intrecciò con lei: mio padre procedeva nel suo cammino di sperimentatore che Elda incoraggiava, mia madre Lina divenne per lei una buona amica nella quale riponeva fiducia, io, che ero una ragazzina, trovavo in lei un sostegno ai miei sforzi per crescere ed emanciparmi dall'ambiente cremonese: ricordo quanto si arrabbiava perché non vedeva riconosciute dai suoi colleghi le mie capacità e potenzialità e come questo mi abbia incoraggiato, soprattutto negli studi universitari, a credere in me stessa ed a ricostruire un'autostima che era uscita distrutta dagli anni del Liceo. Non mi rendevo conto, ovviamente, che tutto questo sarebbe divenuta la base di un rapporto in cui il rispetto e la confidenza sarebbero andate a braccetto sino a quel dramma che ce l'avrebbe sottratta.

La sua scomparsa, avvenuta il 21 febbraio 1988, per quanto fosse una terribile prospettiva, mi colse tuttavia impreparata, come spesso accade. Negli anni successivi alla morte di mio padre la nostra vicinanza si era accentuata, inizialmente a causa della mostra postuma a lui dedicata e per la quale Elda aveva curato il catalogo nel 1985/86 poi per la sua spinta a dedicarmi alla critica attiva, decisione che ci portò ad una condivisione anche maggiore di pensieri e propositi. Quando si conclamò la malattia che le sarebbe stata fatale, nessuno di noi suoi amici si rassegnò all'idea di poterla perdere e ne seguimmo con ansia e trepidazione la strenua e coraggiosa lotta per sopravvivere. Talvolta la sua reazione era di incredulità, quasi di stupore, davanti all'aggressione del male: nel suo *Diarietto*, un quaderno sul quale prese ad appuntare i suoi giorni faticosi ed anche le sue ricerche e che mi consegnò negli ultimi giorni di vita, scrive. "Che succede, ancora una volta?... dopo sei mesi - o sette? - mi assalgono dolori alle ossa, mai sentiti - mai saputo in tutti i 52 anni cosa fosse un dolore osseo ..." la data è il 24 /12/ 87, la prima pagina. Nell'ultima narra un episodio che mi è tuttora doloroso: la sua caduta durante una conferenza in Salone dei Quadri che il Comune dedicava alla memoria di Fiorino Soldi e nella quale io le avevo prestato soccorso, scrive infatti al proposito: "... Mi alzo per andarmene e cado, invece, sulle ginocchia. Mi sono rialzata subito, da sola, ma la gamba non mi reggeva molto. Tiziana Cordani, che era seduta lì vicino, si mosse subito al soccorso ... Appoggiata a Tiziana, giunsi a casa ... sono un po' stanca eppure mangio ..." mi viene un groppo in gola ogni volta che ripenso a quell'episodio che segnò l'inizio del suo calvario, allora ignoravo che un anno dopo avrei dovuto affrontare anch'io la stessa prova che, se pur con diverso esito, ha condizionato tutta la mia vita successiva.

Vorrei che il suo umano ricordo non fosse affidato alle mie parole, il cui valore è ben poca cosa rispetto al perdurare della sua presenza nella mia vita e nella cultura dell'arte, rimanendo Elda, insieme a mio padre e a poche altre figure di riferimento, uno dei capisaldi del mio impegno professionale, sia di quello di docente sia quello di critico (fu lei a dirmi sorridendo quando decisi di accettare la proposta di Antonio Leoni e sua di scrivere per *Mondo Padano* nell'ormai lontano 1986 "Sarai un critico militante, hai il carattere battagliero di tuo padre!"), vorrei invece che fosse ricordata da alcune righe che le dedicò il critico d'arte bresciano Elvira Cassa Salvi la quale ebbe a scrivere: "Elda era una straordinaria collega ma anche un'amica ... aveva una capacità di penetrazione e di analisi acuta, sottile ... e una grande disponibilità umana e intellettuale, era una scrittrice lucida e intelligente. ... donna entusiasta e attiva, sorretta da una passione così forte da farle dissimulare e superare il male segreto ... pronta ai richiami di ogni sia

pur flebile incanto pittorico che le si offrisse ... ha lottato con una tenacia struggente, nascondendo la sua sofferenza e chiudendola nel silenzio della sua fiera solitudine ...” . Mi consola il fatto che in quel disperato momento di perdita e di abbandono mi abbia voluta vicino in quella stanza d’ospedale a parlare d’arte e a scrivere di bellezza come in un tempo che ad entrambe appariva già lontano.

Elda Fezzi, note biografiche e frammenti di vita dalle "pagine del cuore"

Nel momento in cui ho iniziato a sfogliare il fondo di Elda Fezzi presso l'Archivio di Stato di Cremona ho trovato opportuno fissare alcune notizie biografiche per comprendere meglio il suo percorso di vita, i luoghi dove ha abitato, i suoi spostamenti e quelli dei familiari.

Sono partita dal padre di Elda, Giorgio, di origine cremonese: nato a Pizzighettone nel 1901, figlio di Pietro, di professione affittuario terriero.¹ Giorgio si era sposato con Albina Gavarino, nata a Voghera l'otto marzo del 1902, e dopo il matrimonio, dal territorio cremonese si era portato verso Milano, nel comune di Graffignana. Qui aveva gestito, sempre come affittuario, la cascina Accuse.² Fu in questo antico



Graffignana (Lodi), Cascina Accuse

complesso rurale che il 10 gennaio del 1930, alle 16,10 pomeridiane, vide la luce Elda Luisa Palmira Fezzi. Pochi anni dopo, nel 1933 la famiglia si spostò nel cremonese ed i Fezzi divennero affittuari presso la cascina Malongola, comune di Malagnino. La possessione, o meglio il latifondo, era stato di proprietà dei nobili Ala Ponzzone; qui a Malagnino nacquero la sorella di Elda, Maria Luisa (1935) ed il fratello Gianbattista (1938).³

Elda trascorse dunque la sua infanzia prima nella campagna milanese (ora Graffignana è comune della provincia di Lodi), poi nella "bassa cremonese" a Malagnino.

La Malongola era all'epoca una grande "cascina paese" collocata sul lato nord della via Postumia; urbanisticamente assai significativa perché oltre ai tradizionali ed ampi spazi rurali era dotata di una chiesa, di un mulino e il territorio agrario era attraversato da numerose rogge. Elda spesso amava vagabondare nei campi della Malongola, come tutti i bambini era curiosa di conoscere ogni angolo della cascina. Queste osservazioni possono apparire romantiche o frutto di fantasia ma le abbiamo dedotte dalla lettura di quelle che chiameremo "le pagine del cuore".

Rimangono infatti nel fondo depositato all'Archivio di Stato di Cremona due quaderni risalenti agli anni 1948 e 1949 in particolare, li chiameremo per distinguerli meglio quaderno 1, quello che riporta la data 1948 e quaderno 2 l'altro.

Elda li aveva utilizzati mentre frequentava il liceo Manin a Cremona, poi erano diventati il suo diario. La giovane studentessa scriveva su quelle pagine racconti brevi dedicati alla vita contadina, descriveva il paesaggio, inserendo qua e là riflessioni personali.

Il primo racconto breve, scritto il 2 novembre del 1948 è in-



Quaderno di Elda Fezzi del 1948

titolato *In un cimitero di campagna*, si tratta di un delicato brano dove protagonisti sono la natura e la malinconia di una mamma che al cimitero ritrova un colloquio col figlio e in quel luogo di dolore riesce a vivere attimi di gioia ricordando il suo Stefano.

Sia in questo che nel testo breve *Tramonto* emerge una capacità descrittiva dal tratto impressionista per le espressioni utilizzate ma anche una grande sensibilità nel narrare i sentimenti. *Era agosto. Al tramonto sulla pianura, l'aria era tutta accesa. Ma un cielo purissimo e azzurro sovrastava al verde di questa terra brumosa e bagnata. Là in fondo, verso ponente si profilavano le nubi scure e chiare, ciuffi di piume cinerine soffiati nel cielo rosso. E l'orizzonte era segnato dalle cime dei pioppi, tutto un tremolar di foglie. C'è poi una chiesa con un campanile non troppo alto che ricama sul cielo la sua campanella nel vano di due occhi di finestre.*⁴

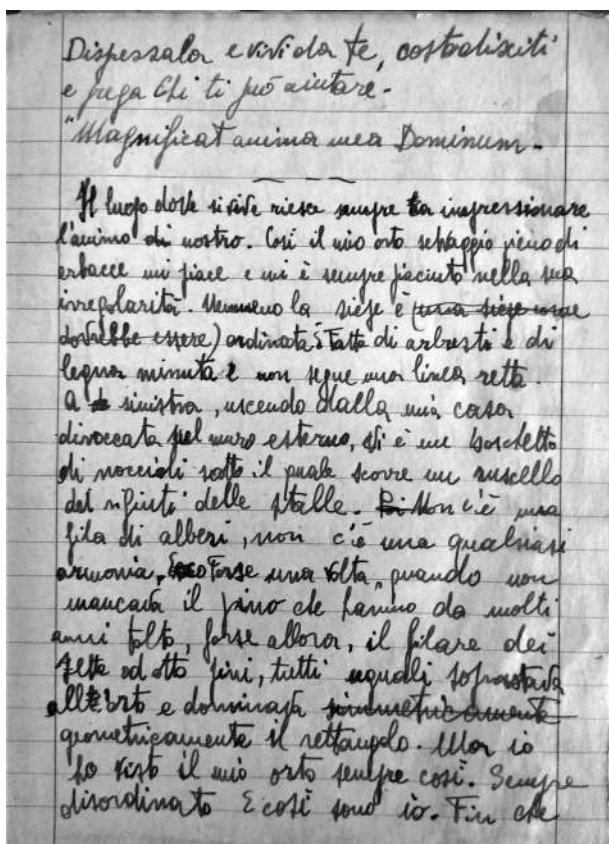
A diciotto anni si coglie già la sua capacità di osservare le forme ed i colori della natura in termini artistici.

Nelle pagine che Elda chiama *Diario di fanciullezza* esprime con delicatezza momenti quotidiani della vita vissuta alla Malongola dopo aver osservato scene, abitudini, con acuta sensibilità intuisce, coglie sentimenti e pensieri di quei braccianti che non avevano ancora riconosciuta una loro dignità come lavoratori. *Celso, la Mari, l'Urelino, la Seleno*, sono così descritti nella loro vita di cascina, anche con alcuni brevi dialoghi nel momento in cui la giovanissima scrittrice raggiunge maggiore domestichezza con la narrazione.

Denso di emozioni è il racconto *La prima nevicata del 1948* con il sottotitolo *Lo sciopero dei mungitori 25-30 Dic.* Elda racconta gli storici scioperi contadini da figlia di fittavoli e vive in diretta quei tormentati momenti di tensione sociale nel mondo agricolo cremonese. Nel marzo del 1948 all'arrivo della bella stagione scrive anche una poesia *Sera di primavera*. In un testo fitto di ricordi descrive la campagna intorno alla Malongola: la chiesa, le rogge, il mulino. Lei che ha frugato in ogni angolo del cascinale vuole fissare "attimi di vita" sulle pagine di questo quaderno-diario.

Alla chiesa di Sant'Anna dedica una pagina *C'è una piccola chiesa...* poi, non datato è il racconto *Il viaggio della Vergine per i nostri campi*, quando dopo aver fatto il giro di vari paesi, da Gadesco Pieve Delmona la statua della Vergine

passa da Longardore. In *Vita randagia* racconta con straordinaria sensibilità di un mendicante che decide di stabilirsi in cascina e porre così fine alle sue peregrinazioni. Si tratta di testi con numerose correzioni, perlopiù scritti di getto, a volte trascritti, spesso interrotti e pertanto si fatica a seguire il filo narrativo che li lega. Nonostante queste sintetiche e brevi considerazioni credo che i racconti scritti da Elda tra i diciotto ed i vent'anni meriterebbero un'analisi introspettiva, filologica ed anche storica. Queste "pagine del cuore" nella loro semplicità hanno il pregio di conservare "frammenti di vita", di presentarci i pensieri di una ragazza che stava maturando. Elda osservava il paesaggio e la gente che lo abitava e i luoghi in cui viveva le trasmettevano emozioni sempre diverse e in essi ritrovava anche peculiarità del suo carattere. Ne è un esempio il testo che chiameremo "Orto selvaggio" dove lei scrive *Il luogo dove si vive riesce sempre a impressionare l'animo nostro. Così il mio orto selvaggio pieno di erbacce mi piace e mi è sempre piaciuto nella sua irregolarità. Nemmeno la siepe è ordinata, si tratta di arbusti e di legna minuta e non segue una linea retta. A sinistra, uscendo dalla mia casa diroccata nel muro esterno, vi è un boschetto di noccioli sotto il quale scorre un ruscello dei rifiuti della stalla. Non c'è una fila di alberi, non c'è una qualsiasi armonia. Forse una volta, quando non mancava il pino che hanno da molti anni tolto, forse allora il filare dei sette ed otto pini, tutti uguali soprastando all'orto e dominando simmetricamente e geometricamente il rettangolo. Ma io ho visto il mio orto sempre così. Sempre disordinato e così sono io. Fin che*

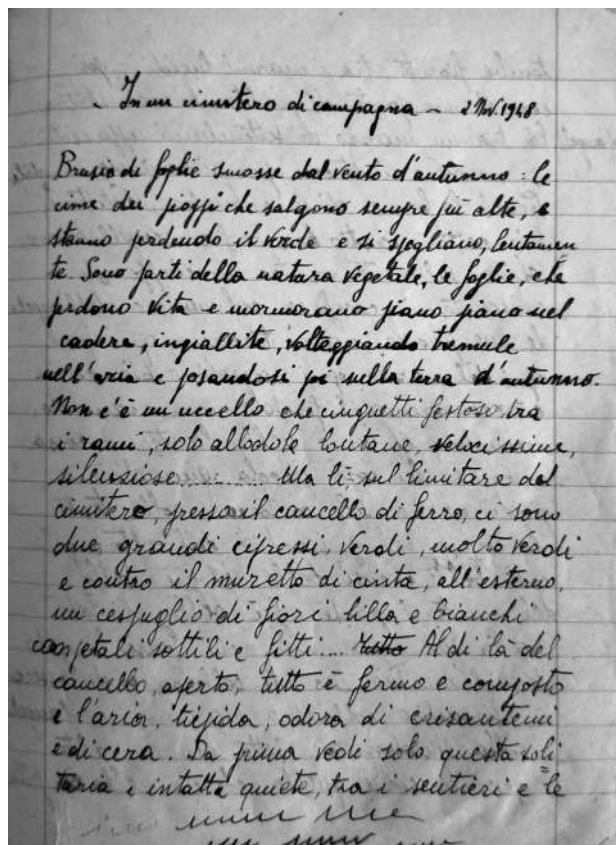


Quaderno di Elda Fezzi del 1948

od otto pini, tutti uguali soprastava all'orto e dominava geometricamente il rettangolo. Ma io ho visto il mio orto sempre così. Sempre disordinato. E così sono io. Fin che ho guardato il mio pezzo d'orto, solo questo orto irregolare io mi abituai a pensare e a fare tutto quello che mi pareva e piaceva. E acquistai anche un'altra bella qualità che vidi proprio di questo mio grande amico. Notai che ogni innovazione che l'ortolano e mio padre col suo consiglio vollero apportarvi non portò mai il risultato desiderato. Non ho mai visto che una pianta da frutto messa giovane nel terreno del mio orto sia riuscita a crescere forte e feconda. S'ammala e non dà frutti. È uno spirito tenace di contraddizione che ha invaso fin dall'infanzia anche me...⁵ È proprio in quegli anni che si sviluppa il suo spirito critico.

Da Bologna il 15 febbraio 1949 scrive *Guardami o cielo immenso. Io mi sento sola, anche dopo che io mi sono resa libera: libera completamente, o meglio schiava della mia volontà capricciosa. Eppure, io ho fatto finora quello che ho voluto e nessuno mi può dire niente perché...*⁶

La faticosa conquista di una libertà di pensiero ed anche di azione ritorna più avanti nei *Pensieri sulla vita in comune* dove Elda annota *Libera e indipendente voglio essere. Questo io devo a me stessa quando venni acquistando un certo grado di coscienza del mio carattere. Libera da ogni autorità, ma non la libertà vera e sola che predica il cattolicesimo. Questo è il terribile dissidio che è in me radicato e irrequieto. Io fui già libera, mi volli rendere nei pensieri e nelle opere d'una libertà sfrenata. Sin dagli anni di collegio io non potevo sopportare nulla che mi costringesse e sono cresciuta con un irrequieto spirito di contraddizione, di malcontento, di insoddisfazione che mi porta quasi sempre alla noia, più terribile d'ogni altra cosa: meno terribile solo del dolore.*⁷ Sono pensieri di una ragazza che scava in profondità e impara a difendere le sue idee. Dalla Malongola Elda si spostò nel 1949 con la famiglia a Pozzaglio,⁸ iniziò poi gli studi a Bologna. Nella città portò i suoi quaderni del cuore, esercitandosi sempre nella scrittura e dando voce alla sua cultura. Quelle pagine furono solamente l'inizio, altri saggi ed articoli ben più importanti la giovane Elda, futura critica d'arte e pubblicista, avrebbe firmato trovando ben presto i suoi percorsi artistici e culturali, mantenendo però quello spirito tenace, libero e indipendente che aveva maturato fin da ragazza.



Quaderno di Elda Fezzi del 1948

Note

¹ Archivio comunale di Pizzighettone, Registro nati, anno 1901, atto n. 39. Fezzi Giorgio Luigi Secondo nasce il 21 aprile del 1901, figlio di Pietro e di Ganelli Adele, residenti in via Garibaldi a Pizzighettone.

² Si tratta di un complesso rurale isolato posto nel comune di Graffignana (Mi), (ora comune di Lodi), che è censito nel patrimonio "Lombardia Beni Culturali". Lungo corpo rettangolare costituito da stalle, casa padronale con parte centrale porticata, abitazioni dei salariati; piccolo corpo rettangolare con cappella ad aula unica preceduta da protiro con tetto a capanna retto da struttura a capriate su colonne; due corpi rettangolari, uno come ala d'ingresso, uno dirimpetto, ad uso fienile. Attualmente le abitazioni salariati e la cappella sono in disuso, la casa padronale è invece utilizzata come abitazione.

³ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. 1, fasc 1.6 La sorella nasce il 2 febbraio 1935 e si sposa con Pedrazzoli; il fratello nasce il 20 novembre 1938.

⁴ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. 1, fasc 1, quaderno n. 1.

⁵ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. 1, fasc 1, quaderno n. 2.

⁶ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. 1, fasc 1, quaderno n. 1.

⁷ Ibidem.

⁸ La famiglia di Fezzi Giorgio, arrivata da Graffignana il 18 novembre 1933 lasciò Malagnino per il comune di Pozzaglio il 2 dicembre 1949. Comunicazione dell'ufficio anagrafe del comune di Malagnino in data 22 gennaio 2020. Ringrazio Ada Acerbi per la collaborazione.

Elda Fezzi, una docente aperta ai problemi della cultura e della scuola

Il gradito compito di delineare Elda Fezzi nella sua attività di docente mi ha permesso di ripercorrere strade conosciute e di comprendere le qualità indiscusse di questa professoressa che dal 1954 fino alla seconda metà degli anni Ottanta, per oltre trent'anni ha educato generazioni di studenti e studentesse cremonesi. Gli alunni che hanno avuto la fortuna di assistere alle sue lezioni hanno così potuto apprezzare la capacità di coinvolgimento della docente, attraverso argomentazioni ricche e stimolanti. La sua storia come insegnante è poco conosciuta ma vale la pena percorrerla per scoprire il segno inequivocabile che Elda Fezzi ha lasciato grazie alla sua intelligente e profonda cultura letteraria ed artistica.

Le fonti utilizzate per ripercorrere gli anni della sua attività di docente, sono state molteplici: dalla busta n. 1 del fondo presso l'Archivio di Stato di Cremona, al fascicolo presente presso l'Ufficio Scolastico Territoriale, sempre di Cremona, fino alla memoria orale dell'ex preside Duilio Bianchi, di alcuni colleghi e di uno studente.¹

Iniziamo con l'affermare in modo chiaro che Elda Fezzi svolse il suo ruolo di insegnante con passione, amore ed equilibrio, fattori questi non scontati ma determinanti e linfa vitale per un corretto approccio educativo.

Elda si laureò in Lettere Moderne a Bologna, discutendo una tesi sui *Rapporti tra cubismo e futurismo nell'arte moderna*, relatore il professor Rodolfo Pallucchini, il 30 ottobre del 1953, quando l'anno scolastico era già iniziato, pertanto le prime supplenze temporanee arrivarono l'anno successivo, 1954/55.

Quell'anno scolastico, anche se solo per brevi periodi, da sei, fino a trentasette giorni, ebbe cinque supplenze come docente di materie letterarie presso l'Istituto Statale Commerciale e per Geometri "Eugenio Beltrami".

Negli anni scolastici successivi: 1956/57 e 1957/58 viene incaricata come supplente temporanea di lettere italiane e latine presso il Liceo Classico "Daniele Manin" di Cremona, la scuola superiore che aveva frequentato fino a pochi anni prima e luogo dove era nata la sua inclinazione allo studio dell'arte, merito soprattutto degli insegnamenti del professor Alfredo Puerari e di Mina Gregori. Nonostante la giovane età il preside del liceo Manin rileva la sua diligenza grandissima e annota nelle schede di qualifica: *Ha una buona cultura di italiano, ottima nella storia dell'arte. [...] Si interessa molto alla scuola, è ordinata e chiara nel suo insegnamento, è seguita con interesse dai tanti scolari; cerca di fare il meglio possibile, insegna dedicandosi con buona volontà della didattica.*²

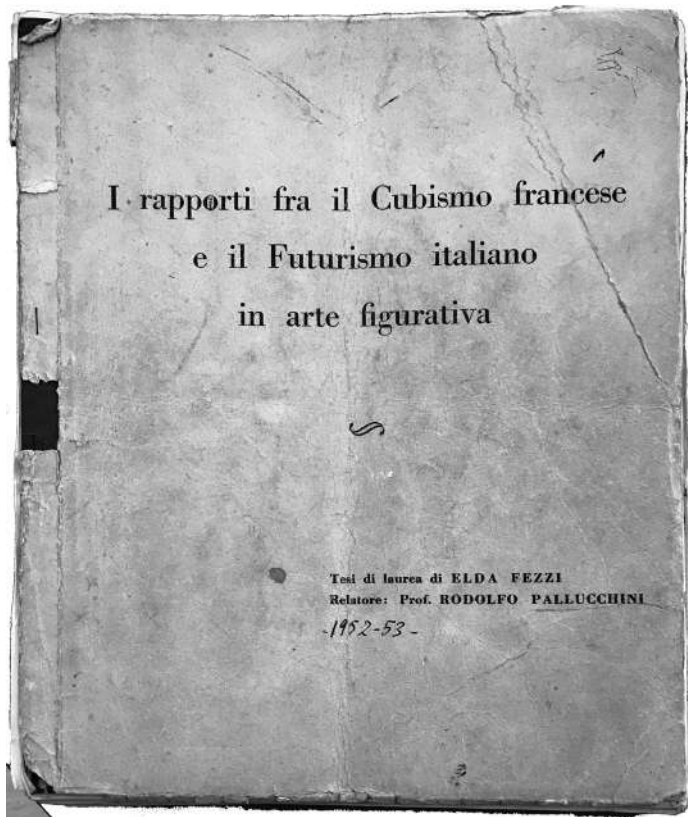
Nell'anno scolastico 1958/59 insegna presso l'Istituto "Sofonisba Anguissola" come supplente annuale temporanea di materie letterarie, italiano, latino, storia e geografia. Il giudizio finale attribuitole dal preside risulta: ottimo. In quegli anni studia per conseguire l'idoneità all'insegnamento, nonché l'abilitazione per la storia dell'arte e per italiano e storia. I risultati degli esami sono tutti positivi, soprattutto per l'abilitazione nella storia dell'arte, conseguita a Roma il 14 dicembre del 1958 col massimo dei voti.³ Oltre all'insegnamento è già impegnata come critica d'arte e pubblicista, il suo relatore il professor Pallucchini la sceglie come assistente alla Biennale di Venezia e lei riceve anche premi prestigiosi. Il preside del liceo Manin nel 1959 scrive di lei: *Signorina intelligente, disinvolta, attiva, sensibile ai problemi artistici. Ottima sarebbe la sua utilizzazione per una cattedra di storia dell'arte o di italiano e storia.*⁴ Sono



Certificato di identità del comune di Pozzaglio del 1959

anni impegnativi e ricchi di successi, Elda sta curando pubblicazioni di cataloghi d'arte, scrive articoli su quotidiani e riviste (anche straniere) ed allega l'elenco completo delle sue opere ai presidi delle scuole in cui insegna.

La sua attività di docente continua nel 1959/60 con supplenze annuali su due scuole, l'Istituto Tecnico Statale e Commerciale per Geometri "Eugenio Beltrami", 9 ore per materie letterarie, e viene chiamata anche dal preside dell'Istituto Magistrale "Sofonisba Anguissola" per 10 ore settimanali, sempre per italiano, latino e storia. Di lei scrive quell'anno il preside dell'Istituto Tecnico Statale e Commerciale per Geometri "Eugenio Beltrami": *Notevolissima l'efficacia didattica e l'azione educativa. Insegnante vivace, molto aperta ai problemi della cultura e della scuola.*



Copertina dell'elaborato per la tesi di laurea

Rileva qualità di prim'ordine, forse più nel campo didattico che in quello educativo.

Sulla stessa linea risulta il preside dell'Istituto Magistrale "Sofonisba Anguissola" che sottolinea: *Ha vivezza d'ingegno, molto bisognosa però di metodo e disciplina [...] Rincorre le novità e deprezza il passato.*⁵

Queste osservazioni raccontano di una docente che non vede l'ordine e la disciplina come priorità e necessarie per l'apprendimento, ma sa portare i propri alunni verso la conoscenza delle materie scolastiche con un approccio nuovo, pertanto le sottolineature dei presidi risultano, secondo il mio parere, un ulteriore apprezzamento. La docente ha uno sguardo educativo aperto e rivolto verso il futuro, non disprezzava il passato, ma certamente era attirata dal nuovo.

Nell'anno scolastico 1960/61 insegna a Vescovato nella Scuola Statale di avviamento professionale a tipo industriale per 13 ore settimanali. Quell'anno svolge anche le funzioni di vicepresidente e le note di qualifica della presidenza rilevano l'eccellente cultura dell'insegnante e descrivono così l'approccio alla scuola: *È docente attiva e dinamica. Nell'insegnamento ha affezionato i discenti che hanno dato la massima resa, compatibilmente con l'età. Ha collaborato per la disciplina e per il buon andamento della scuola con vera passione. Elemento di fiducia e di ot-*

*timo comportamento, scolastico e disciplinare.*⁶

Quell'anno accetta anche un incarico come supplente di cultura generale, per tre ore settimanali nel corso serale dell'Istituto Tecnico Statale e Commerciale per Geometri "Eugenio Beltrami".

Elda ed i genitori lasciano Pozzaglio e risiedono a Cremona. Negli anni scolastici 1961/62 e 1962/63 prende servizio come docente di lettere, non ancora di ruolo, all'Istituto Tecnico Industriale Statale di Cremona, che diventerà poi la sua scuola. In quegli anni l'istituto era sotto la presidenza dell'ingegner Vito Cusumano. Entrando nel dettaglio del lavoro scolastico Cusumano scrive di lei nelle note di qualifica di fine anno: *Correzione elaborati e speculazione intellettuale della lezione sempre coerenti e di buona fattura. Ottima nel comportamento scolastico e disciplinare. [...] Eccellente la cultura specifica, con particolare riguardo alla storia dell'arte. Attua il lavoro in classe con metodo, ordine, impegno e scrupolosità. Ottimo docente.*⁷

Arriva finalmente il ruolo nell'anno scolastico 1963/64 e Elda Fezzi passa ad insegnare materie letterarie nella Scuola Media Statale "G. Bertesi" di Soresina. Supera il primo anno di straordinariato col parere favorevole della preside Tinti Luigia Tironi. Nella lettera la dirigente sottolinea la sua prestigiosa attività come critica d'arte con collaborazioni importanti a livello nazionale e delineandola come docente scrive: *Ha carattere serio, energico, leale, dati questi che*

*uniti alla sua sincera passione per la scuola, le hanno ottenuto stima e considerazione tra gli allievi e le famiglie.*⁸

A Soresina, nella scuola media “G. Bertesi”, rimane per altri quattro anni fino al 1967/68; sarà nel 1968/69 che avverrà il suo passaggio come docente di ruolo alle scuole superiori. La notizia le viene comunicata in agosto e lei risponde positivamente alla chiamata e il 1° ottobre del 1968 è docente presso l'Istituto Superiore ITIS, che in quel momento si trovava collocato in via Gerolamo da Cremona, presso palazzo Fragneschi. È ormai un'insegnante matura e d'esperienza e i giudizi che il preside Cusumano ed i successivi le esprimono, con vive parole di apprezzamento, sono sempre ottimi.⁹ Nel 1971 intanto la sede dell'ITIS diviene quella di Via Seminario e la scuola si amplia con moderni laboratori, lei per sua scelta è docente di italiano e storia nel biennio.

Rimane nel fondo dell'Archivio di Stato una busta gialla che contiene la sua nomina sulla cattedra del Liceo classico di Pavia, una cattedra orario con completamento a Voghera (cittadina dove era nata la madre), per l'insegnamento della storia dell'arte. Era l'anno 1972, insegnava già da diciotto anni ed era ormai di ruolo, una nomina quindi piuttosto tardiva. In quel momento poi doveva dedicarsi anche ai genitori che stavano diventando anziani, rinuncia pertanto a questo incarico che era il coronamento di un sogno che rimarrà pertanto irrealizzato.

Nell'anno scolastico 1973/74 dalle note di qualifica lei segnala il suo ruolo di esercitatrice presso il Magistero di Cremona per un'ora settimanale, chiamata dal professor Alfredo Puerari.

La documentazione depositata presso l'Archivio di Stato, seppur frammentaria, ci permette di capire come Elda Fezzi svolse il suo ruolo di docente, gli incarichi ricevuti, l'approccio alla didattica che aveva maturato.

Partecipò spesso agli esami di maturità, sia come docente esterna che come presidente di commissione ma nella metà degli anni Settanta la situazione dei genitori la impegna; entrambi, ma in particolare la madre sono bisognosi di cure; lei che non si è mai sottratta agli impegni anche estivi si trova costretta a scrivere ai suoi superiori per esporre la sua situazione.¹⁰

Rimangono dattiloscritti i criteri generali per l'insegnamento di italiano e storia da lei firmati nell'anno scolastico 1973/74 dove sottolinea: *Lo studio delle strutture linguistiche non può essere considerato avulso dalle esigenze di libertà sperimentale e conoscitiva di ciascun allievo.* Tra i suoi programmi di italiano e storia del biennio rimane quello del 1982/83 ed è interessante notare come la docente inserisca argomenti di attualità riguardanti: musica, pubblicità, televisione, ma anche il razzismo e la droga. Nella classe seconda prevede interviste a parenti e conoscenti che hanno vissuto la Resistenza e il periodo fascista e spinge gli alunni a ricercare oltre al libro di testo altre fonti per migliorare ed approfondire gli argomenti di storia.¹¹

L'Istituto ha al suo interno una biblioteca ed è proprio Elda Fezzi, ricorda il preside Duilio Bianchi, che curava l'organizzazione, proponeva acquisti. La biblioteca divenne un fiore all'occhiello per la scuola e veniva utilizzata non solo dagli alunni ma anche dagli insegnanti. Altri docenti proseguirono dopo la scomparsa di Elda Fezzi nel migliorare il servizio della biblioteca d'Istituto, luogo di ricerca e di approfondimento con i volumi catalogati secondo i moderni strumenti informativi.¹²

Come docente di lettere le spettò anche il ruolo di coordinamento, mansione che svolse con saggezza. Nell'anno scolastico 1971/72 la troviamo coordinatrice di una classe prima, la mansione prevedeva la stesura dei verbali e l'insegnante coordinatore diventava inoltre punto di riferimento, sia per gli allievi che per i colleghi. Rimane il verbale del dicembre 1972 dove scrive puntualmente: *Ciascun insegnante ha espresso il proprio giudizio sulla classe permettendo ai colleghi di approfondire gli elementi di cultura, la provenienza dai diversi ambienti sociali e culturali delle allieve e le loro possibilità di partecipazione e di apprendimento. Nel complesso la classe è formata da allieve che, nelle scuole medie dei rispettivi comuni di provenienza, hanno ricevuto una buona preparazione al lavoro scolastico, nonché uno stimolo all'impegno che permette loro di seguire con discreta attenzione le lezioni e le esercitazioni che si svolgono all'interno della scuola.*

Di ogni allieva il Consiglio di classe considerava le condizioni culturali, il comportamento, il rapporto con l'ambiente scolastico non avendo come scopo il profitto ma *tutta l'area dell'attività psicologica di ciascuna allieva.* Il Consiglio era peraltro attento anche a comprendere le difficoltà materiali delle allieve sia quelle dipendenti da motivazioni finanziarie, sia quelle dipendenti da particolari rapporti familiari e di salute.

Nel secondo quadrimestre c'è un passaggio significativo: *Si è insistito sulla necessità di adoperarsi da parte dei docenti, affinché, più che ad uno svolgimento quantitativo dei programmi, si aderisca all'approfondimento e all'apprendimento.* Le alunne/alunni mostrano lacune e gli insegnanti devono pertanto proporre esercitazioni e il

ripasso di alcuni argomenti.

In qualità di coordinatrice prendeva nota delle osservazioni dei colleghi e ne discuteva poi con le allieve/allievi e con le famiglie perché *tali elementi non restino solo patrimonio dei docenti, ma diventino operanti come incitamento agli studenti.*

Dalle fonti rimaste traspare l'attenzione e la cura personale che lei dedicava alle alunne/alunni dell'ITIS, erano gli anni in cui arrivavano alla frequenza delle scuole superiori i figli di contadini, operai, artigiani; la famiglia investiva su di loro per un miglioramento, non solo economico ma anche culturale della propria situazione.

Certamente come docente dovette vivere situazioni non facili con alcune classi, lo deduciamo quando scrive: *la classe va tenuta a freno anche nella disciplina e va tenuta in continuo esercizio di attenzione, di partecipazione.* Anche in un istituto tecnico lo studio dell'italiano è trasversalmente importante per tutte le altre discipline ma lei sottolinea: *Tra gli obiettivi specifici c'è anche quello di acquisire conoscenze nuove nel campo dei "mass media" e nella loro strutturazione, e nei tipi di messaggi che ne provengono.*

Anche la didattica si trasforma e lei non perde occasione per adeguarsi ed annota: *Si va preparando una ricerca sui "giornali", alla quale ci si accosta con letture e discussioni in classe e a casa.*

Nei programmi è inserita la lettura del romanzo storico "I promessi sposi" e con preoccupazione lei scrive: *Uno degli sforzi più frequenti dell'insegnante consiste nel liberare gli allievi da farraginose espressioni generiche e di far convergere l'attenzione su dati concreti: linguistici, semantici, morfologici, logici, restando vicini al testo e approfondendone il senso.*

I contenuti del romanzo storico venivano sempre aggiornati.

Per Elda Fezzi insegnante è fondamentale l'acquisizione di una metodica fondata sulla logica e sulla chiarezza delle conoscenze; spesso collega gli argomenti di letteratura e di storia. La didattica è orientata verso un approccio interdisciplinare, un obiettivo ancora oggi validissimo.

I criteri per la valutazione degli alunni sono comuni ma la docente esprime alcune considerazioni importanti: *La valutazione della preparazione e delle capacità dell'allievo scaturisce non soltanto da un colloquio ma da una continua "presenza" dell'allievo e dalle capacità dell'insegnante di individuare le possibilità intuitive, gli indizi di uno studio svolto con una certa vivacità.*¹³ Oltre i formalismi lei individua nel corretto rapporto tra allievo e docente la leva del processo conoscitivo delle materie.

La scuola cambia nell'arco di pochi anni, soprattutto dopo il 1968, lei negli anni Ottanta precisa: *L'apertura alla elaborazione di una metodologia affine nelle diverse discipline è più vivace di qualche anno fa; più difficile rimane l'applicazione in termini concreti.*

Rimangono biglietti, scritti a mano o a macchina che presentano i numerosi titoli dei temi che preparava, sia per lo svolgimento in classe che per gli esami di riparazione. Possiamo distinguere temi riflessivi, altri con argomenti d'attualità da sviluppare, pochi quelli squisitamente letterari o storici.

Il testo offriva ai ragazzi ampie possibilità espressive. Ecco qualche titolo didatticamente ancora attuale: *Desiderio di qualcosa di nuovo e di diverso: verso oggetti, persone, condizioni di vita. Che cosa mi spinge? Bisogni autentici, bisogni superflui? - La violenza non produce mai chiarezza; può forse capovolgere un governo, ma difficilmente distrugge un sistema, è essa stessa la rappresentazione di un sistema di violenza.*

Una fotografia, un film, una cronaca giornalistica mi hanno dato informazioni preziose, sia contenutistiche che tecniche.

Agli esami di riparazione del 1982/83 propose *Un bosco o un lago, un giardino o un monumento artistico frequentato durante l'estate. Con quali occhi e con quali pensieri entriamo oggi in relazione con questi spazi e forme preziose?* Fra gli argomenti d'attualità da sviluppare quelli sull'inquinamento ambientale, sul fenomeno mafioso, sulle vacanze di massa.

Nel 1981 il Consiglio d'Istituto dell'ITIS curò una pubblicazione in occasione del cinquantenario di fondazione della scuola. *1931-1981 ISTITUTO TECNICO INDUSTRIALE STATALE "J. TORRIANI" CREMONA.*¹⁴

Elda Fezzi entrò nel comitato di redazione formato da venti docenti, preside all'epoca era il professor Ruggero Vailati. La docente curò i saggi *Il cinquantenario di un'istituzione ...centenaria*¹⁵ e *Il titolo dell' I.T.I.S. : JANELLO TORRIANI.*¹⁶

Nel primo saggio Elda parte dalla "Scuola di scultura" fondata nell'Ottocento in Cremona grazie al lascito del marchese Sigismondo Ala Ponzzone, dell'Istituto "Ala Ponzzone Cimino" fino alla Scuola Industriale di Cremona che si trasformò in "Scuola Tecnica a indirizzo Industriale e Artigiano". Il passaggio burocratico avvenne nel 1931 con

l'ingegner Antonio Ferrara.¹⁷ A lei spettò anche il compito di spiegare come si era giunti all'intitolazione dell'Istituto a Janello Torriani, personaggio allora quasi sconosciuto. Scrisse un ampio saggio storico, entrò in contatto con ricercatori spagnoli e aprì la strada per le ricerche future su questo ingegnere cremonese del Cinquecento. Il saggio è arricchito da immagini di manoscritti della Biblioteca Nacional di Madrid e da altre estratte dal trattato di Janello. Nella nota conclusiva scrive *Attendo altre notizie da Toledo, Madrid, Simancas e Los Angeles*. La docente si dimostrò quindi capace di percorrere ambiti storici cremonesi inesplorati, facendo comprendere l'importanza dal punto di vista scientifico del personaggio di Janello che non era semplicemente un "orologiaio" come veniva definito da studiosi cremonesi all'epoca. Il suo nome doveva diventare per l'Istituto una intitolazione non puramente esteriore ma secondo lei un *titolo che deve suscitare cultura come l'ha suscitata a suo tempo l'ampio campo d'azione dei tecnici del '500*.¹⁸

Gli ultimi anni scolastici 1986/1987 e 1987/1988 furono contrassegnati dalla malattia. Con il preside Duilio Bianchi Elda Fezzi aveva, proprio in quegli anni, condiviso il progetto di creare all'ITIS un "Museo della Tecnica" utilizzando l'abbondante materiale accumulato nel corso della storia dell'ITIS (dal 1931) e dall'Istituto Professionale "Ala Ponzone Cimino". Alcuni macchinari storici furono portati infatti dall'APC in via Seminario e occorreva presentare la proposta al Consiglio d'Istituto, ricercare le necessarie collaborazioni per realizzare il Museo, ma le condizioni di salute di Elda peggiorarono. Si spense il 21 febbraio del 1988 mentre era in servizio.

Subito dopo la sua scomparsa i colleghi, aiutati dalla nipote e da amici, si attivarono per istituire, già dal 1989, delle borse di studio a suo nome che rimasero attive fino al 2006. Tra i promotori e sostenitori il preside prof. Duilio Bianchi, il professor Ferdinando Soana, collega di lettere del triennio, la professoressa Maria Luisa Davò, memoria storica, segretaria della commissione che il 16 dicembre del 2006 stese l'ultimo verbale. La nascita di queste borse di studio si spiega col fatto, ricorda Davò, che fosse stato un onore avere nella scuola una persona culturalmente così preparata, i colleghi rimasero inoltre molto emozionati e toccati dal suo percorso di cura e dalla morte prematura. Vennero premiati, dal 1988 al 2006, alunni del biennio dell'Istituto che si erano distinti nella media scolastica. Nell'arco di diciotto anni le borse di studio consegnate furono ben 76.

Il Comune di Cremona, in particolare l'Assessorato alle Politiche Educative, ricoperto dal professor Soana, ha lavorato perché le fosse dedicata una via. È una trasversale di via Platani e sul cartello si legge: *Elda Fezzi docente e critica d'arte (1930-1988)*.

Vogliamo ricordarla ancora attraverso le parole dei presidi che di lei scrissero: *Dimostra buone disposizioni di energia, di tatto e di pratica professionale. Giudica con equità ed è molto benvola. Modo persuasivo ma energico. Didattica attiva. Ha arricchito le lezioni di fresche argomentazioni moderne. Sa scegliere con acume i motivi di interesse che rendono bene accette le sue discipline alla scolaresca. Comunica con fervore intellettuale*. Abbiamo inoltre interpellato un suo alunno del biennio, l'artista Graziano Carotti che la ricorda come un'insegnante autorevole, di grande personalità, non provinciale. Elda Fezzi, spiega Carotti, era poliedrica, allargava gli argomenti letterari e sapeva incuriosire. Fu anche grazie a lei che lo scultore iniziò il suo percorso artistico. Quando la chiamò negli anni Ottanta per una mostra al Poliedro lei si rese disponibile e lo presentò come critica d'arte, una grande soddisfazione. I colleghi dell'ITIS la ricordano come persona disponibile, soprattutto con i giovani docenti che arrivavano nella scuola e dovevano essere aiutati ed incoraggiati. Quando si aprì a Cremona la grande mostra sui Campi Elda Fezzi guidò i colleghi all'esposizione mettendo a disposizione la sua ampia cultura artistica, ma era donna che non si esibiva, nonostante il suo grande valore.

Il preside Bianchi la ricorda così: *È stata un'insegnante straordinaria; ha sempre scelto di insegnare nel biennio, dove gli alunni adolescenti vivono una fase decisiva della loro formazione; si è impegnata in profondità, al di là della trasmissione delle conoscenze, per motivarli alla*

Publicazione edita in occasione del Cinquantenario di fondazione dell'Istituto Tecnico Industriale Statale "J. Torriani", di Cremona per conto del Consiglio d'Istituto.

COMITATO DI REDAZIONE

Fezzi Elda
Ghidotti Giuseppe
Lombardi Roberto
Mazzucotelli Luigi
Morandi Giovanni
Ostini Ugo
Patria Neri Lilia
Pradarelli Pier Paolo
Priori Tancredi
Racchetti Alessandro
Rinaldi Pietro
Roffi Dante
Romani Antonio
Ruggen Gian Franco
Uberti Ivinia
Vallati Ruggero
Vannozzi Giovanni
Ventura Francesco
Vizzini Walter
Zirilli Di Natale Pia

SERVIZIO FOTOGRAFICO

Felisan Alessandro
Peri Pier Paolo

GRAFICA e IMPAGINAZIONE

Gatti Mario
Righetti Sergio

STAMPA

Tecnograf
Castelverde (CR)

Frontespizio della pubblicazione edita nel 1981

cultura, per sensibilizzarli alla bellezza e all'arte, per sviluppare il loro senso critico.

Era sincera e credeva nel lavoro che faceva, questo lo capivano anche gli studenti più indisciplinati o quelli meno predisposti allo studio ai quali allargò le prospettive culturali.¹⁹

Una storia pedagogica sull'istruzione, sulle politiche educative del nostro territorio dal secondo dopoguerra in avanti è ancora tutta da scrivere, come afferma lo studioso Matteo Morandi, e in questa storia Elda Fezzi ha tracciato un percorso che noi abbiamo cercato sinteticamente di ricostruire.²⁰

Note

¹ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. n. 1; Ufficio Scolastico Territoriale di Cremona, fascicolo Elda Fezzi. Memoria orale dell'alunno Graziano Carotti, del preside Duilio Bianchi, dei colleghi Maria Luisa Davò e Ferdinando Soana.

² Ufficio Scolastico Territoriale di Cremona, fascicolo Elda Fezzi, Note di qualifica anno scolastico 1956/57. Le note di qualifica, obbligatorie fino al 1974 erano compilate nella prima parte dall'insegnante e nella restante dal preside. Si ringrazia il dirigente dell'Ufficio Scolastico dott. Fabio Molinari, la segretaria Gabriella Ceretti e l'addetta all'ufficio protocollo e archivio Lucrezia Cremaschini per la disponibilità alla consultazione del fascicolo personale di Elda Fezzi.

³ USTCr, fascicolo Elda Fezzi. Nelle schede delle note di qualifica la docente elenca l'idoneità all'insegnamento conseguita il 26 agosto 1957 con la votazione di 79.70/100. Abilitata in Storia dell'arte con 75/75 il 14 dicembre 1958 e abilitata per Italiano e storia nel 1958 con il punteggio di 56/75.

⁴ USTCr, fascicolo Elda Fezzi, Note di qualifica anno 1958/59.

⁵ USTCr, fascicolo Elda Fezzi, Note di qualifica anno 1959/1960.

⁶ USTCr, fascicolo Elda Fezzi, Note di qualifica anno 1960/1961.

⁷ USTCr, fascicolo Elda Fezzi, Note di qualifica anno 1961/1962 e 1962/63.

⁸ USTCr, fascicolo Elda Fezzi, lettera della preside Tinti Luigia Tironi, 30 aprile 1964.

⁹ USTCr, fascicolo Elda Fezzi, Note di qualifica anni 1968/69 fino al 1973/74.

¹⁰ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. 1, fasc. 1. 7 Notizie in lettere dattiloscritte al Ministero della Pubblica Istruzione, Esami di Maturità. Il padre Giorgio muore a Cremona il 16 Novembre 1979 e la madre l'anno dopo il 28 luglio 1980.

¹¹ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. n. 1, fasc. 1.8.

¹² A. GARDANI, *La Biblioteca d'Istituto*, in ISTITUTO TECNICO INDUSTRIALE STATALE "J. TORRIANI", Cremona 1991, 60° della fondazione dell'I.T.I.S. "J. Torriani", p. 38. Ringrazio l'ing. Duilio Bianchi, ex preside dell'I.T.I.S. che mi ha segnalato la pubblicazione che riporta ancora il saggio di Elda Fezzi, *Il titolo...* op cit alle pp. 1/11.

¹³ ASCr, Carte Elda Fezzi, b. n. 1, fasc. 1.7, 1.8.

¹⁴ La pubblicazione è citata in M. MORANDI, *L'istruzione e le politiche educative*, in Storia di Cremona, Il Novecento, Bolis BG 2013, nota 16 p 249. Ringrazio il professor Morandi per la segnalazione dell'opera, 1931-1981 ISTITUTO TECNICO INDUSTRIALE STATALE "J. TORRIANI" Cremona, Castelveide 1981.

¹⁵ E. FEZZI, *Il cinquantenario di un'istituzione ...centenaria*, in 1931-1981 ISTITUTO TECNICO INDUSTRIALE STATALE "J. TORRIANI" Cremona, Castelveide 1981, pp. 9/15.

¹⁶ E. FEZZI, *Il titolo dell'I.T.I.S. JANELLO TORRIANI*, in 1931-1981 ISTITUTO TECNICO INDUSTRIALE STATALE "J. TORRIANI" Cremona, Castelveide 1981, pp. 23/33.

¹⁷ Ibidem. L'ingegner Antonio Ferrara, Direttore della Regia Scuola Tecnica e Industriale, chiese al Ministero dell'Educazione Nazionale la possibilità di essere autorizzato a creare un Istituto Industriale libero per Meccanici, Elettrecisti e Radiotecnici. Nacque così nel 1931 il futuro ITIS.

¹⁸ E. FEZZI, *Il titolo dell'I.T.I.S.*, op. cit. p. 23.

¹⁹ Ringrazio sentitamente per la loro memoria orale che mi ha permesso di stendere i contenuti della parte finale: Graziano Carotti, Ferdinando Soana, Duilio Bianchi, Maria Luisa Davò, Quebatte Bonini Evelyne ed infine Tiziana Cordani.

²⁰ M. MORANDI, *L'istruzione e le politiche educative*, op. cit. pp. 268/269.

La voce nuova di Elda Fezzi. Gli esordi: 1956-1961 attraverso gli scritti su "La Provincia"

Quando Elda Fezzi iniziò l'attività di studiosa e di critica militante, il panorama artistico cremonese era in pieno fermento. I dieci anni successivi alla fine della seconda guerra mondiale avevano visto un'apertura verso le esperienze contemporanee che toglieva il gusto artistico locale dalle panie del tradizionalismo in cui era affondato durante il ventennio fascista. Una sorta di anestesia culturale aveva infatti congelato la vita artistica cremonese durante il periodo farinacciano mantenendo il gusto dominante in un clima di compassata adesione a forme artistiche prevalentemente *retrò* e di rifiuto di quelle novità, che il regime aveva in parte bollato con l'epiteto di 'arte degenerata'.

Alla fine del conflitto gli artisti avevano ripreso subito a lavorare con grande entusiasmo per cercare di uscire dal provincialismo imperante e nelle loro discussioni i temi dell'arte si erano intrecciati con quelli di un nascente impegno politico, ma le manifestazioni artistiche non suscitavano un gran interesse né nel pubblico né nelle istituzioni. Il quadro della situazione venne ben tracciato da Mario Monteverdi che nel 1947 scrisse: "Cremona continua ad ignorare i propri artisti, i quali possono esporre soltanto in una saletta quanto mai sacrificata, [...] seguiti con poco interessamento dal pubblico e per nulla appoggiati dalle autorità cittadine", un pubblico che, del resto, era "purtroppo assai superficiale".¹

Mario Monteverdi era stato la prima voce critica che aveva denunciato questa situazione e aveva cercato di modificarla già a partire dal 1942, quando, con uno stratagemma letterario che gli aveva permesso di aggirare le ostilità culturali dei suoi colleghi, aveva fornito ai lettori cremonesi la corretta lettura dei fenomeni artistici contemporanei. Nel dopoguerra intervenne ancora in maniera incisiva e, per smuovere le acque e far conoscere ai cremonesi le ragioni profonde di espressioni artistiche che fino a poco prima erano state forzatamente emarginate, nel 1950 pubblicò sul quotidiano locale una serie di articoli che si configurano come una vera e propria piccola storia dell'arte della prima metà del Novecento. La intitolò *Mezzo secolo d'arti plastiche e figurative* e in essa, con stile espressivo chiaro e approccio squisitamente didattico, spiegò ai cremonesi le caratteristiche e le ragioni profonde di Cubismo, Fauvismo, Espressionismo, Surrealismo. Si riprese così a parlare liberamente e consapevolmente d'arte ed a rileggere, con equilibrato senso storico, le vicende degli anni appena trascorsi.²

Alla voce critica di Mario Monteverdi, a partire dal 1956 si affiancò, sulle pagine del quotidiano "La Provincia", quella della giovane Elda Fezzi, che portò avanti l'opera di sprovincializzazione del mondo artistico cremonese. Lucidità d'analisi, onestà intellettuale e chiarezza espositiva caratterizzano fin da subito i suoi scritti, come dimostra una delle sue prime recensioni, nella quale, in occasione della Seconda Mostra degli artisti professionisti cremonesi, delinea quel panorama artistico locale che si accingeva a far diventare uno dei suoi principali campi d'interesse: "[...] c'è qualcuno che lavora alacremente e cerca di impegnarsi con assiduità, altri che vive da anni di un lavoro onesto ma modesto, chi, avendo a suo tempo appreso buone nozioni di tecnica, vi si affida con fiducia inalterata, chi invece si sforza di cercare linguaggi nuovi e preferisce rischiare il sentiero più difficile dell'invenzione artistica, anziché restare troppo



Elda Fezzi negli anni '60

La Provincia di Varese

La Società Casottieri "Badesio,, ha preso possesso di tutte le sue proprietà

Quattromila metri quadrati di terreno in più permetteranno la creazione di un parco e l'allargamento dei servizi sportivi

Chi mancava dal 1945 al 1957, la Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà.

Al 1945, la Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà.

La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà.

La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà.

La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà. La Società Casottieri ha preso possesso di tutte le sue proprietà.

La Mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte

Vi sono esposte in buon numero opere interessanti

Buon numero di cose interessanti sono esposte nella mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte. La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte.

La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte. La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte. La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte.

La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte. La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte. La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte.

Borsa di studio per l'estero

La Borsa di studio per l'estero. La Borsa di studio per l'estero. La Borsa di studio per l'estero.

Il sorriso del giorno

Il sorriso del giorno. Il sorriso del giorno. Il sorriso del giorno.

Edificando con il sorriso

Edificando con il sorriso. Edificando con il sorriso. Edificando con il sorriso.

INDUSTRIA GRAFICA EDITORIALE
PIZZORNI
Qualunque lavoro tipografico
Via Bolzanova, 37 P. Alcantara
Teléfono 37-44

BAR GIARDINO
PASQUA 1957
COLOMBA RANCATI

da PORTESANI
UOMO - DONNA - BAMBINO
PREZZI DI ASSOLUTA CONCORRENZA
Ricordate! PORTESANI
CREMONA - VIA BRESCIA, 55
ASOLA - PIAZZA XX SETTEMBRE

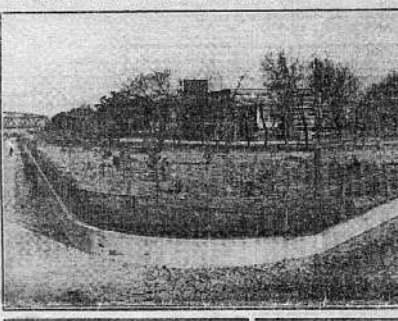
PESCHERIA MODERNA
di VIA J. TORRIANI - Tel. 31.53

nell'augurio Buona Pasqua alla spensierata
Cibiavere convitate di avere tempo a disposizione
PESCE FRESCO a prezzi modici

Furgoncino
su autotelaio 600 multiple
Viotti - Sisti - Corinco - Monterosso
veloci utilitari ideali
PORTATA Netto Kg. 400
Con lieve maggiorazione prezzo
doppio uso: persone e merci
CONSEGNE BREVE SCADENZA - VISITATE!

FIAT Commis. L. Carulli & F.
VIA NAVE, 76 - Tel. 100.3302 - P. 20012 - Tel. 100.600

Nelle nuove vetrine della Violetta di Parma
Corso Garibaldi 68
vostre assortimenti di Borse nelle forme di moda e nelle più belle tinte primaverili. Vendita straordinaria a prezzi eccezionali. Nel vostro interesse. VISITATECI!
A TUTTI UN OMAGGIO



PER LA FORMAZIONE DELLA GIUNTA Convocati dal PSI i partiti di sinistra

Per la formazione della giunta. Convocati dal PSI i partiti di sinistra. Per la formazione della giunta.

Convocati dal PSI i partiti di sinistra. Convocati dal PSI i partiti di sinistra. Convocati dal PSI i partiti di sinistra.

Convocati dal PSI i partiti di sinistra. Convocati dal PSI i partiti di sinistra. Convocati dal PSI i partiti di sinistra.

Stasera la processione con la Sacra Spina

Stasera la processione con la Sacra Spina. Stasera la processione con la Sacra Spina. Stasera la processione con la Sacra Spina.

Stasera la processione con la Sacra Spina. Stasera la processione con la Sacra Spina. Stasera la processione con la Sacra Spina.

Si rovescia un rimorchio ed è investito un passante

Si rovescia un rimorchio ed è investito un passante. Si rovescia un rimorchio ed è investito un passante.

Si rovescia un rimorchio ed è investito un passante. Si rovescia un rimorchio ed è investito un passante.

Un giornale di Milano...

Un giornale di Milano... Un giornale di Milano... Un giornale di Milano...

Un giornale di Milano... Un giornale di Milano... Un giornale di Milano...

Un giornale di Milano... Un giornale di Milano... Un giornale di Milano...

L'orario dei negozi per le feste pasquali

L'orario dei negozi per le feste pasquali. L'orario dei negozi per le feste pasquali. L'orario dei negozi per le feste pasquali.

L'orario dei negozi per le feste pasquali. L'orario dei negozi per le feste pasquali. L'orario dei negozi per le feste pasquali.

Ritorno dei pescatori

Ritorno dei pescatori. Ritorno dei pescatori. Ritorno dei pescatori.

Ritorno dei pescatori. Ritorno dei pescatori. Ritorno dei pescatori.

Gravemente ferito un ciclista nello scontro con una moto

Un ciclista di 30 anni, gravemente ferito, è stato trasportato all'ospedale di viale Trieste. L'incidente è avvenuto a 10 chilometri da Sesto San Giovanni, in viale Trieste, dove un ciclista di 30 anni, gravemente ferito, è stato trasportato all'ospedale di viale Trieste. L'incidente è avvenuto a 10 chilometri da Sesto San Giovanni, in viale Trieste, dove un ciclista di 30 anni, gravemente ferito, è stato trasportato all'ospedale di viale Trieste.

Le liste elettorali per i cacciatori

Le liste elettorali per i cacciatori sono state pubblicate. Le liste elettorali per i cacciatori sono state pubblicate. Le liste elettorali per i cacciatori sono state pubblicate.

Una mostra a Roma

Una mostra a Roma, dedicata all'arte e alla cultura. Una mostra a Roma, dedicata all'arte e alla cultura. Una mostra a Roma, dedicata all'arte e alla cultura.

BUONA USANZA

BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte. BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte. BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte.

Continua l'esposizione della xilografia nelle sale del Gruppo Artistico Leonardo

Continua l'esposizione della xilografia nelle sale del Gruppo Artistico Leonardo. Continua l'esposizione della xilografia nelle sale del Gruppo Artistico Leonardo. Continua l'esposizione della xilografia nelle sale del Gruppo Artistico Leonardo.

La Provincia, 15 maggio 1957

La Provincia, 15 maggio 1957. La Provincia, 15 maggio 1957. La Provincia, 15 maggio 1957.

BUONA USANZA

BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte. BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte. BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte.

BUONA USANZA

BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte. BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte. BUONA USANZA, una rivista di cultura e arte.

TESSIBLOCK

TESSIBLOCK, un prodotto innovativo. TESSIBLOCK, un prodotto innovativo. TESSIBLOCK, un prodotto innovativo.

SLIDECAST Nazionale Scuola Elementare

SLIDECAST Nazionale Scuola Elementare. SLIDECAST Nazionale Scuola Elementare. SLIDECAST Nazionale Scuola Elementare.

NEUTRO PRODUZIONI

NEUTRO PRODUZIONI, una casa di produzione. NEUTRO PRODUZIONI, una casa di produzione. NEUTRO PRODUZIONI, una casa di produzione.

SORDITA JAHN

SORDITA JAHN, un prodotto innovativo. SORDITA JAHN, un prodotto innovativo. SORDITA JAHN, un prodotto innovativo.

do POLI

do POLI, un prodotto innovativo. do POLI, un prodotto innovativo. do POLI, un prodotto innovativo.

MUSICA

MUSICA, un prodotto innovativo. MUSICA, un prodotto innovativo. MUSICA, un prodotto innovativo.

Grande Esposizione MOBILI

Grande Esposizione MOBILI. Grande Esposizione MOBILI. Grande Esposizione MOBILI.

ZERBINATI

ZERBINATI, un prodotto innovativo. ZERBINATI, un prodotto innovativo. ZERBINATI, un prodotto innovativo.

fermo all'imitazione del vero.”³

La pluralità di interessi della giovane studiosa emerge fin dai suoi primi articoli pubblicati sul quotidiano locale. In particolare si evidenzia da subito la sua attitudine ad esaminare le mille sfaccettature dell'espressione artistica e, quando esse sono sostenute da sincerità d'intenti, a dar loro pari dignità senza fare distinzioni gerarchiche. E' così che nel 1956 il suo interesse si divide fra l'arte astratta ed il naturalismo di Arturo Tosi, fra l'arte infantile e gli artisti professionisti.

Ciò che colpisce è la chiarezza delle sue osservazioni, la razionalità del suo approccio anche a temi che con la razionalità hanno poco a che fare, il suo rifiuto di quelle formule di effetto, ridondanti ma solo apparentemente significanti, che tanti suoi colleghi utilizzavano. Esemplare in questo senso è la definizione che dà dell'arte astratta: “L'arte astratta cerca immagini che non cadono sotto gli occhi, e riprende piuttosto caratteri formali che risalgono a tradizioni più lontane e primitive, diversi da quelli cui pareva ci avesse abituati l'arte greco-romana, [...] [esprime] il bisogno di recuperare qualcosa di più fondo e intimo all'arte, la sua spinta originaria, con le sue sensazioni più oscure o i ricordi più difficili da ricordare [...]”. Pertanto, afferma Fezzi, per accostarsi all'arte astratta “anzitutto bisogna guardare bene nelle opere d'arte medesime. Cercare nel loro aspetto, i loro rapporti di colore, di piani compositivi, come sempre, per ogni opera di ogni epoca” anche se è “difficile, talvolta trovare il punto di partenza per una ‘descrizione’ di queste opere, di natura sempre ridotta e scarnificata”. Però vi si colgono “ombre, membra di oggetti sconosciuti, architetture fantastiche, segni magici, come simboli di ciò che si agita nella vita moderna: devono essere ‘figure’ di cose che hanno toccato i sensi e il cuore, in qualche modo, ma che ora l'intelligenza preferisce restituire sotto forme non comuni, strane, enigmatiche”. L'ultima osservazione, che chiude l'articolo, rivela poi l'onestà intellettuale di Elda Fezzi, che sottolinea come, oltre alle ragioni artistiche prima enunciate, le opere astratte abbiano anche una funzione puramente decorativa: “nelle tele astratte resta sempre un aspetto di alta decoratività, veramente adatto ad animare di ritmi geniali i larghi piani delle moderne costruzioni, invase dalla luce”.⁴

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, fondamentali per la ricostruzione, anche culturale, del paese, Elda Fezzi contribuisce ad aggiornare il gusto artistico cremonese. Lo fa, tra l'altro, attraverso gli articoli sul quotidiano locale, coi quali raggiunge un'ampia platea di lettori, anche quelli altrimenti poco interessati alle cose d'arte. E' così che ai cremonesi vengono presentate le forme d'arte d'oltreoceano, come l'informale di James Pollok, ma anche i nuovi artisti italiani come Arnaldo e Giò Pomodoro, la cui comprensione – non sempre immediata per il gusto corrente – è mediata dalle parole di Fezzi, che sanno descrivere ma anche creare a loro volta suggestioni poetiche, espressione del suo modo di porsi davanti alle opere d'arte. Ecco cosa scrive a proposito delle opere dei fratelli Pomodoro: "Immagini che potremmo incontrare solo in certe parti di antichissime vestigia di città scomparse, sepolte e dissepolti dagli eventi naturali, solo nella loro forma più erosa. In questi resti, animati da vuoti e pieni, da fori e tane, da cunicoli e vani dilavati e crepolati dalla rovina del tempo, è come riconoscere il passare di intere generazioni, e persino sentire il ritorno di abitudini scomparse di uomini e di pensieri che depositano entro cavità senza più forma, ma di un'efficacia espressiva che ravviva le lontane memorie del mondo e dei suoi trapassati. Qualcosa di arcaico, che vibra e si agita nelle compagini di quegli aspetti di colonie scomparse, di abitazioni perdute nella loro integrità, perdute ad ogni funzionalità, non più abitabili dunque se non dai ricordi più segreti e oscuri dell'uomo, dall'incubo muto della caducità delle cose umane, e del loro perdere contorni precisi per acquistare queste figure di tronchi sgretolati, di fondamenta irricognoscibili, segno vago di esistenze, scarsa ombra di orme vive".⁵

Con gli articoli sulla Biennale di Venezia, il fermento di ricerca che in quegli anni animava il mondo artistico internazionale raggiunge anche il contesto cremonese, contribuendo ad aprire la strada ad una grande libertà espressiva, che porta il pubblico all'apprezzamento di artisti che si esprimono con linguaggi molto diversi fra loro. Da qui il successo, alla Mostra di primavera che si tenne al palazzo dell'Arte nel 1957, di artisti che mantenevano un legame con la tradizione e di altri che si lanciavano su strade nuove. Per ogni artista sincero nella propria ricerca Elda Fezzi trova una definizione sintetica ed icastica, che è risultato – solo apparentemente semplice – di un lungo lavoro di riflessione e di elaborazione anche linguistica per giungere ad espressioni chiare, che si fissano nella memoria del lettore. Ecco, quindi, Mario Busini "impegnato nel suo genere di racconto ottocentesco, crepuscolare", Giovanni Misani col suo "tormentato filocinquecentismo", ecco la "variazione di ricerca cromatica" di Cirillo Bertazzoli, la "larga invenzione spaziale" delle tele di Ernesto Piroli, le forme in movimento quasi futuriste di Goliardo Padova, la ricerca sulle speculazioni formali dell'arte contemporanea di Felice Abitanti, la "sintesi compatta" di Ercole Priori ed altro ancora.⁶

Elda Fezzi porta una ventata di novità anche nel modo di giudicare quella forma d'arte che lei stessa definisce "funzionale" ovvero l'arte cimiteriale. Fin dall'inizio della sua collaborazione con "La Provincia", infatti, Fezzi riprende una tradizione della rivista "Cremona" e, in occasione della festività dei morti, ragguaglia sui nuovi monumenti scultorei del cimitero civico. Le sue idee, per quanto riguarda questo particolare settore dell'arte, sono ben chiare: "perché – si chiede – per questi luoghi di devozione e di silenzio non si dovrebbe adottare una decorazione del tutto astratta, dove nessuna falsa o grottesca immagine venisse a turbare quei ricordi che ognuno di noi si porta in cuore, e ricompona a suo modo senza che gli vengano rovinati da troppe raffigurazioni? Del resto è cosa che hanno imparato a fare i popoli nordici per tutto ciò che riguarda la religione e il culto dei morti. Da noi, perché un artista possa essere libero di eseguire una cappella come quella di Vence composta interamente da Matisse, o come quella di Le Corbusier a Notre Dame du Haut a Ronchamp, e quelle di centinaia di altri luoghi ormai, dovrebbe avere almeno una minima fiducia da parte del committente. Ma questa è in Italia più che altrove assai scarsa".⁷ E ancora: "[...] è sempre aperta la questione della maggiore libertà che si dovrebbe lasciare agli scultori nell'ideare e comporre le loro opere. Non che si debba proporre una modernità eccentrica e smodata; non è questo che si desidera, poiché conta sempre, e prima di tutto, la forza espressiva e la qualità stilistica. Ma è certo che uno stimolo verso ricerche di carattere anche più distinto e verso immagini di una più forte singolarità formale potrebbero essere possibili, qualora anche il pubblico preferisse, non una monotona ripetizione di figure e di immagini secondo la retorica di gusti d'altri tempi, ma una più libera interpretazione di forme artistiche".⁸

Nonostante la dichiarata preferenza per l'astrattismo in campo sacro, Fezzi però esamina le nuove opere cimiteriali – tradizionalmente figurative – senza alcun pregiudizio intellettuale; d'altro canto dalle sue parole risulta chiaro che il suo cuore batte per gli artisti e se questi, col loro lavoro, non soddisfano in pieno le sue aspettative, è perché – come in tutti i tempi – devono sottostare alle richieste dei committenti, e quindi loda quelle in cui trova la sincerità

ARTE E ARCHITETTURA

Pagina a cura di **ELDA FEZZI**

LA BIENNALE DI PARIGI

DI RODOLFO PALLUCCHINI

Una Biennale di Venezia, quella che si è svolta a Venezia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia. La Biennale di Venezia, che si è svolta a Venezia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

La Biennale di Venezia, che si è svolta a Venezia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

La Biennale di Venezia, che si è svolta a Venezia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.



Questo è il quadro di Giuseppe Penone in mostra alla Biennale di Venezia. L'opera è un'opera di arte povera, che utilizza materiali naturali come la pittura.

RODOLFO PALLUCCHINI

La pittura "Zen", più attrazione che realismo

Tre secoli attraverso i dipinti di monaci e laici. Le tecniche e i simboli. L'importanza del vuoto

La pittura Zen, che si è sviluppata in Giappone, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

La pittura Zen, che si è sviluppata in Giappone, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

Sei secoli di disegni dei più grandi artisti francesi

L'interessante esposizione (con 207 opere) è stata allestita a Roma al Palazzo Farnese

L'esposizione dei disegni francesi a Palazzo Farnese, che si è svolta a Roma, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

L'esposizione dei disegni francesi a Palazzo Farnese, che si è svolta a Roma, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.



Una dei disegni esposti di Jean Cocteau.

UN ARTISTA POCO NOTO ANTONIO TANZIO

Antonio Tanzio, che si è sviluppato in Italia, è stato la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

Antonio Tanzio, che si è sviluppato in Italia, è stato la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

Antonio Tanzio, che si è sviluppato in Italia, è stato la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

UNA QUESTIONE VECCHIA COME IL MONDO

ARE: divertimento intellettuale o rappresentazione educativa?

ARE, che si è sviluppato in Italia, è stato la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

ARE, che si è sviluppato in Italia, è stato la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

ARE, che si è sviluppato in Italia, è stato la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

Tanzio da Venezia: Particolare della Vallée.

L'attività del Centro delle Arti e del Costume

L'attività del Centro delle Arti e del Costume, che si è sviluppata in Italia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

L'attività del Centro delle Arti e del Costume, che si è sviluppata in Italia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

L'VIII QUADRIENNALE

Sangue nuovo

L'VIII Quadriennale d'arte, che si è sviluppata in Italia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

L'VIII Quadriennale d'arte, che si è sviluppata in Italia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

L'VIII Quadriennale d'arte, che si è sviluppata in Italia, è stata la prima di una serie di eventi che si sono svolti in Italia, e che hanno portato alla luce una serie di artisti e di opere che non erano mai stati conosciuti in Italia.

Agostino Fabiani: L'Uomo di S. Andrea (particolare)

Agostino Fabiani: L'Uomo di S. Andrea (particolare)

Agostino Fabiani: L'Uomo di S. Andrea (particolare)

della ricerca; ad esempio – uno fra i tanti – apprezza il non finito dei cippi di Ercole Priori in quanto “ha, fra tutte le possibili scelte di arcaismo, preferito questa che è la meno retorica, o per lo meno, è senz’altro di una retorica meno esibizionista e vocante”.⁹

Mentre si occupa degli artisti contemporanei, Elda Fezzi non tralascia di interessarsi anche di arte antica, superando quella divisione che solitamente distingue il critico militante dallo storico dell’arte. La ragione di questo doppio profilo, che è indice di profonda curiosità intellettuale, e che è piuttosto inusuale nella categoria, solita a dividersi nettamente fra chi si occupa di una branca e chi dell’altra, va probabilmente ricercata nello stesso motivo per cui incoraggiava e sosteneva la pluralità di espressioni artistiche. Se, infatti, si prova a sostituire, nella seguente affermazione, la parola “artista” con la parola “studioso” si trova la motivazione profonda che ispira anche la sua ricerca: “Ogni contenuto è valido per la ricerca dell’artista [dello studioso], ed è entro i termini di una larga disponibilità di mezzi che egli può e deve compiere la sua scelta, con una chiara coscienza dei risultati che vuole ottenere, impegnato ad ascoltare anche le voci genuine del proprio spirito, oltre che della propria intelligenza”.¹⁰

E fra le voci da ascoltare, per la giovane Elda Fezzi degli esordi, ci sono quelle degli artisti antichi oggetto di nuovi studi (Boccaccio Boccaccino di Puerari) o di grandi mostre come quella sul Seicento bolognese o su Mantegna, che visita, di cui acquista il catalogo (prezioso il fondo Fezzi della Biblioteca Statale di Cremona che consente anche di seguire i suoi interessi di studio attraverso i libri comprati e conservati) e poi recensisce sul giornale locale invitando i lettori alla visita.

Infine si desidera concludere queste brevi note dedicate agli esordi cremonesi di Elda Fezzi, caratterizzati da ampiezza di orizzonti culturali, chiarezza di idee e immediatezza di comunicazione, tutte doti che la accompagneranno nel corso della carriera, con un’ultima osservazione che riguarda un altro campo in cui fu a lungo attiva. Elda Fezzi, infatti, affiancò sempre all’attività nel campo della critica e della storia dell’arte la professione di insegnante. In uno scritto giovanile, dedicato al disegno infantile, che nel 1956 fu oggetto di una mostra nelle sale del Gruppo Leonardo, esprime – in maniera involontaria, dato il contesto, ma proprio per questo tanto più sincera – quello che fu il pensiero sotteso anche al suo modo di essere docente: “La qualità che farà più stupire e darà dunque le più vivide immagini del disegno infantile sarà proprio quella di una maggiore spontaneità, dove si colga quel getto originario di fantasia, magari anche per segni, per sgorbi anzi, che hanno pur dovuto significare, agli occhi del fanciullo, qualcosa di vivo. [...] ma occorrerà che, nel passare degli anni, si tenga conto dello sviluppo che si produce nel ragazzo attraverso molte suggestioni, di cui l’educazione, che dovrà essere non pressante, ma accompagnatrice e formatrice, aiuterà l’accrescimento”.¹¹ Da qui l’idea dell’insegnante, come figura adulta che accompagna la crescita del giovane senza prevaricare la sua natura e le sue inclinazioni, ma che valorizza le sue peculiarità contribuendo così alla sua formazione, un’idea che ha guidato Elda Fezzi nel suo modo di fare scuola ma anche nel suo modo di affiancare gli artisti nella ricerca di un modo proprio e personale di esprimersi attraverso l’arte.

Note

¹ M. MONTEVERDI, *Pittura italiana contemporanea*, in “La Provincia”, 30 marzo 1947, p.3.

² Sul ruolo critico di Monteverdi e più in generale sulla storia della critica d’arte a Cremona nel ventennio fascista si rimanda a M. MORANDI, *Anni Trenta-Cinquanta: l’ambiente artistico e il dibattito critico a Cremona*, in “Trenta-Cinquanta”, catalogo della mostra, allegato a “Strenna dell’Adafa”, n.s. VI (2016), pp. 5-31.

³ E. FEZZI, *Nelle sale di Palazzo dell’Arte mostra degli artisti cremonesi*, in “La Provincia”, 25 aprile 1956, p.3.

⁴ E. FEZZI, *I messaggi senza parole dell’arte astratta*, in “La Provincia”, 19 gennaio 1956, p.3.

⁵ E. FEZZI, *Due giovani orafi i Pomodoro*, in “La Provincia”, 20 agosto 1957, p.3.

⁶ E. FEZZI, *La mostra di Primavera al palazzo dell’Arte*, in “La Provincia”, 19 aprile 1957, p.2.

⁷ E. FEZZI, *La pietà dei cremonesi per i loro defunti. I nuovi monumenti al cimitero. Una certa audacia*, in “La Provincia”, 1 novembre 1956, p.5.

⁸ E. FEZZI, *Antica come l’uomo la pietà dei defunti. I nuovi monumenti*, in “La Provincia”, 3 novembre 1961, p.3.

⁹ E. FEZZI, *La pietà dei cremonesi*, cit., p.5.

¹⁰ E. FEZZI, *Continua l’esposizione delle xilografie nelle sale del Gruppo Artistico Leonardo*, in “La Provincia”, 15 maggio 1957, p.2.

¹¹ E. FEZZI, *La mostra del disegno infantile nelle sale del Gruppo Artistico Leonardo*, in “La Provincia”, 22 marzo 1956, p.2.

*Recensioni, carteggi e un'intervista**Futurismo e Futurismi*

Tutto, si può dire, cominciò col Futurismo e non alludo in senso lato al Novecento italiano, bensì in particolare proprio alla carriera di critico e storico dell'arte di Elda Fezzi che nel 1953 si laureò all'Università degli Studi di Bologna con una tesi intitolata *Rapporti tra cubismo e Futurismo nell'arte moderna*, relatore Rodolfo Pallucchini. Il titolo potrebbe far pensare ad un discorso bilanciato tra le due avanguardie, ma in realtà la laureanda si era concentrata sull'analisi dei manifesti futuristi, su Carrà e su Boccioni, dovendo poi, certo, fare i conti sul tema ineludibile dei rapporti tra Cubismo e Futurismo, da subito dibattuto.¹

Naturalmente la competenza acquisita sull'argomento, la indusse a riprenderlo con una serie di recensioni anche sul quotidiano "La Provincia", al quale collaborava fin dal 1954, non appena le occasioni glielo consentivano. La prima fu la ricorrenza del cinquantenario del primo manifesto, quello marinettiano pubblicato a Parigi il 20 febbraio 1909 sul "Figaro", ma l'occasione che Elda sfrutta è l'esposizione commemorativa a Roma per l'Ente Premi.² Nel suo articolo, le opere dei Futuristi, "improvviso scoppio e squarcio di quelle che erano le forme prestabilite e ormai fisse e stereotipe dell'arte italiana ottocentesca", vengono poste in relazione col Cubismo francese per poi coglierne i successi in terra americana. Complessa fu la dialettica con l'avanguardia cubista; dapprima fece da tramite e da stimolo Ardengo Soffici, che però, allineato sulle posizioni francesi, non esitò a criticare le opere esposte a Milano nel 1911, ancora troppo vincolate al Divisionismo nostrano. Fu solo con il viaggio a Parigi finanziato da Marinetti alla fine del 1911 ed il conseguente confronto diretto coi cubisti che si ebbe il salto di qualità, o forse bisognerebbe parlare di salto nel vuoto. Non compreso dai colleghi francesi che gridarono al plagio di fronte all'esposizione futurista presso la galleria Barnheim nel febbraio del '12. E' vero, gli Italiani avevano compreso il valore rivoluzionario della scomposizione, ma la loro era ben diversa, dinamica e vitalistica, funzionale alla trasmissione di messaggi connessi all'entusiastica esaltazione della vita moderna e della sua tecnologia. Particolarmente esperta di arte francese, la Fezzi riconosce il valore "intenso e originale" ai collages di Severini e alle opere di Boccioni, nei cui scritti – il riferimento va al suo "Pittura e scultura futuristiche" – si leggono cose inarrivabili anche da parte dei Francesi. Molti di loro, del resto, recepirono le proposte futuriste, come del resto la Fezzi aveva già sottolineato nella propria tesi di laurea: Léger e soprattutto Delaunay le cui *Tour Eiffel* "erano squinternate nei loro piani sovrapposti, accese di luci, splendenti di colori, il che era contrario agli intenti dei primi veri Cubisti". Negando l'evidenza, il teorico del Cubismo, Apollinaire, preferì parlare di "Orphisme". Non meno intrise di Futurismo erano le opere di Gleyzes e Metzinger che "scomponavano le figure con incastri di piani sconvolti e di colori brillanti", per non parlare di Duchamp che col suo *Nu descendant l'escalier* si poneva esattamente al centro della traiettoria tra Cubismo (monocromia e scomposizione per piani rigidi) e rappresentazione dinamica futurista. A Balla e a Sant'Elia Elda dedica un loro piccolo spazio; al primo, giustamente, per aver avuto il ruolo di anticipatore e per essere stato "il perno delle prime vicende di Boccioni e Severini", ma anche per la sua produzione del secondo decennio, al vertice dei "processi astrattivi di punta in Europa e anche in America". Quanto al comasco Sant'Elia, documentato in mostra con ben 214 disegni, gli viene riconosciuto di essere "una voce nuova" col suo Manifesto dell'architettura del 1915 e con le sue avveniristiche proposte per una "città nuova in forme monumentali e dal respiro solenne", quasi da vertigine, direi, e silenziose, ma ancora senza l'angoscia della "Metropolis" espressionista di Fritz Lang del '27.

Di ricorrenza in ricorrenza, Elda segue nel tempo gli sviluppi degli studi sul Futurismo; è il caso del sessantennio della pubblicazione del primo manifesto futurista del 1909 che fa fiorire in Italia approfondimenti critici ed esposizioni. Tra tutte le proposte ella sceglie l'ampia retrospettiva che a Torino, alla Galleria Martano-2, documenta l'attività poliedrica di Fortunato Depero (1892-1960), pittore, scultore, scenografo, grafico pubblicitario e dedito in generale alle arti applicate. La scelta è motivata dall'esigenza di parlare di un Depero cremonese, un inedito arazzo della collezione di Bruna Stradivari firmato e datato "Depero 1918".³ Ed è su di esso che si appunta l'approfondita analisi della studiosa, dopo un'introduzione sugli inizi dell'artista, che nel 1913 esponeva le sue prime composizioni

pittoriche già cariche di quel grottesco – un grottesco giocoso, direi – che sarebbe stato sempre il suo tratto distintivo. Il suo destino artistico viene, però, segnato a Roma dove, nel 1914, entra nel gruppo dei Futuristi e lavora nello studio di Balla – vera e propria fucina del Movimento – con cui nel 1915 pubblica il *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*. “L'intarsio di stoffe” del Depero cremonese, fotografato nell'articolo, ha evidenti rapporti con i costumi del “balletti russi” di Diaghilev che nel 1916 visita col coreografo e ballerino Massine (Mjasin in russo) lo studio romano di Depero comprandogli delle opere e commissionandogli un dipinto per la scenografia del *Chant du rossignol* di Strawinsky. Il sostenuto “ritmo eso-tico” deperiano richiama quello delle sculto-pitture dell'ucraino

Archipenko, che pure aveva esposto a Roma con i Futuristi nel 1914 e che Elda aveva pochi anni prima approfondito in una monografia.⁴ L'arazzo Stradivari, che rappresenta danzatori in co-stume slavo, si ricollega in effetti alla produzione artistica di Depero del 1918-'19, anno, quest'ultimo, in cui egli avvia la sua produzione di arazzi, che “l'intarsio di stoffe” cremonese dunque anticipa. Il suo acquisto, dovette risalire, ipotizza il critico, alla “Se-rata futurista” a tema “New York - Nuova Babele” che si tenne a Cremona nel 1932 (Sala Olimpia, 27 novembre 1932) quando l'avvocato Mario Stradivari ebbe modo di conoscere l'artista trentino. La prospettiva multipla che egli adotta fa sì che prenda parte attiva alla coreografia l'intero spazio risolto con “quinte a varie intonazioni di grigio intercalate dai frammenti squillanti dei costumi rossi, rosa, azzurri, di una rispondenza luminosa quasi fluorescente...L'incidenza del colore sotto una luce fortissima, artificiale, tende ad una struttura caleidoscopica, ad un'eccitazione di favola meccanica in cui gli stessi balzi cromatici, danno una strana inquietudine”, che mantiene il senso del grottesco originario nell'intonazione leggera, da opera buffa dell'arte deperiana. Nel 1973 Elda pubblica uno studio monografico su Umberto Boccioni,⁵ del quale sottolinea la centralità rispetto al movimento futurista anche per il suo contributo ideologico e per le riflessioni programmatiche, che sono sue, leggibili sui dirompenti manifesti con cui l'avanguardia italiana si presentava



“La Provincia”, 25 aprile 1969

al mondo. La disamina della studiosa è in realtà portata sull'attività grafica dell'artista, l'opera facendo parte della *Collana dei Disegnatori Italiani* curata da Rodolfo Pallucchini – i legami con il professore con cui aveva discusso la tesi erano evidentemente rimasti saldi nel tempo –; ne deriva però un approfondimento magistrale, particolarmente meditato che non prescinde dagli sviluppi della pittura e della scultura boccioniana. Ne discende, insomma, una monografia a tutto tondo documentata con la solita accuratezza a partire dagli esordi, non noti ai più. Mi riferisco in particolare al suo avvio al disegno che ebbe luogo a Roma nel 1901 quando l'artista realizza sequenze grafiche di “Automobile in corsa” per i pannelli decorativi dell'Automobil Club. Col senno di poi, i suoi committenti, bisogna dire, si erano rivolti decisamente alla persona giusta, tanto più che subito dopo Boccioni prese a frequentare lo studio di Giacomo Balla che quel tema avrebbe fatto suo. Se si pensa all'artista più maturo, però, viene in mente un colorista violento che esperimenta tutte le potenzialità del colore nella declinazione divisionista, espressionista e poi futurista. Andando al di là delle prime evidenze, Elda ne sottolinea, invece, l'importanza del disegno “campo di esercizio e di ispirazione che gli ha riservato possibilità di portata eccezionale”. “Il di-segno – scrive – spesso gli per-



Umberto Boccioni, *Ritratto della madre seduta*, disegno a matita e a penna su carta bianca

metteva di cogliere una diversa entità visiva, costruttiva, organica. Molti dipinti di Boccioni sono ‘disegni’ dipinti; molti mantengono in funzione rilevata e serrata il vortice dei grafismi che danno un singolare pronunciamento plastico, spaziale”. Una prospettiva, quest’ultima, che trova la sua più compiuta realizzazione tra il 1912 e il ’14 nelle sculture in cui la progettazione grafica assume una funzione preminente “nella tensione ad esplorare i fenomeni di formazione dell’immagine nello spazio” che, procedendo da Rodin, Matisse, Rosso e Picasso, finiva per anticipare astrattismo, dadaismo e surrealismo. Lo studio fezziano, che rivela l’ormai raggiunta maturità dal punto di vista critico, è corredato da 32 tavole di disegni di cui, per i primi otto, la studiosa si è avvalsa anche, come fonte di informazione, del diario milanese (1907-1908); essi procedono dall’iniziale naturalismo al conturbante influsso del demone Jugend e dell’espressionismo munchiano. Naturalmente, però, il corpus più nutrito dei disegni, tratti prevalentemente dalla Civica raccolta Bertarelli di Milano, ma anche da molte collezioni private, riguarda la grande avventura futurista, a cominciare dallo *Studio per la città che sale*, con le sue dinamiche correlazioni spaziali. Oltre alle scomposizioni futuriste sviluppate nello spazio, però, Elda non ha mancato di documentare l’influsso cézanniano e poi cubista evidente in nuce nel *Ritratto della madre* dell’11 e poi esploso nello *Studio di testa femminile*, in bilico tra Picasso ed Archipenko, non a caso scelto, per la sua difficile emblematicità, per illustrare la copertina del volume.

Sempre per Boccioni, nel centenario della nascita, Elda, che lo definisce “il più complesso e lucido” degli artisti di quel movimento, cura un’ulteriore recensione per la mostra dedicatagli al Palazzo Reale di Milano.⁶ Una *location* quanto mai opportuna avendo fatto la metropoli lombarda, all’inizio del Novecento in pieno sviluppo industriale – documentato fotograficamente nell’esposizione – da scenario ideale e anzi avendo ispirato le opere della nostra chiassosa avanguardia, inebriata di futuro e delle meraviglie della sua tecnologia. Boccioni arriva a Milano nel 1907 e di lì prende avvio il percorso espositivo, anche se l’autrice, sempre ineccepibile dal punto di vista metodologico, non manca di informare sulle tappe precedenti (in Italia e all’estero) della sua complicata vita con le relative esperienze artistiche. La mostra stessa, del resto, proponeva “una visione simultanea (per dirla alla futurista)” dell’arte italiana ed europea del tempo. A Milano, alla conoscenza delle opere degli artisti di punta (soprattutto di area simbolista e divisionista) e alla conoscenza personale di Previati, si aggiunge quella già effervescente della “Famiglia Artistica” con Carrà, Russolo e Marinetti a fare da detonatore e a stimolare la stesura dei manifesti futuristi (il primo dei quali l’11 febbraio 1910). Le opere però non erano ancora così rivoluzionarie, a tal punto da suscitare il dileggio del gruppo dei toscani, in particolare di Ardengo Soffici che lo provoca definendolo “saggissimo pittorello”, mentre dalla rivista “La Voce” partiva l’accusa di dipendenza dai francesi. S’impondeva, dunque, il viaggio a Parigi con Severini, che lì era di casa, come guida. Presa visione delle proposte cubiste, Boccioni difende “la diversità e la vitalità maggiore delle intuizioni e ricerche italiane” polemizzando senza complessi d’inferiorità con Apollinaire, il teorico del Cubismo. Acutamente egli osserva “la staticità della pittura cubista, che gira intorno all’oggetto senza rianimarlo, perdendo così la forza dell’emozione, la presenza-partecipazione del soggetto-uomo, spettatore al centro del quadro”. Certo, dopo l’esperienza parigina, acquisita una maggiore consapevolezza, l’arte di Boccioni decolla “con accentuazione plastica in funzione energetica dei fasci luminosi” e con “maggior fusione di figura e ambiente.” Tra le diverse opere citate, la Fezzi si sofferma su *Materia* del 1912, monumento pittorico alla figura della madre, che le dà l’opportunità di aggiungere qualche nota biografica sull’artista; la figura, scrive, è “ripresa nella sua solitudine operosa,

solenne e solida architettura illuminata da raggi di luce che l'avevano molto spesso compenetrata". L'articolo è però corredato di altre immagini - due dipinti e un disegno - tutte del 1914, cioè al culmine della maturità artistica di Boccioni: *Natura morta con cocomero*, *Dinamismo plastico di cavallo più case* e *Studio per I selciatori*, tutti accomunati da una ripresa dall'alto, unita, nei dipinti, ad una prospettiva multipla. La natura morta, incentrata sulla sfera del frutto fatto a spicchi, consente a Boccioni di lavorare sulle figure geometriche del triangolo e del cerchio, rilanciato dai piatti: ne esce una composizione centrifuga molto diversa dalle nature morte cubiste - aveva ragione lui nella *querelle* coi francesi - statiche per statuto. Ancora più futurista il secondo dipinto nella ricerca su un dinamismo che non è solo, genericamente, studio sul movimento, bensì sulla velocità: cavallo e cavaliere sfrecciano in primo piano e le vibrazioni cromatiche dissolvono il loro nucleo plastico, compenetrato nell'ambiente. Naturalmente ciò finisce per rendere inintelligibile l'immagine nella stampa tipografica in bianco e nero, che invece esalta il disegno del gruppo di selciatori chini a terra e ripresi con veloci staffilate grafiche.

L'ultima occasione per parlare di Futurismo fu, per Elda Fezzi al momento della grande mostra allestita a Venezia nelle sale del rinnovato Palazzo Grassi;⁷ essa derivava dalla mostra di Filadelfia del 1981 e fu diretta da Pontus Hulten che mirò a documentare la grande diffusione del Futurismo, l'unico movimento d'avanguardia italiano che si sia inserito in un ampio circuito internazionale, anche oltre il continente europeo. Il critico entra nel vivo del discorso dal punto di vista artistico dopo aver dedicato ampio spazio a Marinetti e ai testi poetici con cui ebbe inizialmente a manifestarsi il movimento artistico invaghito delle macchine e della tecnologia nascente: non a caso l'articolo è corredato di una foto del salone centrale del palazzo con due aerei della prima guerra mondiale in volo - un impatto di grande effetto scenografico - accompagnati a terra da due automobili, una Bugatti e una Fiat (lo sponsor principale dell'evento) del 1908-10, nonché da una bicicletta militare del 1909 in memoria della Compagnia Ciclisti cui appartengono Boccioni e Sant'Elia, che nella Grande Guerra persero la vita. Naturalmente, addentrandosi nello specifico dal punto di vista artistico, da bravo storico dell'arte, Elda ripercorre le tappe formative di un movimento - peraltro assai vario al suo interno - che aveva recepito influssi dall'Espressionismo nordico, dal Simbolismo, dal Divisionismo; la mostra si apre, infatti, con Seurat, Munch, Previati, Pellizza da Volpedo, Medardo Rosso. Significativi anche gli influssi dal Cubismo, dal quale, però - eterna *querelle* -, ha saputo anche differenziarsi, mettendo lo spettatore al centro del quadro con una forte accentuazione emotiva e correlando l'uomo all'ambiente, laddove quest'ultimo coincide con la modernità, ignorata dal Cubismo. L'ampia rosa degli artisti futuristi (Boccioni, Carrà, Balla, Severini, Russolo...), hanno garantito al movimento una grande varietà di proposte. Di Boccioni, in particolare, si ricorda la serie de *Gli stati d'animo*, memori di letture bergsoniane, la scultura *Forme uniche di continuità dello spazio*, molto più che "un uomo in cammino", la falcata è, direi, quella di un sostenuto passo di corsa, così come sfrecciano i cavalli de *La città che sale*, forse il dipinto più celebre dell'artista, ritornato per l'occasione in Italia dal MOMA di New York e colà fonte di ispirazione per gli artisti americani. Grande attenzione è, naturalmente, riservata a Balla, maestro di Boccioni a Roma e poi "punta estrema in senso astratto del Futurismo" (si veda la serie di *Velocità astratta*). Dell'artista, l'articolo raffigura *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, un bianco e nero che documenta bene la matrice foto-cinematografica (dalla cronofotografia di Marey e di Muybridge al cinema di Meliès) dei lavori di Balla. Al piano superiore di Palazzo Grassi, dal Futurismo si passa ai Futurismi (1909-1930): dalle suggestioni futuriste recepite in Francia, ma come già detto discusse dalla critica francese, al cubo-futurismo russo di Larionov, Malevic, Puni, Tatlin e della Goncharova, ma anche del poeta Majakovsky e del suo manifesto *Schiaffo al gusto comune* (1912), al Vorticismo inglese ed al manifesto futurista *Vital English Art* firmato da Marinetti e da Nevinson ("Lacerba", 15 luglio 1914). La sezione speciale dedicata all'architettura ha dimostrato, inoltre, l'importanza delle proposte futuriste sul funzionalismo di Gropius e di Le Corbusier. La mostra ha colto, poi, la continuità del Futurismo negli Anni Venti e Trenta rendendo chiaro ciò che Pontus Hulten voleva dimostrare, cioè che il Futurismo, "prodotto squisitamente italiano", fu un "fenomeno culturale internazionale, capace di coinvolgere ogni aspetto della cultura".

Un'intervista del 1965

Sul n. 1 del 1965 compare su "D'Ars Agency", la più antica rivista d'arte contemporanea italiana edita a Milano, dov'era stata fondata da Oscar Signorini nel 1959,⁸ una preziosa intervista di una Fezzi trentacinquenne, corredata da una sua rara fotografia, che fa il punto sulla sua concezione dell'arte, del suo rapportarsi alla società contemporanea, del lavoro degli artisti e anche un provvidenziale profilo di sé come critico d'arte. Per la sua importanza nel

mettere a fuoco il punto di vista fezziano, la riportiamo integralmente:

D. *Lei tende a considerare l'arte come espressione dell'anima o una manifestazione culturale?*

R. L'arte è un complesso prodotto dello spirito umano che raccoglie in sé sollecitazioni dell'esperienza pratica e di quella culturale, e le rimanda in un tentativo di unità – l'opera – in una forma nuova in cui prendono luce le energie del sentimento e del pensiero dell'uomo.

D. *Di conseguenza l'arte rappresenta per Lei una necessità trascendentale o storica?*

R. E' perciò una necessità che, sia pure condizionata in grado ora maggiore ora minore alla storia dell'umanità e dell'individuo, tende a porre un ordine trascendentale; è testimonianza particolare ma tesa all'universale della storia, ed è quindi creatrice dell'uomo, del mondo, della sua storia.

D. *Come considera la posizione dell'artista in seno alla società? Ne è parte integrante, elemento di evoluzione o fatto sé per sé?*

R. E' ogni volta una relazione diversa tra artista e società. Ma in generale l'artista è parte integrante ed elemento di evoluzione, perciò non "fatto sé per sé", anche se in alcuni autori è più ardito il senso antinomico, il potere di reazione ai valori culturali e umani della civiltà in cui vive.

D. *Secondo Lei in quale percentuale le manifestazioni dell'arte occupano il tempo dell'uomo?*

R. Non si può calcolare se non in relazione al grado di sensibilità e di cultura di un ambiente, secondo la consistenza delle tradizioni artistiche, e anche le condizioni politiche e sociali di un popolo.

D. *A suo avviso l'arte si diffonderà sempre più tra gli uomini come valore sociale o si ridurrà ad evasione individuale?*

R. L'interesse per l'arte tende a diffondersi, e questo fatto già oscura le previsioni che l'arte possa essere solo "evasione individuale"; oppure, son io che vedo difficile pensare ad una vera e propria, solitaria "evasione", dal momento che talvolta una decisa autonomia è la condizione che riesce più attiva come forza d'urto e può essere fermento innovatore dei valori espressivi?

D. *Sempre nel campo delle previsioni, Lei ritiene che in futuro si generalizzerà la raccolta delle opere d'arte, come oggi si fa delle monete o dei francobolli, e cioè le opere d'arte verranno considerate un valore economico effettivo da tutti?*

R. Ritengo che sia difficile che ciò avvenga, benché il collezionismo delle opere d'arte sia avviato a diffondersi in strati sempre più larghi di pubblico.

D. *E' innata in Lei la sensibilità giudicativa delle arti, oppure è conseguenza delle esperienze che le sono occorse?*

R. Forse innata la sensibilità per l'espressione artistica, con simpatia per il disegno e la musica e l'invenzione fabulistica, ma la "sensibilità giudicatrice" si è precisata e formata per l'insegnamento diretto di ottimi maestri e attraverso lo studio, anzi l'esperienza viva delle opere d'arte nella loro più complessa, "aperta" forma.⁹

Dall'intervista si ricava l'altissima concezione che il critico cremonese ha dell'arte, non vista come personale evasione dell'artista, ma addirittura come "creatrice dell'uomo, del mondo, della sua storia", quanto basta per giustificare la



Elda Fezzi premiata dal ministro della Pubblica Istruzione, Luigi Gui, per articoli sulla mostra del Morazzone. Varese 5 novembre 1962

sua personale scelta, che fu scelta di vita votata appunto alla comprensione del linguaggio estetico e dei suoi significati.

Con l'ultima risposta, in particolare, la Fezzi, sollecitata dall'intervistatore, apre una finestra su di sé, sulle proprie simpatie per il disegno, cioè per il momento progettuale o germinale della progettazione artistica – certi suoi scritti e certe scelte, di cui parleremo, del resto, ce l'avevano già fatto intuire – ma anche su altri ambiti della creatività umana. Veniamo così a sapere del suo amore per la musica e per "l'invenzione fabulistica", che io interpreto sia come amore per la letteratura – oggetto, ricordo, del suo insegnamento – che come anche attitudine per la creatività narrativa e verbale, che sottolineerò più volte nei suoi testi critici. L'intervista è fatta fortunatamente precedere da un curriculum, prezioso perché stilato senz'altro dall'interessata, che ci aggiorna così sulla sua attività fino al 1965 informandoci su qualche sua esperienza non nota. Vi figura, in particolare, l'elenco delle riviste nazionali e internazionali alle quali aveva collaborato; tra le prima figura "Critica d'arte" di Firenze fondata da Carlo Ludovico Ragghianti e "Le Arti" di Milano, della quale parleremo diffusamente nel capitolo *Non solo Novecento*. A queste si aggiungano il mensile "Nostro tempo. Cultura arte vita" fondato a Napoli nel 1952 dalla poetessa Maria Teresa Cristofano, edito dall'Istituto editoriale del Mezzogiorno e "L'unione di Arte e Storia" di Roma per il quale si rimanda alla voce *Elda Fezzi* di www.encyclopediadelledonne.it, dove si trovano pure riferimenti a "NAC" (Notiziario Arte Contemporanea) fondata nel 1968 dall'amico Francesco Vincitorio per cui stilava recensioni di mostre.

Per quanto riguarda le riviste internazionali con cui il critico ebbe rapporti, nelle note biografiche che precedono l'intervista, apprendiamo della sua collaborazione alle riviste di Parigi "Prisme d'Art" e "XX siècle", cui si farà cenno nel capitolo successivo nel commento dell'ultima lettera del carteggio Fezzi-Argan. A queste due riviste francesi va però aggiunto, non noto, il contributo alla rivista catalana trimestrale "Suma y Sigue" di Valencia: sul n. 4 del 1963 vi compare, infatti, un suo resoconto nella rubrica *Panoramas* delle esposizioni italiane d'arte contemporanea (*Recorrido por las exposiciones italianas de arte contemporaneo*). Nella rubrica *Documentos* si parla, invece, de *La IV Bienal de San Marino y el XII "Convegno dei Critici e Studiosi d'Arte"*, un convegno che nel 1961 aveva visto Elda Fezzi premiata per i suoi saggi. Se, agli scritti citati, si aggiungono i premi ottenuti in aggiunta a quello di San Marino (quelli della Biennale di Venezia del 1958 e del '60 e quello del 13 aprile del 1962 per la sua recensione della mostra su Morazzone allestita a Varese da Mina Gregori),¹⁰ se ne ricava l'impressione di un'attività critica multiforme e di alto livello. L'ultimo prestigioso premio citato è fissato in uno scatto che immortalava la Fezzi proprio nel momento di ricevere il riconoscimento dalle mani dell'allora ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui in una cerimonia che ebbe luogo a Varese il 5 novembre 1962, alle ore 19, per la precisione.¹¹ L'importanza del momento è rimarcata anche dalla sua signorile eleganza, inusitata per lei che preferiva proporsi di solito con un abbigliamento più informale.

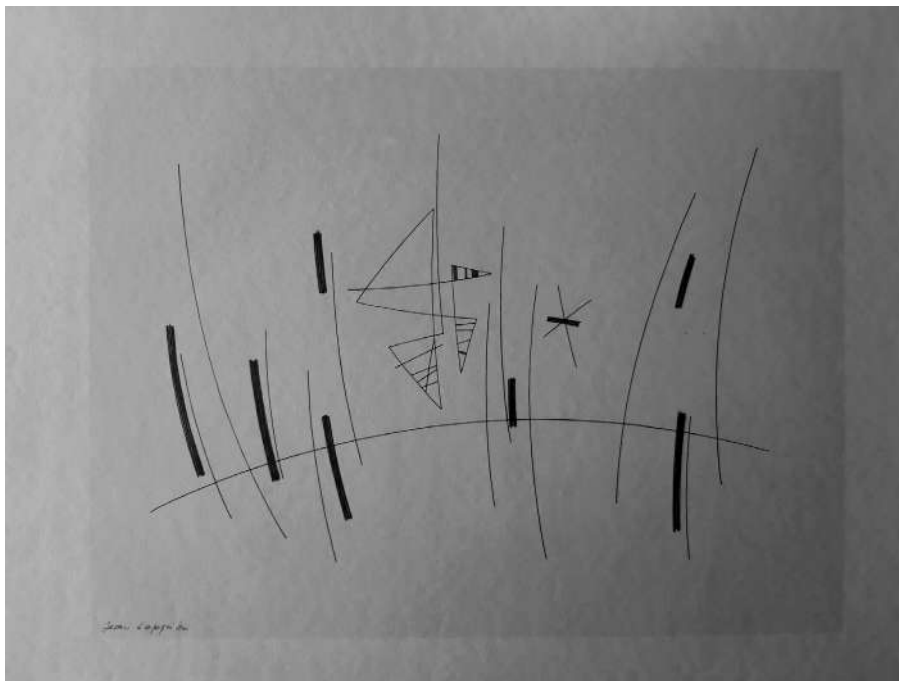
Complessivamente si può parlare di un'attività instancabile, tanto più che ad essa va aggiunto il continuo lavoro del critico, davvero militante, impegnato a recensire le mostre delle gallerie locali e nazionali sul quotidiano "La Provincia", un lavoro destinato a intensificarsi negli anni Settanta.

Il carteggio Fezzi-Argan

Oltre all'intervista, è opportuna qualche riflessione su alcune lettere inedite scritte dalla studiosa, sempre illuminanti sulla sua vita e sulla sua intensa attività. Tre di queste sono conservate nell'Archivio Argan a Roma e vanno dal 1956 al '74, senza più il riscontro, purtroppo, con le risposte dell'eminente storico dell'arte, che pure ci furono perché di almeno un caso ne è rimasta traccia nella corrispondenza di Elda conservatasi.¹² La più remota delle lettere inviate a Roma ad Argan è un dattiloscritto datato 26 ottobre 1956:¹³ in essa una Fezzi ventiseienne agisce su incarico dell'editore francese Ferdinand Hazan per contattare "critici italiani, dei più quotati, per collaborare a un dizionario su autori italiani antichi che verrà edito dall'editrice parigina": da un giovane ci si aspetta che cerchi, piuttosto che offra lavoro, ma forse una pubblicazione con l'editore parigino proprio del '56 - E. Fezzi, M. Monteverdi, *Scritti di Raffaele De Grada*, Paris, 1956, ed. Hazan - può spiegare tutto (devo però precisare che non sono riuscita a recuperare il testo di cui ho trovato l'indicazione nei termini riportati). Ella si presenta ad Argan come allieva di Rodolfo Pallucchini, pure coinvolto nell'impresa, ben sapendo dei loro legami; i due critici erano stati, infatti, tra il 1931 e il '33, compagni di studi a Roma dove frequentavano i corsi di perfezionamento in Storia dell'Arte. All'epoca della missiva, Argan ricopriva la cattedra di Storia dell'Arte all'Università di Palermo, da dove si sarebbe trasferito nel

1959 a Roma, dove risiedeva. Egli rispose ad Elda a stretto giro di posta poiché in alto a destra si legge “R. 30/X/56” a penna rossa, la stessa con la quale vengono sottolineati i nomi di “Fra Angelico” e di “Sandro Botticelli”, i due artisti che evidentemente Argan aveva scelto di trattare fra quelli del lungo elenco che l'emissaria dell'editore francese gli sottoponeva. La scelta è facilmente giustificabile: in quegli anni, infatti, lo storico dell'arte aveva studiato Beato Angelico (la prima edizione del suo *Fra Angelico* per Skira risale al 1955) e stava per pubblicare *Botticelli*, prima edizione del 1957, sempre per Skira, editrice per la quale aveva già affrontato l'argomento con Jaques Lassaigue in *Le Quinzième siècle. De Van Eyck a Botticelli*, 1955. La lettera contiene, inoltre, un ulteriore motivo di interesse perché aggiunge un nuovo tassello alla nostra conoscenza delle molteplici esperienze professionali del giovane critico cremonese, che conclude scrivendo ad Argan: “Mi scriva presso la Galleria del Fiore, dove sto collaborando col Signor Cassuto”, precisando, in calce, l'indirizzo della galleria milanese in via Fiori Chiari 2, che si trova in prossimità di via Brera. Si trattava di un'importante galleria diretta da Luciano Cassuto, il quale vi allestiva mostre di levatura nazionale, come quella del pittore Lorenzo Viani, approdata a Milano dopo le esposizioni di Cagliari e di Roma del 1955, e soprattutto quella del futurista Enrico Prampolini allestita alla Galleria del Fiore dal 19 aprile al 4 maggio 1956 che deve aver interessato molto Elda, stante la sua competenza sui futuristi. Per il gallerista, che contribuì anche alla rinascita dell'arazzeria italiana del periodo postbellico, lavorava molto la Scuola degli Arazzi di Esino Lario alla quale fornivano disegni preparatori - astratti per lo più - soprattutto gli artisti del MAC (Movimento Arte Concreta). Non è un caso che per la Galleria del Fiore la cremonese abbia curato nel 1956 due recensioni per altrettanti artisti astratti legati a quel movimento: Jean Leppien (1910 - 1991), tedesco naturalizzato francese, e l'italiano Angelo Bozzola (1921 - 2010). Del primo, pittore e litografo, allievo nel 1929 di Kandinskij al Bauhaus di Dessau, ma anche di Albers e Klee, e poi nel 1931 di Moholy-Nagy a Berlino, la Fezzi cura nel 1956 il testo critico (riportato nell'Appendice documentaria) per un raffinato album di dieci stampe tratte da suoi disegni edito dalla Galleria del Fiore,¹⁴ dove, nello stesso anno, scrive la presentazione alla personale del pittore e scultore novarese di cui ella dà una lettura fondamentalmente costruttivistica, poi in parte pubblicata in francese nel novembre del 1956 sulla rivista bimestrale parigina “Aujourd'hui. Art et Architecture”, n. 10, a riconfermare le sue frequentazioni internazionali. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, anche se non a livello epistolare, i contatti con Argan non dovettero interrompersi se nel 1967 Elda fu eletta a Stoccolma membro dell'AICA (Associazione Internazionale dei Critici d'Arte) proprio su segnalazione di Argan, allora presidente della sezione italiana dell'Associazione. Il critico cremonese rimase comunque sempre legato all'AICA, dandone, in qualche caso, un resoconto sulla stampa locale, come in occasione del X Congresso di Oslo.¹⁵

Che Argan rimanesse per lei un punto di riferimento cruciale nelle problematiche relative all'arte contemporanea, si evince anche da un articolo dedicato al padiglione italiano della XXXII Biennale veneziana dov'era esposta la produzione artistica dell'ultimo quindicennio acquistata da grandi musei europei ed americani;¹⁶ un'occasione imperdibile, dunque, per fare il punto sul livello della produzione contemporanea e sulle nuove acquisizioni museali. La sua riflessione si appunta proprio in quest'ultimo campo “in



Jean Leppien, *Senza titolo*, disegno su carta bianca in stampa numerata

cui – scrive citando Argan – si è generalmente sbagliato e si seguita a sbagliare per difetto... di coraggio, perché, in fatto di ossequio all'arte ufficiale, in passato si è sempre sbagliato per eccesso", ma, aggiunge lei, il Museo "deve anche evitare il più possibile l'acquisto incerto o non compiutamente attendibile nella sua portata espressiva". C'è poi da considerare, in merito, il rapporto col mercato che ha finito per diventare egemone nell'arte contemporanea: anche su questo spinoso argomento Elda riporta di nuovo il pensiero di Argan che osserva: "Nel momento in cui si afferma, anche sul piano teorico, che la fruizione dell'opera d'arte è un fatto estetico come il crearla (proprio come il consumo è un fatto economico non meno della produzione) il mercato si pone come il principale se non l'unico elemento di raccordo tra l'arte che si fa e il pubblico a cui è destinata". Il Museo però è e deve essere, scrive lei, al di fuori dalle dinamiche speculative e deve mirare le proprie scelte alla esclusiva qualificazione dell'opera (io aggiungerei, comunque, che gli eventuali acquisti di una istituzione museale hanno una loro inevitabile ricaduta sul mercato). Al di là del problema teorico, l'amara constatazione che l'assenza di acquisti del museo equivale a fermare il tempo e che, nell'esposizione della Biennale, Milano non figurava, nonostante le sue ambizioni di capitale, ad attestare "l'incredibile politica ufficiale verso le arti" (M. Valsecchi). L'articolo è corredato di tre fotografie raffiguranti altrettante *Figure stanti*, piccoli bronzi (cm. 71 del 1953) di Henry Moore a documentare gli acquisti della Kunsthalle di Amburgo. Non commentate nel testo, le tre figure stilizzate si collocano magicamente nel punto di intersezione tra surreale e primitivismo, soprattutto per i simboli arcani con cui lo scultore ha risolto il loro capo. Dei tanti artisti esposti nella mostra veneziana a documentare gli acquisti, e quindi le tendenze di punta dell'arte contemporanea, la Fezzi sceglie di rappresentare un solo autore, Moore: che stesse cominciando a pensare ad uno studio monografico su di lui? Quello che è certo è che proprio di questo parla la sua seconda lettera ad Argan.

La seconda missiva, manoscritta, inviata da Cremona all'insigne storico dell'arte a Roma¹⁷ è datata 23 ottobre 1970 ed è ancor più interessante sia dal punto di vista umano che da quello professionale. Elda sta preparando una monografia su Henry Moore, che sarebbe effettivamente uscita l'anno dopo nella collana de "I Maestri del Novecento",¹⁸ ed è preda di mille dubbi. Chiede perciò udienza e consigli a chi aveva trattato da par suo l'argomento,¹⁹ ma lo fa con un tale garbo (esordisce con: "Mi perdoni...l'intrusione", e conclude: "Grazie per avermi letto e grazie ugual-

mente se non potrà rispondermi...E dopo averle scritto tutto questo, mi accorgo che davvero vengo a inserirmi di forza nel suo lavoro, forse costringendola a occuparsi anche dei miei problemi") che rivelano tatto e grande sensibilità. Non è piaggeria: come emerge dalla lettera, e da altri scritti, ella nutre davvero una sconfinata ammirazione per lo storico dell'arte col quale anela ad avere uno scambio di vedute e al quale confida, col cuore in mano, i propri turbamenti ("Avrei voluto venire a Roma in occasione dell'inaugurazione di Giacometti e, confesso, soprattutto per poter parlare un attimo solo con Lei" e, più avanti, "Vorrei tanto poter parlare un po' con Lei, mentre in definitiva mi trovo piuttosto sola, alle prese con pensieri che per me sono sempre una crisi"). E' la solitudine di chi vive ed opera in provincia e che non trova scambi dialettici al massimo livello – per quanto riguarda l'arte moderna e contemporanea era lei ad occupare il vertice, a Cremona – e spesso non trova neppure i testi che vorrebbe consultare ("Purtroppo non ho i testi del periodo preciso" e "il libro su Moore del Grohmann è importante? Non si trova più. Farò altre ricerche a Milano"); persino alcuni scritti di Argan le mancano ("Purtroppo non so quale dei



Henry Moore, *Tre figure stanti*, 1953, bronzo

due saggi del '48 – uno in *Studi* e l'altro in *Salvezza e caduta* ecc. – sia quello apparso nel libro del '48, che non sono riuscita ad avere”): i testi cui fa cenno sono *Studi e note. Da Bramante a Canova*, e *Salvezza e caduta nell'arte moderna*.²⁰ Oltre a lavorare in provincia, stiamo parlando della faticosa era pre-internet che imponeva tempi più lunghi alla ricerca, tempi che Elda non aveva (“... ho un lavoro che mi preoccupa e, come al solito, richiesto con urgenza”). A ciò le si aggiungevano altri motivi di ansia, soprattutto quello di doversi misurare, parlando di Moore, con veri e propri titani della critica, a cominciare proprio da Argan: “Sto facendo un saggio su Moore! – gli comunica – “Dico che dovrei quasi vergognarmi di dirlo a Lei. Mi tremano, infatti, le vene e i polsi. Dopo aver ben meditato i saggi suoi...mi chiedo cosa resti da dire, se non girando intorno a ciò che Lei ha già detto.” Gli espone, quindi il piano di lavoro che intende seguire e tutti i riferimenti critici dei quali pensa di avvalersi, cercando più volte il conforto del Maestro (“Non so, può andare? Vorrei che Lei mi correggesse o mi dicesse anche che non va bene”). Una delle idee che gli sottopone per l'introduzione è quella di mettere a confronto, contrapporre quasi, il “profondo principio di ricerca sul quale si svolge l'intensa esperienza conoscitiva ed estetica di Moore” della disamina di Argan con la “decodificazione delle componenti formali della scultura mooriana” in chiave psicanalitica applicata da Erich Neumann.²¹ Il fatto che nello scritto fezziano effettivamente sia stata sviluppata nel capitolo introduttivo questa ipotesi di lavoro, mi fa pensare che la risposta ci sia stata e sia stata affermativa. Tutta l'introduzione, del resto, è metodologicamente e stilisticamente arganiana: Elda ha cercato di conformarsi all'altissimo livello concettuale tipico della critica di Argan, nei confronti del quale nutriva, come si è detto, un'ammirazione sconfinata (“Ora che gli altri tentano di disinnescare il valore degli studi storici e critici, io mi accorgo che Lei è stato il più profondo interprete del pensiero e delle opere dell'arte contemporanea”), che ha finito per condizionarla (“Non è un elogio, è una constatazione che ha il potere di confondermi, data la mia ignoranza”). Dopo il capitolo introduttivo, mi sembra che lei abbia poi trovato una sua misura, che tenga conto, sì, dell'approccio concettuale arganiano, ma anche dell'*esprit de finesse*, della sensibilità, ma anche della creatività linguistica che contraddistingueva la sua scrittura. Elda, infatti, era andata maturando un suo stile che *post mortem* è stato oggetto di analisi,²² ma che già lei vivente era stato segnalato sulla stampa locale da Giancarlo Pandini.²³ Poeta, scrittore e saggista, Pandini nel suo pezzo struttura un'analisi comparata tra diverse tipologie di testi critici, dal funambolismo verbale che nasconde un vuoto sostanziale, al “critichese” elitario raggelante, alla modalità di scrittura che deriva da un'esperienza esistenziale vissuta davvero fino in fondo, da un coinvolgimento totalizzante nei confronti dell'arte, da un'autentica passione, come nel caso della Fezzi, il cui messaggio centra il discorso ed arriva al lettore, magari attraverso uno “choc descrittivo” rivelatore. Lei dev'essere stata particolarmente orgogliosa del pezzo di Pandini, di cui si conserva una copia nella cartella “Elda Fezzi” nell'Archivio della Biennale, senz'altro portato a Venezia dall'interessata. Va precisato che Pandini di arte contemporanea se ne intendeva, avendone scritto a sua volta: nel 1974 toccherà alla Fezzi recensire un suo studio²⁴ riconoscendogli ampiezza di competenza sull'argomento.²⁵ Va aggiunto che, nel citato articolo della “Provincia”, Pandini segnalava anche il premio conseguito dal critico cremonese a San Marino (si veda il precedente capitolo *Un'intervista del 1965*), per sottolineare il suo profilo non provinciale.

La terza ed ultima lettera indirizzata a Giulio Carlo Argan²⁶ è un manoscritto datato 23 aprile 1974 e contiene in realtà, con un tono di deferente ammirazione, non priva di sollecitudine (“Come sta?”), la richiesta di un favore. Alla Fezzi è stata richiesta da parte di Gualtieri di San Lazzaro (pseudonimo di Antonio Leandro Papa, scrittore ed editore) che operava a Parigi la traduzione dal francese di un saggio su Capogrossi già pubblicato sulla rivista d'arte (di cui San Lazzaro era stato il fondatore) “XX Siècle”, del giugno 1957, n. 9. Il desiderio di effettuare una traduzione il più possibile aderente (“mi spiacerebbe essere inesatta” e, aggiungo, non è certo cosa da poco tradurre Argan), la spinge a chiedere di poter attingere al testo originale in italiano. In realtà il lavoro dovette sfumare visto che il San Lazzaro morì proprio nel 1974 a Parigi, ma la lettera contiene uno spunto interessante sul metodo di lavoro fezziano. Infatti, dopo aver ribadito l'importanza di Argan come suo punto di riferimento mentale (“Non la vedo da molto, ma nel mio orizzonte quotidiano, un poco disperato... Lei è sempre presente”), motivando la sua disperazione: “per la fatica del capire, che sarebbe necessaria prima di scrivere, mentre sembra che tutto spinga a scrivere prima che a capire!” A parte la nota polemica contro gli avventurieri della critica, oggi dilaganti molto più che allora, che si lanciano senza la necessaria preparazione, in quella “fatica del capire”, c'è tutta la tensione, tutto il rovello di chi intende andare a fondo, non accontentarsi delle percezioni di superficie e carpire l'arcano che l'opera d'arte cela. Viene a proposito la testimonianza del citato Pandini (“La Provincia”, 3 marzo 1971): “un giorno, ricordo, la vidi apparire,

tutta rossa, un granello di pepe, a una mostra di Milano, taccuino in mano, e fermarsi ad ogni quadro, scrivere appunti con compunzione, come davanti a un mistero da svelare". Un ricordo personale che ci restituisce, in punta di penna, un bel ritratto del critico militante in azione.

Ancora più illuminante, relativamente al suo metodo di lavoro, sono le note autografe consegnate nel 1987, su sua istanza, a Tiziana Cordani e da questa pubblicate nel sesto anniversario della sua morte su "Mondo Padano"²⁷ a cura di Tiziana Cordani, autrice anche di *Note in margine allo scritto autografo di Elda Fezzi riguardante il proprio metodo critico*²⁸ nel citato *Attraverso l'immagine*. Ciò che se ne ricava è la descrizione di un rigoroso metodo di lavoro storicoartistico in cui la "fatica scriptoria", usando le sue parole, scaturisce da studi seri, da esercizi di attribuzione che affinano "l'occhio", ma anche di ricerca di documenti e di opere nuove che ampliano l'orizzonte critico. Nulla di sorprendente, comunque: allora? La differenza è derivata, come lei stessa ebbe a riconoscere nell'intervista trascritta in precedenza, dalla fortuna di aver avuto sempre maestri di eccezionale levatura fin dal liceo classico, a Cremona (Alfredo Puerari e Mina Gregori) e poi all'Università, a Bologna, con Rodolfo Pallucchini "ottimo conoscitore dell'arte di ieri e di oggi", con Cesare Gnudi e col suo assistente Francesco Arcangeli. Su tutti, forse, spiccava la figura di Roberto Longhi, che fu seguito anche a Firenze, una volta abbandonata Bologna, da pochi eletti ammessi al suo "lettorato" nel quale si faceva esercizio di attribuzione su riproduzioni fotografiche. Del fatto che, oltre gli studi universitari, seguisse il modello arganiano, si è già detto. Certo le lezioni dei grandi maestri caddero sul terreno fertile del suo acume e della sua spiccata sensibilità, che le consentivano di "individuare il "quid artistico" pur difficile a definirsi, sempre; ma pure percepibile dentro l'opera al di là delle forme dei codici del linguaggio, delle iconografie già forgiate dalla storia, dalla tradizione." Il fatto è che il suo discorso fatto "a caldo", per usare una sua espressione, le consentiva di caricare di passione, di trasporto la valutazione critica dell'opera con una originalità linguistica, questa sì, personalissima.

Non solo Novecento

Il fatto che di Elda si sia prevalentemente messo in luce il suo valore come critico d'arte militante e che ci sia limitati a valutare il suo impegno relativamente al Novecento, a mio avviso ha dato della sua figura di intellettuale una visione riduttiva. Per correggere almeno in parte questa stortura e per restituirle un briciolo del posto che merita nella storia della critica d'arte nazionale, farò un passo indietro valutando almeno i suoi scritti sull'Ottocento, con la doverosa precisazione che, relativamente alle sue competenze, si potrebbe partire dal Quattrocento²⁹ dalla piccola, ma preziosa monografia su Bergognone, dedicata ai suoi genitori, all'articolo de "La Provincia" su Mantegna e a quello sulle tavolette dipinte da soffitto dei palazzi lombardi del XV secolo. Aggiungerò, poi, di aver sempre trovato inspiegabile che nel catalogo della grande mostra sui Campi e sull'arte cremonese del Cinquecento, alla sottoscritta venissero assegnati due autori, seppure minori - Coriolano Malagavazzo e Stefano Lambri - e a lei uno solo, Giannello Torriani;³⁰ della mostra ella produsse, comunque, un'ampia, splendida recensione sul quotidiano locale.³¹ La sua attenzione all'arte del Cinquecento si potrebbe però estendere anche al Boccaccino, a Romanino, a Sofonisba Anguissola e a Raffaello, secondo quanto risulta da articoli de "La Provincia" scalati dalla fine degli anni Cinquanta agli anni Ottanta,³² segnalando un interesse che non venne mai meno. Né mancano dimostrazioni sulle sue conoscenze sull'arte del Seicento, per cui, anzi, ricevette, come si è detto, un premio per la critica (*A Varese Mina Gregori prepara la mostra del Morazzone*, "La Provincia", 13 aprile 1962), come si legge sulla breve scheda biografica che precede la sua citata intervista a "D'Ars Agency"; al saggio su Morazzone si potrebbero, poi, aggiungere le sue recensioni sul Seicento bolognese e lombardo e un'escursione nel Settecento.³³

Dunque l'Ottocento. Il suo interesse nei confronti dell'arte di questo secolo emerge in particolare tra gli anni Sessanta e Settanta ed è documentabile innanzitutto sul *Dizionario Biografico degli Italiani* dove, sul volume 8 del 1966, si trovano tre sue esaurienti "voci" dedicate al pittore neoclassico Pietro Benvenuti (Arezzo 1769- Firenze 1844), allo scultore veneziano Augusto Benvenuti (Venezia 1839-1899) e al pittore milanese, dedito anche all'arte della vetrata, Giovanni Beltrami (Milano 1860-1926); a ciò si aggiunga una collaborazione più tarda sul volume 20 del 1977 con la biografia del pittore di origine piemontese Felice Carena (Cumiana 1879-Venezia 1966) che dall'Ottocento fa slittare il discorso sul Novecento.

La sensibilità fezziana per l'arte del XIX secolo, in particolare per la sua pittura, si documenta però soprattutto sulla rivista "Le Arti" di Garibaldo Marussi, rivista alla quale collaborò a lungo, dal 1965 al '76, recensendovi soprattutto

le mostre milanesi ed entrando a far parte della redazione negli ultimi due anni, anche in ciò seguendo le orme di Giulio Carlo Argan, che della rivista, organo ufficiale della Direzione Generale delle Arti, era stato segretario di redazione. Per quasi tutto il 1968, Elda si impegnò a scrivere cinque saggi sull'Ottocento italiano, il primo dei quali sulla Scapigliatura con ampio corredo di immagini.³⁴ Dopo un'introduzione che procede dalle valutazioni di Somaré del 1928 che la definiva "Sturm und Drang e Bohème" insieme, ella ne delimita l'ambito cronologico piuttosto breve - dal 1867 al '75 - ma poi prolungato per decenni nell'opera degli epigoni, per poi passare ad una propria valutazione. Geniale, come sempre, in particolare la chiosa: "Fu come movimento breve, e con radi esiti veramente alti: sempre intoccati dal sole, ma piuttosto sofferti nel fondo macerato degli acquitrini lombardi." Un giudizio sostanzialmente ancora severo perché visto dalla prospettiva delle contemporanee novità francesi e lontano dalle recenti (2009) rivalutazioni della mostra di Palazzo Reale a Milano.³⁵ Quanto alle singole individualità che ne facevano parte, il saggio fezziano procede da Federico Faruffini, attivo dal 1855 al '67, il meno tipico del gruppo, perché gli manca quella pennellata "sfarfallante" e le evanescenze che sono il fattore scapigliato più caratterizzante. L'immagine più nitida gli viene dall'accostamento della fotografia, cui poi si sarebbe dedicato. "Breve e angosciata" ci viene descritta la sua attività, che prelude al suicidio, segno "di un'acuta coscienza dei tempi mutati e dell'arte che viveva una delle sue prime fasi moderne di dissolvimento dei valori tradizionali". Il discorso passa poi ai due scapigliati più emblematici, Daniele Ranzoni (Intra, 1849 - 1889), il più talentuoso ma anche il più sfortunato e tormentato, e Tranquillo Cremona (Pavia, 1837- Milano, 1878), il più noto, portato al successo da quella suadente formula fatta di "nebulose evanescenze" a ritrarre il "vero" degli affetti, annota Elda citando Brizio, dopo aver ripercorso l'iter della formazione del pittore tra Pavia, Milano e Venezia. Come al solito è però il suo commento ad avere una marcia in più, laddove, ad esempio, parla della "visione languida dei sentimenti immersa in quest'aria innaturale di larve ed ombre, piuttosto che di vere persone" ... o di "quelle sue maculate atmosfere di serra o di salotto appartato, nell'ombra dell'ultimo Ottocento", ormai decadente. Infine, dopo aver elencato le retrospettive dedicate al pittore nel Novecento, qualche nota sugli acquarelli del Cremona – gli unici ormai ad essere ancora sul mercato – che "hanno una maggior chiarezza di luci, annotazioni veloci e liquide e, benché rivelino riferimenti stilistici con opere settecentesche, presentano sempre un cangiantismo cromatico estroso e sfuggente". E' indubbio, però, che la sua predilezione vada all'opera di Ranzoni, che è "assai più vigorosa; intensa ne è la tessitura, anche nell'aura densa e surriscaldata della sua visione" che procede da quella romantica di Piccio, ma è incrinata da una tensione angosciata - acuita dagli insuccessi - che avrà il sopravvento negli ultimi anni della sua vita, conclusasi nella natia Intra col conforto, per fortuna, del suo mecenate, lo scultore Paolo Toubetzkoy (tra le immagini che corredano lo scritto, *Il cagnetto Troubetzkoy* del 1873), che era stato dal Ranzoni stesso avviato all'arte. Nella sua estrema ritrattistica, scrive Elda, "egli esprimeva in modo quasi espressionistico quel senso di sofferta fatica e tormento nel grave attrito tra realtà e immaginazione". Il saggio su "Le Arti" si conclude con un riferimento, privo però di immagini, al più giovane degli scapigliati, Luigi Conconi (Milano 1852-1907), ed anche il più versatile; egli fu, infatti, in realtà ar-



Daniele Ranzoni, *Ritratto della signora Elisa Pariani Boletti*, olio su tela

chitetto, anche se in quanto tale produsse poco, incisore e caricaturista per il “Guerin Meschino”, e naturalmente pittore, seguendo la scia di Ranzoni e soprattutto di Cremona, ma sensibile anche alla lezione di Previati, col quale divideva lo studio intorno al 1885. Il suo “animo contrastato e bizzarro” lo portò anche a creazioni che precorrevano il liberty o addirittura il surrealismo. Anche nel caso di Conconi, Elda conclude le sue annotazioni su ogni artista informando il lettore specializzato della rivista sulle quotazioni di mercato delle loro opere.

Sul numero successivo della rivista comparve un suo ulteriore contributo su due grossi nomi dell'Ottocento italiano, il livornese Giovanni Fattori (1828-1908) e il pugliese Giuseppe De Nittis (1846-1884); caposcuola dei nostri Macchiaioli, il primo, e non interessato a seguire la strada degli Impressionisti francesi, di cui pure Diego Martelli lo informava, aperto all'esperienza di questi ultimi il secondo, che in Francia finì col trasferirsi.³⁶ Di entrambi viene tracciato il percorso formativo e segnalate le tappe salienti: per Fattori, gli studi all'Accademia di Firenze, di cui nel 1886 sarebbe stato nominato professore, e le frequentazioni al caffè Michelangelo. La partecipazione nel 1859 al Concorso nazionale celebrativo delle quattro battaglie storiche del nostro Risorgimento e la vittoria con due bozzetti da cui il pittore trasse *Il campo italiano della battaglia di Magenta* (1862), grande dipinto storico, ma antiretorico a un tempo per la scelta di un punto di vista inatteso, quello dalle retrovie. Lo studio sul vero e della pittura del Quattrocento lo portarono alla “macchia”, in cui “in una forte luce calcinata”... “meridiana, assorbendo il chiaroscuro in quell'incisivo margine di contorno, l'antico disegno”, egli arriva ad “un crudo e ingrato accostamento alla realtà che, scrive, “non è troppo lontano dal realismo americano contemporaneo”. Di lui Elda riporta un altro tratto di-stintivo,



Giuseppe De Nittis, *Guidando al Bois de Boulogne*, olio su tela

quel suo non sottomettersi al mercato, “alle e-sigenze dei negozianti i quali rovinano l'arte e gli artisti”, e lo riporta in quanto condiviso appieno. In quello che può considerarsi il suo testamento spirituale, scritto a pochi mesi dalla morte, ebbe, infatti, a scrivere: “Tutte le scelte di lavoro intorno ai maggiori o minori artisti sono state fatte per “studiare”, più che per guadagnare. All'autore resta...la gloria”.³⁷ Ancor più esteso e circostanziato nei suoi passaggi l'iter del pugliese Giuseppe De Nittis, giustamente, direi, per le sue implicazioni internazionali; formatosi, infatti, a Napoli dove, al di fuori degli ambienti accademici, prese a dipingere la natura dal vero nell'ambito della Scuola di Resina per poi entrare in contatto, a Firenze, con i Macchiaioli, per il tramite di Adriano Cecioni, egli finì per essere definitivamente calamitato dall'irresistibile richiamo di Pa-

rigi dove, unico tra gli italiani, espose nel 1874 alla prima, storica mostra degli Impressionisti in *boulevard des Capucines chez Nadar*. A differenza loro, però, egli riusciva ad avere successo al Salon e a lavorare per i mercanti d'arte Goupil e Reutlinger. Altro momento memorabile nella sua carriera artistica fu l'Esposizione Universale del 1878 dove i suoi numerosi dipinti documentavano le tappe della sua stessa vita: l'Italia, da dove veniva e dove tornò più volte, e Londra, dove si recava di tanto in tanto, Parigi, dove viveva, dove si era sposato e dove teneva salotto ricevendo le personalità di punta della letteratura (E. De Goncourt, Daudet e Zola) e dell'arte, Manet e Degas, soprattutto, coi quali le affinità pittoriche erano palpabili. Naturalmente Parigi offriva stimoli ad ampio raggio, che contemplavano anche l'arte giapponese di cui tutti gli artisti si invaghirono, compreso De Nittis, che nel 1872 lesse il Vesuvio un po' alla maniera del monte Fuji di Hokusai. Per la Fezzi, egli “tocca talora un taglio nitido, scarnendo i contorni, ritagliando argutamente la figura in primo piano, che crea direttamente un effetto fotografico; mentre il paesaggio lontano si stacca in effetti sfumati, dove l'artista esibisce i suoi grigi, i suoi perla”. Noi oggi, per approfondirne la conoscenza, oltre alle esposizioni registrate dallo storico dell'arte cremonese, dovremmo aggiungere le altre grandi mostre a lui dedicate, quella del Petit Palais di Parigi tra il 2010 e il 2011, quella di Palazzo Zabarella a Padova tra il 2012 e il 2013 e l'ultima in corso a Ferrara a Palazzo dei Diamanti (*De Nittis e la rivoluzione dello sguardo*) ad attestare il rinnovato interesse nei confronti dell'artista nel nuovo millennio.

Un'eco della pittura francese dell'Ottocento si può cogliere anche nel saggio di ottobre, quando Elda indirizza la

sua attenzione sui paesaggisti piemontesi.³⁸ Apparentemente un tema regionale, se non ci fossero stati un paio di fattori, dichiarati in premessa, a spostare il baricentro del discorso: i frequenti viaggi in Francia dei pittori piemontesi, favoriti dalla collocazione geografica, innanzitutto, ma anche la ricchezza delle stesse collezioni torinesi. “S’è ignorato a lungo – scrive – che nel Museo di Torino i pittori piemontesi poterono studiare, come i francesi al Louvre, un gruppo di opere dei maestri olandesi, splendidi pittori di paesaggio”. Già al giovane Roberto Longhi, seguitissimo da Elda, il paesaggismo piemontese era sembrato “niente affatto provinciale”. Naturalmente il discorso inizia da Antonio Fontanesi (1818-1882), il più rappresentativo dei pittori torinesi, che in realtà torinese non era, essendo anzi nato a Reggio Emilia, dove si era formato e dove di recente gli è dedicata un’ampia mostra monografica.³⁹ Fu, tuttavia, una prima volta a Torino nel 1847 e vi si stabilì poi nel 1869 fino alla morte – salvo la breve parentesi giapponese (1876-’78) – insegnando paesaggio alla Regia Accademia Albertina. Diversificate e significative erano però state le tappe della sua formazione, dall’esilio in Svizzera, dove aveva seguito il paesaggista romantico Calame, al soggiorno parigino che lo accostò ai Barbizonniers e soprattutto a Corot, ai rapporti col Delfinato, cioè con i paesisti di Lione, al viaggio a Londra, che naturalmente significava Turner e Constable. L’Esposizione fiorentina del 1861 lo fece entrare in contatto anche con i Macchiaioli toscani, ma gli “umori serotini della sua pittura” ne attestano il prevalente orientamento francese. “Sempre toccato da un lievitare d’ombre, quasi presimboliste, il suo idillio campestre pare consumare la grazia settecentesca in una vibrazione di segni sottili; ma sotto il tessuto di questo fine tritume brilla, come sotto braci spente, il colore e il fortore degli anditi campestri, delle acque e dei cieli, sempre risentiti attraverso il radicarsi pressante di una fitta materia chiaroscurale”. Dopo Fontanesi, la studiosa si sofferma sui torinesi Vittorio Avondo (1836-1910) e Enrico Reyceud (1855-1928), e sul biellese Lorenzo Delleani (1840-1908). Il primo ebbe in comune con Fontanesi l’alunnato con Calame a Ginevra e fu, a detta di Longhi, pittore “sottile e coltissimo”; fu incaricato di riorganizzare a Firenze il Museo del Bargello e dal 1890 divenne poi direttore del Museo civico di Torino. Dapprima non del tutto compreso, fu poi definito (Thovez) il Daubigny italiano. Elda mostra di apprezzarne “il vigoroso e largo sguardo sul paesaggio, da ricordare lo sfogato orizzonte della pittura olandese, passata nei fremiti di Constable, nel turgore del paesaggio di Fontainebleau”. Reyceud, di Fontanesi fu invece allievo all’Accademia Albertina di Torino, ma, all’attenzione per la luce dei dipinti del maestro, aggiunse la conoscenza dei pittori francesi (“i richiami alla malinconia di Fontanesi continuarono anche in altre opere, ma egli inaugurava un interesse nuovo per l’impressione”) e soprattutto l’arte del milanese Filippo Carcano, ormai prossima al divisionismo (“e anche quella sorta di “trapunto” a tocchi cromatici, che trovò nell’ultimo decennio del secolo, ... fu cosa inaudita fra noi”). Quanto a Delleani, che “dopo Fontanesi è l’artista più ricercato dagli amatori e più valutato dalla critica”, a Torino era stato uno dei più assidui alle Promotrici; fu però “dopo l’incontro con le opere di De Nittis, esposte accanto alle sue nel Palazzo di Piazza d’Armi a Torino, che Delleani cominciò a credere in una pittura che guardava alle cose reali con occhio più libero”. Il viaggio in Olanda e in Danimarca fecero il resto. Ideale continuazione del saggio di marzo sulla Scapigliatura, nel dicembre dello stesso anno la Fezzi procede nel tempo portando il discorso sul Divisionismo italiano, versione sui generis del Pointillisme francese, ma senza i crismi della sua scientificità e, in compenso, con ampi sforamenti nel Simbolismo.⁴⁰ Figura-ponte tra la Scapigliatura lombarda, di cui era stato mentore e sostenitore, e il Divisionismo, Vittore Grubicy de Dragon (Milano, 1851-1920) ottiene dalla studiosa una grande attenzione. Come si sa, mercante d’arte e pittore al tempo stesso, egli diffuse innanzitutto tra i pittori lombardi la notizia delle sperimentazioni che si andavano tentando oltralpe, scoperte nei suoi viaggi in Europa e divulgate anche nei suoi scritti (*Cronaca d’Arte*, *La Riforma*, 1892, 1893) e, naturalmente, applicate nella pratica pittorica. Oltre all’idea della scomposizione della pennellata acquisita in Francia, in Inghilterra egli aveva assorbito dai seguaci di Ruskin l’idea di arte intesa come “sacerdozio” estetico, il che portava a superare il naturalismo in chiave spiritualista con un approccio che faceva “più profonde e misteriose le immagini ispirate alla natura” anche grazie allo sversamento in pittura dei valori musicali. “Lasciò dipinti dove tutto sembra sfiorato da una suggestione segreta e patetica, espressa nella velatura fitta di un *pointillisme* a filigrana, che offusca il paesaggio e gli rende quella tessitura opaca e brumosa” che fa di lui un “esecutore di elegie in tono minore” (Somaré). La Fezzi tornò sull’argomento nel 1977 su “La Provincia” in occasione della pubblicazione della monografia di Marco Valsecchi,⁴¹ sottolineando l’importanza del “suo” Divisionismo anche in relazione alla nascita del Futurismo. Quanto al ferrarese Gaetano Previati (1852-1920), fu a lungo incompreso; solo il contratto (1898) con Alberto Grubicy, fratello di Vittore e mercante d’arte a sua volta, ne risollevò le sorti a livello economico indirizzandolo “verso la via sim-

bolistico-divisionista”, abbandonando l’originaria formazione accademica a Firenze e a Milano. La sua adesione al Divisionismo fu tale da scriverne ne *La tecnica della pittura* e ne *I principi del divisionismo*. Riconoscibilissima la sua maniera fatta “di lunghe striature luminescenti... vampe cromatiche e apparizioni nella luce, talora ottenendo effetti di negativo fotografico”. E’ nell’alveo della sua opera, finalmente compresa – nel 1911 si costituì addirittura una “Società per l’arte di Gaetano Previati” – che scelsero di operare i pittori della fase iniziale del Futurismo.

Più breve, come la sua vita del resto, il contributo di Elda sul divisionista Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) di cui si ricorda la formazione all’Accademia Carrara di Bergamo e di Brera che “formerà il fondo realistico della sua opera, che manterrà vigore e schiettezza”, com’è evidente nel suo celebre *Quarto Stato*. L’adozione della tecnica divisionistica segnò l’influsso su di lui dell’amico Segantini. L’attenzione tutta socialista per le masse di Pellizza, in Angelo Morbelli (1853-1919) si colora di umanesimo nella sua struggente serie del *Pio Albergo Trivulzio* e poi di simbolismo nel *Trittico della vita* “in cui le scene si ritagliano in un’arcata e contro una disegnata balaustra Liberty, mentre le due figure di vecchi sono raccolte in controluce, con sintesi di tipo premetafisico”. Anche nei soggetti prediletti da Giovanni Segantini, (1858-1899), amico di Pellizza, “si intrecciavano i movimenti umanitari e socialisti, affetti naturali e sentimenti mistici dell’arte e della vita”, ma il trentino – “uno dei più grandi pittori italiani dell’Ottocento” – sembra aver riscosso la predilezione dell’autrice che ne ricava un testo così intenso da mettere in difficoltà chi ne tenta una recensione e dovrebbe selezionare o sintetizzare. Tracciando la biografia dell’artista dalle montagne trentine della natia Arco a quelle svizzere dei Grigioni, essendo passato per Milano e la Brianza, ella rileva che “quel suo salire verso le vette ha l’aria d’essere un poco come la fuga di Gauguin nei villaggi esotici, per spremere segreti ad una natura più rara, ma anche più pittoresca”. Da montagna a montagna, sa anche molto, aggiungo io, di ritorno al grembo di quella madre persa nell’infanzia. Sul ceppo del naturalismo lombardo, l’innesto, operato da Grubicy, delle sperimentazioni divisioniste per una pittura che “ambiva ad un’intensa luce”. Non si può che riportare il passo relativo a *Ave Maria a trabordo* (1882), ricordando Millet: “era già un’idea della natura celeste e lacustre fissata in un’immobile smalto, dove la luce di rame del cielo accende lo spazio e imbalsama la lana del gregge raccolto sulla barca, come la cima di un pagliaio dorato”. Nel tema e nella sua realizzazione traspare l’idea segantiniana della “sacralità dell’atto pittorico che ricorda le istanze di altri contemporanei movimenti europei, dalla Secessione ai Nabis”. Sulla sua successiva produzione, più scopertamente simbolista, le linee sinuose risentono del preraffaellita inglese Beardsley e del giapponismo, come in Previati, del resto. Così, “la tensione esasperata del tessuto pittorico poteva diventare uno spettro sublime di arabeschi figurati che preludono alle istanze del Liberty. Lo stesso colore è libero da veri contenuti naturalistici”. L’ampio spettro della pittura segantiniana è così indagata nelle sue molteplici sfaccettature.

Agli antipodi della pittura italiana sensibile al sociale, anzi calamitato dall’alta società, il ferrarese Giovanni Boldini (1842-1931) è protagonista di un saggio, *Parigi ha fatto la fortuna di Boldini*,⁴² che si fa apprezzare per la sua piacevolezza e, anche, per un corredo di immagini ampio e non scontato, anzi. Oltre alle solite *femmes fatales* dell’aristocrazia o del mondo dorato che gravita intorno ad essa con tutto l’estetismo *fin de siècle* del caso, la Fezzi sceglie conturbanti nudi femminili, fanciulle che suonano il piano, un’amazzone e una giovane che, abbandonata su un prato lussureggiante ai bordi di uno specchio d’acqua con tutti i suoi riflessi interpreta, aggraziata, sinuosa e un po’ discinta *L’estate*, tra l’ombrellino e il fido barboncino a connotare il suo status sociale. Quant’acqua è passata sotto i ponti da *Les demoiselles au bord de la Sène*, un po’ gravi e certo non così sofisticate, del realista Courbet! Elda tratteggia i momenti salienti di una vita in cui il giovane pittore, a Firenze, con poche risorse ma molto acume, capisce di dover frequentare il caffè più mondano della città, anziché quelli dei suoi simili, per cogliere al volo occasioni di lavoro. E’ lì, in effetti, che conosce il suo mecenate, Sir Cornwallis-West, che lo condurrà a Londra per poi passare nel 1872 a Parigi, il luogo che più di ogni altro lo identifica e dove il suo stile evolve. “E’ certo che il soffio chiaro e la composizione calma e incisiva del Boldini iniziale, che risentiva del tocco e della luce dell’Abbati si raffinò e si perse nel virtuosismo nervoso o appagato, appena ironico o protervo, dalla linea energica ed esultante, elegante e svampita, delle belle donne di Parigi”. Il pezzo si chiude come qualsiasi altro di quelli pubblicati su “Le Arti”, ma in questo caso con maggior dovizia, con le notizie sulle esposizioni e sulle quotazioni particolarmente elevate dell’artista, che ebbe un mercato internazionale né solo europeo.

L’interesse per la pittura dell’Ottocento non venne meno anche negli anni Settanta e oltre, ed è documentabile anche sul quotidiano “La Provincia” in occasioni di mostre o di pubblicazioni da recensire. Il primo articolo riguarda

Giovanni Carnovali detto il Piccio, *Il Piccio come appare dalle collezioni berga-masche*,⁴³ in occasione di una mostra tenuta a Bergamo alla Galleria Lorenzelli. In sé importante – Valsecchi lo definiva “il vero e unico pittore romantico della pittura italiana” – l’artista lo era in particolare a Cremona perché, nato nel varesotto nel 1804, aveva vissuto nel Bergamasco e a Ber-gamo si era formato all’Accademia Carrara, ma poi aveva finito per operare nella nostra città e nel suo territorio, trovando tragica fine nell’amato Po nel 1873. Di qui l’invito ad allargare la visita della mostra bergamasca alle collezioni della Pinacoteca Ala Ponzoni di Cremona. Dopo l’alunnato presso il neoclassico Giuseppe Diotti, “già nel ’30 la sua pittura si poneva come rottura della impervia lucidità neoclassica, non tanto nei soggetti, quanto nel modo di trattare l’intero tessuto pittorico”. Recuperando la tradizione leonardesca e correggesca – prodigiosa la sua capacità di imitare Luini e Correggio – egli pervenne alla resa di “atmosfera fuse, tese tra idillio e verità, contemplazione e vibrazione di luce”. Su questa base padana s’innestò, poi, la pittura romantica di Delacroix, vista nel 1845 a Parigi, raggiunta a piedi. Piccio non ne assunse però



Giovanni Boldini, *L'amazzone*, olio su tela

il tono epico, mantenendosi su quello idilliaco che si trasferì, sfocature comprese, nella Scapigliatura lombarda, che sarebbe stata sua erede. Elda però, tralasciando paesaggi e soggetti religiosi, si concentra sulla ritrattistica – un autoritratto illustra in effetti l’articolo – dall’autoritratto “giovane, stregato da una malinconiosa intelligenza; a quello amaro e quasi angoscioso degli ultimi anni”. Ella nota anche la particolarità dei suoi primi piani: “c’è solo la testa, tagliata poco sotto le spalle; o, se il busto si allunga sulla tela, la torsione o la posa o le intonazioni lo atterrano, lo tirano giù, lo demitizzano” ... Ma “l’intensità psicologica è eccezionale”. La città adottiva lo avrebbe poi ricordato in una grande mostra – *Piccio, l’ultimo romantico* – in S. Maria della Pietà nel 2007.⁴⁴

Elda ha un’ultima occasione di affrontare il tema della pittura ottocentesca nel 1985 scrivendo l’introduzione al catalogo⁴⁵ di una mostra allestita a Cremona, città a preminente vocazione agricola, in occasione dell’annuale Fiera zootecnica. Per quanto ristretta ad alcuni dipinti italiani e stranieri del XIX sec., essa documenta la visione del “vero”, del “reale” che si affermò nel secolo del positivismo, del materialismo, dell’affermarsi della civiltà borghese e della sua cultura; il secolo che vide “l’ideale calarsi nel reale”, scrive citando De Sanctis. Stanti le dimensioni contenute dell’esposizione, da storico dell’arte, Elda sente la necessità di ampliare il discorso con una premessa che davvero procede dalle origini del tema, cioè dalle rappresentazioni rupestri paleolitiche, per discendere alle civiltà egizia e cretese, in particolare quando “il bovide più autorevole, il toro, è tra gli animali più carichi di significati e di funzioni simboliche e ha avuto gran peso nella “scrittura del sacro”, nei riti e nei miti, magici, religiosi, politici”. Nell’Ottocento, però, la dimensione simbolica lascia il passo all’esigenza della rappresentazione del reale con un occhio di riguardo anche al “sociale”, anche in concomitanza col “moltiplicarsi della piccola proprietà agricola”. In particolare, il motivo del bovino coincide con l’affermarsi del genere del paesaggio, quello agricolo, specificatamente, di cui esso è – ma dovremmo dire, purtroppo, era – parte integrante, sia nella rappresentazione del pascolo, che in quella del pesante lavoro condiviso col contadino. Se l’Inghilterra poteva vantare l’opera di Turner, Bonington e Constable, la Francia, sulla scorta di quest’ultimo soprattutto, schierava i Barbizonniers e poi Courbet, i quali però “guardavano anche ai maestri più antichi, dell’arte emiliana e lombarda del Cinque e del Seicento e soprattutto gli olandesi”. Quanto all’Italia, in essa fin dai primi decenni del secolo “manifesta una crescente curiosità per la visione reale, del

presente, del territorio naturale, familiare, quotidiano”, ma in una prospettiva regionalistica, corrispondente alla realtà storica nazionale, e senza la carica innovativa dei paesaggisti europei. Anche per quanto riguarda l’ambito italiano, lo scritto fezziano non si limita ai pittori presenti in mostra, ampliando anzi il discorso a quelli che avrebbero



Giovanni Segantini, *Vacca*, matita e pastello su carta

dovuto esserci, come i fratelli Palizzi, abruzzesi di nascita e napoletani di formazione. Giuseppe, che si era nel 1844 stabilito a Parigi, dove era stato premiato “come pittore di paesaggio e di animali”, quattro anni dopo, tornando per un breve soggiorno a Napoli, vi portò le novità francesi. Peraltro la città, dove operava il fratello Filippo, che aveva esordito con *Gruppo di vacche ed altri animali*, era quanto mai ricettiva avendo già ospitato Corot e i paesaggisti olandesi. Il discorso prosegue con altri interpreti del paesaggio italico popolato di razze bovine, come quello di Antonio Fontanesi, reggiano di origine, “soffuso di mistero”; il suo “tono elegiaco”, le sue “atmosfera crepuscolari” non sono però distanti da Costable, soprattutto in certi bozzetti, ma anche ne *Il lavoro della terra* (1867-’73) con un bue che pare impastato con la stessa materia delle zolle. Più obiettiva è l’aderenza al soggetto

di Lorenzo Delleani che, dal 1870, guarda al mondo agreste dell’alto biellese popolato di manzi di razza rosso-bruno svizzera e dalla pezzata nera. “Il senso di malinconia, solitudine e di fatica di uomini e animali emerge dalla severa obiettività” del toscano Giovanni Fattori, presente in mostra con un dipinto e due incisioni. Egli viene “stagliando con senso di antica (etrusca, quattrocentesca) proporzione, figure di grandi buoi bianchi” che riecheggiano il “T”amo pio bove” carducciano. Nel testo poi si elencano altri artisti minori atti ad illustrare il tema, come il ligure Giuseppe Raggio con riprese di animali liberi o il veneziano Beppe Ciardi ad ambientare sull’altopiano di Asiago il lavoro rurale e ancora il piacentino Stefano Bruzzi, il più documentato in mostra, con scene di fatica di buoi aggiogati, ma anche con una drammatica *Testa di bue* a ricordare il versante più cupo del discorso che si fa accorato con *Il richiamo* del cremonese Carlo Vittori, sempre attento a cogliere con l’espressività degli animali il loro vissuto. Ma è su Giovanni Segantini, presente in mostra con un disegno (*Vacca* del 1886-’87), che si appunta l’attenzione critica della Fezzi. La ricerca sulla luce di stampo divisionista, scrive, non lo distoglie “da un attaccamento oggettivo o affettivo ai luoghi di natura, alla gente di Brianza o di Engadina”. Menzionate *Alla stanga* (1886) e *Le due madri* (1889), immersa nella piena luce montana, la prima, alla fioca luce di una lucerna nella stalla, la seconda: in Segantini “la visione della realtà esistenziale assume significati più profondi e alonati di simbolismo”. In conclusione, l’arte italiana ed europea tra Otto e Novecento fa nuova luce sul territorio reale, alla vita della gente e degli animali andando al di là del genere del paesaggio, dandogli spessore grazie all’attenzione alle problematiche sociali.

Alla redazione del “Bollettino” della Permanente di Milano

Capitolo fondamentale dell’attività milanese di Elda Fezzi è senz’altro da considerare il suo coinvolgimento nel lavoro di redazione del “Bollettino edito dalla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente”, pubblicazione periodica formato tabloid di otto pagine che il Consiglio Direttivo aveva affidato alla responsabilità di Mario Ghilardi, il quale scrive: “potei accettare anche perché sostenuto da Elda che fu al mio fianco nell’esperienza, a condurre e coordinare il lavoro scientifico”.⁴⁶ Quell’esperienza, fatta di “intensità e fervore”,⁴⁷ abbraccia il quinquennio che va dal 1976 al 1981 vedendo impegnata la Fezzi nell’ideazione e nel taglio del trimestrale, oltre che, naturalmente, nella stesura di svariate recensioni e saggi critici. Tra questi, molto sentito, quello dedicato a Medardo Rosso. Scaturito dal ripensamento espositivo dell’importante collezione dell’opera dello scultore nelle sale della Galleria d’Arte Moderna di Milano, il lungo saggio – *Medardo Rosso o della monumentalità esclusa*⁴⁸ – appare illuminante rispetto all’opera medardiana e, in quanto tale, propedeutico rispetto alla mostra che la stessa Permanente avrebbe su di lui allestito nel 1979, a sua volta premessa per ulteriori studi di approfondimento che avrebbero dovuto portare, negli anni Ottanta, alla monografia *Medardo Rosso, scritti e pensieri* per i tipi della Jaca Book. La casa editrice annullò,

putroppo, con grande dispiacere di Elda, la Collana alla quale apparteneva lo studio, che vide la luce postumo a Cremona solo nel 1994, proprio per commemorarne la scomparsa.⁴⁹

Medardo Rosso o della 'monumentalità esclusa' è il titolo che la Fezzi scelse per il suo saggio sul "Bollettino" citando Ardengo Soffici, il primo vero estimatore dell'artista, fin dai primi anni del Novecento, poiché l'apprezzamento del futurista Boccioni, pur sussistente, fu parziale. Incredibilmente, verrebbe da dire, osservando i due disegni che il critico sceglie a corredo del suo testo – una scelta indubbiamente originale e inattesa – con scene di strada popolate di figure umane e veicoli con linee di profondità sferzanti che vanno oltre il suggerimento prospettico, interpretando già quella tensione dinamica che di lì a poco sarebbe diventata la bandiera del Futurismo. Non meno sorprendente il secondo disegno di sole figure per la strada che, sole o a coppie, appaiono come macchie di un nero già espressionistico, riprese da punti di vista differenziati, spiazzanti, "avvisaglie di spostamenti virtuali, di diverse 'pose' dell'immagine". Elda alludeva alle 'pose' fotografiche perché davvero Rosso usava la fotografia nel suo lavoro, ma non come mero strumento di documentazione, come solo gli sprovveduti ancor oggi credono che sia, bensì "*medium* suggeritore di altre caratteristiche dell'immagine", cioè occhio rivelatore diverso, strumento di creatività. Naturalmente non poteva mancare, a corredo del testo critico, l'immagine di una scultura e la scelta cadde su *L'età dell'oro* (1886), un tenero abbraccio che avviluppa un bimbo molto espressivo. Un esempio che documenta al meglio l'iter formativo dell'artista, piemontese di nascita ma milanese di formazione, dunque "portatore di più lontani echi e fantasmi leonardeschi", resuscitati in lui dalla più recente Scapigliatura nella materia disciolta e nella poetica degli affetti. Sulle evanescenze e sulle sprezzature lombarde, l'innesto del moderno Impressionismo francese assimilato nei reiterati soggiorni parigini, ebbe poi l'esito decisivo e caratterizzante della sua scultura nella quale egli cercava di far 'dimenticare la materia', come diceva, o di 'ottenere leggerezza e fluitazione dell'immagine, fino al limite antiplastico, antisculturale', come scriveva Elda col suo stile alto ed elegante. Ma può essere antisculturale uno scultore? Rosso, negando, sciogliendo il nucleo plastico, ci era riuscito infrangendo lo statuto epistemologico stesso della sua disciplina, compiendo, quindi, un'operazione ancor più *osée* di quella messa in atto dai pur rivoluzionari pittori Impressionisti, i quali erano antiaccademici nelle scelte tematiche, nella tecnica e nello stile bozzettistico, certo, ma non antipittorici. Nel saggio si condensano tutti gli elementi critici e tutti i riferimenti bibliografici del caso, con consumato rigore metodologico, ma senza rendere greve il discorso né, al contrario, farlo scadere in accattivanti note di colore aneddotiche sulla vita, pure scandita nei suoi passaggi chiave, di un artista ribelle, di un *outsider* al quale Elda restituisce, dopo tanta incomprensione, la collocazione che merita nella storia della scultura moderna, oggi pienamente riconosciutagli, come risulta anche dalla recente mostra romana di Palazzo Altemps,⁵⁰ dove alle opere medardiane è riconosciuta persino la capacità di dialogare con l'antico.

Oltre a strutturare il giornale e a scrivere articoli, la Fezzi era frequentemente investita dell'incarico di recensire mostre, una sorta di inviato speciale del "Bollettino" della Permanente. Si tratta di recensioni più o meno estese, firmate o siglate con le sole iniziali che la vedono acuta testimone nei centri espositivi di punta, dall'amata Biennale di Venezia,⁵¹ dove Elda aveva mosso i primi passi come critico d'arte nel 1954 sotto la direzione di Rodolfo Palluc-



Medardo Rosso, *Figura nella strada*, disegno



Medardo Rosso, *Impressione di boulevard*, disegno

chini, ai centri emiliani soprattutto di Ferrara e Parma, i più attivi negli anni Settanta nell'allestimento di mostre d'arte sia antica che contemporanea. Su quest'ultima si concentra il critico cremonese visitando a Parma nelle sale della Pilotta le mostre antologiche di Renato Birolli e dello svizzero Max Bill⁵² organizzate dallo CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università degli Studi di Parma, diretto da Carlo Arturo Quintavalle e lodate come "fra le più complete e leggibili, sia per la quantità-qualità delle opere di ciascun autore esposto, sia per i contributi offerti in tali occasioni dalla ricerca analitico-critica". Non meno apprezzate, le esposizioni ferraresi di Palazzo Diamanti e della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Massari sotto la direzione di Franco Farina,⁵³ con messa a fuoco dell'arte di Corrado Cagli e la sua propensione alle forme archetipe del primordiale; le mostre di *Reggiani, Cavaglieri e Manaresi*⁵⁴ la inducono però ad una riflessione su "l'arte-piovra", l'arte che sembra allungare i suoi tentacoli sull'intera città. Il fenomeno, che avrebbe toccato il culmine dopo la sua scomparsa, non sembrava però preoccuparla, bensì suscitare interrogativi su come "agire sulle capacità ricettive della gente", intuendo il rischio della saturazione – cosa che effettivamente si verificò – dopo la stagione travolgente delle mostre che muovevano masse oceaniche. Certo, ella non avrebbe gradito, col dilagare delle proposte espositive le quali, oltre ad essere feno-meno di cos-

tume, intercettavano una fame autentica di Arte, colpevolmente marginalizzata dai programmi scolastici ministeriali, non avrebbe gradito - dicevo - lo scadimento qualitativo dei cataloghi, non tanto dal punto di vista dell'immagine, quanto da quello della scientificità. Prodotti accattivanti, che però non aggiungono quasi nulla all'approfondimento del tema, all'avanzamento delle conoscenze, ma spesso solo alla notorietà dei curatori. Elda Fezzi, brillante sì ma anche rigorosa, avrebbe di sicuro eccepito. Sempre stando in Emilia, la recensione della mostra antologica curata da Renato Roli di Paolo Manaresi al Museo Civico di Bologna fa trasparire il suo gradimento per la presenza dei molti (140 circa) dipinti rispetto alle incisioni per cui l'artista era più noto; ciò conferma l'atteggiamento mentale del critico interessato innanzitutto a trasformare l'evento in una effettiva occasione di ampliamento cono-scitivo. La mostra di Manaresi riporta la Fezzi a Bologna, la città, ricordo, dei suoi studi universitari dove, nel 1953, aveva conseguito la laurea con Pallucchini relatore della sua tesi sul Futurismo, come detto in apertura di discorso. Proprio lo storico dell'arte, segretario generale della Biennale di Venezia fin dal 1947, volle con sé, nelle Biennali del 1954 e del 1956, come assistente l'allieva, che poi sarebbe sempre stata legata alla manifestazione veneziana che, nel bene e nel male, le dava il polso della situazione artistica nazionale e internazionale, ma le consentiva anche di riflettere sui massimi sistemi, sui grandi temi individuati di volta in volta dai curatori. La Biennale del 1977, recensita a manifestazione conclusa - *Biennale, nuova arte sovietica e dissenso* - e quindi non a caldo, bensì col dovuto distacco critico, la fa riflettere sui rapporti tra arte ma, anche in senso più lato, tra cultura - all'Ala Napoleonica era documentato anche il versante letterario - e società (e potere). L'esposizione aveva come sottotitolo *Una prospettiva non ufficiale* che suggeriva, naturalmente, una alterità rispetto alle proposte del realismo sovietico di regime. Adducendo a testimonianza il pensiero di Shacharov, "leader del dissenso sovietico", che era intervenuto sull'argomento con un messaggio nel quale asseriva che "l'arte non può diventare antisovietica per il solo fatto di essere libera e non conformista",

la Fezzi ne derivava la convinzione “che l’arte e la cultura e le sue ricerche non sono credute tanto pericolose dal Potere” perché è facile marginalizzarle lasciando le masse alle prese con problemi connessi alla stretta sopravvivenza, tali da far ritenere superflue le istanze di una crescita culturale. Allora nessuno avrebbe potuto immaginare che nel giro di qualche anno (1985) l’intero sistema sovietico sarebbe stato scardinato dal suo interno, anzi dal vertice, grazie al rinnovamento della “Perestroika” di Gorbaciov. Valutando le dinamiche arte-cultura da un lato e potere-società dall’altro nel 1977, il critico non poteva che amaramente constatare: “in realtà, le ricerche d’arte e di cultura non sono penetrate, non sono servite ad una vasta ristrutturazione metodologica e tantomeno sociale”, allargando, però il discorso anche all’Occidente in cui “la cultura della grande e della piccola borghesia del commercio e dell’impiego domina, con le sue scelte tradizionaliste e convenzionali, il mondo culturale” e in cui potere economico, consumismo e burocrazia non sono meno temibili rispetto ad “un possibile sviluppo culturale e sociale”.

Sempre con un intervento critico “postumo per ragioni editoriali”, la Fezzi traccia un bilancio, ma in questo caso si potrebbe dire presenta il conto, alla Biennale del 1978 (*Venezia, Biennale ’78*) pensata sul tema “Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura” che al critico pare un rebus, come un rebus le sembra la stessa esposizione, giudicata disorganica e lacunosa, ma anche di ostica lettura. Una stroncatura, dunque, motivata anche per “i tempi di preparazione troppo brevi, i *pastiches* delle spartizioni politiche e critiche” di un mondo, quello dell’arte, che allora come oggi risulta tutt’altro che limpido. Il discorso sviluppato dalle nuove esperienze estetiche le sembrava, detto con un’immagine calzante, come “sangue nuovo” in un corpo strano “inventato in un laboratorio stracarico di vecchi e nuovi strumenti e materie e segni”. Per quanto riguarda la mostra storica, Fezzi lamentava la scarsità delle opere delle prime avanguardie, documentate oltretutto con “opericcioli” di raccolte private italiane, laddove la produzione dei tardi anni Sessanta le appariva sovrabbondante. La Biennale le sembra “come in uno specchio infranto”, alludendo allo stato disorganico delle ricerche che ella valuta sarcasticamente con i termini della semiologia, che andavano di moda nella critica di allora e che ella mostra di saper padroneggiare con la dovuta ironia. Molto più benevolo il giudizio critico nei confronti di alcuni padiglioni espositivi, come quelli di Gran Bretagna, Austria e Portogallo, nei quali la presenza di un singolo o di pochi artisti (Marck Boyle, Arnulf Rainer, José Rodrigues, José Noronha da Costa e Angelo de Sousa) consentiva una maggiore comprensione del senso della loro opera.

Le missioni esplorative della Fezzi per conto della Permanente non si limitavano però all’area circoscrivibile dell’Italia settentrionale, ma si spingevano fino a Roma e a Parigi in occasione di grandi eventi in cui la penna dello storico dell’arte, commentando i grandi artisti o i movimenti d’arte già passati alla storia, dava forse il meglio di sé. E’ il caso de *Gli espressionisti della “Brücke”*⁵⁵ organizzata da Wolf-Dieter Dube e da Italo Faldi per la Galleria d’Arte Moderna di Roma apprezzata per la “rigorosa lettura filologica dei rapporti che gli espressionisti ebbero con l’area francese” ed in particolare, scrive, con i due “*maudits*” Van Gogh e Gauguin e, attraverso di loro, con il popolare e il primitivo. Ancor più apprezzata la “chiarezza esemplare” con cui si viene tracciando la parabola culturale degli artisti tedeschi nel loro rapporto dialettico di convergenza e antitesi coi contemporanei *fauves* francesi. L’articolo è opportunamente corredato da *Coppia nuda su un divano*, una xilografia del 1908 di Ernst Ludwig Kirchner, come si sa la personalità di spicco del gruppo di studenti di architettura – gli altri erano Bleyl, Schmidt-Rottluff, Heckel – costituitosi a Dresda nel 1904. La xilografia, tecnica incisoria di sapore arcaico prediletta dai giovani artisti tedeschi per le sue linee forti e spigolose, inadatte a rendere gli effetti plastici della tradizione classica che essi vogliono lasciarsi alle spalle rivendicando, come la Fezzi ricorda, “libertà d’azione e di vita” (Kirchner, 1906). La stessa situazione dichiaratamente erotica rappresentata – due nudi totalmente disinibiti nella posa quanto antiaccademici nell’esecuzione – è lì ad attestarlo. La tendenza alla stilizzazione, spesso spettrale e “in negativo”, segnala la tendenza alla “trasformazione dell’immagine nel filtro dell’occhio interno e quindi delle pulsioni che hanno la loro fonte nel “profondo”, con esiti angosciosi mutuati da Munch ma ancora con l’utopica idea “che l’arte potesse essere capace di incidere sulla società e potesse trasformare il mondo”.

Non sui fogli del “Bollettino”, ma nell’Archivio della Permanente, della Fezzi si conserva uno splendido saggio, tanto più prezioso in quanto inedito dedicato a Cézanne per il quale il Grand Palais nel 1978 aveva allestito una mostra monografica, *Cézanne. Les dernières années (1895-1906)*, riedizione parigina, ma con non trascurabili varianti, di quella di New York e Chicago. Come ricordava Mario Ghilardi,⁵⁶ che per primo aveva segnalato l’esistenza del testo non dato alle stampe per motivi puramente tecnici e qui riprodotto e trascritto nell’*Appendice documentaria*, Elda era stata inviata a Parigi proprio per recensire la mostra, ancora una volta, dunque, nelle vesti di inviato speciale.

L'occasione importante e la levatura dell'artista, padre putativo dell'arte contemporanea, inducono il critico ad un impegno ben oltre il consueto – si tratta di una dozzina di colonne – e forse proprio la lunghezza ne ha reso problematica la pubblicazione. Il pezzo s'intitola *Chi ha paura di Paul Cézanne?* Un titolo ad effetto, contrariamente alle abitudini di Elda, normalmente più sobria e più tecnica nell'intitolazione, titolo che è parafrasi del noto dramma teatrale *Chi ha paura di Virginia Woolf?* rappresentato per la prima volta a Broadway nel 1962 e poi nel 1966 uscito nella versione cinematografica nell'interpretazione di Richard Burton ed Elizabeth Taylor. Come è noto, tra i protagonisti il “gioco della verità” proposto per passare la serata si incattivisce e si trasforma in un “gioco al massacro” che finisce per mettere in crisi un matrimonio già traballante. In qualche modo, la meteora Cézanne, soprattutto nella fase finale, quella indagata al Grand Palais, fa franare la pittura contemporanea, ma da quel cataclisma non deriva la tante volte preconizzata morte dell'arte. Come il matrimonio tra Martha e George, trova un nuovo assetto dopo la buriana catartica, così l'arte, chimera proteiforme, di cui non si fa che preconizzare la morte, si riplasma sui suggerimenti cézanniani imboccando una nuova via, quella dell'avanguardia cubista. Cézanne stesso, come ricorda la Fezzi, che in proposito cita gli scritti di Emile Bernard, “si considerava soltanto uno che aveva aperto una strada”, che però faceva paura a molti che la ritenevano pericolosa, ma non a tutti. Opportunamente, ci viene ricordato il punto di vista di Matisse che affermava: “Pericoloso il suo influsso? E allora? Tanto peggio per coloro che non hanno sufficiente forza per subirlo!”. Come a dire, le vette più elevate e inesplorate sono solo per i rocciatori più esperti. La metafora consente di scivolare verso uno dei temi più amati dall'ultimo Cézanne e più rappresentati dalla mostra parigina, dove erano esposti ben tredici oli e sette acquarelli della montagna Sainte-Victoire, accostati per dimostrare quanto, dal 1895 in poi – un segmento di attività cézanniana sostanzialmente all'epoca ancora inesplorata –, la tecnica dell'acquerello influenzasse quella dell'olio, dilavandola. Venti diverse riprese del monte provenzale che, per usare la felice definizione di Elda, “come un vasto cono cosmico fa ruotare la pianura sottostante”, la quale viene scomposta, frantumata in una quantità di tasselli, pur partendo da soli quattro colori principali, il verde, l'ocra, il blu e il violetto. Ma forse bisognerebbe parlare più opportunamente di toni e mezzitoni, mutuando il termine dal linguaggio musicale; il paesaggio scelto dal critico a corredo del suo saggio (*La montagna Sainte-Victoire vista da Lauves*, dove l'artista si era fatto costruire nel 1902 il proprio studio tra Aix e, appunto, la “sua” montagna) può essere accostato ad una sorta di concerto per pianoforte di concezione schönbergiana. La mostra parigina, oltre al raffronto tra tecniche pittoriche, ne proponeva un altro, quello tra rappresentazione pittorica e fotografica, esponendo, per ogni luogo rappresentato dall'artista fotografie d'epoca o più recenti, le prime per una comparazione linguistica, le seconde per una verifica storica sullo stato di conservazione dei luoghi cézanniani. La Fezzi sceglie di entrare, naturalmente, nel tema concettuale più complesso, quello del raffronto pittura-fotografia, essendo quest'ultima ancor oggi incompresa, o meglio per i più fonte di equivoci mai davvero chiariti. Emile Bernard rimproverava Cézanne di tener conto del processo fotografico, ma questi aveva ben compreso “che la fotografia andava interpretata” e che ciò “significava anche considerare come fatto rivelatore il contenuto della fotografia: rivelatore di una nuova, vasta virtualità fenomenica dell'universo-natura”, un nuovo occhio che ti svela ciò che altrimenti non coglieresti davvero. Nel saggio la sua attenzione, e di conseguenza la nostra di lettori, è calamitata proprio dalla rappresentazione della realtà ambientale, quella di più ampio respiro o quella “del suolo aspro, dei roveti ardenti, les rochers et branches della terra provenzale, anfratti e pietre formati dai secoli nei recessi naturali”. Pur menzionati, passano in secondo piano gli altri generi pittorici praticati da Cézanne, le nature morte, i nudi e i ritratti. Un celebre ritratto è però scelto a corredo del testo del “Bollettino”, quel *Ritratto di Ambroise Vollard* (1899), mercante d'arte di cui si avvaleva il pittore, da cui discende in linea diretta quello cubista picassiano del decennio successivo, nella posa frontale, nell'austera selezione cromatica e nel principio della scomposizione della *texture*. In realtà il critico cremonese guarda le opere esposte alla mostra parigina con straordinaria attenzione ma anche assoluta autonomia critica; non ci sono, infatti, nel suo scritto echi dei saggi e delle schede del catalogo: il suo variegato bagaglio culturale che, oltre alla storia della critica d'arte, spazia dalla scienza alla semiologia, le consente di prescindere, di volare alto, di trascurare le letture analitiche del testo pittorico e gli aneddoti ad esso connessi. Cita solo le leggendarie centocinquanta pose, tralasciando persino di riferirle al Vollard, costretto a posare a lungo su un sostegno instabile, per giunta, mentre l'effetto è di perentoria saldezza e di ineccepibile rigore formale: gli aneddoti sono utili per i neofiti, non per il pubblico di specialisti cui s'indirizza il suo discorso. Anche per monsieur Vollard vale ciò che Cézanne riferisce al mondo naturale, le cui componenti “assumono un volume. La mia tela intreccia le mani, non vacilla, è vera, compatta,

piena". In generale, oltre alla sua pittura Elda, preferisce estrapolare dagli scritti cézanniani, di cui dimostra una conoscenza sicura, quei passi atti a tracciare un profilo saldo dell'artista, mentre dalla lettura del catalogo prevale un Cézanne senza certezze che si chiede: "arriverais-je au but tant cherché...?", temendo forse di doversi identificare in Lantier, il protagonista de *L'oeuvre* di Zola che a quel *but*, a quello scopo non riuscì mai ad arrivare. Meglio appoggiarsi all'opinione di Matisse, che di pittura se ne intendeva, che proponeva di ritenere Cézanne "*un bon Dieu de la peinture*", dalla pittura ricca e generosa.

A proposito dello scritto fezziano, riprodotto interamente in *Appendice Documentaria*, si segnala anche il materiale custodito nell'Archivio di Stato di Cremona ("Paul Cézanne. Per un articolo (non pubblicato a Milano)") appunti e altro materiale (*Carte Elda Fezzi*, b. 14, 1).

Altro documento inedito di Elda conservato all'Archivio della Permanente di Milano è un biglietto del settembre del 1980 che ci regala ulteriori informazioni sulle sue attività e sulle sue relazioni sociali. Dalla missiva si evince innanzitutto la densità e la varietà dei suoi impegni: ella si trovava a Milano per consegnare delle bozze per il "Bollettino" della Permanente e, al tempo stesso per raggiungere, convocata, la sede della Rizzoli: il 1980 è infatti l'anno di edizione della sua monografia su Paul Gauguin. La fretta che traspare dalla lettera è però connessa agli impegni scolastici, sui quali si rimanda all'approfondimento di Liliana Ruggeri: la Fezzi doveva rientrare a Cremona a causa di una riunione inattesa - la gente comune ignora quale incidenza esse abbiano sul lavoro degli insegnanti - ed è presa quindi tra più fuochi.



Paul Cézanne, *Contadino con paglietta*, matita e acquerello

Ore 10.30 del 22/9/80

Cara Donatella

Ho visto il materiale – di fretta – Mi pare ci siano cose interessanti. Devo correre alla Rizzoli che mi ha chiamato. Mi spiace d'essere venuta all'improvviso, ma non sapevo di avere scuola. Ho invece riunione nel primo pomeriggio. Scusa se ho...manomesso le carte per il Bollettino: può darsi che abbia infilato le bozze in buste sbagliate. Controlla tu. Grazie.

Se è necessaria una riunione telefonatemi al 28300.

Stai bene? Lo spero. Così anche per Lidia e Rossi. Tanti cari auguri e saluti.

Elda Fezzi

Ciò che va rilevato in modo particolare è l'alto livello di familiarità che la Fezzi dimostra nei confronti dell'ambiente della Triennale, dove arriva inattesa e può comunque mettere mano alle carte delle pubblicazioni, e soprattutto dove ha saputo evidentemente costruire rapporti personali di notevole confidenza con quella "Donatella" cui è indirizzata la missiva, che altri non è se non Donatella Tronelli, la segretaria stessa della Triennale, una segretaria che aveva però il ruolo-chiave di collegamento con il Consiglio Direttivo della benemerita Istituzione milanese.

Alla e dalla Permanente di Milano

Ancor prima di avviare una collaborazione diretta con la redazione del "Bollettino" e anche oltre la conclusione di tale collaborazione si registrano ulteriori presenze della Fezzi alla Permanente, documentate dai suoi saggi e dalle sue recensioni di mostre pubblicate sul giornale di Cremona "La Provincia" per cui ella svolgeva il ruolo di critico d'arte fin dal 1954, come più oltre avremo modo di constatare. Tra le molte esposizioni allestite dall'Istituzione mi-

lanese, Elda Fezzi ne scelse due, quella del pittore cremonese Carlo Bugada nel 1975 e quella sulla grafica di Klimt e Kokoschka nel 1984: la prima, che poggiava sul testo critico da lei scritto per il catalogo della mostra della Permanente, veniva sicuramente incontro alle esigenze del giornale locale di celebrare, come suo costume, la “cremonesità”, la seconda di tornare su un argomento che il critico conosceva bene per aver avuto modo di studiarlo in maniera approfondita qualche anno prima.

La mostra antologica postuma sul pittore cremonese (Cremona, 1903 - Milano, 1974) si era tenuta a Milano, dove l'artista aveva finito per trasferirsi, nella sede prestigiosa del Palazzo della Permanente nel giugno del 1975 e a cura del Comune di Milano, Ripartizione della Cultura. In realtà l'artista era stato riscoperto da poco e proprio da Elda Fezzi che lo aveva convinto a tornare a esporre nel 1973 dopo decenni di volontario isolamento: essendosi, infatti, visto respingere un dipinto da una giuria locale nel 1936, in epoca fascista, Bugada aveva deciso di non esporre più, come del resto aveva fatto il suo primo maestro a Cremona, Carlo Vittori. Il loro naturale approccio antiretorico e i temi intrisi di quotidianità li rendevano entrambi non in linea rispetto alle direttive culturali del regime. L'esposizione del '75, che equivaleva ad una consacrazione nel capoluogo dopo i successi delle due precedenti mostre a Cremona e a Brescia (a Palazzo Martini per il Gruppo Artistico “Leonardo” e a Brescia nella Galleria “S. Benedetto”) con la presentazione, rispettivamente, di Elda Fezzi e Raffaele de Grada, che sono i firmatari dei saggi introduttivi del catalogo della Permanente insieme a P. L. Cremonesi e a Mario Monteverdi.⁵⁷ Un destino avverso impedì anche questa ripartenza all'artista, che “è stato davvero sorpreso dalla morte mentre stava meditando altre sue possibilità di seguire un filo ancor più raro della propria autentica cultura”, un filo sempre più svincolato dai vecchi percorsi e aperto al nuovo (*Composizione*, Milano 1973). Ci rimane la sua pittura ampiamente documentata dalla mostra milanese che, con le sue opere (90 dipinti, 70 acquarelli, 30 pastelli e 60 disegni), copriva un arco cronologico davvero esteso, dal 1926, un anno prima del conseguimento del diploma a Brera, fino al 1974, anno della scomparsa dell'artista. Il critico, in un testo davvero sentito, coglieva gli echi cézanniani di una pittura dalla resa “scarna e asciutta” con i suoi temi ricorrenti – ritratti, nature morte ma soprattutto spazi – fatti di impaginazioni metafisiche e di una “luce riflessa, incantata, ma priva di ermetismi”, da “merigiare pallido e assorto”. Una pittura che è metafisica nei suoi vuoti i quali ingenerano il senso sospeso dell'attesa sia negli spazi esterni, dove le rare presenze sono bloccate, come cristallizzate in una intelaiatura geometrica (*Il recinto*, 1940) con cui collide la prospettiva, sia negli spazi interni (*Interno*, Cremona 1963) dove l'umano, pur assente, ha lasciato il suo stigma, sia, ancora, nelle nature morte presenti con la loro “solitaria, attonita rarefazione degli oggetti” (*Natura morta con uccello impagliato*, Cremona 1931). Un chiarista metafisico padano, Bugada, che ha ben compreso la pittura di un certo Carrà e di Morandi, ma anche di un Bonnard di cui smorza però la brillantezza cromatica.

Elda Fezzi recensisce la mostra milanese di Bugada alla Permanente il 21 giugno 1975 sul giornale “La Provincia” nella rubrica “Cronache d'arte” con un titolo stringato, *Carlo Bugada a Milano*, ma senza immagini di supporto: il pittore del resto poteva non essere noto a Milano, ma non certo a Cremona dove era stato il cantore, lui figlio di un agiato agricoltore, dei silenziosi cascalini del suo territorio. Di certo il quotidiano, sempre propenso, come si è detto, a proporre il valore della “cremonesità”, volentieri aveva dato spazio al pezzo del suo critico d'arte, che però non sceglie la scorciatoia di sforbiciare il suo saggio del catalogo milanese, né di insistere sui temi locali della pittura di Bugada, anche se ne evidenzia “una certa aura della cultura cremonese-lombarda”, in particolare dai venti agli anni quaranta. La Fezzi scrive un nuovo testo concepito *ad hoc* - e non è facile sintetizzare in spazi brevi contenuti di rilevante densità - cercando di suscitare la curiosità del pubblico segnalando la presenza in mostra dei disegni di Bugada esposti per la prima volta e menzionando riferimenti locali noti. Oltre ai grandi nomi della pittura nazionale ed europea, il critico avanza accostamenti con altri artisti cremonesi contemporanei, in particolare scrive: “il suo sguardo ha la stessa serenità di quello di Sartori, - il pittore che le dedicò il ritratto inedito della copertina di questo volume - la stessa “non volontà” di stilizzare: ma anche l'amore per una luce che valorizza luoghi e cose quotidiane e raccoglie l'attenzione sulle “figure” e gli “spazi” che si hanno intorno, nel recinto dove si vive”.

L'affettuoso ricordo della figura di Bugada non si esaurisce con questo scritto: Fezzi torna infatti sull'argomento, sempre su “La Provincia”, in occasione di mostre a lui dedicate a Cremona in Comune e alla Galleria “Il Triangolo”.⁵⁸

L'altra mostra della Permanente che Elda Fezzi segnala al pubblico cremonese attraverso il giornale locale del 10 marzo 1984 è quella relativa a Gustav Klimt (Vienna, 1862 - 1918) e a Oskar Kokoschka (Pöchlarn, Austria - Mon-



Carlo Bugada, *Portofino (al faro)*, acquerello

treux, 1980) organizzata in collaborazione col Consolato Generale d'Austria a Milano, dove si espongono duecento disegni dei due artisti austriaci protagonisti della Secessione e dell'Espressionismo viennese. Si tratta di una mostra elitaria, destinata a palati fini: solo i veri intenditori come il critico cremonese, infatti, sanno che è proprio ai disegni che gli artisti affidano il massimo della loro "immediatezza e spontaneità" (Serge Sabarsky, curatore dell'esposizione), spesso ingabbiata o quantomeno frenata nella redazione pittorica definitiva. "Alla grafica Klimt affidava una più ampia funzione liberatoria, influenzando e ricevendo impulsi dai più giovani "espressionisti", aprendosi ad una visione più essenziale e graffiante dell'immagine". Il suo entusiasmo si evince fin dalle prime righe dell'articolo in cui parla di "un accostamento eccezionale, e rara occasione ital-

iana di conoscere meglio due dei grandi artisti dell'Europa moderna", mirando, con l'aggettivazione caricata, a suscitare l'interesse del pubblico. A dire il vero, tributato il dovuto omaggio a Klimt, da cui procedono i più giovani Schiele e appunto Kokoschka, l'attenzione del critico è calamitata da quest'ultimo e non è difficile capire perché: nel 1972, come lei stessa ricorda, la Fezzi era stata ospite di Kokoschka nella sua casa sul lago di Ginevra e ne era scaturita un'intervista. La stessa visita alla mostra milanese della Permanente, condotta dalla signora Olda, moglie dell'artista e depositaria dei suoi segreti – in un foglio manoscritto, trascritto nell'Appendice documentaria, si conservano gli appunti di quella serata –, aveva rinfocolato il ricordo di quell'incontro, nel corso del quale Elda aveva ricevuto in dono una monografia di Kokoschka (Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka. Die Fächer für Alma Mahler*, Hamburg, 1969) sulla quale aveva vergato di suo pugno: "donatomi dalla sig. Olda Pavloscka Kokoschka. Villeneuve sur lac, 20/8/1972). Il volume è conservato all'Archivio di Stato di Cremona,⁵⁹ unitamente ad altre interessanti "relique", come un cartoncino con la riproduzione di un'incisione di Kokoschka, autografato e donato nel 1949 dall'artista a Roberto Pallucchini, il quale deve averne fatto a sua volta dono all'ex allieva (sotto la dedica del pittore vergata con una stilografica, a matita Elda aveva aggiunto: "datami dal prof. Pallucchini il 74") quando questa aveva concepito l'idea di stendere una monografia su Kokoschka. Il progetto era poi sfumato, per essere successivamente ripreso nel 1980, come si evince da due lettere in francese di Elda una in versione manoscritta e l'altra dattiloscritta (quest'ultima datata 1 dicembre 1980), sempre indirizzata a Madame Kokoschka (se ne vedano le trascrizioni nell'Appendice documentaria); la monografia avrebbe dovuto far parte della collana "Classici dell'Arte" della Rizzoli. Anche questo ulteriore tentativo non andò a buon fine, ma nell'Archivio di Stato cremonese (stessa segnatura sopra indicata) si conserva in forma dattiloscritta tutto il materiale scritto (schede delle opere, introduzione e quant'altro) per quella pubblicazione: inutile aggiungere che se ne dovrebbe curare finalmente la pubblicazione per onorare davvero la memoria dell'autrice.

Ritornando all'articolo de "La Provincia", il testo fezziano condensa mirabilmente i punti salienti dell'arte di Kokoschka negli spazi concessi dal quotidiano locale – problema non insormontabile, ma che richiede maestria – a cominciare dal suo omaggio giovanile al maestro con la pubblicazione *I ragazzi sognanti* del 1908, al superamento del suo decorativismo in linea con le nuove tendenze dell'amico architetto Loos, cui dedicò la sua prima "opera d'arte totale" (parole, musica, colore, ritmo) *Mörder Hoffnung der Frauen*, considerato il primo dramma espressionista. L'assimilazione, poi, della pittura di van Gogh, Munch e soprattutto Gauguin che lo portarono ad apprezzare le culture primitive e a concepire "figure-maschere" con soluzioni dinamiche dei diversi punti di vista in anticipo su quelle di Picasso e Braque, il che non è davvero poco. "Non solo il segno e la pittura di Kokoschka puntavano su un forte sincretismo, ma, al tempo stesso, intensificavano la visione drammatica della profondità psichica dell'uomo". E dove altro se non a Vienna, la Vienna di Freud, poteva avvenire tutto ciò? A corredo dell'articolo figura il *Ritratto della madre*, Maria Romana Kokoschka del 1917, mentre era ancora in pieno svolgimento la guerra mondiale che avrebbe disintegrato l'impero austroungarico. L'artista fissa impietosamente i segni del decadimento fisico dell'anziana



Biglietto di saluti di Oskar Kokoschka a Rodolfo Pallucchini

mostre personali in altre città: è il caso di Sergio Tarquinio (Cremona, 1925 - vivente) e di Enrico Della Torre (Pizzighettone (Cr), 1931 - vivente) che esposero rispettivamente a Venezia nel 1973 presso la galleria "Venezia viva" e a Milano al Castello Sforzesco nel 1976.

Grande estimatrice delle incisioni, come testimonia la presenza di saggi e di testi tecnici sull'argomento nella sua biblioteca, oggi confluita nella Biblioteca Statale di Cremona e Libreria Civica, la Fezzi definì "eccezionale" la mostra di Tarquinio organizzata in collaborazione col Centro Internazionale della Grafica, documentando essa la produzione di un trentennio. La recensione⁶⁰ sottolinea la grande padronanza tecnica, ma anche la propensione alla sperimentazione dell'artista, in bilico "tra le certezze del virtuoso e i dubbi efficaci del ricercatore". L'uso di diverse tecniche - acquaforte, xilografia, litografia - spiega "la possibilità di alternare soluzioni di tipo tradizionale, nei tratti sottili, nei raffinati chiaroscuri, e la tagliente essenzialità di immagini da "affiche", una modalità quest'ultima, aggiungo io, che ne ha fatto uno dei protagonisti della storia del fumetto in Italia dal 1945 in poi. La sua "nitidezza di segno e quasi crudezza di intaglio" è ben documentata nella *Crocifissione* del 1967 che illustra il testo critico della Fezzi, la quale, come al solito, non si sofferma sulle analisi delle opere, concentrata com'è a produrre una sintesi stringente. Geniale, la soluzione compositiva di Tarquinio, che spinge il busto del Cristo di profilo quasi fuori campo, controbilanciato, dalla parte opposta da un altro profilo femminile, lasciando protagoniste al centro le figure popolarissime, memorie di Migneco o di Guttuso, impietrite e profondamente segnate dal dolore.

Di tutt'altra pasta l'altro cremonese, Enrico Della Torre, recensito su "La Provincia"⁶¹ in occasione della sua mostra al Castello Sforzesco di Milano, nella Sala della Balla; curata da Gianfranco Bruno, la mostra era stata organizzata dalla Regione Lombardia in collaborazione col Comune di Milano. Anche in un articolo breve, come in questo caso, la Fezzi, giornalista e storica, non trascurava nessuna delle informazioni-base

madre con un segno dall'andamento ondulatorio che segue il cedimento plastico del volto e lo macchia di neri profondi, mentre linee sferzanti come frustate lo ricollegano allo spazio. Dallo scritto emerge a sbalzo la figura dell'artista nella sua estrema articolazione per la quale si può concludere che "la complessità degli interessi, degli studi, delle conoscenze letterarie, artistiche, musicali di Kokoschka è una delle realtà più alte della cultura moderna europea, e delle meno facili ad essere irretite in una corrente, in limiti geografici, estetici, ideologici".

"La Provincia", recensioni di artisti cremonesi in trasferta

Oltre al caso di Carlo Bugada, di cui si è detto, Elda Fezzi recensì un altro paio di artisti cremonesi, entrambi pittori e incisori, impegnati in

TERZA PAGINA

DUE DEI GRANDI ARTISTI EUROPEI CONTEMPORANEI

Alla Permanente di Milano duecento disegni di Gustav Klimt e Kokoschka

Maria Roman Kokoschka, madre dell'artista (1917)

Il giovane prete di Lecco che si fece uccidere nella Papua Nuova Guinea

E' il luogo dove andrà prossimamente il Papa

Lo scultore austriaco Klimt, che ha esposto alla Permanente di Milano, è stato detto dagli uomini di Gustav Klimt e Kokoschka. Klimt, che ha esposto alla Permanente di Milano, è stato detto dagli uomini di Gustav Klimt e Kokoschka. Klimt, che ha esposto alla Permanente di Milano, è stato detto dagli uomini di Gustav Klimt e Kokoschka.

Il giovane prete di Lecco che si fece uccidere nella Papua Nuova Guinea. E' il luogo dove andrà prossimamente il Papa. Il giovane prete di Lecco che si fece uccidere nella Papua Nuova Guinea. E' il luogo dove andrà prossimamente il Papa.

da fornire al lettore: quantità delle opere esposte (“oltre cento”), le tecniche usate (disegni, pastelli e incisioni) e l’arco cronologico coperto (dal 1953 al ’75). In avvio di discorso, però, anche un giudizio di valore che mette sull’avviso e invoglia alla visita il pubblico: il corpus delle opere è infatti definito “splendido complesso” e il titolo dell’articolo - *un pittore di respiro europeo* - ne indica la proiezione. Infatti, anche se non mancano nella produzione di Della Torre paesaggi padani, “iniziali motivi e visioni di orizzonti naturali”, la sua cultura spazia e sconfina in altre dimensioni, quelle del profondo che il critico definisce un “universo arcano inciso nel ricordo”. Nasce, a questo punto, l’estrema difficoltà di chi recensisce la recensione, perché le espressioni da lei usate sono talmente felici e così rivelatrici della poesia ineffabile delle immagini da rendere temeraria la competizione, né proponibile la soluzione della citazione massiva. Ma qualcosa si dovrà pur riportare. I segni filiformi di Della Torre, i loro complessi intrecci e i grafemi che diventano linguaggio arcano da decrittare, i piani-colore profondi abitati da ectoplasmi, misteriose creature degli abissi – ma di quali, se non quelli insondabili dell’io? – sembrano a Elda “profonde meditazioni sulle possibilità del linguaggio e dell’esperienza visiva hanno portato [Enrico Della Torre] assai vicino ad altri esploratori contemporanei” europei di altissima levatura, come, aggiungo io, Paul Klee. Lo stesso Della Torre mostrò di gradire le sue sensibili recensioni: in una lettera inviata da Teglio, il 12 settembre del 1987⁶² pochi mesi prima della morte di lei, egli scrive: “Che spirito di poetessa si sente nella tua lettera, oltre che di “pittrice”, di esploratrice avida di cose e sentimenti!”. Nella stessa missiva, l’artista la ringraziava ulteriormente: “sono uscite molte recensioni della mostra di Monaco [del 1987]. Grazie per le notizie che hai dato a “La Provincia”. Provvederò io a farmene mandare una copia”. La predilezione del critico per Della Torre trova conferma anche in una sua missiva del 28 agosto 1987 conservata in copia dattiloscritta in Archivio di Stato:⁶³ indirizzata a M. Luisa Di Marco, direttrice delle Edizioni “La Sfinge” di S. Nicolò a Tondino di Teramo, vi si segnalavano tre artisti di cui ella avrebbe dovuto fornire un breve pezzo critico per la redazione del Catalogo Nazionale d’Arte *INCONTRI* del 1988 (la richiesta in tal senso era pervenuta alla Fezzi il 6 o 7 luglio precedente e si conserva anch’essa con la sua risposta). Gli artisti prescelti erano i cremonesi Anna Cingi e, appunto, Enrico Della Torre, allora abitante a Milano. La terza era la scultrice bresciana Margherita Serra, cui l’anno seguente sarebbe toccato in sorte di erigere la stele funeraria per la scrittrice precocemente scomparsa.

Una corrispondente dall'estero

Oltre a svolgere il ruolo benemerito e protettivo di seguire l’attività degli artisti cremonesi *extra moenia*, la Fezzi, grande viaggiatrice, si preoccupò anche di ricollegare Cremona agli eventi, o alle problematiche artistiche d’attualità nel continente europeo, svolgendo con ciò un compito ancor più meritorio, quello di sprovvincializzare la città fin dall’inizio della sua collaborazione col quotidiano, che, ricordo, risale al 1954. Rientra in quest’impegno l’articolo *I messaggi senza parole dell’arte astratta*⁶⁴ in cui la giornalista e il critico in erba, ma ancor più l’insegnante, si impegna a far accettare ad un pubblico refrattario un “argomento ancora ostico”, quello di un’arte “senza figura e quindi senza titolo”. Un’impresa al limite dell’impossibile, stanti i legami profondamente radicati con la tradizione figurativa occidentale che, dalla civiltà greca in poi, pretende che l’arte sia mimesi della realtà. A dire il vero, pur essendo espressione di una civiltà senza precedenti, quella contemporanea, l’astrazione non è invenzione recente, anzi essa affonda nelle civiltà primitive e nei primordi della nostra stessa vita, cioè nell’infanzia. L’argo-



“La Provincia”, 22 novembre 1973

mento affrontato dalla Fezzi trae spunto dalla constatazione del dilagare nelle gallerie d'arte di Parigi dell'arte astratta, che forse, afferma, discende dal "bisogno di recuperare qualcosa di più profondo". Per tentare una sua decodifica "per chi volesse una traduzione "per verba" di queste astrazioni", un primo consiglio fornito è quello di leggere i poemi in prosa di Jean Arp e Max Ernst che accompagnano le loro opere. Ma si tratta di una scorciatoia; la strada maestra è sempre e comunque quella di "guardare bene nelle opere d'arte medesime. Cercare nel loro aspetto, i loro rapporti di colore, di piani compositivi, come sempre per ogni opera, di ogni epoca". Come a dire, non ci sono alternative: si deve formare l'occhio a riconoscere i valori formali al di là della figurazione che, da questo punto di vista, può essere addirittura fuorviante. Tra gli esempi citati, il critico si sofferma in particolare sulla pittura di Hartung "che preferiamo per la raffinata pulizia di quelle forme nette, come ossificate, che spiccano su fondi compatti di colori freddissimi. Ombre, membra di oggetti sconosciuti, architetture fantastiche, segni magici, come simboli di ciò che si agita nella vita moderna". Come sempre, oltre alle informazioni e alle argomentazioni, il lato più intrigante dei pezzi fezziani consiste nella preziosità dello stile e nella sensibilità interpretativa. Tra le varie constatazioni avanzate, mi piace ricordare quella che osserva il connubio perfetto tra l'arte astratta e i piani di luce offertile dall'architettura contemporanea.

Oltre a questa prima lancia spezzata a favore dell'arte astratta dalle pagine del giornale, il critico si adoperò in concreto nella promozione dell'arte astratta nelle gallerie d'arte cremonesi, in particolare, tra gli anni Settanta e Ottanta, al "Poliedro". Non bastò, naturalmente; l'arte figurativa continua tuttora ad essere la prediletta dalle masse, mentre quella astratta lo è da una élite di intenditori.

Dopo essere ritornata sull'argomento in uno dei suoi tanti *reportages* sulla Biennale di Venezia, la XXX – *In tutto il mondo lo stesso linguaggio* –⁶⁵, constatando la diffusione globale dell'arte astratta, un paio di anni dopo, nel 1962, la Fezzi tornò a battere il chiodo su un'arte ancora ostica e certo non popolare, come il Cubismo, quello analitico per giunta, che, se non aveva annientato del tutto la figurazione, l'aveva mandata in frantumi e vivisezionata senza tanti complimenti. L'occasione era venuta dalla mostra dedicata a George Braque al Louvre, il primo cui sia toccato questo onore ancora vivente, nel 1961 (l'artista sarebbe mancato due anni dopo). Un'altra volta a Parigi, dunque, meta senz'altro prediletta dal critico, che recensisce la mostra – *George Braque al Louvre* –⁶⁶ esordendo con citazioni del pensiero dello stesso pittore, definito "difficile", tratte dai suoi *Cahiers* in cui scrive: "Non si deve ancora una volta fare quel che la Natura ha già fatto alla perfezione". I fautori del naturalismo sono serviti. La Fezzi ne ripercorre l'iter dal 1900, in una Parigi segnata dalla pittura *fauve* di Matisse, che rende le opere di Braque di quel periodo "fervide visioni di spiagge calde e bruciate dalle fiamme dei rossi e dei gialli appassionati"; pur suggestionati da van Gogh e da Seurat, ma senza i tormenti psichici del primo e la cerebralità del secondo. "Dopo questa libertà di linee e colori, tra il 1907 e il 1908", la svolta, complice naturalmente la presenza ingombrante di Picasso, solo citato nell'articolo, evidentemente per non spostare troppo il baricentro del discorso. E' il periodo dei paesaggi dipinti a L'Estaque che propongono "la sua ricomposizione mentale del mondo", un mondo costruito, in anticipo su Picasso, a cubi con un gioco architettato sulla scorta dell'ultimo, rivoluzionario Cézanne, ma senza più la sua matrice naturalistica, essendo il paesaggio braquiano "scalato per tutta l'altezza della tela, senza più respiro di cielo". Sono gli ultimi paesaggi, subito dopo (1909-10) sostituiti da meditate nature morte composte pazientemente, in linea col suo carattere calmo – Elda stabilisce un parallelismo con Morandi –, di oggetti



Enrico Della Torre, *Traccia*, 1983, acquaforte e acquatinta

e strumenti musicali “che si aprono in simultanee rifrangenze”. E’ il momento del Cubismo analitico in cui “la superficie delle cose, rotta in spigoli che scivolano e si intersecano taglienti e scrocchianti come vetri” arriva ad impossessarsi per intero dello spazio, mimetizzandosi con esso. Come al solito, il testo fezziano non prevede analisi specifiche per l’opera prescelta come esemplare, in questo caso *La mandola* del 1910, ma le osservazioni critiche fatte in generale calzano a pennello; lo strumento musicale è, come tutti gli oggetti cubisti, “ancora riconoscibili, pur nell’enigmatica abbreviatura.” A sottolineare ulteriormente i meriti dell’artista, la Fezzi ricorda che egli fu tra i primi a introdurre nelle sue meditate composizioni veri e propri inserti materici (giornali, legni stoffe), dando tridimensionalità plastica alla tela e aprendo una strada percorsa fino in fondo dall’arte di oggi.

Sempre da Parigi, meno di un anno dopo, il critico pubblica un’ulteriore recensione, questa volta di opere del grande Francisco Goya (Fuentetodos, 1746 - Bordeaux, 1828) provenienti da Madrid ed esposte al Museo Jacquemart-André.⁶⁷ In questo caso dunque la Fezzi veste i panni dello storico dell’arte, che le si attagliano altrettanto bene di quelli del critico dell’arte contemporanea. Dopo la felice definizione iniziale, che mette sull’avviso il lettore (“autore di potente inventiva, nuovo per i suoi e per tutti i tempi, capace di assumere in sé una cultura e ad un tempo di superarla per l’intensa vitalità spirituale ed evocativa ch’egli aveva in sé, ricavata dalla realtà e da un’impressionante capacità di interpretarne la più vasta gamma di aspetti e di espressioni”), la studiosa segue la formazione e la prima attività di Goya, individuando già nella serie dei cartoni per gli arazzi reali l’artista che verrà. Nella *Rissa alla nuova*, infatti, ella rileva “un nuovo coraggio di racconto che evita d’un tratto le remore classiciste per dare della vita un sapore assai più crudo e drammatico in forma quasi grottesca”, nonostante i soggetti piacevoli e la destinazione ad un pubblico di privilegiati. Le successive argomentazioni si dipanano tra valutazioni storiche generali e vicenda personale dell’artista, come deve saper fare un buon storico dell’arte: le tragedie epocali e le disgrazie personali giustificano una lettura sempre più acre della realtà, o meglio, dell’umanità. Persino nei ritratti, particolarmente amati dalla Fezzi, “la dissoluta realtà di quei volti” le appare sentore di eventi che stanno per precipitare, “un sotterraneo fiato apocalittico che sembra penetrare tra le pareti damascate, dentro i riccioli e i collari preziosi” e “anche la Spagna delle feste si colora di malessere”. Dipinti come *La casa dei pazzi* e *Il funerale della sardina* anticipano i futuri, celebri spiazzanti *Caprichos*, incisi nel 1799 e decisamente in controtendenza rispetto all’arte del tempo, sia per i temi graffianti o addirittura orridi, che per lo stile fatto di violenti contrasti luministici. Di essi, nell’articolo sono riprodotti i meno conturbanti, l’*Autoritratto* dello stesso Goya e *Gli spiritelli*, dell’inizio e della fine del portfolio di incisioni. Il primo, un perentorio profilo che si staglia e che equivale ad una rivendicazione delle scene successive, intese appunto come capricci, bizzarrie della propria fantasia tali da non incorrere nella censura della Santa Inquisizione, in Spagna ancora attiva e operante (si ricordino, in proposito, le inquadrature iniziali del film *L’ultimo inquisitore* di Milos Forman del 2006). Quella che avrebbe dovuto aprire la serie, *Il sonno della ragione*



“La Provincia”, 4 marzo 1962

“La Provincia”, 4 marzo 1962

genera mostri, avrebbe di sicuro suscitato scandalo. L'altra incisione pubblicata sul giornale, gli spiritelli, vira verso il grottesco, ma non è affatto drammatica: Goya immagina che di notte degli spiritelli dispettosi nottetempo gozzoviglino in cucina e la mettano a soqqadro. Ma i neri goyeschi sono davvero cupi e il volto del folletto centrale è quanto di più prossimo ci sia ad un teschio – già maschera macabra alla maniera espressionista di Ensor –, mentre il suo compagno di sinistra anticipa gli orrendi vecchi sdentati che mangiano la zuppa del Goya nero della Quinta del sordo. L'artista "intendeva immergersi ormai in uno strato umano più profondo e macerato, finora non contemplato da alcun pittore", anticipando nelle "violente rapide di colore" le tumultuose visioni di Delacroix e lo spirito di Daumier.

Benché dominante, non c'è solo Parigi sui taccuini di viaggio di Elda Fezzi, che ha frequentato l'area di lingua tedesca per vari motivi: per viaggi di studio, per partecipare a congressi o per vedere mostre, come nel caso di quella degli espressionisti tedeschi della Brücke alla Kunsthaus di Zurigo,⁶⁸ definita "una delle più ampie antologiche della pittura dell'Espressionismo." Parallelo, all'inizio del '900 al movimento francese dei Fauves, l'Espressionismo tedesco della Brücke (il ponte) se ne distaccava per avere un vivo atteggiamento di polemica nei confronti della società e della realtà proposta nell'ottica "dell'agitazione e della paura". Assente Nolde, che comunque frequentò poco il gruppo e che oggi è definitivamente caduto in disgrazia per le sue conclamate simpatie, non ricambiate, nei confronti del nazismo, a Zurigo tenevano banco i cinque big del movimento: Kirchner, Heckel, Schmit-Rottluf, Mueller, Pechstein. Il norvegese Edvard Munch aveva aperto per loro la strada con la mostra berlinese del 1892 che aveva suscitato tale scandalo da essere immediatamente chiusa. Ma la miccia ormai era stata accesa. A seguire, nel 1899, "La plume" pubblicò un saggio su Ensor "che fu subito congeniale ai giovani che si incontravano a Chermnitz nel 1901 e poi (1904-5) a Dresda". Le suggestioni gauguiniane e vangoghiane fecero il resto, in particolare nell'uso dei colori, "rossi sanguinanti, gialli ardenti, viola notturni che da soli dovevano esprimere l'interna agitazione dello spirito". Non a caso quello della "Brücke" fu chiamato espressionismo psicologico, mentre parallelamente al suo periodo berlinese (1911), stava emergendo l'espressionismo astratto (Der Blaue Reiter). Naturalmente la personalità di maggior spicco, Ernst Ludwig Kirchner viene documentato nell'articolo fezziano anche con un'immagine: il ritratto inciso di Ludwig Schames (1917), il mercante d'arte tedesco che aveva cominciato a promuovere la pittura espressionista dal 1913, l'anno dello scioglimento del gruppo per dissidi interni. Il ritratto rivela chiaramente come Kirchner fosse stato attratto dalle xilografie medievali: il segno marcato, profondo e le stilizzazioni del viso e della lunga barba, insieme al generale sproporzionamento della figura, trasformano quasi Schames in una sorta di profeta medievale. Il critico cremonese, naturalmente, non manca di ricordare l'enorme influenza avuta dalla pittura di Kirchner in particolare sul Futurismo, le cui vicende aveva seguito sin dalla propria tesi di laurea, come già rilevato, e in tutti i suoi sviluppi successivi; né dimentica l'influenza ancor più grande del movimento espressionista su quasi ogni aspetto della cultura europea dei primi decenni del Novecento, sulla letteratura, sulla musica e, aggiungo io, sul cinema tedesco. Il discorso sull'espressionismo sarebbe stato ripreso dalla studiosa nel 1977 in occasione della mostra sulla "Brücke" alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, recensita sul "Bollettino" della Permanente di Milano, di cui si è già detto.

Molto più a nord, in Norvegia, la Fezzi scrive il suo reportage da Oslo,⁶⁹ di cui dà una rappresentazione essenziale, ma calzante che coglie della città persino gli odori seguendone il profilo, come avrebbe potuto fare Munch. Informa anche dei suoi vari musei, ma la sua attenzione è calamitata, in particolare, da quello sulla collina del quartiere di Bygdoy, costruito apposta per contenere le navi vichinghe con le quali "l'ambiente naturale della Norvegia acquista un profondo senso storico". Esse furono, infatti scoperte lungo il fiordo nelle località di Oseberg, Gokstad e Tune, interrate con le loro ricche suppellettili che palesano la loro destinazione funeraria. In particolare, quella di Oseberg, risalente al IX secolo, su cui si sofferma l'attenzione della Fezzi, ospitava a poppa una tomba in forma di capanna con i resti di due donne, forse della regina Aasa, nonna di Harald unificatore della Norvegia, e della sua più giovane servente, probabilmente sacrificata insieme a una quantità di animali. Naturalmente, al di là delle evidenze archeologiche, alla storia dell'arte interessano particolarmente gli aspetti estetici di questa lunga imbarcazione, il tipico dreki vichingo, dalla linea filante, desinente a prua in una spirale serpentiforme e a poppa in un animale feroce dalle fauci spalancate, con funzione chiaramente apotropaica (entrambi i dettagli fotografati nell'articolo del giornale). Di massimo interesse anche gli intagli del corredo funebre, segnatamente quelli dei carri dove "si osservano le proprietà del disegno serrato e fantastico che esprime il momento più alto della raffinata stilizzazione grafica dei Vi-

chinghi”, il cui nome deriva forse dal termine vig (battaglia) o vik (fiordo), da cui essi partirono per colonizzare terre lontane: l’Inghilterra, la Francia, ma anche la Groenlandia e la Vinland (l’odierna Boston). Il critico cremonese si lascia condurre, dunque, dalla sua curiosità intellettuale insaziabile e ne rende partecipi i suoi lettori “provinciali”.

Sull’ arte europea esposta in Italia

Oltre ad andare all’estero, la Fezzi non perde, naturalmente, occasione, compatibilmente con la sua attività instancabile, di visionare e recensire mostre di artisti stranieri allestite in Italia. E’ il caso della mostra di Courbet a Milano, a Palazzo Reale,⁷⁰ dopo l’esposizione romana di Villa Medici, sede dell’Accademia di Francia in Italia, a sua volta figlia della mostra parigina organizzata dagli *Amis de Gustave Courbet* nel 1969, nel 150° anniversario della nascita del caposcuola del Realismo francese, nato a Ornans nel 1819. Le aspettative del critico dovettero andare un po’ deluse se definì “stringata” l’esposizione milanese; del pittore ella doveva ricordare bene l’opera esposta alla Biennale di Venezia del 1954, quando, appena laureata, fu colà chiamata a collaborare col Segretario Generale, Rodolfo Palucchini, come si è già detto. Non a caso, proprio un’opera della Biennale veneziana, come precisa la didascalia, viene prescelta a corredo dell’articolo de “La Provincia”, ossia *Pierre Joseph Proudhon e i suoi figli*, un dipinto del 1865, del Courbet, cioè, già più luminoso. Una scelta opportuna, per l’importanza che ebbe il filosofo anarchico rispetto al pittore suo conterraneo; Courbet, infatti, abbracciò le idee allora rivoluzionarie del socialismo, rinnegando l’educazione ricevuta, lui figlio di proprietari terrieri, spingendosi coerentemente fino all’adesione alla Comune di Parigi. Adesione che gli costò la nota condanna per la distruzione della colonna Vendôme, di cui in realtà non fu responsabile: ne accettò, però, la responsabilità morale per averne proposto la sostituzione con un’altra fatta fondendo i cannoni di Francesi e Tedeschi – si era dopo la battaglia di Sedan – sormontata dal berretto frigio e dalla statua della Libertà. Cosa che tratteggia il carattere dell’uomo, ma anche dell’artista che, per Courbet, non deve piegarsi né al denaro, né all’autorità. “Il suo realismo è dunque animato da un profondo, quasi bruciante, rifiuto di ogni servilismo culturale e politico”. Oltre alle coordinate storiche e ideologiche, in veste di storico dell’arte, la Fezzi ne traccia il percorso artistico al di fuori della lezione accademica, che pure non gli era mancata, seguendo gli spunti già realistici dell’Ecole de Barbizon e, più a monte, per affinità elettive, quelli della pittura spagnola ed olandese del Seicento: significava voltare le spalle alla grande tradizione italiana ed alla sua idealizzazione, fino ad allora imperante. Delle opere esposte a Milano, il critico si sofferma in particolare – cosa rara e forse segno di predilezione – su *Les paysans de Flagey revenant de la foire* del 1855 scrivendo: “L’intera costruzione si inarca sotto un cielo strappato come una stoffa greve, sopra le balze dei campi al tramonto, mentre contadini e sensali a cavallo e a piedi, buoi e altri animali passano lenti sul sentiero”. La sola descrizione del soggetto basta a suggerire gli elementi formali, il ritmo cadenzato del dipinto, il suo profilo compositivo e la sua consistenza materica – tratto distintivo della plasticità courbettiana – in quella stupefacente annotazione: “sotto un cielo strappato come una stoffa greve”. Spesso troppo grandi per temi ritenuti “di genere” e quindi inappropriate anche per le loro dimensioni monumentali, le tele di Courbet, come si sa, si videro talvolta rifiutate dai Salons ufficiali (come accadde al celebre *Atelier* da parte della Giuria dell’Esposizione Universale del 1855), spingendo l’artista ad aprire il proprio Padiglione del Realismo, accarezzando il sogno di dar vita ad un’accademia realista dove gli allievi potessero dipingere animali veri e prendere parte ai rinnovamenti politici; per Courbet, insomma, l’artista doveva essere “presente nell’arte come specchio del proprio tempo”.

A questo proposito, relativamente all’Ottocento, già molti anni prima rispetto all’articolo su Courbet, la nostra studiosa si era posta il problema dell’inadeguatezza della critica rispetto alle nuove, spiazzanti proposte formulate dagli artisti; problema che la Fezzi affronta fin dai suoi esordi in un altro articolo dedicato a Baudelaire,⁷¹ amico di Courbet, che gli fece il ritratto nel 1847 e che lo ritrasse tra i suoi sodali nel citato *Atelier*. Lo scrittore, che definiva “guide d’asini” i resoconti dei Salons, “sembra ancor oggi che abbia detto le prime parole vive in fatto di critica d’arte, intuendo e ragionando le qualità di opere come quelle di Delacroix e di Corot, di Courbet e di Daumier, di Ingres e di Boudin”, cioè degli artisti più all’avanguardia dei tempi suoi, non sempre amati nemmeno dal pubblico che, a detta di Baudelaire “è, rispettivamente al genio, un orologio che ritarda.” Tra tutti gli artisti, egli sembra, però, aver avuto una particolare sensibilità, per ragioni di affinità elettive, nei confronti di Delacroix, che difese dai detrattori sia in prosa che in poesia. E la Fezzi vi si sofferma, come sempre curiosa di carpire il segreto della lettura dell’opera d’arte, di quella di Delacroix in questo caso, perché proprio lui sarebbe stato oggetto di una specifica



“La Provincia”, 8 marzo 1970

settecentesca”, e soprattutto come l’immenso Poussin “sognatore del classicismo”, presente con disegni “respiranti”, per usare le felici definizioni del testo fezziano, o come Lorrain i cui paesaggi alla classica imbevuti “di atmosfera tiepida, sempre più chiara negli effetti di luce sottile” nei quali s’immergeranno i fautori della modernità, da Turner agli Impressionisti. Questi ultimi anticipati anche dalla “libertà pittorica” dei settecenteschi Watteau, Lancret, Boucher e Fragonard, nei cui disegni “si coglie l’abbozzo più spontaneo, la levità, la grazia, la più autonoma immaginazione...” Prima di approdare davvero alla modernità dell’ultima sala dove si arriva ai Divisionisti e a Toulouse-Lautrec, la sosta doverosa davanti alla pittura di Ingres, in assoluto il più italiano degli artisti francesi dell’Ottocento “con la sua sceltissima e-leganza in opere di rarefatta purezza formale”. Il suo rigoroso classicismo non escludeva però – va aggiunto – la genialità dell’invenzione e del taglio compositivo. Altrimenti la sua opera, e soprattutto i suoi disegni di cui era infaticabile collezionista, non sarebbero piaciuti a Degas, che non è menzionato nell’articolo tra gli Impressionisti, la lacuna essendo però risarcita dalla pubblicazione di un suo *Ritratto di donna*, un primo piano di scorcio mo-dernissimo, cioè fotografico, ma senza la fissità della posa, e che sembra picassiano *ante litteram*. Lo spessore della linea di contorno lo distingue dagli Impressionisti puri, ma in lui piena è l’adesione al movimento foriero di modernità “nel suo fermento, nell’umanità nuova, nel nuovo modo di intendere forma e colore, struttura e luce del quadro”.

E con gli Impressionisti Elda si cimentò in modo particolare, avendo tra essi curato a più riprese monografie di Renoir.⁷³ Di una terza pubblicazione,⁷⁴ uscita nella Collana “I Classici dell’Arte” Rizzoli, lei stessa parla l’anno suc-

esposizione quell’anno alla XXVIII Biennale di Venezia.

Un’ulteriore riflessione sulla prediletta arte francese viene da un articolo scritto per recensire una mostra allestita a Roma, a Palazzo Venezia per documentare l’ininterrotto flusso di rapporti tra Francia e Italia, dal Quattrocento al Novecento, da Fouquet a Seurat; un’esposizione sofisticata e di nicchia, come lo sono tutte le esposizioni di disegni (207, in questo caso, e 15 bozzetti), non certo destinata alle masse.⁷² Si segnala che l’articolo del quotidiano cremonese si trova anche in fotocopia nella cartella intitolata alla Fezzi nell’Archivio della Biennale di Venezia, ASAC, evidentemente portatovi dall’autrice. La Fezzi vi si riconferma storica dell’arte a tutto-ondo sapendo mettere a fuoco in sintesi lo specifico di ogni artista esposto, sia antico che recente: del sorprendente Jean Fouquet, disceso in Italia alla metà del ‘400, coglie la “capacità di intendere la nuova prospettiva rinascimentale che si esprime in spazio più ampio e luminoso” nelle sue miniature preziose; documentato da Jean Clouet, che illustra la corte di Francesco I, il ‘500 ne propone i ritratti fatti di “sottili ombre e nervosi contorni” e poi le opere dell’École de Fontainebleau di eleganza manieristica tutta italiana esportata da Primaticcio. La cavalcata attraverso i secoli prosegue con artisti che sentono il richiamo ineludibile del viaggio in Italia come Callot, che nel primo Seicento “sembra anticipare i movimenti spigliati e agili della pittura

cessivo – ma senza indicarsi come autrice; tecnicamente parlando non è una recensione – sul giornale cittadino,⁷⁵ precisando che, oltre al catalogo completo del periodo impressionista, la monografia presentava alcuni dei maggiori dipinti dell'artista fino al 1919 nonché alcuni dei suoi testi “di straordinaria chiarezza e intensità.” Nell'articolo la Fezzi ne scorre la biografia intrecciandola con l'attività del pittore, dai suoi umili esordi artigianali di decoratore di ceramiche e di ventagli, ai primi tentativi pittorici che lo indussero a iscriversi all'École de Beaux-Arts, copiando modelli per un paio d'anni, dal 1862 al '64, seguendo i corsi dell'accademico Gleyre. Il suo tocco, però, era naturalmente antiaccademico e, con gli amici Monet, Sisley e Bazille, egli decise di andare a studiare dal vivo le opere dei grandi maestri – spagnoli e soprattutto veneti – al Louvre e di chiudere l'esperienza accademica. Ma fu nella foresta di Fontainebleau con i Barbizonniers che vi si erano immersi per dipingerla che davvero Renoir trovò la strada, quella dell'*en plein air*, con Monet, con cui divideva studiolo ed esperienze pittoriche alla *Grenouillère*, sulla Senna, a dare “riflessi vibranti a figure e ambiente”, incomprensibili per il pubblico dei Salons, ma anche per la critica. La Fezzi ricorda la stroncatura del “Figaro” a proposito dell'ormai mitica mostra del 1874 *chez Nadar*: le figure di Renoir erano sembrate al commentatore “un ammasso di carne in decomposizione”, non accorgendosi del fattore espressivo-chiave, quello della luce. Una luce alta e serena, atta a dare il senso della vita, altro che decomposizione! Avesse scritto “carne disciolta nell'atmosfera” si sarebbe avvicinato di più allo spirito di quella pittura. Ci sarebbe voluto tanto tempo prima di arrivare al giudizio definitivo della Fezzi che, ad esempio su *Le moulin de la Galette*, scrive: “il vortice teso e sottile dei rosa, verdi e azzurri che sciamano nel grande dipinto, resta una delle soluzioni più felici e irripetibili della storia dell'arte moderna.” Solo nel 1881 il pittore riesce a vendere qualche dipinto al celebre mercante d'arte Durand-Ruel, che poi nel 1892 gli avrebbe allestito la prima personale, a sancirne definitivamente il successo. Il 1881 era stato in realtà l'anno della svolta sia sul piano personale che su quello artistico: se da un lato, infatti, l'artista si era legato ad Aline Charigot, madre dei suoi tre figli, prototipo del suo ideale estetico di una bellezza femminile morbida, dall'altro compie quel viaggio al sud – in Algeria sulle orme dell'amato Delacroix e poi in Italia – che imprimerà un indirizzo in un certo senso nuovo alla sua pittura, ma senza davvero rinnegarne lo stampo impressionista. Da noi, infatti, Renoir rimane ammaliato da Raffaello – e da lì al recupero di Ingres il passo è breve – con il conseguente ritorno all'uso del disegno, notoriamente trascurato dagli impressionisti puri. Gli anni estremi, del Novecento, ne vedono la consacrazione artistica, ma anche la grande sofferenza sul piano fisico: Renoir, costretto su una sedia a rotelle, doveva farsi fasciare i polsi per poter tenere in mano i pennelli, che avrebbe usato fino alla fine, avvenuta il 2 dicembre del 1919. Pare che, eseguendo la sua ultima opera – una natura morta – abbia detto “credo di cominciare a capire qualcosa”. Del periodo estremo, vissuto a Cagnes-sur-mer, la Fezzi avanza osservazioni critiche partendo dai presupposti antitetici di due artisti celebri, uno antico e uno moderno. “L'attività del vecchio Renoir – scrive – ha la stessa consistenza, lo stesso respiro vitale, per nulla decaduto, di Tiziano vecchio”, ma, aggiungo io, senza mai rinnegare la luce. Dal canto suo, Matisse, facendogli visita in Costa Azzurra, che poi a sua volta avrebbe scelto come luogo d'elezione, asseriva di “capire l'importanza di quell'ampia, trasparente semplicità”, e c'è da credergli: egli avrebbe percorso fino in fondo la strada della semplificazione interpretando, anzi portando al massimo dell'esaltazione, ciò che Elda Fezzi aveva definito, per Renoir, “il senso felice della natura”. Nel suo scritto, non esattamente una recensione, bensì un micro saggio, ella, forte della sua profonda conoscenza dell'artista studiato in ben tre monografie, raggiunge un perfetto incastro tra la narrazione della sua vita e la valutazione degli sviluppi della sua pittura.

Quindici anni più tardi, e precisamente nel novembre del 1987, cioè pochi mesi prima della sua scomparsa, la Fezzi ritorna sugli Impressionisti in occasione di due mostre, una allestita al Palazzo delle Albere di Trento (in precedenza a Milano) con opere provenienti dal Museo di S. Paolo del Brasile, e l'altra proposta prima a Verona, a Palazzo Forti, poi alla Villa Reale di Monza, prima di approdare alla Villa Croce di Genova.⁷⁶ Palese è il suo compiacimento – “finalmente si vedono in Italia le mirabili opere degli Impressionisti”, scrive –, senza sapere che si trattava della prima ondata di uno tsunami destinato a sopraggiungere e a riproporre con una frequenza quasi ossessiva – non solo in Italia, naturalmente – una pittura ormai diventata popolare e quindi spesso strumentalizzata come facile richiamo di massa. Non così nel primo Novecento, quando alla critica di regime, ovviamente nazionalista, sfuggì la componente “veneta” dell'innovazione pittorica impressionista. Nel ripercorrere le tappe della “fortuna critica” del movimento francese in Italia, la studiosa sottolinea in particolare i meriti di Rodolfo Pallucchini, che già nel 1948 aveva realizzato alla Biennale “la prima memorabile mostra sugli Impressionisti.” Va però aggiunto che Lionello Venturi,

citato come benemerito insieme ad altri critici italiani, prima ancora della guerra aveva scritto la fondamentale monografia in due volumi sul più difficile degli Impressionisti, Paul Cézanne, *Cézanne, son art, son oeuvre*.⁷⁷ Degli Impressionisti, definiti “lucidi ribelli, positivisti, vibranti osservatori della natura-realtà colta in flagrante”, il critico cremonese passa velocemente, ma acutamente in rassegna i maggiori, da Manet, stimato da Baudelaire e Zola, e già definito da Fénéon nel 1886 “l’araldo della rivoluzione impressionista” a Monet, per il cui giardino di Giverny (un’opera tarda del 1920 c.) scrive: “dimostra quanto sia fertile e prolungata...l’energia visiva e psicologica della percezione affidata all’*impression*.” Quell’aggettivo usato, “psicologica”, fa fare un salto di qualità all’osservazione critica formulata; di solito, infatti, si era propensi a fare emergere l’aspetto sensoriale-percettivo della pittura impressionista riconoscendole, tutt’al più, il merito di suscitare emozioni visive: Elda, invece, giustamente, percepisce lo spessore e la profondità della rappresentazione impressionista della realtà, che si propone con tutto il suo portato emotivo, di solito positivo, che ha in sé e che è condivisa dal pittore. A corredo del discorso figurano due riproduzioni di dipinti dei due pittori impressionisti più familiari ad Elda, Renoir e Cézanne, come d’uso non commentati. Il *Ritratto della contessa di Pourtalés* (1877) del primo è una scelta felice in sé, ma la riproduzione tipografica in bianco e nero



Auguste Renoir, *Il palco*, 1874, olio su tela

penalizza pesantemente l’opera fatta di morbidezze nella stesura cromatica; resistono al massacro della stampa tipografica le preziosità decorative che spiccano sul fondo nero dell’abito, ma i toni caldi dell’ambiente svaniscono in un’oscurità indistinta. Ne esce indubbiamente meglio il dipinto di Cézanne *Il negro Scipion* (1866-68), uno dei tanti modelli di colore che, nella Francia coloniale dell’Ottocento, lavoravano per gli artisti o per l’Accademia:⁷⁸ lo stile più plastico di Cézanne fa stagliare meglio la figura, peraltro impegnata in una posa anticonvenzionale, pensata per evidenziare il dorso, a differenza della contessa di Renoir, quasi una *Gioconda* impressionista. Ma, anche nell’esempio cézanniano, la mancanza del colore della stampa è fatale: si perde infatti, del verde brillante dei pantaloni, il riverbero sull’appoggio bianco e soprattutto le pennellate verdi sull’anatomia bronzea di Scipion, antesignane delle future sperimentazioni pittoriche cézanniane.

Naturalmente le recensioni di mostre di artisti stranieri stilate da Elda si sono inoltrate nel Novecento traendo spunto dalle mostre retrospettive allestite alla Biennale di Venezia, sempre occasione di riflessioni e quindi di crescita professionale del critico. Lo prova il suo articolo del 1958 *Valore delle retrospettive alla XXIX Biennale. Vols, Klimt, Braque, Kandinsky*,⁷⁹ dove la magistrale disamina dell’opera degli artisti evidenziati – ma in realtà molti di più nel testo, nel gioco degli specchi dei continui rimandi e confronti – è fatta precedere da alcune considerazioni. Proprio la presenza di grandi maestri già storicizzati e l’evidenza del valore della loro arte, fa sorgere qualche perplessità circa certe nuove proposte della Biennale, a proposito delle quali, avvertite come inopportune, Elda parla di “incerta preparazione spirituale degli ultimi arrivati”, confermando la propria autonomia critica anche nei confronti di una istituzione cui pure era legata. Le sue osservazioni sugli artisti consacrati dalle retrospettive sono quanto di più felice e di più profondo si possa scrivere sull’argomento e non consentono inopportune sintesi, bensì stralci che valgano come saggio di una scrittura che si fa prosa lirica. Del pittore tedesco Alfred Vols (Berlino, 1913 - Parigi, 1951), legato all’esperienza esistenzialista e alla pittura informale ed al tachismo, ella scrive: “che si esprime nella sua pittura

con un ritmo di così spiccata contezza da provocare, invece che informi grumi di segni, immagini sottili e tese, di una toccante e fremente calligrafia.” E ancora: “Vols ha toccato forse più da vicino quell’automatismo, quella scrittura stesa come un brivido, quelle iridescenze caotiche e oscure di materia ignota, riuscendo ad ottenerne un frenetico movimento, un’immaterial ombra, una disperata e appassionata sintesi di ultimi rotti geroglifici”. Corre l’obbligo di ricordare, a questo punto, che il testo critico non era destinato ad una rivista specialistica, bensì ad un quotidiano di provincia, che riceveva dai suoi contributi il dono di un salto di qualità. Riprendendo il filo del discorso fezziano, anche il secessionista Klimt, a cavallo tra Otto e Novecento, sembra aver percorso i tempi osservando acutamente le sue opere dove “a volte zone di bizzarra, stilizzata decorazione astratta ritagliano e isolano gli inserti figurati, e li stringono in una forma disincantata ed eccentrica”. Ma senz’altro alla base delle trasformazioni dell’arte del primo cinquantennio del Novecento - lo scritto è del ’58 - le sembra Braque, su cui sarebbe tornata recensendo la mostra parigina del 1961, benché documentato a Venezia “in una mostra di non primaria scelta”. Cubista “per aver guardato con troppa acutezza le opere del grande Cézanne”, Braque fu per la sua sensibilità “creatore assorto e difficile: per questo resta maestro meno acclamato, ma più penetrante”, non precisa “di Picasso”, ma lo sottintende, tanto più che non appena possibile sottolinea le priorità delle sue invenzioni rispetto a quelle allo spagnolo. Il suo *esprit de finesse* le fa osservare: “immagini appena toccate da un magico e lento bradisismo, scomposte e ricomposte in vibranti e sottesi monocromi”, create secondo un *modus operandi* meditato e lirico al tempo stesso che le evoca il nostro Morandi. Di tutt’altra pasta le sembra, giustamente, la pittura di Kandinsky e, in prospettiva, più seguita: “la sua voce è stata senz’altro più violenta, sonante”, scrive dopo la visita alla mostra allestita al padiglione della Germania. Quello esposto non era il Kandinsky allora più noto, bensì quello della collezione di Gabriele Münter, per dodici anni compagna del pittore russo, che l’anno precedente, nel 1957, ne aveva fatto dono alla *Städtische Galerie im Lembachhaus* di Monaco, essendo riuscita in precedenza a salvarle, nascondendole, dalla forsennata campagna nazista contro “l’arte degenerata”. E’ il Kandinsky del periodo di Murnau e del “Cavaliere azzurro” che “lasciava già intravedere la rapida manomissione del dato naturale, che verrà sciolto, come materia inutile, sotto la tempesta di brucianti scariche di ribellione.” E’ l’astrattismo che nasce dalla deflagrazione dell’espressionismo, in “forme che appaiono dotate di una loro specifica vita, di movimento e luce propria: affascinanti particelle che si reggono col sostegno di una intuitiva struttura, astratta, forse indecifrabile all’occhio fisico e tuttavia ugualmente esistente e di probabile significato spirituale”, scrisse Elda, sicuramente pensando a *Lo spirituale nell’arte* scritto da Kandinsky intorno al 1910. Schiere di giovani artisti lo seguirono; quanto al pubblico e alle sue resistenze sull’astrattismo, già si è detto nel capitolo precedente.

Un posto speciale, nella ricerca fezziana, ha sempre avuto la scultura, in particolare, se si tratta di artisti stranieri, quella di Moore, già trattato nel carteggio Fezzi-Argan, e quella dello svizzero Alberto Giacometti (1901-1966), che ebbe modo di conoscere all’epoca della Biennale del 1962, quando si era occupata dell’allestimento della sua personale e l’artista aveva ricevuto il Gran premio della Giuria. Un ricordo di quella esperienza è incastonato in una recensione del 1971:⁸⁰ l’artista ticinese (ma egli non si identificava con nessuna nazione in modo specifico, a tal punto che rifiutò di rappresentare la Svizzera persino quando, alla Biennale del ’52, era stato il fratello Bruno a ricevere l’incarico dell’allestimento del padiglione svizzero) aveva manifestato il suo profondo interesse per la nostra cultura, non solo per l’arte ma anche per la letteratura: “un giorno del ’62 a Venezia – ricorda lei – parlò a lungo della ricerca psicologica di Alessandro Manzoni”. Precedenti, brevi riferimenti alla sua opera sono sparsi in diverse recensioni per “La Provincia” a cominciare dal 1956 quando una Fezzi molto giovane collaborava col Segretario Generale Rodolfo Pallucchini per l’allestimento della XXVIII Biennale. Nel pezzo intitolato *L’arte straniera alla Biennale*⁸¹ ella inserisce una fugace, ma fulminante osservazione: “si vedono sfilare – scrive – magri e sottili e lunghissimi corpi, e teste torturate da un continuo disfaccimento della materia.” Nell’ottobre del 1961, mentre si stava preparando la Biennale dell’anno successivo con la personale già citata, la Fezzi stende in un breve articolo, *Una folata di morte nelle opere di Giacometti*,⁸² le sue considerazioni intuendo che “gli esseri fantomatici, che si ergono in sottili allucinate statuette” nascondono, tra le tante cose, un’ossessione di morte che risale ad un episodio della sua vita. Nel pezzo, l’autrice si sofferma anche sul Giacometti pittore, sui suoi paesaggi e sulle sue nature morte, annotando: “fa sì che le sue figure impongano la loro presenza con pochi tratti, con un disegno nervoso che tocca le parti essenziali. E anche lo spazio assai ampio che sta intorno alle figure, che le isola e le mette a fuoco nel gran vuoto esistenziale, è inteso a far risaltare quella solitudine sconcertante di cui ogni personaggio vuol essere quasi tetro profeta”. Il vuoto

spaziale che diventa metafora del vuoto esistenziale; Jean Paul Sartre, il filosofo dell'esistenzialismo, non poteva non identificarsi con quelle opere, delle quali in effetti scrisse, come ricorda Elda in un ulteriore breve contributo⁸³ sull'apertura della XXXI Biennale. L'ultimo intervento su di lui dalle pagine del quotidiano cremonese non venne da Venezia, bensì da Roma dove l'Accademia di Francia – Giacometti aveva scelto infine di vivere a Parigi – organizzò una mostra⁸⁴ definita “significativa” e ampia, comprendendo opere dal 1917 al '65. Le notazioni che vi si leggono sulla “vigorosa” *Testa del fratello Diego* degli inizi (“è già una piccola cosa nera, un grumo di materia rappresa intorno ad un nucleo”) potrebbe valere anche per il bronzo *Testa su stelo* del 1947 che correda l'articolo. Anche a me, come per Elda a proposito della testa giovanile, vengono in mente riferimenti alla romanità, ma nel secondo caso il richiamo mi sembra che vada ai teschi di Ercolano fissati per sempre, drammaticamente, a bocca spalancata nell'ultimo impossibile respiro. Il senso di angoscia, tutto giacomettiano, si riscontra anche nelle piccole sculture esposte, “racchiuse in teche di vetro come insetti prigionieri”, ma comunque anche in quelle grandi l'artista, “che ha sentito la solitudine dell'uomo”, rigetta la scultura intesa come monumento celebrativo. L'attenzione è naturalmente attratta anche dalla grafica e dalla pittura, individuando una coerenza di fondo tra i primi disegni dove “i capelli sottili e serpentini scalfivano il biancore della testa” ai dipinti in cui “lo spazio si sgrana nei suoi fili infiniti nei quali s'impiglia l'uomo”, filiforme anch'esso. Come sempre, alla pregnanza del discorso si accompagna la straordinaria capacità di porgere al lettore un equivalente verbale dell'immagine.

Se l'arte incontra la storia e la politica

Elda Fezzi ha parlato di arte antica, moderna e contemporanea; ci sono casi, però, in cui i temi proposti dagli artisti ti costringono a rapportarti con eventi storici con implicazioni sociali o politiche. In quest'ultimo caso, come nel già ricordato in *Biennale, nuova arte sovietica del dissenso* del 1977 per il “Bollettino” della Permanente di Milano, anche se si intuisce larvatamente l'orientamento politico del critico, la discussione è spostata sul piano della politica culturale non solo nell'allora “impero” sovietico, ma anche in Occidente. Qualcosa di analogo si era verificato in occasione della mostra allestita a Lecco nel 1974 su *L'idea della Resistenza nell'arte contemporanea*, in occasione dell'attribuzione alla città lombarda di una medaglia al valore per i meriti acquisiti durante la Liberazione.⁸⁵ Sia pure con mezzi limitati, e quindi parziale, nella mostra lecchese “vengono evidenziate le condizioni create dalla miseria, dalla deportazione, dal potere politico predatorio”, naturalmente a cominciare dalle opere del primo antinazismo, dal linguaggio espressionista degli esuli della Germania nazista, spingendosi però fino a documentare l'arte sperimentale europea ed italiana – l'articolo è corredato da un'unica immagine, *Stratificazioni* del cremonese Sereno Cordani – interessata ad illustrare i mali sociali; non si fa però cenno, nell'articolo, ai presupposti politici del problema. Vi si inoltra, invece, il pezzo scritto per il quarantennio della Liberazione – *Le memorie della Resistenza nel “Gott mit Uns” di Guttuso* –⁸⁶ celebrato nel Palazzo del Comune di Cremona con l'esposizione di 24 serigrafie di Guttuso “memori di quei primi e scottanti disegni stilati nel 1944, nel vivo della tragedia della seconda guerra mondiale e della Resistenza”, cui l'artista aveva preso parte clandestinamente nella zona di Roma, come ricordava l'allora presidente dell'ANPI (Associazione Nazionale dei Partigiani d'Italia) Arnaldo Bera. Dell'artista Elda Fezzi aveva già parlato da giovane;⁸⁷ riprendendo il discorso, ella ripercorre le stazioni dolorose della Via Crucis con cui Guttuso scandisce la tragedia storica di cui era stato testimone, a cominciare da *Fucilazione in campagna* del 1938, dedicata alla morte del poeta Garcia Lorca ucciso dai fascisti spagnoli, per passare alla *Crocifissione* del 1941 della quale aveva scritto: “voglio dipingere questo supplizio del Cristo come una scena di oggi...come simbolo di tutti coloro che subiscono oltraggio, carcere, supplizio delle loro idee”. I disegni tracciati dall'artista in clandestinità a Roma furono pubblicati subito dopo la liberazione della città (il 4 giugno 1944) e poi riediti più volte (la serie esposta a Cremona risaliva al 1978-81) e intitolati *Gott mit Uns*, il motto blasfemo dei soldati tedeschi che Guttuso trasforma in un simbolo della Resistenza. Il suo disegno, memore dei celebri esempi goyeschi di soggetto analogo, è documentato con un esempio nell'articolo, “è incisivo, coglie immagini essenziali, lampeggiando in segmenti neri, o macchiandosi di colore di inquietante precisione (sulle divise, sul sangue); taglia e pietrifica, fissa in energiche e sobrie strutture figurali i fatti, senza indulgere o indugiare sui dettagli superflui”, ma non lesinando sulla drammaticità. “Certo, nessuna immagine basta a ricordare veramente la realtà, né il ricordo può bastare a realificare, ogni giorno, lo spirito della resistenza e dei valori che erano negli ideali di coloro che rettamente la compresero e la vissero, alla ricerca ed alla conquista della democrazia e della libertà, di una società più giusta, di una pace duratura nel rispetto di tutte le



Alberto Giacometti, *Le donne di Venezia*, bronzo

razze, culture, religioni”. Sono ancora parole (sacrosante), conclude la Fezzi citando Bera, che “ci paiono gravi, autentiche, da condividere in pieno, e non per trasporto retorico, o per fregiarsi di belle memorie.” Una conclusione, *apertis verbis*, che non lascia dubbi sul pensiero politico della studiosa e soprattutto la sua convinta adesione a certi ideali. Una conferma, discreta come suo solito, del suo atteggiamento critico nei confronti delle dittature – tutte, in blocco, io credo – viene dal citato articolo *Futurismo e Futurismi a Venezia* (25 giugno 1986). Parlando del Futurismo, pensa che il suo successivo (rispetto alla fase iniziale prebellica) coinvolgimento col Fascismo abbia pesato sul riconoscimento storico del movimento, “ma le sue linee portanti – scrive – non coincidono con i dogmatismi passatisti delle dittature”, in rotta di collisione con l’approccio dissacratorio del Futurismo, “che mette alla berlina tutti i vecchi temi, personaggi ed apparati socio-politici conservatori.” Detto questo, se esiste un legame dell’arte con il “sociale” – si rilegga la terza domanda sull’argomento postale nell’intervista del ’65 –, con la psicologia, con le ideologie sociopolitiche, “ne è stata presa – scrive la Fezzi parlando di sé in terza persona nel citato *Il mio metodo critico negli scritti*⁸⁸ a cura di Tiziana Cordani –, ma non coinvolta. Ha scelto la prospettiva dell’arte, non quella dei partiti politici”.

Note

Salvo diversa indicazione, gli articoli di Elda Fezzi della “La Provincia” che si riportano sono pubblicati a pagina 3 del quotidiano.

¹ Per una sintetica valutazione dell’ambiente e degli studi da cui scaturisce la prima ricerca fezziana – e comunque su altre esperienze culturali – si rimanda alla voce *Elda Fezzi* de www.encyclopediadelledonne.it stilata dalla scrivente.

² *Il Futurismo ha cinquant’anni*, “La Provincia”, 1 agosto 1959; *In margine alla mostra sul Futurismo*, “Bollettino dell’unione Storia ed Arte”, n. 5, settembre-ottobre 1959, p. 5.

³ *Scoperta in una collezione cremonese un arazzo di Depero*, “La Provincia”, 24 aprile 1969.

⁴ *Aleksandr Archipenko*, Milano 1966, Fratelli Fabbri Editori.

⁵ E. FEZZI, *Umberto Boccioni, disegni*, Milano 1973, Aldo Martello editore. Allo stesso anno risale un altro testo critico fezziano

riguardante il Futurismo e i suoi rapporti col cubismo: *Cubismo e Futurismo*, "Ulisse", vol. XII, fasc. LXXVI, Firenze, Sansoni editore, novembre 1973. Lo scritto si trova ripubblicato in *Attraverso l'immagine. Pagine del '900 nelle riflessioni critiche di Elda Fezzi*, a cura di M. Corradini, Cremona 1995, pp. 45-49.

⁶ *Boccioni è tornato a Milano*, "La Provincia", 25 gennaio 1983.

⁷ *Futurismo e futurismi a Venezia*, "La Provincia", 25 giugno 1986.

⁸ La rivista, che prestava particolare attenzione alle avanguardie e si prefiggeva anche di sostenere l'attività dei giovani artisti, pubblicò a cura dell'Università di Udine fino al 1972. Essa dovette essere seguita con interesse dalla Fezzi anche per l'ampio spazio sempre dedicato alle Biennali di Venezia.

⁹ "D'Ars Agency", 1965, Serie I, annata VI, p. 34.

¹⁰ *A Varese Mina Gregori prepara la mostra di Morazzone*, "La Provincia", 13 aprile 1962.

¹¹ Le indicazioni sono registrate manoscritte a tergo della fotografia qui pubblicata.

¹² ASCr, *Carte Elda Fezzi, Corrispondenza privata*, b. 2/1.

¹³ Archivio Giulio Carlo Argan, Roma, LS. 02028, c. 1. Si ringraziano Paola Argan e il dott. Claudio Gamba, archivista dell'Archivio Argan di Roma, per la disponibilità.

¹⁴ Il portfolio delle stampe dei disegni di Leppien (esemplare n. 181 dell'edizione numerata di 280, stampata su carta Nuvolato della Cartiera Fedrigoni di Verona a cura delle Officine Grafiche di Antonio Vallardi di Milano nel dicembre del 1956) è stata reperita dalla scrivente presso la Galerie Michelle Champetier di Cannes.

Dell'artista Elda avrebbe curato a Cremona l'allestimento di una mostra presso la Galleria Il Triangolo (*Leppien al Triangolo*, "La Provincia", 14 gennaio 1975).

¹⁵ *Incontro con i Vichinghi. Visita al Museo di Sonja Henie*, "La Provincia", 29 ottobre 1969.

¹⁶ *Nella sale di 18 musei tutta la storia dell'arte contemporanea*, "La Provincia", 5 agosto 1964.

¹⁷ Archivio Giulio Carlo Argan, Roma, CL. 02215, c. 1.

¹⁸ *Henry Moore*, Firenze 1971, Sansoni editore.

¹⁹ G. C. ARGAN, *Henry Moore*, Torino 1948, Francesco de Silva editore.

²⁰ Rispettivamente: Roma 1955, edizione Bulzoni e Milano 1964, Il Saggiatore.

²¹ *Henry Moore e il suo mondo archetipico*, Torino 1962, Bollati Boringhieri.

²² *Il metodo critico di Elda Fezzi*, in *Attraverso l'immagine*, cit., con saggi di T. CORDANI, R. MARGONARI ed EZIO MAGLIA, pp. 21-39.

²³ *Elda Fezzi vive fino in fondo l'avventura della pittura*, "La Provincia", 17 marzo 1971.

²⁴ GIANCARLO PANDINI, *Arte figurativa negli anni 60*, Firenze 1973, edizione Bulgarini.

²⁵ *Arte figurativa negli anni 60*, "La Provincia", 8 febbraio 1974.

²⁶ Archivio Giulio Carlo Argan, Roma, SM., 03087, c. 1.

²⁷ *Il mio metodo critico negli scritti*, in *Elda Fezzi: una vita intera volta allo studio dell'arte*, a cura di T. CORDANI, "Mondo Padano", 21 febbraio 1974, p. 10.

²⁸ *Attraverso l'immagine*, cit., pp. 21-26.

²⁹ Sull'argomento si vedano i seguenti testi: *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, Cremona 1957, edizione Pizzorni; *Il Mantegna*, "La Provincia", 10 settembre 1961; *Dipinti antichi al Triangolo*, "La Provincia", 13 marzo 1985.

³⁰ *I Campi e la cultura artistica Cremonese del Cinquecento*, Milano 1985, Electa editrice, pp. 369-70.

³¹ *Si rivedono nella città dei loro autori le più belle tele firmate dagli artisti cremonesi del '500*, "La Provincia", 2 giugno 1985, pp. 10-11.

³² *Boccaccino il pittore del Duomo. Una poderosa opera di Alfredo Puerari*, "La Provincia", 5 aprile 1958; *La lunga avventura del Romanino. Un'opera encomiabile di M. L. Ferrari*, "La Provincia", 8 dicembre 1962; *Sofonisba Anguissola pittrice cremonese*, "La Provincia", 26 gennaio 1971; *Raffaello a Firenze, nel V centenario della nascita*, "La Provincia", 18 gennaio 1984; *Vita e arte dell'Anguissola in un volume di Caroli*, "La Provincia", 3 dicembre 1987.

³³ *La mostra del '600 a Bologna*, "La Provincia", 28 maggio 1959; *I disegni del '600 lombardo all'Ambrosiana*, "La Provincia", 28 febbraio 1976; *G. B. Trotti, il 'Malosso', a Salò e Padenghe*, "La Provincia", 12 novembre 1985; *Società e scultura nella Piacenza del '700*, "La Provincia", 30 novembre 1979.

³⁴ *La Scapigliatura*, "Le Arti", n. 3, marzo 1968, pp. 42-47.

³⁵ *Scapigliatura*, catalogo della Mostra di Milano, Padova 2009, edizione Marsilio.

³⁶ *Giovanni Fattori e l'affare De Nittis*, "Le Arti", n. 4, aprile 1968, pp. 46-51.

³⁷ *Il mio metodo critico negli scritti*, cit., ibidem

³⁸ *I pittori piemontesi*, "Le Arti", n. 10, ottobre 1968, pp. 46-53.

³⁹ *Antonio Fontanesi e la sua eredità*, Reggio Emilia, Palazzo dei Musei, aprile-luglio 2019.

⁴⁰ *Il Divisionismo*, "Le Arti", n. 12, dicembre 1958, pp. 52-58.

⁴¹ *Vittore Grubicy de Dragon*, "La Provincia", 17 giugno 1977; M. VALSECCHI, *Vittore Grubicy de Dragon, il Vollard italiano*,

Milano 1976, Silvana editrice.

⁴² “Le Arti”, n.11, novembre 1968, pp. 70-75.

⁴³ “La Provincia”, 18 ottobre 1970.

⁴⁴ A cura di F. MAZZOCCA e G. VALAGUSSA, Silvana editoriale.

⁴⁵ E. FEZZI, I. BOTTONI, *Il bovino nell'arte. Dipinti dell'Ottocento*, Cremona 1985, Fantigrafica.

⁴⁶ *Ex libris. Omaggio a Elda Fezzi*, Venezia 1989, p. 16

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ “Bollettino della Società di Belle Arti ed Esposizione Permanente”, n. 1, gennaio-marzo 1977. Si ringrazia per la cortese disponibilità l'archivista della “Permanente”, la dott.sa Elisabetta Staudacher.

⁴⁹ E. FEZZI, *Medardo Rosso. Scritti e pensieri 1889-1927*, Cremona 1994, Tipografia Padana.

⁵⁰ *Medardo Rosso*, a cura di F. STOCCHI e P. ZATTI, Milano 2019, Electa editrice.

⁵¹ *Biennale, nuova arte sovietica e dissenso*, ottobre-dicembre 1977, p. 7; *Venezia, Biennale '78*, gennaio-marzo 1979, p. 3.

⁵² *Tra competenza ed esperimento*, n. 2 1977, p. 3; *L'elementare epico di Max Bill*, ibidem.

⁵³ *A Ferrara l'arte invade la città*, aprile-giugno 1977, p. 3.

⁵⁴ *Reggiani, Cavaglieri e Manaresi*, aprile-giugno 1978, p. 7.

⁵⁵ N. 4, ottobre-dicembre 1977, p. 7.

⁵⁶ *Ex libris*, cit., p. 17.

⁵⁷ R. DE GRADA, E. FEZZI, P. L. CREMONESI, M. MONTEVERDI, *Carlo Bugada*, Milano 1975, Arti grafiche Fiorin.

⁵⁸ *Pittura di Carlo Bugada fra tradizione e modernità. Mostra al Salone dei Quadri del Palazzo Municipale*, “La Provincia”, 2 gennaio 1976; *Bugada al Triangolo*, “La Provincia”, 2 aprile 1986.

⁵⁹ ASCr, *Carte Elda Fezzi*, b. 15/1.

⁶⁰ *Sergio Tarquinio a Venezia*, “La Provincia”, 22 novembre 1973.

⁶¹ *Della Torre al Castello sforzesco: un pittore di respiro europeo*, “La Provincia”, 15 febbraio 1976; pochi mesi dopo sarebbe seguita la recensione per la mostra di Cremona *Della Torre a S. Maria della Pietà*, “La Provincia”, 29 maggio 1976. Si segnalano, in occasione di importanti lasciti fatti dall'artista rispettivamente alla Biblioteca Statale di Cremona nel 2008 e alla Pinacoteca Ala Ponzone nel 2017, le mostre da cui i cataloghi: *Parola e immagine. Libri d'artista di Enrico Della Torre*, Biblioteca Statale di Cremona, Cremona 2008 e M. MARUBBI, V. COZZOLI, *Enrico Della Torre, segni della poesia*, Cremona 2019.

⁶² ASCr, *Carte Elda Fezzi, Corrispondenza privata*, b. 2, 1.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ “La Provincia”, 19 gennaio 1956.

⁶⁵ “La Provincia”, 6 luglio 1960.

⁶⁶ “La Provincia”, 4 marzo 1962, in *La pagina delle arti*, p. 12.

⁶⁷ *Goya a Parigi*, “La Provincia”, 26 gennaio 1962.

⁶⁸ *Incendio di colori nella pittura*, “La Provincia”, 18 agosto 1961.

⁶⁹ *Incontro con i Vichinghi. In visita ai musei di Oslo*, “La Provincia”, 14 dicembre 1969.

⁷⁰ *Courbet a Milano*, “La Provincia”, 8 marzo 1970.

⁷¹ *Charles Baudelaire e la critica d'arte*, “La Provincia”, 12 maggio 1956.

⁷² *Sei secoli di disegni dei più grandi artisti francesi*, “La Provincia”, 11 febbraio 1960.

⁷³ *Renoir*, Milano 1967, Satudio Editoriale Perna; *Renoir*, Firenze 1968, Sadea Sansoni Editore.

⁷⁴ *Renoir. L'opera completa di Renoir nel periodo impressionista, 1869-83*, Milano 1972, Rizzoli Editore.

⁷⁵ *Renoir e il senso felice della natura*, “La Provincia”, 30 giugno 1973.

⁷⁶ *In Italia due mostre degli Impressionisti*, “La Provincia”, 10 novembre 1987.

⁷⁷ Paris 1936, Paul Rosemberg.

⁷⁸ L'argomento è stato di recente approfondito nella mostra *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Musée d'Orsay, 2019.

⁷⁹ “La Provincia”, 14 settembre 1958.

⁸⁰ *L'ombra dell'uomo nella scultura di Giacometti*, “La Provincia”, 6 febbraio 1971.

⁸¹ “La Provincia”, 7 agosto 1956. L'allestimento dell'esposizione è documentato nel catalogo della mostra veronese di Palazzo Forti *Giacometti* (M. Goldin, *Giacometti*, Crocetta di Montello 2019, Linea d'Ombra, p. 106, fig. 80), dove compare in primo piano la serie delle figure femminili allora in gesso dello scultore svizzero. Presentate a Venezia nel padiglione francese col titolo di *Lavori in corso*, le figure o, per la precisione, nove di esse verranno fatte fondere e prenderanno il titolo de *Le donne di Venezia*. La serie, normalmente esposta alla Fondazione Maeght di Saint-Paul-de-Vence, è in parte visibile nella mostra in corso a Verona.

⁸² “La Provincia”, 26 ottobre 1961.

⁸³ *Giacometti, Martini, Redon, Sironi*, “La Provincia”, 8 giugno 1962.

⁸⁴ *Giacometti*, Roma 1970, De Luca editore; recensione (*L'ombra dell'uomo nella scultura di Giacometti*) in “La Provincia”, 6

febbraio 1971. Elda ebbe modo di curare anche a Cremona per la galleria Il Triangolo una mostra su Giacometti per cui si veda: *Alberto Giacometti al Triangolo (disegni acqueforti, litografie)*, "La Provincia", 30 ottobre 1985.

⁸⁵ *A Lecco la Resistenza nell'arte*, "La Provincia", 3 novembre 1974.

⁸⁶ "La Provincia", 20 aprile 1985.

⁸⁷ *La pittura italiana alla XXX Biennale*, "La Provincia", 20 luglio 1960; *Validità di Guttuso*, "Bollettino dell'unione Storia ed Arte", n. 1, gennaio-febbraio 1961, p. 5.

⁸⁸ "Mondo Padano", cit., p. 10.

Jean Leppien

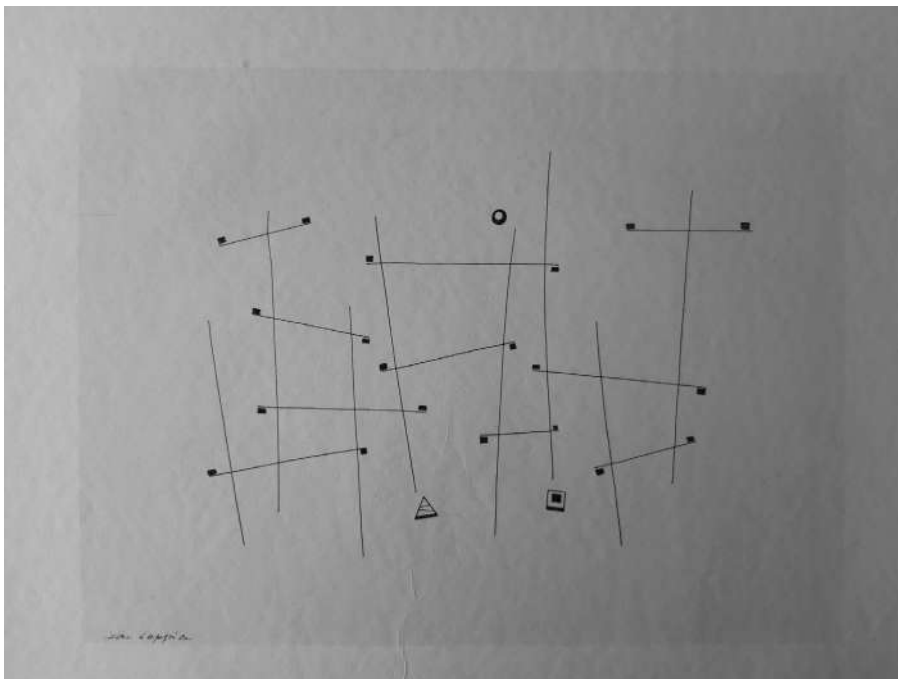
Un'attenzione particolare, che non s'appunta sulle cose, ma su coincidenze di spazi che le allontana e le avvicina, che le tende e sospende con modi concordi, o che, anche in apparente divario, ne collega le distanze allentate.

Nei ritmi di Jean Leppien non si cerca il perfetto, aureo, spesso rigido, ordine geometrico. La composizione prende vita quando, ai primi elementi di una pianta immaginosa seguono legami sottili e sicuri di una compagine ormai immateriale, a larghe pause, cadenze altalenanti, misure che paiono muoversi entro il rigore fragile di una simbologia magica.

Il colore, quando riveste o imbeve queste zone labili, produce un radente rapporto di snodature, di movimenti sospesi e ondegianti.

Se Leppien fu scolaro di Kandinsky al Bauhaus di Dessau nel 1929, a soli diciannove anni, sentiamo che egli seppe intendere il rapimento lento e misterioso di certi pensieri di Paul Klee.

Meno lo splendore agro e acuto, talvolta freddissimo, di una complicata scrittura nordica, e più una volontà di rendere sensibili e tremanti i rami di queste sue variazioni sul tema di un'incorporea architettura fantastica. Spessori diafani, quasi ombre di aghi, bilance, penduli legni, o cristalli di teneri riflessi, che aprono vasti spiragli a cercare luce.



Jean Leppien, *Senza titolo*, disegno su carta bianca in stampa numerata

E' un impegno su ciò che è più difficile esprimere, di questi echi sparsi della condizione interna, in continuo fermento, quando l'artista non intende aderire in modo stretto e troppo definitivo a un congegno formale prestabilito e chiuso. Leppien è di coloro che attendono il momento di una adesione interna, più forte della sola idea puramente costruttiva.

Un soprassalto, un'onda, un'apertura misteriosa ma improvvisa, sulle immagini clandestine, semoventi tra ombra e luce, del milieu intellettuale. Questa è pure un'attesa che ci dà le vertigini.

Dalle radici aggrovigliate dell'esperienza tattile, visiva, auditiva, attraverso questa sorta di ripensamento quanto mai intimo, quasi sfibrante, escono le composizioni diverse, strane e semplificate, talvolta di un'esiguità perplessa, tal'altra come evocate e stimolate da un processo riproduttivo, con un'animazione turbata e intensa.

Per un tocco affilato e tagliente che insegue una meditazione ancora librata su di una ricca rete di scoperte, si formano tracce precise, diramate in un tessuto che si pulisce e rarifica con un "crescendo" acuto, perfettamente coerente.

E' come un contrappunto terso, che risponde certamente a un'operazione mentale assai limpida, prima segretamente spiata, che non teme di esprimersi in queste estreme essenze di materia lirica.

Elda Fezzi, Milano 1956

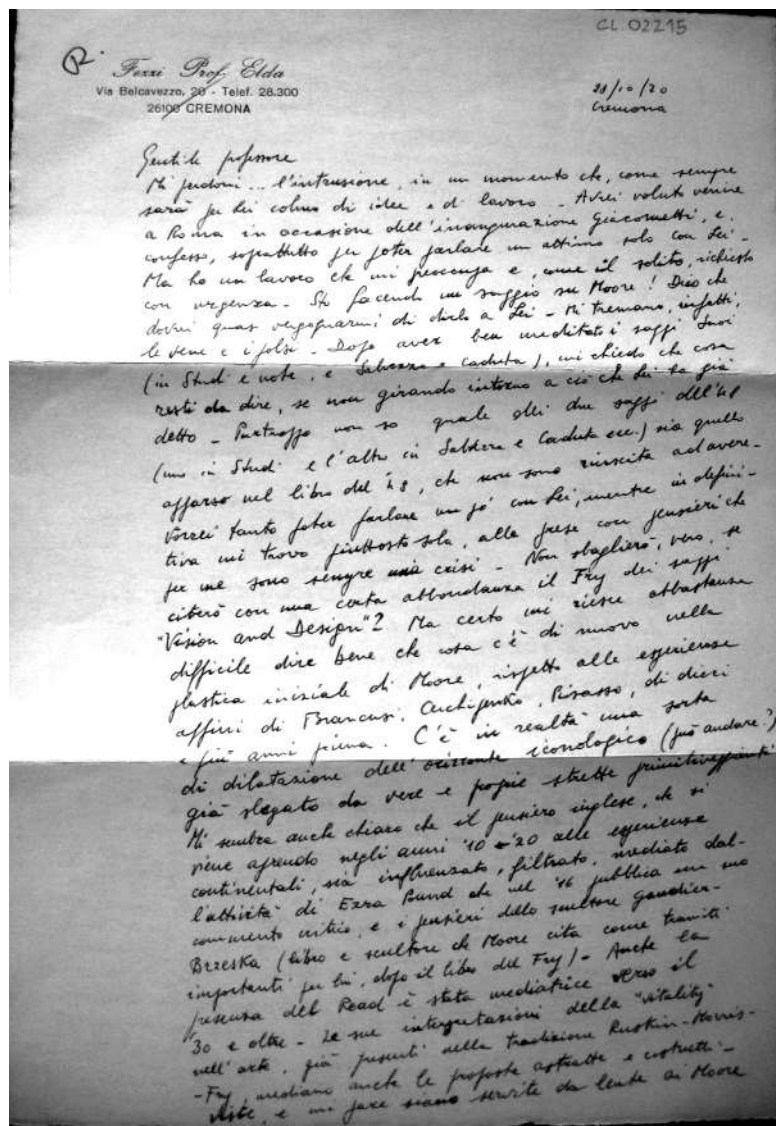
Fazzi prof. Elda
Via Belcavezzo 20, telef. 28300
26100 Cremona

Cremona 28/10/70

Gentile professore [Giulio Carlo Argan],

Mi perdoni...l'intrusione, in un momento che, come sempre sarà per lei colmo di idee e di lavoro. Avrei voluto venire a Roma in occasione dell'inaugurazione Giacometti e confesso, soprattutto per poter parlare un attimo solo con lei. Ma ho un lavoro che mi preoccupa e, come il solito, richiesto con urgenza. Sto facendo un saggio su Moore! Dico che dovrei quasi vergognarmi di dirlo a Lei. Mi tremano, infatti, le vene e i polsi. Dopo aver ben meditato i

saggi suoi (in *Studi e note*, e *Salvezza e caduta*), mi chiedo che cosa resti da dire, se non girando intorno a ciò che Lei ha già detto. Purtroppo non so quale dei due saggi del '48 (uno in *Studi* e l'altro in *Salvezza e caduta* ecc.) sia quello apparso nel libro del '48, che non sono riuscita ad avere. Vorrei tanto poter parlare un po' con Lei, mentre in definitiva mi trovo piuttosto sola, alle prese con pensieri che per me sono sempre una crisi. Non sbaglierò, vero, se citerò con una certa abbondanza il Fry dei saggi "Vision and Design"? Ma certo mi riesce abbastanza difficile dire bene che cosa c'è di nuovo nella plastica iniziale di Moore, rispetto alle esperienze affini di Brancusi, Archipenko, Picasso, di dieci e più anni prima. C'è in realtà una sorta di dilatazione dell'orizzonte iconologico (può andare?) già slegato da vere e proprie strette primitive-giganti. Mi sembra anche chiaro che il pensiero inglese, che si viene aprendo negli anni 10-20 alle esperienze continentali, sia influenzato, filtrato, meditato dall'attività di Ezra Pound che nel '16 pubblica un suo commento critico e i pensieri dello scultore Gaudier-Brzeska (libro e scultore che Moore cita come tramiti importanti per lui, dopo il libro del Fry). Anche la presenza del Read è stata mediatrice verso il '30 e oltre. Le sue integrazioni della "Vitality" nell'arte, già presenti nella tradizione Ruskin-Morris-Fry mediano anche le proposte astratte e costruttive e mi pare siano servite da lente



da Moore e Nicholson e Sutherland anche per le esperienze Dada e Surrealismo. Naturalmente vorrei fare citazioni precise. Purtroppo non ho tutti i testi del periodo preciso. Per esempio il volume "Unit". Ho alcuni cataloghi dove altri scritti del Read ribadiscono quei suoi concetti (ripresi anche in "Scultura moderna"). Poi vorrei iniziare lo scritto su Moore citando "due fra i commenti più perentori, e, da due poli quasi opposti, di grande efficacia. L'acuta

indagine compiuta da Giulio C. Argan nel 1948 e ampliata in seguito sullo stesso profondo principio di ricerca sul quale si svolge l'intensa esperienza conoscitiva ed estetica di Moore. E l'interpretazione a livello psicologico di Erich Neumann, nello studio del "Mondo archetipico di Henry Moore", nel 1961, che ha tentato una decodificazione delle componenti formali della scultura mooriana per applicarvi il codice psicanalitico. Non so, può andare? Vorrei che Lei mi correggesse o mi dicesse che non va bene. E dopo averle scritto tutto questo, mi accorgo che, davvero vengo a inserirmi di forza nel suo lavoro, forse costringendola a occuparsi anche dei miei problemi. Come se non ne avesse a sufficienza! Le chiedo scusa dal profondo. C'è, in fondo a tutta questa mia ansia una cosa strana. Ora che gli altri tentano di disinnescare il valore degli studi storici e critici, io mi accorgo che Lei è stato il più profondo interprete del pensiero e delle opere dell'arte contemporanea. Non è un elogio, è una constatazione che ha il potere di confondermi, data la mia ignoranza. A questo punto dovrei guardarmi bene dallo scrivere qualunque cosa. Invece non si può. Oppure si potrebbe ma non si smette. La prego ora di non sospendere il suo lavoro per ascoltare le pene irrisolvibili della sottoscritta. A proposito – le chiedo ancora questo – il libro su Moore del Grohmann è importante? Non si trova più. Farò altre ricerche a Milano. Ho cercato di studiare le opere nel loro sviluppo (sui tre volumi monografici con introduzione del Read, e grandi cataloghi della Tate e Marlborough, 1970). Speriamo bene. Mi pare anche che nei suoi "Statements" (di cui ho il libro che li raccoglie tutti, "Henry Moore on Sculpture", Londra 1966) Moore sia piuttosto preciso, aderente al proprio lavoro, vero? Vorrei citarlo spesso. Faccio bene? Grazie di avermi letto e grazie ugualmente se non potrà rispondermi.

Intanto le invio i saluti più vivi e tutta la mia riconoscenza.

Elda Fezzi

Cremona

23/4/74

Per il professor

Giulio C. Argan

Gentile professore

Mi scuso di venire a disturbarla con questa mia lettera. Come sta? Non la vedo da molto, ma nel mio orizzonte quotidiano, un poco disperato (per la fatica del "capire", che sarebbe necessaria prima di "scrivere", mentre sembra che tutto spinga a "scrivere" prima che a capire!), Lei è sempre presente. Mi scusi, ma molte fiato ricorro alla sua chiarezza, che poi, da lontano, come eco confusa, mi riconfondo nella mia empiricità e oscurità. Ahimè, devo accontentarmi, benché mi resti, per fortuna, il desiderio di continuamente approfondire, sperimentare. Non voglio tediare ulteriormente con le mie voci nel deserto, che forse è un poco ovunque. Le scrivevo per una piccola cosa. A Parigi recentemente il San Lazzaro (che si dedica in questo tempo alla pubblicazione di libri in italiano, con estratti di saggi a suo tempo usciti in "XX Siècle") mi ha consegnato un suo articolo in francese, da tradurre in italiano, dove cita un lungo brano del suo articolo su Capogrossi in "XX Siècle", n° 9, giugno 1957. Ora nella traduzione che io dovrei fare mi piacerebbe essere inesatta. Le chiedo se di non potesse ancora la copia dell'originale in italiano di quel saggio. In caso affermativo, le chiedo troppo di quel saggio. In caso affermativo, le chiedo troppo se ha prego di farmene avere l'originale o la fotocopia, oppure segnalarmi l'eventuale pubblicazione in

Cremona 23/4/74
 Per il professor
 Giulio Carlo Argan
 Gentile professore
 Mi scuso di venire a disturbarla con questa mia lettera. Come sta? Non la vedo da molto, ma nel mio orizzonte quotidiano, un poco disperato (per la fatica del "capire", che sarebbe necessaria prima di "scrivere", mentre sembra che tutto spinga a "scrivere" prima che a capire!), Lei è sempre presente. Mi scusi, ma molte fiato ricorro alla sua chiarezza, che poi, da lontano, come eco confusa, mi riconfondo nella mia empiricità e oscurità. Ahimè, devo accontentarmi, benché mi resti, per fortuna, il desiderio di continuamente approfondire, sperimentare. Non voglio tediare ulteriormente con le mie voci nel deserto, che forse è un poco ovunque. Le scrivevo per una piccola cosa. A Parigi recentemente il San Lazzaro (che si dedica in questo tempo alla pubblicazione di libri in italiano, con estratti di saggi a suo tempo usciti in "XX Siècle") mi ha consegnato un suo articolo in francese, da tradurre in italiano, dove cita un lungo brano del suo articolo su Capogrossi in "XX Siècle", n° 9, giugno 1957. Ora nella traduzione che io dovrei fare mi piacerebbe essere inesatta. Le chiedo se di non potesse ancora la copia dell'originale in italiano di quel saggio. In caso affermativo, le chiedo troppo di quel saggio. In caso affermativo, le chiedo troppo se ha prego di farmene avere l'originale o la fotocopia, oppure segnalarmi l'eventuale pubblicazione in

dove cita un lungo brano del Suo articolo su Capogrossi in "XX Siècle" n. 9, giugno 1957. Ora nella traduzione che io dovrei fare mi piacerebbe essere inesatta. Le chiedo se Lei non possieda ancora la copia dell'originale in italiano di quel saggio. In caso affermativo, le chiedo troppo se la prego di farmene avere l'esemplare o la fotocopia, oppure segnalarmene l'eventuale pubblicazione in rivista italiana, nel caso Lei l'avesse fatto uscire anche da noi? L'estratto francese inizia così: « ...L'analyse de son graphysme montre qu'il est le résultat d'une combinaison de lignes courbes, horizontales... ». E continua, senza interruzione, fino a: «Mieux encore, il veut montrer qu'il n'y a ni tragédie, ni désordre, mais une dialectique, une rupture continuelle... (fino a "qui l'ont précédée"). Il suo saggio è stato qualche volta usato come "préface" di una mostra di Capogrossi? Mostra italiana? Non vorrei che questa mia richiesta le costasse qualche perdita di tempo. Nel caso Lei non potesse in alcun modo rispondermi, cercherò di fare la traduzione dal francese nel miglior modo possibile, sperando di non dispiacerLe troppo.

AugurandoLe tutte le migliori cose possibili, La prego di gradire i miei più cordiali saluti. Sempre con profonda stima

Elda Fezzi

Cremona, 1 dicembre 1980

Cara Signora Olda Kokoschka,

mi scuso di scriverle ancora una volta su un tema di cui ho già avuto occasione di disturbarla. Dopo la meravigliosa esperienza del suo incontro, qualche anno fa, non ho mai disperato di poter lavorare sull'opera di Kokoschka e lei sa qualcosa delle mie disavventure in merito.

Ora, l'editore milanese Rizzoli mi offre nuovamente l'occasione di riprendere i contatti con lei; soprattutto, mi chiede di sentirla sulle difficoltà che riguardano la revisione del catalogo e le possibilità di fare le migliori riproduzioni a colori. Senz'altro vi si scriverà da Milano, dalla Redazione dalla quale si produce la serie completa dei libri-catalogo dei maggiori artisti contemporanei (e antichi), per definire le forme della composizione del libro stesso.

Spero che lei sia nello spirito migliore per poter ascoltare questa proposta. Avrei voluto poter fare tutto il possibile perché il libro fosse uscito già da qualche anno; ma tutto era contro, per M. Kokoschka, e lei, di cui non ho mai dimenticato la grande gentilezza.

Io credo che lei riceverà prossimamente una lettera dalla Direzione "Classici dell'Arte" Rizzoli, e che lei possa rispondere secondo il suo libero intendimento. Da parte mia...[in italiano il resto della missiva] io spero che non vi dispiaccia la nuova impresa. Mi auguro che, nel suo complesso, l'opera non abbia un (sic.) gravi ostacoli e che finalmente si possa fare. La ringrazio per ciò che [... Secondo foglio della missiva con il commiato mancante]

[trascrizione e traduzione dal francese di A. Maccabelli]

Dattiloscritto, Cremona, Archivio di Stato, *Carte Elda Fezzi*, b. 15 -2.

[Senza indicazione di data]

Per la Signora Olda Kokoschka

Cara Signora,

Non ho mai disperato di poter lavorare intorno all'opera di Kokoschka e voi conoscete le mie disavventure in proposito. Ora, l'editore Rizzoli mi invita a riprendere i contatti con voi per vedere se è possibile fare il libro che era già stato progettato alcuni anni fa e soprattutto vedere se è possibile di farne il catalogo completo dell'opera riprodotto in nero e con un certo numero a colori in base a un pagamento non troppo pesante dei diritti d'autore. Sembra che l'editore sia disposto a pagare un certo prezzo. Bisognerebbe mettersi in contatto con un editore di Ginevra, se non ricordo male. E' vero? Forse voi potreste darmi [...]

Minuta manoscritta di lettera, Cremona, Archivio di Stato, *Carte Elda Fezzi*, b. 15 - 1

Milano, sera del 27 febbraio 1984

La signora Olda Kok[oschka] è arrivata alla Permanente alle 18.30 (ha fatto qualche confusione coi treni). L'abbiamo attesa (Lidia Gandini mi aveva telefonato per tempo. Era stata chiamata la Provincia su mia indicaz[ione] dell'indirizzo e telefono). Abbiamo visto insieme (eravamo in pochi, assessore, il console d'Austria e signora), più tardi a cena – al Matteoni di Piazza 5 Giornate – c'era anche Mazzotta e l'editore Bertelli, Brera, due del Comune, con segretaria di Mazzotta, due signorine (una Banfi manager) e Lidia (e Anna Cingi con me).

Abbiamo visitato insieme la mostra di Klimt e Kokoschka. Ha detto che è bene illuminata. Ai primi disegni ha detto che occorre studiarli più a fondo. Ci sono ancora dati da sistemare. Ha detto che ci sono disegni di Coll[lezioni] tedesche (e non solo americane). Alcune persone dei ritratti ci sono ancora. Ha detto diverse cose sulle opere e su di lui. Bisogna studiare meglio i disegni, alcuni devono essere posteriori (vanno sistemati cronologicamente, insomma. Guardava i primi, 1906). Mi ha detto che si sta ristampando il Wingler (che è morto) e lo fa un giovane. Vuole pubblicare le lettere. C'è qualcosa di Loos ma non si trovano q. di Kok[oschka] ed altri. Ho detto che vorrei pubblicare un libretto con scritti.

Dico: "è sepolto a Clarens?". Sì, risponde, perché il cimitero è più bello, con gli alberi; lui non aveva lasciato detto nulla. C'è la villa di Loos. Molte osservazioni sui ritratti qui esposti (non ho preso appunti). A tavola ha detto altre cose su di lui. (Vedere "Panorama" settimanale, scorsa intervista). "Corriere" di ieri? Martedì, di oggi, mercoledì). Trascrizione dal manoscritto (Cremona, Archivio di Stato, *Carte Elda Fezzi*, b. 15. 1).

Chi ha paura di Paul Cézanne?

«Je suis tout de meme très peintre », ripeteva Cézanne ai giovani pittori e critici a cui permetteva di fargli visita in Provenza, negli ultimi anni, e che si aspettavano da lui teorie e talismani. Aveva invece deciso di isolarsi nella terra d'origine e scopriva di avere per lunghi anni "inseguito l'arte", mentre tutto ciò che cercava era lì, "au contact de la nature". Per essere 'très peintre', aggiungeva, ci vuole "la force initiale id est le tempérament qui puisse porter quelq'un au but qu'il doit atteindre". *Parola* di Cézanne, di un pittore che sperimentava ad ogni istante la resistenza difficile – in un tempo già tanto incalzato da problemi sociali e dalle scoperte scientifiche e tecniche – dalla 'force initiale', messa a dura prova nel cercare che i mezzi e il processo della pittura restassero-divenissero responsivi di relazioni originarie e autentiche fra universo-uomo e universo-natura. Rivedendo oggi quell'opera, se ne colgono meglio di sempre le aperture, le intuizioni-realizzazioni che passano oltre, per non dir 'sopra', a molti sofismi estetici venuti in seguito; tanto da essere tra i momenti più alti e liberatori dell'arte moderna e contemporanea. L'aderenza al cosmo naturale e quindi alle prime formazioni di impulsi, di gesti comportamentali, fa di quella pittura qualcosa di inesauroibile, non solo per gli stimoli che ha dato ma per tutto ciò che, passando gli anni e le esperienze, rivela di sé come affondo nella vita, nei suoi fenomeni arcaici e novissimi. Cézanne non cercava 'teorie', ma sente – anzi, comprende – mutazioni radicali. La sua teoria era, infatti, "dobbiamo sottometterci alla natura". "Come pittore, io divengo più lucido davanti alla natura, ma poi la realizzazione delle mie sensazioni è sempre penosa. Non posso giungere all'intensità che si sviluppa ai miei sensi, non ho quella magnifica ricchezza di colore che anima la natura. Qui, sulle rive del fiume, i motivi si moltiplicano, il medesimo soggetto, visto sotto un angolo differente, offre un tema di studio del più potente interesse, e così variato che io credo potrei attendervi per mesi interi senza mutar posto, piegandomi ora più a destra ora più a sinistra".

Molto si è scritto su Cézanne; e assai spesso si è 'citato' – e ritagliato – il suo pensiero, vedendovi dei 'principi' utili a dare peso carismatico al 'dopo' Cézanne; talora a scapito di Cézanne stesso. E forse su questo fronte non era esente da censura il taglio della rassegna parigina al Grand Palais, tra marzo-luglio. Venuta da New York, dove era stata tramata da William Rubin, coadiuvato dagli esperti John Rewald e Theodor Reff, è stata ricostruita in parte con i dipinti di collezioni pubbliche e private europee, da madame Hélène Adhemar, conservatore capo delle Gallerie del Jeu de Paume dell'Orangerie. Presentava le opere degli ultimi dieci anni, dal 1895-96 al 1906. Sezionava la gran parabola cezanniana. Ma poi, i dipinti stessi si manifestavano, al di là di ogni cesura storico-critica, non solo richiami

precisi ai passaggi illuminati in opere precedenti, ma anche i caratteri di quella *summa* d'esperienza di straordinaria evidenza e scioltezza, che l'artista raggiunge negli anni del 'buen retiro' provenzale.

La presenza del 'vero', anzi del vivente

Con crescente interesse si riprendeva contatto con quelle grondanti e vibratili presenze che sono *Geoffroy, Vollard, Gasquet, Vallier...* Con quell'emergere dal fondo, come da una curva lontana del cosmo, della *Nature morte au vase piquefleurs* (l'una dell'Ermitage, 1899 c. e l'altra della National Gallery di Washington, 1905); con quella solidità che la materia-colore raggiunge catturando nel suo passaggio la posa e le relazioni delle cose. Ciascun dipinto, olio o 'mine de plomb et aquarelle', è dotato di quella forza di contatto che, mentre è radente al 'ciò che si vede', rintocca nel fondo, muove da una penetrazione totale nei segni e nei sensi che si danno alla percezione. Ogni opera è un rorido "pezzo di natura" (è un'espressione di Cézanne stesso), uno spezzone fragrante di colore. Eppure vi urgono molteplici problemi e interrogativi intorno alle apparenze e ai modi possibili per attingere la realtà (o la fatiscenza, l'impermanenza, la solidità, o la fugacità di effetto ottico?). La passione dell'ultimo Cézanne non è più nell'evocare 'figure' della storia o del mito, ma nel misurarsi e pensarsi lì, nell'ipotesi di una smagata registrazione della contingenza; la pittura come equivalenza dell'ignota natura, universo e fonte di vita e di linguaggi i cui segni (o 'pre-segni') sono tutti ancora materia sconosciuta, da ricevere-trasmettere senza mediazione di arte-artificio.

Ogni dipinto – sia esso formato per stratificazione e accumulo di schegge, per battiti infinitesimi di note coloriche; oppure per tracce essenziali graduate e aperte nell'aria – sembra voler 'capire', percepire e assorbire in un *transfert* intenso e totale, ciò che passa tra noi e lo spazio. Le relazioni sono tutte rimesse in gioco, tutte da rinominare, da ri-decifrare. L'immagine dipinta è un profondo ed esteso vibrare di frammenti, particelle di una materia che vaga in una dimensione illimita. Ma pure, guardando – basta solo il lavoro di 'guardare', come la prima volta, la differenza tra il vuoto e il passaggio degli oggetti, del disegno di quegli oggetti, di quelle 'figure' d'amici, del vecchio giardiniere che si muove o sta seduto nell'universo d'aria-luce-fronde – attraverso quel campo di vibrazioni dispersive, punti lontani, distanze si intravedono misteriosi collegamenti che muovono – come per magnetismo, quasi all'insaputa – verso un certo ritmo, un organismo che pare emergere da abissi caotici, occupare spazi inconsueti... Bisognerebbe dire della 'diversità' di Cézanne, fino all'ultimo. Ogni dipinto capta alternative, nodi e rarefazioni in punti differenti; anche là dove i modelli sono gli stessi, quella brocca, quella tovaglia bianca, quel drappo damascato, quelle abetaie, quella cuspidella della montagna Sainte-Victoire (una sequenza ampia di olii e acquarelli ne presentava a Parigi le diverse "riprese", da distanze e sotto luci e colori differenti) "motivo" che, come un vasto cono cosmico, fa ruotare la pianura sottostante; e quella pianura che si eleva intorno al cono-monte e irradia nel tremito blu-arancio della calura estiva, e si scioglie in una nitida emulsione di frammenti bianchi-viola, il tempo lungo di un'alba o di un crepuscolo.

Cézanne è un osservatore insistente, 'guarda' ovunque, in senso orizzontale, verticale... ma in realtà sembra piuttosto 'attraversi' e penetri e si lasci penetrare dall'intorno, da un formarsi contemporaneo di quel mondo di onde e frammenti di colore che è la natura a contatto dei sensi, dell'uomo.

La rassegna di Parigi riproponeva, ad apertura (con una scelta di fotografie vecchie e nuove dei luoghi abitati-dipinti dall'artista), anche il problema dei rapporti fra la 'realtà' cercata da Cézanne e quella data dalla Fotografia. Se Cézanne si servì di documenti fotografici (come si servì di altre 'riproduzioni'), i suggerimenti da lui presi scartano dai risultati fotografici e riguardano piuttosto la più ampia libertà di indagine aperta sul processo del "vedere-concepire" dalla nuova tecnica di riproduzione. Emile Bernard, con la sua incrollabile cecità di teorico del 'primitivismo', del 'sintetismo', disapprovava che l'artista tenesse in conto il processo della fotografia. Eppure sentiva Cézanne dire che la fotografia andava 'interpretata'. Certo non riteneva che fosse una 'tecnica esatissima' di riproduzione del reale, né che esaurisse il nostro modo di cogliere il vivo; tanto meno, che fosse ormai l'unica immagine che riesce "a conferire ai suoi prodotti quel valore magico che un dipinto non possiede più" (come scriverà, nella sua Piccola storia della fotografia, Walter Benjamin nel 1931). La pittura per Cézanne è, invece, una 'registrazione' assai più aderente e prensile della complessità e diversità del 'reale' da parte dell'uomo. Il 'bottino' dei sensi che affiora nella pittura è non quello di un apparecchio meccanico, ma dell'apparecchio-uomo, un grande vetro trasparente (così vuol essere Cézanne) ma anche sottilmente rifrangente; liberato, sì, dalle troppe impronte e forme abitudinarie della storia, della cultura accademica, ma nel cui corpo profondo stanno echi e ricordi, impressioni e tensioni vitali quanto oscure, tutte da



«Le se-tout de même trois peintures», ripeteva Cézanne ai giovani pittori e critici e così permettevano di larghi vista in Provenza, negli ultimi anni, e che si aspettavano da lui teorie e talismani. Aveva invece deciso di isolarsi nella terra d'origine, e scopriva di avere per lunghi anni «inseguito l'arte», mentre tutto ciò che cercava era lì. «Au contact de la nature».

posso giungere all'intensità che si sviluppa ai miei sensi, non ho quella magnifica ricchezza di colori che anima la natura. Dal sole delle tinte, i miei

straordinaria evidenza e scioltezza, che l'artista raggiunge negli anni del «bon retro» provenzale. La presenza del «vero», anzi del «vivo», è evidente.

Con crescente interesse si riprendeva contatto con quelle grandi e vibranti presenze che sono Giotto, Vardar, Giotto, Vardar... Con quell'emergere dal fondo, come da una curva lontana del cosmo, della *Nature morte au vase rouge* (l'una dell'Ermitage, 1899) e, l'altra della National Gallery di Washington, 1905), con quella solidità che la materia-colore raggiunge catturando nel suo passaggio la posa e le relazioni delle cose. Ciascun dipinto, olio o mine de plomb e acquerello, è dotato di quella forma di contatto che, mentre è radicato al «ciò che si vede», rinvoca nel fondo, muove da una penetrazione totale nel segno e nei sensi che si danno alla percezione. Ogni opera è un «sordo» punto di natura (è un'espressione di Cézanne stesso), uno spezzare frammenti di colore. Eppure vi sono interrogativi intorno alle apparenze e ai modi possibili per attingere la realtà (e la fatiscenza, l'impermanenza, la solidità, o la fugacità di effetti ottici?). La passione dell'ultimo Cézanne non è più nel cercare «figure» della storia e del mito, ma nel misurarsi e pensarli lì, nell'ipotesi di una ondata registrata della contemporaneità, la pittura come equivalenza dell'ignota natura, universo e fondo di vita e di linguaggi i cui segni (o «pre-segni») sono tutti ancora materia scissa, da ricevere-trasmettere senza mediazione di artefatti.

Ogni dipinto — sia come forma — per stratificazione e accumulazione di schegge, per battiti infuocati di colori — è un

tovaglia bianca, quel crappo smaschiato, quello abietto, quella montagna Sainte-Victoire (una sequenza ampia di oli e acquerelli ne presentava a Parigi le diverse «ripresce», da distanze e sotto luci e colori differenti) — motivo — che, come un «cubo cosmico», la ruotola pianura sottostante, e quella piuma che si eleva intorno al centro-monte e irradia nel tremulo blu-azzurro della calura estiva, e si scioglie in una calda emulsione di frammenti bianchi-viola, il tempo lungo di una alba o di un crepuscolo. Cézanne è un osservatore insistente, «guarda» ovunque, in senso orizzontale, verticale, ma in realtà sembra piuttosto penetrare dall'alto, da un formarsi contemporaneo di quel mondo di onde e frammenti di colore che è la natura a contatto dei sensi, dell'uomo. La rassegna di Parigi riproponeva, ad apertura (con una scelta di fotografie vecchie e nuove dei luoghi abitati-dipinti dall'artista), anche il problema dei rapporti fra la «realtà» cercata da Cézanne e quella data dalla Fotografia. Se Cézanne si servì di documenti fotografici (come si servì di altre «riproduzioni»), i suggerimenti da lui presentati dai risultati fotografici, e riguardano piuttosto la più ampia libertà di indagine nel «colore».

«Tecnica» dalla nuova tecnica di riproduzione. Emile Bernard, con la sua incommensurabile cecità di teorico del «primitivo», del «sintetismo», disapprovava che l'artista tentasse in conto il processo della fotografia. Eppure sentiva Cézanne dire che la fotografia andava «interpretata». Certo non riteneva che fosse un «tecnico esattissimo», di riproduzione del reale,

grafica. Walter Benjamin nel 1931. La pittura per Cézanne, invece, una «registrazione» assai più aderente e personale della complessità e diversità del «reale» da parte dell'uomo. Il «bottino» dei sensi che affiora nella pittura è non quello di una «spiescheria» meccanica, ma dell'apparecchio-uomo, un grande vetro trasparente (così vuol essere Cézanne) ma anche sottilmente rifrangente, liberato, sì, dalle troppe impronte e forme abitudinarie della storia, della cultura accademica, ma nel cui corpo, profondo, stanno schiacciati ricordi, impressioni e tensioni vitali quanto oscuri, tutte da esplorare. Il «dobbiamo» sottinteso alla natura di Cézanne significava anche considerare come fatto rivelatore il contenuto della fotografia: rivelatore di una nuova, vasta virtualità fenomenica dell'universo-natura, e anche di altre, prima imprevedibili, possibilità del senso, della mente, di ogni modo e mezzo umano di «vedere», percepire e concepire segni e significati — altri — nei rapporti tra noi e le cose.

È chiaro che cercando in quella doppia profondità («la natura est plus en profondeur qu'en surface...») e seguire le «sensazioni» ma per attingerle «à leur source impalpable», Cézanne si trova in una sorta di pelago nuovo, inesplorato. Da qui quella sua pittura che somiglia ad un'impronta della terra in formazione, una «cosa» ben lontana dall'essere riproduzione «in vitro», allo specchio, «esatta» ripetizione di apparenze stampate. Non più accettabili la prospettiva e le sue varianti. Cézanne intuisce spazi topologici, fenomeni di campo psicologico: la scoperta della sua testa sensoriale, una libera empiria conoscitiva, calata a livello di sensazioni.



profondo delle scienze umane contemporanee. Il pittore non può partire da leggi, regole «a priori». Tutt'al più può cercare un'orchestrazione colorica, una «logica colore», diceva Cézanne, e «ubbidire» a questa, mai alla logica del cervello... «La pittura è un'ottica. La materia della nostra arte è in ciò che pensano i nostri occhi. La natura, quando la si rispetta, sa districarsi sempre per dire ciò che essa significa». E anche là dove il «pezzo di natura» si fa avanzato, rarefatta apparizione senza volume, spettro radiografico (negli acquerelli, particolarmente) non è altro che un diverso momento del vedere-coscipere. «Vedere è concepire...» non si dipingono le anime, si dipingono i corpi. Ma... (che cosa c'è dietro il fenomeno naturale? Forse niente, forse tutto). Bisognava cercare, ampliare le possibilità dei sensi, ritrovare un'arcaica funzionalità dei sensi... forse le «parole» non pronunciate del nostro corpo (come scriveva il contemporaneo Remy de Gourmont). Lo sforzo per attingere la ricchezza della sensibilità e la coscienza di un linguaggio non condizionato dalle tecniche del discorso altamente «civilizzato» — e col *medium* della pittura, riproduttore d'antico stampo artigianale — è tutto esposto nel «pezzo di natura» che è il dipinto di Cézanne. Da qui, quello che appare come un lungo, accidentato fremito sismico del

una sorta di «primitivo» agorah: la figura-spazio incrociato con arcani residui d'effresco antico, di pitture che tanto più riesce a «vedere» quanto più consuma lentamente la storia, fa presente una natura morta e fa presente il tempo perduto. Renoir, quando, davanti ai suoi quadri, era colto da un acuto ricordo e vi vedeva «un non so che di simile alle cose di Pompei...», «si frustava et memorabilia». I suoi dipinti portano le stigmate delle «cose sedute di lavoro per una natura morta e ritratto», come ricordava Merleau-Ponty nell'esordio del suo saggio — fondamentale — del '48. Cézanne «interviene» sui dati dell'«impressione».

È vero: il decennio finale segna una più precisa penetrazione di Cézanne nella scoperta-processo dell'impressionismo. È anche vero che, a differenza degli altri impressionisti, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, cerca «con rabbia» l'intervento (Bataille, 1956). Altri hanno potuto declinare nel processo cezanniano alcuni principi di strutturazione paragonabili a quelli studiati dalle «cose» ricerche scientifiche, particolarmente dalla fisica meccanica termodinamica relativa ai movimenti molecolari (Max Bense ha visto un rapporto con le leggi individuate dal fisico Gibbs). Sono presenti, infatti, e presenti nella pittura di Cézanne i

vere ocra e verdognola che fura il guscio illimitato del guscio; o lo spessore di vegetazioni che fa delle ultime figure del cielo, *dinanzi Vallier*, stupefacenti larve (col ricordo di solenni spettri di Museo, i veneti, Rembrandt, «Refaire Poussin sur nature», diceva) trapassate dalla luce «en plein air»; ora il nodo figurale appare come un edificio intriso ma mille segni d'esistenza, vegetazione secolare; ora dilavato come in una tralage «sfaccata d'abissi». Così è nelle sequenze delle abetaie di Château-Noir, per la morfologia della montagna Sainte-Victoire. Se è architettura, essa ha i caratteri di un ricominciamento... qualcosa di profondamente empirico, per con alcune «leggi» che affiorano. Dovevano pur esserci. Cézanne apriva in realtà l'attenzione su un'aracida («estensione rituale del corpo»). È probabilmente a questa intenzione (così chiaramente definita dalle risorse più recenti) che va riferita anche la celebre frase di Cézanne che insegna: trattare la natura «per le cilindre, la sfera et le cono». Sono le figure di «modelli cosmici» propri dell'uomo non alfabetizzato, non imbutato, non rielaborato nello spazio chiuso della casa e della città. Si riscopre dunque Cézanne anche alla luce delle attuali ricerche sugli «strumenti del comunicare» (Marshall McLuhan).

L'arte «armonia parallela alla natura». Bastano poche, nitide frasi di Cézanne, tra quelle che sono

nei suoi scritti e altre rilette da chi lo conobbe, a dare la misura della sua interminabile «attualità». Sono quelle meno citate, le quali d'altronde aggiungono una chiarificazione alle più famose e più utilizzate, e danno la conferma del significato più peculiare del suo comportamento come «très peintre», non teorico, ma generatore di idee.

Ma come aveva già detto, per tutti, come quella pittura fosse tanto ricca e generosa da far ritenere Cézanne «un buon Dio» della pittura. Frase non generica se si tiene presente

lutare meglio l'intuizione di Braque quando diceva: «dobbiamo a Cézanne il desiderio di riscoprire l'uomo»; o l'affermazione di Kandinsky: «ha innalzato la natura morta» al rango di oggetto esteriormente morto e interiormente vivo; o: dagli oggetti dell'uomo si ricava la vita — una vita interiore. Non era, tuttavia, una «vita interiore» affidata ad un nuovo codice di «parti» elementari «ontici e tecnici» da applicarsi sopra e contro il «vivo»; non era codice convenzionale, astrattivo su basi geometriche, sia pure rinnovate. A parte l'odio affermato più volte da Cézanne per le geometrizzazioni, le strutturazioni razionali, funzionali (le testimonianze riferiscono i suoi giudizi sorprendenti in fatto di «urbanistica», sui rifacimenti o innovazioni di Aix-en-Provence in senso modernistico malinteso, non attenti agli originali rapporti e allo sviluppo in base ai bisogni reali, umani e sociali, della struttura urbana) che Cézanne cercava erano le relazioni primordiali fra uomo e territorio, uomo e cose e segni che le rendano nella loro verità, non valori e funzioni falsi, simboli artificiali e segnali di bisogni fittizi. Cézanne aveva veramente una gamma di possibilità per una presa diretta delle «cose che sono». E lì, nel suo quadro, è quell'insieme dell'asimmetria, dello splendore o vecchiezza viva del terrestre che parla. Il reale affiora come un grave palinsesto, altra volta come un insieme di materia d'esistenza, che coglie la morfologia profonda della cosa e tutti i ricordi di vita di contatto e immersione nella natura. Negli anni maturi e nella solitudine severa,

religiosa, nevrotica (scambiata talora per misoginia e pazzia) era interessato non alla «sistemizzazione» di una scoperta, ma a dare ancora maggior risalto alla straordinaria asimmetria, alla vibrazione imprevedibile che costituiva la realtà del suolo *aspé* dei rocceti ardenti, «rocher, et branches» della terra provenzale, anfratti e pieghe formattati dai secoli nei recessi naturali: sono luoghi non illustrati, brani di terra qualunque covati con una sensibilità di «primitivo»; non si equivocarvi sulla parola e sul concetto. Cézanne ha intuito e fatto sue anche delle «scienze umane» e non fuori posto i paralleli tra la sua operazione di «primitivo» di una nuova sensibilità (scriveva Bernard che Cézanne «si considerava soltanto come uno che aveva aperto una strada: «Sono troppo vecchio, ormai, e non ho soltanto un primitivo di quel che lo stesso ho scoperto») e le operazioni coeve nel campo della psiche (Freud), della lingua (Saussure), della filosofia (Bergson), dell'antropologia. È certo che è con il silenzio dell'immagine (per citare un'acuta definizione di Foucault) che Cézanne ha scavato nelle strutture profonde. Da qui quel suo lavoro tracce di un intenso lavoro di «ouvrier» che non si serve di teorie e progetti, perché sta cercando il luogo da cui ricominciare un'indagine, forse una costruzione — che sia però radente alla realtà. Il linguaggio della pittura poteva essere ancora, per Cézanne, un *medium* capace di stringere il reale. Usava la massima ricchezza di colori, le variazioni più sottili per dare la percezione dei contrasti e degli accordi. Ma soprattutto ha usato di una libertà eccezionale nel far «pensare» la propria potenzialità sensoriale, emozionale, per non lasciarsi dividere dalla natura e dalle informazioni nuove date dalla sensazione e dalla me-

moria; memoria conscia e inconscia, impressioni, stimoli delle cose presenti, e lasciarli «accu» e veri della storia di cui stiamo ineluttabilmente fatti, «abitati». Della natura e di ciò che percepiamo, la nostra arte deve dare il brivido della sua durata, deve farcela gustare e tenerla. Che cosa c'è dietro il fenomeno natura? Forse niente, forse tutto. Dunque, lo incrocia queste mie mani erranti. Fren-

esplorare. Il ‘dobbiamo sottometterci alla natura’ di Cézanne significava anche considerare come fatto rivelatore il contenuto della fotografia: rivelatore di una nuova, vasta virtualità fenomenica dell’universo-natura, e anche di altre, prima imprevedibili, possibilità dei sensi, della mente, di ogni modo e mezzo umano di ‘vedere’, percepire e concepire segni e significati “altri” nei rapporti tra noi e le cose.

E’ chiaro che cercando in quella doppia profondità (“la nature est plus en profondeur qu’en surface...”); e seguire le ‘sensazioni’ ma per attingerle “à leur source impalpable”), Cézanne si trova in una sorta di pelago nuovo, inesplorato. Da qui quella sua pittura che somiglia ad un’impronta della terra in formazione; una ‘cosa’ ben lontana dall’essere riproduzione ‘in vitro’, allo specchio, ‘esatta’ ripetizione di apparenze stampate. Non più accettabili la prospettiva e le sue varianti, Cézanne intuisce spazi topologici, fenomeni di campo psicologico: è la scoperta della sua tesa sensorialità, una libera empiria conoscitiva, calata a livello di sensazioni, relativa alla ‘petite sensation’, verificata persino sulla base delle diverse ‘pose’ del corpo. Campo illimitato di studio, come sappiamo meglio oggi. Ritornare a capo, umilmente (perfino la religiosità di Cézanne è parsa ‘strana’ a chi l’ha frainteso). Fondarsi sulle poche e povere verifiche a contatto della natura. C’è tutto l’oggetto profondo delle scienze umane contemporanee. Il pittore non può partire da leggi, regole ‘a priori’. Tutt’al più può cercare un’orchestrazione colorica, una “logique colorée”, diceva Cézanne, e “ubbidire a questa; mai alla logica del cervello...”. “La pittura è un’ottica. La materia della nostra arte è in ciò che pensano i nostri occhi. La natura, quando la si rispetta, sa districarsi sempre per dire ciò che essa significa”. E anche là dove il ‘pezzo natura’, si fa svanente, rarefatta apparizione senza volume, spettro radiografico (negli acquarelli, particolarmente) non è altro che un diverso momento del vedere-concepire. “Vedere è concepire”... “non si dipingono le anime, si dipingono i corpi”. Ma... ”che cosa c’è dietro il fenomeno naturale? Forse niente, forse tutto”. Bisognava cercare, ampliare le possibilità dei sensi... forse le “parole non pronunciate del nostro corpo” (come scriveva il contemporaneo Remy De Gourmont). Lo sforzo per attingere la ricchezza della sensibilità e la coscienza di un linguaggio non condizionato dalle tecniche del discorso altamente ‘civilizzato’ – e col *medium* della pittura, riproduttore d’antico stampo artigianale – è tutto esposto nel ‘pezzo di natura che è il dipinto di Cézanne. Da qui, quello che appare come un lungo, accidentato fremito sismico del terreno, di un pezzo di globo terrestre che si involge in una spazialità illimitata. I margini degli oggetti, delle figure, dell’intera ‘peinture’, non sono marcati, si perdono, sono ‘incompiuti’. Non sono ‘incompiuti’: segnano il profondo senso della provvisorietà di ogni ‘vedere’, di ogni dato e di ogni risposta. Si avverte la violenza, cioè la tensione dei sensi e di ogni altra facoltà come una costante – la ‘force initiale’ che si apre al ‘motif’, ne prende una valanga di dati-sensazioni. Pissarro scorgeva in queste tele del ’95, tratti di “sauvagerie” et de caractère” (Emile Bernard, professorino che ignorava la propria intelligenza, diceva che Cézanne aveva “gettato la pittura nell’ignoranza e il suo spirito nelle tenebre”). Certe ‘figure’, oggetti o persone (avranno lo stesso problema) sono nascenti in una luminosità fatale, come lampi di luce-colore che, per un attimo, una ‘forma’, nel vuoto, nel buio. Ma il bianco o il giallo del foglio di carta o della tela sono sempre *tabula rasa* da cui ricominciare la “scrittura” (e provarne la resistenza, la duttilità; o l’impotenza?). Eppure Cézanne portava avanti un suo intervento e giungeva ad una sorta di profondo sgretolio: la figura-spazio incrociava con arcani residui d’affresco antico, di pittore che tanto più riesce a ‘vedere’ quanto più consuma lentamente la storia, fa presente il tempo perduto... Renoir, davanti ai suoi quadri, era colto da un acuto ricordo e vi vedeva “un non so che di simile alle cose di Pompei” ...” *si frustes et mémorables*”. I suoi dipinti portano le stigmate delle “cento sedute di lavoro per una natura morta e centocinquanta sedute per un ritratto”, come ricordava Merleau-Ponty nell’esordio del suo saggio – fondamentale – del ’48.

Cézanne interviene sui dati dell’ “impression”.

E’ vero: il decennio finale segna una più precisa penetrazione di Cézanne nella scoperta-processo dell’Impressionismo. E’ anche vero che, a differenza degli altri impressionisti, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, cerca ‘con rabbia’, ‘interviene’ (Bataille, 1956). Altri hanno potuto decifrare nel processo cezanniano alcuni principi di strutturazione paragonabili a quelli studiati dalle coeve ricerche scientifiche, particolarmente dalla fisica meccanica termodinamica relativa ai movimenti molecolari (Max Bense ha visto un rapporto con le leggi individuate dal fisico Gibbs).

Sono presentiti, infatti, e presenti nella pittura di Cézanne i processi di una materia-energia, fenomeni di luce e di forze che rimuovono da capo a fondo il mondo fisico e i mezzi e i processi dell’esperienza. La ‘guaina’ formale è spezzata; nessuna ‘forma’ è compatta, definita o definibile con un sistema di leggi – visuali, espressive, di vita o di

linguaggio – fissato una volta per tutte.

Ma se si può dire che Cézanne, a differenza di Monet, Renoir, Sisley, si accosta ad una “strutturazione”, non è men vero che il suo dipinto è e rimane profondamente colmo di fisicità, di natura, di quei moti erratici e vibranti della natura contingente. Quasi all’insaputa, questo assillato ‘impressionista’, vede insorgere una sorta di oscuro nodo di relazioni, un *back-ground* topologico che sembra attingere contatti ben più fondamentali tra il soggetto-uomo e il cosmo. Verificando sulla natura. Restano tanto evidenti, eminenti la forza rude, verde-nera della foresta, la massività della pietra-montagna, la carne nuda di un corpo che passa, pesante e velato, ‘vivente’ inerme ai bordi di un tappeto... o quell’esistere precario in luce e colore di bagnanti e alberi apparenti insieme nella vasta landa di vento verdeazzurro... o la polvere ocre e verdognola che fora il guscio illimito del teschio; o lo spessore di vegetazioni che fa delle ultime figure del *giardiniere Vallier*, stupefacenti larve (col ricordo di solenni spettri di Museo, i veneti, Rembrandt. “Refaire Poussin sur nature”, diceva) trapassate dalla luce ‘en plein air’; ora il nodo figurale appare come un edificio intriso da mille segni d’esistenza, vegetazione secolare; ora dilavato come in una trafiggente sfocatura d’obiettivo. Così è nelle sequenze delle abetaie di Château-Noir, per la morfologia della montagna Sainte-Victoire.

Se è l’architettura, essa ha i caratteri di un ricominciamento... qualcosa di profondamente empirico, pur con alcune ‘leggi’ che affiorano. Dovevano pur esserci. Cézanne apriva in realtà l’attenzione su un’arcaica (e nuova) ‘estensione rituale del corpo’. E’ probabilmente a questa intenzione (così chiaramente definita dalle ricerche più recenti) che va riferita anche la celebre frase di Cézanne che insegna: trattare la natura “par le cylindre, la shère et le cone”. Sono le figure di ‘modelli cosmici’ propri dell’uomo non alfabetizzato, non inurbato, non relegato nello spazio chiuso della casa e della città. Si riscopre dunque Cézanne anche alla luce delle attuali ricerche sugli ‘strumenti del comunicare’ (Marshall McLuhann).

L’arte ‘armonia parallela alla natura’.

Bastano poche, nitide frasi di Cézanne, tra quelle che sono nei suoi scritti e altre riferite da chi lo conobbe, a dare la misura della sua interminabile ‘attualità’. Sono quelle meno citate, le quali d’altronde aggiungono una chiarificazione alle più famose e più utilizzate, e danno la conferma del significato più peculiare del suo comportamento come ‘très peintre’; non teorico, ma generatore di idee. In passato, diceva, “la realtà è stata sostituita con l’immaginazione e con l’astrazione che l’accompagna. Noi tentiamo un pezzo di natura”. “La natura e l’arte non sono forse differenti? Vorrei unirle...”.

Matisse aveva già detto, per tutti, come quella pittura fosse tanto ricca e generosa da far ritenere Cézanne “un bon Dieu de la peinture”. Frase non generica se si tiene presente l’affondo dell’opera nelle radici della percezione, della formatività del linguaggio raccolta quasi alla soglia critica della significità, a livello di potente mimica corporale. Una fonte inesauribile di stimoli e sviluppi: l’interesse stesso per l’arte delle ‘culture altre’ (scultura negra, pittura orientale, arte dei primitivi, ecc.), che scatterà nei primi anni del ‘900, passa in buona parte per la chiaroveggenza di Cézanne. E’ anche l’ampiezza di visione che nutre l’esperienza del ‘cubismo’ al di qua e al di là dei suoi limiti, delle ‘deviazioni’, peraltro di gran peso. Ma Cézanne apre oltre il ‘cubismo’. Basterebbe pensare al diverso riuso delle sue scoperte che intravvide Matisse: un’ “architettura” dove “i toni sono come forze di un quadro”.

Negli anni venti, quando si finiva con l’attribuire a Cézanne la derivazione delle stereotipie post-cubiste; o i ripiegamenti di tanti scarsi seguaci nei valori plastico-sintetici; o un idealizzante primitivismo di maniera, Matisse affermava: “Pericoloso, il suo influsso? E allora? Tanto peggio per coloro che non hanno sufficiente forza per subirlo!”

Molte congetture fatte dalla sua opera oggi appaiono assai distanti. Forse bisogna valutare meglio l’intuizione di Braque quando diceva: “dobbiamo a Cézanne il desiderio di riscoprire l’uomo”; o l’affermazione di Kandinsky: “ha innalzato la ‘natura morta’ al rango di oggetto esteriormente morto e interiormente vivente”; dagli oggetti dell’uomo “egli ricava la vita – una vita interiore”.

Non era, tuttavia, una ‘vita interiore’ affidata ad un nuovo codice di “puri” elementi “ontici e tecnici” da applicarsi sopra e contro il “vivente”; non era codice convenzionale, astrattivo su basi geometriche, sia pure rinnovate. A parte l’odio affermato più volte da Cézanne per le geometrizzazioni, le strutturazioni razionali, ‘funzionali’ (le testimonianze riferiscono i suoi giudizi sorprendenti in fatto di ‘urbanistica’, sui rifacimenti o innovazioni di Aix-en-Provence in senso modernistico malinteso, non attinente agli originali rapporti e allo sviluppo in base ai bisogni reali, umani e sociali, della struttura urbana) ciò che Cézanne cercava erano le relazioni primordiali fra uomo e territorio, uomo e

cose e segni che le rendano nella loro verità, non valori e funzioni falsi, simboli artificiosi e segnali di bisogni fittizi. Cézanne avvia veramente una gamma di possibilità per una presa diretta delle 'cose che sono'. E lì, nel suo quadro, è quell'insieme dell'asimmetria, dello splendore o vecchiezza viva del terrestre che parla. Il reale affiora come un grave palinsesto, altra volta come una radiografia: sempre come un insieme di materia d'esistenza, che coglie la morfologia profonda della cosa e tutti i ricordi di vita, di contatto e immersione nella natura. Negli anni maturi e nella solitudine severa, religiosa, nevrotica (scambiata talora per misoginia e pazzia) era interessato non alla 'sistematizzazione' di una scoperta, ma a dare ancora maggior risalto alla straordinaria asimmetria, alla vibrazione imprevedibile che costituiva la realtà del suolo aspro, dei roveti ardenti, i 'rochers et branches' della terra provenzale, anfratti e pietre formati dai secoli nei recessi naturali: sono luoghi non illustri, brani di terra qualunque covati con una sensibilità di 'primitivo': non si equivochi sulla parola e sul concetto. Cézanne ha intuito e fatto sue anche le ipotesi delle nuove ricerche delle 'scienze umane' e non sono fuori posto i paralleli tra la sua operazione di 'primitivo' di una nuova sensibilità (scriveva Bernard che Cézanne "si considerava soltanto come uno che aveva aperto una strada: "Sono troppo vecchio, ormai, e rimarrò soltanto un primitivo di quello che io stesso ho scoperto") e le operazioni coeve nel campo della psiche (Freud), della lingua (Saussure), della filosofia (Bergson), dell'antropologia. E' certo che non è con il 'silenzio dell'immagine' (per citare un'acuta definizione di Foucault) che Cézanne ha scavato nelle strutture profonde. Da qui quelle sue tracce di un intenso lavoro di 'ouvrier' che non si serve di teorie e progetti, perché sta cercando il luogo da cui ricominciare un'indagine, forse una costruzione – che sia però radente alla realtà. Il linguaggio della pittura poteva essere ancora, per Cézanne, un *medium* capace di attingere il reale. Usava la massima ricchezza di colore, le variazioni più sottili per dare la percezione dei contrasti e degli accordi. Ma soprattutto ha usato di una libertà eccezionale nel far "pensare" la propria potenzialità sensoriale, emozionale, per non lasciarsi dividere dalla natura e dalle informazioni nuove date dalla sensazione e dalla memoria: memoria conscia e inconscia, impressioni, stimoli delle cose presenti e lasciati oscuri e veri della storia di cui siamo inscindibilmente fatti, abitati. Della natura e di ciò che percepiamo "... la nostra arte deve dare il brivido della sua durata, deve farcela gustare eterna. Che cosa c'è dietro il fenomeno naturale? Forse niente, forse tutto. Dunque, io incrocio queste mie mani erranti. Prendo a destra, prendo a sinistra, qui e là, dovunque, i suoi colori, le sue sfumature, li fisso, li accosto fra loro, e formano linee, divengono oggetti, rocce, alberi, senza che io ci pensi. Assumono un volume. La mia tela intreccia le mani, non vacilla, è vera, compatta, piena".

Elda Fezzi

***“Nell’opera d’arte dei vivi s’anima la pietà per i morti”
Come l’occhio di Elda Fezzi racconta l’omaggio dell’arte ai nostri defunti***

Nella pagina del quotidiano “La Provincia”, pubblicata il 27 luglio 1960 ed interamente dedicata, come dice il titolo, alla “Scultura di tutto il mondo alla XXX Biennale”, Elda Fezzi, prima di passare in rassegna i tanti artisti italiani e stranieri presenti a questa importante rassegna internazionale, così sintetizza nei suoi caratteri generali la situazione della scultura in Italia quale a lei ovviamente appare.

“In Italia la scultura è la forma d’arte meno amata. Non negheremmo che di questo risultato non siano stati complici anche i grossi e noiosi monumenti che hanno invaso le nostre città, che hanno avuto ben poco di interessante, e anzi col loro aspetto retorico e frusto, hanno finito spesso per esistere solo nella loro qualità di ... rompi-traffico. Ci sono invece città straniere, come Anversa e Rotterdam, città dell’America e dell’Oriente che hanno accolto nelle loro piazze e giardini le più sorprendenti e geniali immagini degli scultori contemporanei, che si fanno interpreti dello spazio nuovo dell’architettura del nostro tempo. Perché la scultura odierna tende a situarsi in un nuovo rapporto con le misure, gli aspetti della vita moderna, la cui fisionomia più spiccata è data da ritmi ampi e da funzionali strutture che ricostruiscono, in modo diverso dal passato, ma piuttosto aderente alle nuove esigenze, un ambiente adeguato alla vita di oggi.”¹

E’ sicuramente un giudizio severo il suo, che non mette certamente in dubbio l’importanza della scultura italiana, che non a caso a quella Biennale presentava artisti del calibro di Minguzzi, Fabbri, Lardera, Leoncillo, Ghermandi e Consagra, ma che ne sottolinea una certa marginalità rispetto alla pittura unita ad una crescente difficoltà ad inserirsi nella vita moderna, nelle città metropolitane, ma anche nelle strutture diverse dei nuovi luoghi residenziali. Nel mondo di oggi la scultura ha così visto rapidamente scemare il suo compito celebrativo, di memoria del passato e/o di affermazione di nuovi simboli di potere, mentre gli scultori hanno nel contempo perso un importante bacino di committenze pubbliche e private conservando, però, un settore nel quale la scultura ha da sempre primeggiato e cioè l’arte funeraria che in tanti cimiteri italiani ci ha lasciato un ricchissimo patrimonio artistico, frutto dei lavori di artisti di fama, artefici, insieme a più modesti lapicidi, di questi straordinari giardini di marmo.

Anche il cimitero monumentale di Cremona conserva una ricca scelta di opere scultoree e forse non solo per continuare una tradizione già presente sulla rivista “Cremona”, ma anche per rispondere a questo scarso amore dell’Italia verso la scultura, Elda Fezzi, nei primi anni della sua lunga collaborazione con il quotidiano locale, scelse, in concomitanza con la commemorazione dei morti, di dedicare un ampio spazio, solitamente un’intera pagina, ai nuovi monumenti funebri realizzati per il cimitero di Cremona. Quindi con cadenza annuale le sue puntuali e personali analisi che coprono gli anni dal 1956 al 1964 ci offrono, in questo specifico campo della statuaria cimiteriale, un panorama sicuramente interessante visto che la critica sceglie ponderatamente cosa presentare, rifuggendo da elenchi onnicomprensivi, puntando il suo sguardo su alcune opere e seguendo negli anni in particolare, come ora si vedrà, il lavoro di un numero ristretto di artisti.

Così il suo primo articolo,² dedicato a questo specifico tema, data al 1 novembre 1956 ed inizia, dopo il sottotitolo “Una certa audacia”, descrivendo l’opera realizzata da Sereno Cordani per il monumento della famiglia Baltieri che occupa una delle nicchie presenti nell’ottagono neoclassico “che sta al centro di una di quelle gallerie a lunghi bracci di croce del nostro Cimitero”; la critica sottolinea subito come “l’estro di Cordani ha cercato di superare le condizioni obbligatorie che lo stile dell’architettura circostante opponeva ad ogni innovazione” e di conseguenza consiglia vivamente che “l’insieme così inserito va osservato nei suoi elementi, senza troppo tener conto dei rapporti che esso ... non ha con la costruzione circostante”. La Fezzi elogia con passione il lavoro di Cordani, questa sua “grande tavola di ceramica che s’incastra bene sui propri cardini anche per l’intelligente strematura verso il basso” e che “porta a colori vivissimi le storie della Passione che accompagnano, ai lati, l’ampio ed allungato andamento del Cristo” definendola “una soluzione di strappo, di ribellione, ai troppo comuni motivi funerari”. Il lavoro di Cordani non si è, poi, limitato alla pala in ceramica visto che, sempre su suo disegno, sono stati realizzati gli altri complementi da lei puntigliosamente descritti come la ringhiera di rame sbalzato, le due fioriere a forma di croce con due angeli stilizzati

5. 1

e le grate in ferro battuto del pavimento. Nel complesso è intervenuto anche un altro scultore di chiara fama, che ha lasciato nel cimitero di Cremona egregi esempi del suo fare artistico e che Elda Fezzi presenterà sempre con particolare riguardo, e cioè Dante Ruffini, autore della decorazione del sarcofago in mazzano classico, che la Fezzi descrive come “un bassorilievo con simboliche scene di lavoro moderno...con una conclusione sicura, ben pausata dalle suddivisioni irregolari che riprendono moduli dell’arte di Sironi e che ben si addice più che ad ogni altra funzione a questa cimiteriale”. Per confermare, se caso mai fosse ancora necessario, il suo positivo pensiero su questa innovativa realizzazione Elda Fezzi si esprime così: “Ci si è chiesti perché, per questi luoghi di devozione e di silenzio, non si dovrebbe adottare una decorazione del tutto astratta, dove nessuna falsa o grottesca immagine venisse a turbare quei ricordi che ognuno di noi si porta in cuore, e ricompona a suo modo senza che gli vengano rovinati da troppe raffigurazioni. Del resto è cosa che hanno imparato a fare i popoli nordici per tutto ciò che riguarda la Religione e il culto dei morti. Da noi perché un artista possa essere libero di eseguire una cappella come quella di Vence, composta interamente da Matisse, o come quella di Le Corbusier a Notre Dame du Haut a Ronchamp, e quelle di centinaia di altri luoghi ormai, dovrebbe avere almeno una minima fiducia da parte dei committenti. Ma questa è, in Italia più che altrove, assai scarsa.”

Dopo aver dedicato, e si è capito perché, così largo spazio a questo bel complesso funerario, Fezzi non tralascia comunque gli altri lavori nuovi citando per Piero Foglia “la donna a figura intera del tumulo Persegani”, mentre di Guarneri ricorda “i due angeli oranti di sasso candido per la tomba Parpanesi ed il gruppo statuario in bronzo per la famiglia Genzini” che giudica, però, un po’ sbilanciato in altezza. Per i cippi di Ercole Priori, collocati sul tumulo Cappellini e su quello di Luigi Barbarini, Elda sottolinea la tecnica del “non finito” che fra le tante possibili scelte di arcaismo giudica “la meno retorica o per lo meno ...di una retorica meno esibizionista e vocante”, mentre, oltre al “ritratto in bronzo di ottima fattura” realizzato da Piero Ferraroni per la tomba Frusconi, un’ultima citazione è dedicata al “pregevole bassorilievo di bronzo dorato applicato al doppio colombaio della tomba Luciano Coggi”, ancora opera di Ruffini e, come lei sottolinea, già apprezzato alla Mostra di Arte sacra dell’Angelicum di Milano.

Il testo si chiude, infine, con l’auspicio che “anche i committenti, non solo gli artisti, vedano a poco a poco più chiaro nel significato e nei fini dell’arte”, insomma Elda Fezzi spera in uno svecchiamento dei moduli tradizionali dell’arte funeraria anche se sente ben presenti le difficoltà che il tema specifico e la tradizione artistica contrappongono a queste sue speranze.

Il secondo articolo,³ datato 1 novembre 1957, ha un sottotitolo che già ben sintetizza il suo contenuto visto che non solo elenca la tipologia di opere presentate con i rispettivi autori come “le vetrate di Misani e Sartori, i bassorilievi di Ruffini e Priori” oltre ai lavori di Guarneri, Ferraroni e Foglia, ma li accomuna tutti dal seguente sintetico, ma efficace giudizio critico di “fervore di opere impegnative”; tutte queste opere mostrano una “crescita sempre più valida delle qualità di un artista” tanto da far affermare ad Elda “che non sarà affatto necessario prelevare altrove i creatori di buone cose d’arte”. In realtà, poi, il primo monumento funebre che viene minuziosamente analizzato dal suo sicuro senso critico non è opera di un’artista cremonese, ma “di un ingegno come quello dello scultore



Dante Ruffini, *Il Buon Pastore* (Cremona, Cimitero Civico, Cappella Boccasavia)

Mastroianni che ha composto per la Cappella di Elda Pagliari quella stupefacente “Deposizione”, che, pur avendo qualche anno, fa ancora fermare l’occhio del visitatore accorto, con la strana energia e la misteriosa precisione geometrica che sembra serrare in morse rigorose la raffigurazione, tra egizio e quattrocentesca.” La sua personale ammirazione per quest’opera non è quindi per nulla dissimulata ed arriva a farle affermare che questa composizione “sarebbe tanto piaciuta ad un Archipenko o ad un Boccioni; che è comunque un esemplare di ottima scultura che fa onore al Cimitero cittadino e non può restar muta per gli artisti intelligenti che vi sappiano leggere.” E che questo suo personale auspicio di trarre alta ispirazione da esempi importanti come appunto è considerata la “Deposizione” di Mastroianni sembra ad Elda già in parte essersi avverato con i lavori realizzati appunto nel 1957 che presentano a suo parere “un deciso avvio ad impegnarsi in opere che, non dimenticando il referto realistico, possono avere anche un incontestabile ritmo formale e architettonico, dove si noti il sapere tecnico, ma ancor più un attacco con le qualità più genialmente spirituali, con le ricerche più vivamente intellettuali.” Proprio queste caratteristiche tecniche e artistiche contraddistinguono così la cappella Boccasavia, realizzata su progetto dell’architetto Feraboli, “di pulita e schietta linea”, decorata con una vetrata di Misani, non a caso raffigurante una Deposizione, mentre in facciata si deve allo scultore Ruffini il “bassorilevo solenne del Buon Pastore, in un’ampia mezza figura. Un’opera che si avvicina, per larghezza di architettura, al grandioso Angelo della Resurrezione posto sulla recente facciata del nuovo cimitero di Soncino...Dal volto sereno, di una lontana e dolce grecità, del Buon Pastore, si discende all’ampio giro del manto che cade a larghe pause, quasi nicchia del torso grave, ma appena scavato rilevato nella materia.” Una Deposizione in marmo bianco di Carrara è anche il tema iconografico scelto da Ercole Priori per la tomba di Egidio Michelotti nella quale Elda sottolinea come la mano del Cristo “sventagliata nel fondo cavo del fondo è forse ricordo del gesto del Redentore deposto di Mastroianni che Priori, molto acutamente, comprende ed ammira.” Dopo essersi soffermata sulla cappella Soldi e sulla grande vetrata ideata da Iginio Sartori con la Resurrezione del Cristo davanti ai custodi tramortiti “un soggetto di antica ed aulica tradizione”, l’articolo si chiude con i lavori di Giuseppe Guarneri per le tombe Mutti e Ravara, di Ferraroni per la tomba di Elena Talamazzini Garlaschelli e di Piero Foglia per il monumento Albertoni.



Dante Ruffini, *Annunciazione* (Cremona, Cimitero Civico, Cappella Mondini)

Il terzo articolo,⁴ datato 31 ottobre 1958, inizia affermando che affrontare questo tema in questo particolare momento dell’anno sia oramai una consolidata consuetudine, ma sottolineando anche come i nuovi monumenti funerari realizzati nell’anno siano pochi anche se “probanti di una serietà di lavoro in cui gli scultori Guarneri, Priori e Ruffini vengono impegnandosi con sempre maggiore energia.”

L’excursus inizia proprio con un’opera di Dante Ruffini, con il suo angelo in bronzo dorato posto sulla lapide della giovanissima signora Augusta Parizzi Pedratti definito “un esempio di buona qualità artistica”, e prosegue con lo stesso

autore con l'Annunciazione, la grande composizione in marmo mazzano della cappella Mondini nella quale la Vergine e l'angelo "hanno quella particolare suggestione di arcaismo serenamente ripensato in sintesi di profilo moderno che è proprio dello scultore." L'analisi di Elda Fezzi si fa quindi più dettagliata soffermandosi sull'impaginato architettonico appena accennato che inquadra le due figure per, poi, concludere con questa lucida analisi del fare artistico di questo scultore: "la chiara suddivisione degli spazi, dove la scultura risulta sempre frenata e composta su una trama di linee di sicura e affettiva semplicità, è la stessa che si è già vista in altre precedenti opere, di cui alcune sono molto importanti. Volevamo ricordare le sculture dell'ambone, ideato e scolpito da Ruffini per la basilica di Sanremo."

Il secondo scultore preso in esame è Guarneri con il suo gruppo a bassorilievo "degno di nota" della tomba Linari Bergonzi in cui "la plastica tutta d'un pezzo che di solito è distintiva dello scultore che tende a sostenere con volumi pieni e bloccati ogni elemento strutturale, qui sia intenerita e raffinata dalla ricerca di più sottili riflessi luminosi. Una certa tranquilla e austera calma ha sorpreso le tre figure che rappresentano la famiglia, le cui masse si distendono largamente componendo un complesso di vasto respiro, con andamenti quasi architettonici." Sempre di Guarneri viene poi segnalata una Madonna per la tomba Salomoni.

Terzo ed ultimo autore analizzato attraverso le sue nuove opere collocate in cimitero è Ercole Priori, iniziando con il suo "Cristo risorto" della tomba di Rosa Somenzi. Per la Fezzi "la figura del Cristo, alta e nervosa, è eseguita in bronzo dorato e mostra una maturazione delle qualità dell'artista nel senso di una tesa espressività della linea. Lo slancio della figura si basa sull'inarcarsi della sua scarna ed elastica fisiologia, in cui si elabora una anatomia robusta e coraggiosa, mossa, rivolta ad accrescere il senso della potenza drammatica". Lo stesso tema iconografico del Cristo risorto è stato da Priori scelto anche per la tomba dell'impresario edile Foglia, ma "qui la figura assottigliata ha una sua particolare evidenza" tanto da superare egregiamente la difficoltà insita nel ripetere lo stesso soggetto così che Elda Fezzi può a ragione sottolineare che lo scultore ha ottenuto "dei risultati diversi e vivamente espressivi, pur lasciandovi il segno della propria qualità stilistica."

Insomma nelle sue conclusioni la studiosa può sottolineare che se le nuove sculture numericamente possono essere definite poche, sono però scelte con un valore molto più che decorativo "poiché gli artisti vi si impegnano nel modo più attento e libero, a volte spendendo in lavoro ed in meditazione tutte le loro forze intellettuali e fisiche."

Nel quarto articolo del 1959,⁵ pubblicato il 30 ottobre, la presentazione dei nuovi monumenti parte dallo scultore Ercole Priori, "già noto per lavori piuttosto impegnativi nella nostra città e in altre, la cui opera si fa sempre più sicura", del quale vengono analizzati due bassorilievi, un "Angelo con bambola", collocato sulla tomba della bambina Nicoletta Valentini, ed un'Annunciazione per la tomba della famiglia Salami contrassegnate entrambi da un originale motivo a nicchia stellata dove "le figure hanno una loro brusca movenza ed una grazia longilinea", mentre più impegnativo è il suo bronzo che raffigura una Deposizione posto sulla tomba della famiglia Tarquinio "trattato come un blocco di terracotta, tanto è mossa, trapanata, nervosa la superficie. Inoltre risulta tutto segmentato e portato in alto, quasi a cuspidi compatta, un gruppo di personaggi che sostengono con una sorta di sacra violenza il corpo Santo del Cristo."

La rassegna continua con tre opere di Dante Ruffini iniziando con uno dei suoi soggetti preferiti "un San Francesco tra i più mistici ed ascetici" della tomba Corazzi, per poi elencare il Cristo in croce della tomba Bardelli e i tre grandi Angeli in bronzo della cappella Hilcken Ferragni Maglia, per passare poi a due lavori di Pietro Ferraroni, una Deposizione posta sulla tomba del seminarista Antonio Contini e due bassorilievi realizzati per la tomba dell'impresario edile Farini e chiudere con due sculture a tutto tondo di Pietro Foglia, rappresentanti la Madre (tomba Maffioli) e Custodi del focolare (tomba Pesenti). La pagina si conclude, infine, con l'analisi della tomba Casella opera, per la parte architettonica, dell'architetto Vito Rastelli, mentre si deve a Leone Lodi la fascia del bassorilievo bronzeo con raffigurazioni simboliche della vita e del lavoro le quali secondo Elda Fezzi si richiamano alle sculture di tradizione romanico-gotiche sottolineando però l'inserimento di "immagini desunte direttamente fra quelle più vicine al mondo dell'industre lavoro quotidiano del defunto."

Nel quinto articolo del 2 novembre 1960,⁶ dopo un breve preambolo sul valore della tomba come ricordo, Elda Fezzi sottolinea che "quest'anno parecchi monumenti sono stati apprestati dai nostri bravi scultori... e ricordiamoli come esemplari di buona, o almeno impegnata fattura che, tenuto conto anche delle pressioni che i committenti esercitano talvolta sugli autori, in complesso questi riescono a esprimersi secondo le proprie idee stilistiche." Insomma il problema della committenza poco o per nulla propensa ad aderire a quella richiesta fatta da Elda quattro anni prima e cioè di "adottare una decorazione del tutto astratta" comincia a farsi sentire ed il suo occhio attento e critico,

pur apprezzando i lavori degli scultori cremonesi, sente il contrasto latente tra idee e scelte stilistiche. Prima di illustrare le opere cremonesi, elogia però il Comune per aver deciso di ricordare con una lapide lo scultore Fontana che ha lavorato a Milano ma che “si è reso benemerito lasciando alla città alcune proprietà” e così nel cimitero, a completamento della lapide che il Comune ha deciso di porre in segno di riconoscenza, sarà collocata una testa di Cristo realizzata nel 1932 dallo stesso Fontana in marmo di Gandolia.

Inizia, poi, a descrivere i nuovi monumenti iniziando dalla “Crocifissione” realizzata “dall’ottimo Ferraroni” per la tomba Martini “in un marmo grigio azzurro dalle luci morbidissime” di cui esalta soprattutto il gruppo delle pie

donne (“c’è un sapore antico in queste figure, e pur sintetico; antico ed ammorbidito ad un tempo con una misura equilibrata delle masse”). Passa poi a tre tombe realizzate da Foglia che si trovano: la prima “appena entrati nel Cimitero un poco sulla sinistra”, decorata con una figura femminile “quasi fastosa nella sua veste di bronzo a forte doratura”; la seconda, la tomba Gatti, con un Cristo con sudario sempre in bronzo, e la terza, la tomba Feroldi, che riporta un rilievo di due anime che tengono una fiaccola.

Si sofferma poi sulla tomba dell’avv. Lanfranchi, un lavoro che lei stessa definisce “una cosa nuova ed originale...portata a termine, dopo lunghi ripensamenti dallo scultore Guarneri”, il quale doveva confrontarsi con un’altra tomba Lanfranchi posta vicino, opera di fine Ottocento dello scultore Guindani (“uno dei migliori che abbiano lavorato nel nostro Cimitero”) che raffigura “un vecchio sereno accompagnato da una bimba...una scena di genere che ha tutte le qualità della scultura nobile e delicata della migliore tradizione ottocentesca nostrana”; proprio in questo spirito di emulazione e di confronto Guarneri ha voluto “creare quasi un’atmosfera per ricordare un uomo che teneva tanto al suo amore per la campagna e per la caccia” come bene indica “la figura, grande al naturale, del personaggio vestito da cacciatore, mentre vicino a lui scodinzola il suo fido cane”.

Nel nuovo reparto del Cimitero si deve, invece, a Priori la tomba di Ada Bosi, “una delle ragazze perite nel terribile incidente dell’anno scorso”. Fezzi qui sottolinea la veridicità della scena che Priori sa però presentare con grande equilibrio così che “su



Dante Ruffini, *L'Arcangelo* (Cremona, Cimitero Civico, Tomba Olcese)

questa strada di sassi la figura dorme o muore dolcemente in un moto sereno, lento e morbido”. Ancora di Priori sono la piccola Deposizione posta sulla tomba Tinelli oltre all’angelo a bassorilievo della tomba di Giordano Crotti ed anche i due ritratti, “quasi una reminiscenza di usi romani” della tomba Ducci.

Nel campo nuovo ecco poi il grande Arcangelo “composto per la tomba Olcese dallo scultore Ruffini... che ricorda la scomparsa di un giovane. L’Arcangelo, giovane e dal viso assorto ed austero, nell’attitudine composta e come in attesa di un giudizio misericordioso... è realizzato in bronzo, lavorato sulla superficie e con la cura e la vivezza che Ruffini sa dare alle sue figure più impegnative. Ieratico e vivo, irrealista, ma anche soffuso di una amabilità serena. Più sciolto e ad un tempo sempre tenuto su quella misura di compostezza, quasi un poco rigorosa nella linea, del tutto

ricercatrice di una sintesi che diviene anche ordine compositivo, l'Arcangelo rivela anche il momento di vera alacrità creativa che Ruffini sta passando con la realizzazione di opere di grande respiro che presto vedremo destinate alle chiese." Sempre a Ruffini si deve un piccolo bassorilievo in bronzo della Pietà collocato sulla tomba di Enrico Ronca ("una cosa minuta, ma di un gusto sottile e levigato") ed infine viene citata sulla tomba di Clelia Bellini Bravi ancora dello stesso scultore una "Madonnina scolpita in marmo bianco...in una tenuità di sapore arcaico...sul genere di nostalgia botticelliana". L'exkursus si chiude con l'artistico altare in marmi pregiati realizzato da Ferraroni per la tomba della famiglia Pizzorni- Simonelli ("un complesso armonico, severo nella sua austera semplicità").

In questo articolo Elda Fezzi si ritaglia alcune righe per sottolineare la differenza tra l'impegno di questi artisti che "prima di iniziare un lavoro pensano anche alla destinazione e lo fanno impegnandosi con la loro singolare immaginazione, che giunge ad immagini assai più esatte e belle di quelle che non possono fare certi autori da poco, che lavorano magari per rivendite standard, di cui purtroppo anche il nostro cimitero sta riempiendosi."

Nonostante questi aspetti critici l'amore per alcuni nostri artisti e l'apprezzamento per la loro opera convince probabilmente Elda Fezzi a non gettare la spugna così anche l'anno successivo l'ormai consueto appuntamento con la presentazione dei nuovi monumenti del cimitero viene rispettato con un articolo, un po' più sintetico, apparso sul quotidiano locale in data 3 novembre 1961.⁷

Le opere analizzate sono dei soliti Ruffini, Guarneri, Priori iniziando con la tomba di Luciana Salerni Mazzetti, una "cappelletta" realizzata dall'arch. Luigi Priori "che si slancia con snellezza verso l'alto...le pareti laterali sono illuminate da due finestre con grate in bronzo su disegno astratto". Se ne sottolinea "la preziosità dei marmi...su cui si appoggia la bella scultura di Dante Ruffini: una Madonna con Bimbo in bronzo dorato, composta secondo una figura triangolare cuspidale perchè meglio si adatti al vano interno della cappella. Tutte le linee che racchiudono la Vergine, lo stesso muoversi dei gesti, dei panneggi, si accompagna a questa idea fondamentale della composizione".

Un'altra opera di Ruffini si trova sulla tomba di Maria Carnevali dove "la figura della Santa, a mezzo busto in bronzo, è una delle sculture che ha già una storia importante: è stata presente alle esposizioni nazionali dell'Angelicum milanese e di Assisi. A tutto tondo, nella sua chiara e semplificata morbidezza, ha un suo atteggiamento composto e sobrio, allude ad una visione di pace e serenità".

Viene poi descritta la scultura realizzata da Giuseppe Guarneri sulla tomba di Mario Ferrari, "una figura simbolica, rappresentazione del Dolore e della Fede (e) lo scultore dimostra anche in questa sua opera, pur di ampia costruzione, il suo puntiglioso lavoro, teso ad eliminare quello che c'è di troppo, a scegliere anche nella posa dei panneggi, una verità fisica sempre attenta e chiara."

Si passa poi a Luigi Ferraroni ricordando "alcuni geniali bassorilievi marmorei" ammirati l'anno prima, mentre quest'anno ha ripristinato con marmi alcune cappelle ottocentesche come la cappella Quaini non ancora finita o la cappella Arcari-Boldini nella quale ha potuto evidenziare una sua opera già conosciuta la "Resurrezione della carne"; sempre di Ferraroni è anche "L'Addolorata" a mezza figura in bronzo dorato per la tomba di Veglia Zanacchi in Ungari definita "un blocco schematico di una certa forza interna."

Nei viali centrali ecco, poi, le opere di Ercole Priori a cui è dedicato tutto il resto dell'articolo di cui la Fezzi sottolinea "il singolare accento arcaico che fa ricordare antiche cariatidi, figure poste sugli spigoli di colonne o portali delle antiche costruzioni romaniche. Esse sono ideate in un unico blocco di pietra, da cui...Priori ricava una immagine appena sbalzata, ancora trattenuta in parte dalla morsa del macigno." Vengono così commentati un "Cristo Risorto", realizzato per la tomba del Cav. Aurelio Alberti, il S. Omobono, com-



Dante Ruffini, *Vecchio e Nuovo Testamento* (Cremona, Cimitero Civico, Cappella Buschini)

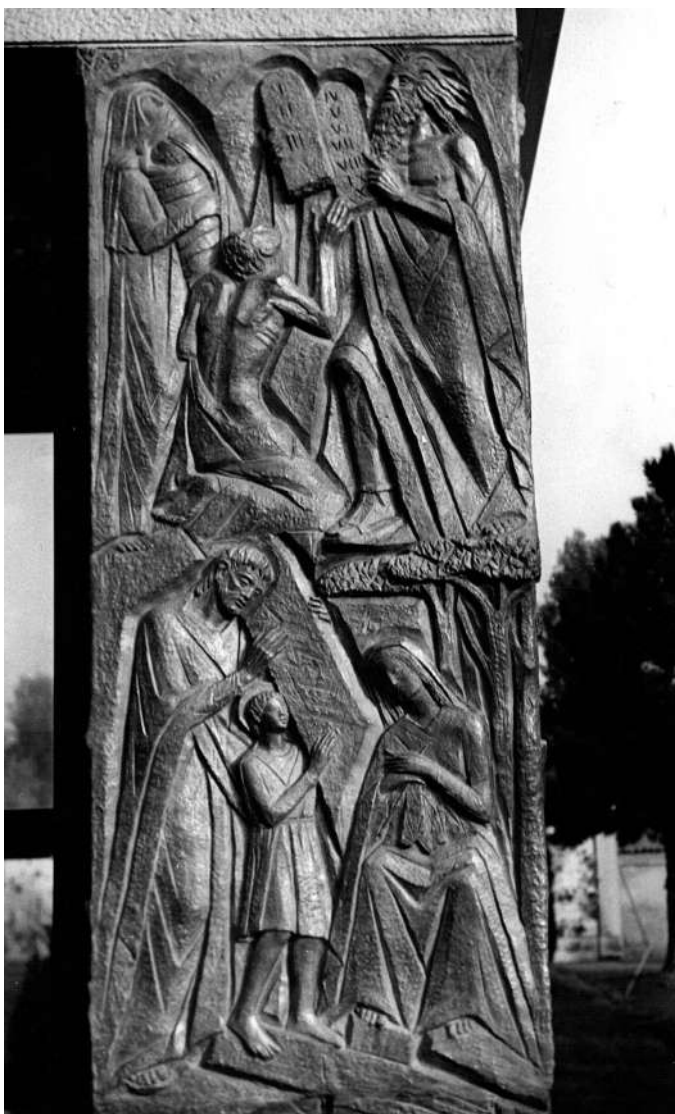
posizione tombale per la famiglia Luccini, tutte sculture eseguite “senza modello, con l’aiuto di un solo disegno preparatorio” che conferisce loro “quel carattere di immediata energia espressiva”. Cita poi, sempre di Priori, un Angelo scolpito per la tomba di Poli Ferrari ed una “Deposizione” sulla tomba del signor Giovanni Piccioni che, come le precedenti, “evita eleganze inutili e mantiene la viva qualità della pietra”.

L’articolo si chiude con tre riflessioni: che “l’attività dei nostri scultori ha dato buoni esempi, sia pure nella composizione di opere di così precisa destinazione da legare spesso l’idea dell’artista a un soggetto ed ad un gusto obbligato”, che le opere sono però “in numero minore degli anni passati” e che “è sempre aperta la questione di una maggiore libertà che si dovrebbe lasciare agli scultori nell’ideare e comporre le loro opere. Non che si debba proporre una modernità eccentrica e smodata..., ma è certo che uno stimolo verso ricerche di carattere anche più distinto e verso immagini di una più forte singolarità formale potrebbero essere possibili qualora anche il pubblico preferisse, non una monotona ripetizione di figure e di immagini secondo la retorica di gusti d’altri tempi, ma una più libera interpretazione delle forme artistiche”.

Insomma questo leit-motiv, già più volte sottolineato, è per Elda Fezzi elemento cardine con il quale il suo occhio esperto e giustamente critico guarda alle opere di arte funeraria del cimitero di Cremona, ma comunque la tradizione del suo excursus sulle nuove sculture viene mantenuto anche nel successivo biennio 1962-1963.

Nel primo anno, il 1962, la pagina, pubblicata il 2 novembre⁸, in realtà non è siglata, come tutte le altre, da Elda, ma il testo è chiaramente di sua mano per la terminologia usata e per la visione artistica sottesa a questa presentazione dei “nuovi lavori” che inizia proprio con Dante Ruffini e la sua Deposizione bronzea per la tomba di Narciso Radici a cui segue, sotto il titolo “Grandiosa ampiezza”, una dettagliata analisi della Stele bronzea da lui ideata per la cappella Buschini, un’opera alta cinque metri per la quale Elda usa, non certo a caso, gli aggettivi imponente, possente e maestosa. Essa è scolpita con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, “dall’alto in basso ci sono tre delle più importanti storie bibliche ed evangeliche, che si distinguono fra loro ed ad un tempo si inseriscono armonicamente l’una al seguito dell’altra senza che si avvertano delle interruzioni troppo forti. Gli appiombi delle figure sono ben collegati, dando all’opera un misurato e composto equilibrio” tanto che la studiosa si premura di sottolineare che “non era un brano facile, e la fatica dello scultore è stata pesante”.

Dopo aver brevemente ricordato due lavori di Luigi Ferraroni per la tomba Cambiati e la cappella Quaini, sotto il titolo “Storie della Passione” è collocata la sezione nella quale viene illustrato il bel bassorilievo in bronzo di Mario Busini, pittore qui prestato con successo alla scultura che in questa sua opera, ideata per la tomba di Roberto Diamanti, inserisce in verticale nella forma della croce le tre formelle della Crocefissione, Discesa dalla croce e Deposizione nel sepolcro, mentre colloca orizzontalmente le scene della Flagellazione e della Svestizione arrivando



Dante Ruffini, *Vecchio e Nuovo Testamento* (Cremona, Cimitero Civico, Cappella Buschini)

così ad una composizione che “ha un suo ritmo armonioso; anzi l’idea dell’artista di diminuire o accrescere la misura delle figure, ha fatto sì che l’equilibrio di tutta la composizione assumesse una delicata scorrevolezza decorativa.” Sotto il titolo “Poche linee essenziali dai movimenti drammatici” vi è, infine, la presentazione della più recente produzione di Ercole Priori ad iniziare dalla Resurrezione di Lazzaro scolpita in marmo di Mazzano per la tomba Genesi e proseguendo con il monumento dell’aviatore Politi, una Deposizione per la tomba di Felice Canesi ed un Cristo deposto dagli Angeli per la tomba Bassetti-Protti in cui “la scalpellatura per tutta la composizione è tale che ravviva la superficie e modella lievemente le figure sfumandone le forme e i volumi, rendendole tenere come sale.” Concludono l’ampia panoramica alcune opere di Piero Foglia fra cui spicca il ritratto in bronzo della tomba Fenaroli con un’espressione “di spiccati sentimenti materni, uno sguardo amorevole e tinto di malinconia.”

Anche nel 1963 appare sul quotidiano locale l’ormai consueta intera pagina⁹ che, dopo un box di approfondimento scritto da E. Zecchi sulla storia delle sepolture nei secoli, dedica la prima parte della pagina proprio a Dante Ruffini la cui recentissima scomparsa aveva evidentemente molto colpito Elda Fezzi che lo conosceva molto bene visto che era stata una delle poche critiche d’arte a cui lo scultore aveva concesso una intervista (vedi in appendice documentaria). Per lui Elda Fezzi spende le seguenti parole: “è stato uno dei nostri artisti più laboriosi; per molti anni ha dedicato la sua fatica e la sua passione di scultore alla composizione di tanti complessi in bronzo, terracotta e marmo che, posti in cappelle e monumenti funebri, in chiese ed edifici pubblici e privati, resteranno a sua memoria mentre onoreranno con la loro presenza e per la loro qualità le città che li accolgono. Dante Ruffini è stato uno scultore di cui tanti possono parlare con profondo rispetto, per la serietà con la quale ha affrontato il suo lavoro. Tutti coloro che lo hanno seguito nella sua attività, e ne hanno conosciuta l’indole onesta, il carattere austero e pur sereno, sentono oggi un accorato rimpianto per la sua scomparsa che, se non improvvisa, è stata almeno troppo precoce e perfino impreveduta, dal momento che egli stesso dava prova di un’alacrità ancor vivissima, anche negli ultimi tempi.” Elda Fezzi si sofferma, quindi, a commentare la sua ultima opera posta in sede nel cimitero, le quattro formelle collocate sulla parete esterna della cappella Galli, ma non può non citare due altre sue fatiche, il fonte battesimale per la chiesa di Montefiascone e il monumento alla Resistenza per la scuola di via Palestro che è però ancora da fondere sulla base del modello già definito dallo scultore nel suo studio di via Speranza prima della sua morte.

Nella seconda parte della pagina, prima di iniziare una carrellata degli ultimi “impegni” di Ferraroni, Foglia e Priori che sottolinea subito “non sono numerosi quest’anno”, Elda Fezzi si ritaglia uno spazio per una sua personale battaglia contro le “troppo poche testimonianze dell’arte”, una situazione che ovviamente l’amareggia e, nel contempo, la stupisce. “La curiosa (perché inspiegabile anche dal punto di vista economico) abitudine, riscontrata anche negli altri anni, di acquistare sculture in serie, e quanto mai prive di un animo di forma artistica (oltre che costose più delle opere commissionate agli scultori) ha avuto quest’anno più larga schiera di seguaci. Vorremmo proprio citare i nomi di quelle tombe che si sono decorate con enormi statue di bronzo, comperate chissà dove, non certo neppure presso un modesto studio di giovane artista o presso quello di un artigiano che conosce il suo mestiere. Credo che in questi casi sarebbe necessario mettere limiti almenoalla grossezza dell’opera, che il lavoro che non ha bontà di fattura tanto più è pacchiano quanto più è di misure esagerate.”

Forse proprio questa discrasia fra ciò che lei vede nel nostro giardino di marmo e ciò che invece vorrebbe vedere spiega le caratteristiche dell’ultimo testo da lei redatto sull’argomento per il giornale “La Provincia”. Questo scritto, pubblicato il 1 novembre del 1964,¹⁰ non si presenta più, come i precedenti, come un vero e proprio ampio articolo, che quasi sempre occupava la pagina in-



Dante Ruffini, *Formelle* (Cremona, Cimitero Civico, Cappella Galli)

tera, ma è risolto sotto forma di schede sintetiche che, con le relative immagini, sono rispettivamente dedicate a Guarneri, Priori, Ferraroni, Sartori e Ruffini. Se questa difformità sia frutto di una scelta editoriale del quotidiano o rispetti una decisione presa autonomamente dalla critica d'arte non è dato sapere, ma seppur in modo decisamente più sintetico ancora una volta l'occhio esperto di Elda sa far parlare le immagini penetrando in profondità nel pensiero artistico trasfuso dagli scultori nelle loro opere.

Per Giuseppe Guarneri l'opera descritta è la grande figura di donna in bronzo patinato posta sulla tomba di Nello Bertoli che "si innalza con slancio, isolata in una forma raccolta piena; il movimento è segnato dal passo calmo, le mani raccolte sul petto" e che Fezzi giudica "un'opera che per equilibrio ed eleganza di atteggiamento sta fra le migliori dell'artista".

Di Priori sono descritte tre opere: la figura di donna sola in bronzo patinato verde realizzata per la tomba Brusa-Gerevini "che simboleggia la solitudine ... una figura che lo scultore ha saputo far sentire viva, in un atteggiamento di pacata serenità", la "Deposizione" in bronzo per la tomba Mondani scolpita a bassorilievo su un vaso portafiori ed un altro bassorilievo in marmo mazzano per la tomba di Stefano Alquati che rappresenta "Cristo che parla alle folle".

Cinque sono le opere citate di Piero Ferraroni: un "Angelo della Resurrezione" scolpito per la tomba Coggi, un bassorilievo "trattato con stile energico, ponendo in rilievo il volto sereno, le mani raffinate e la sintesi luminosa del manto"; il rilievo in bronzo patinato della "Resurrezione" per la tomba Fringuelli che "si distingue per la finezza del modellato", il "Crocefisso" della tomba di Rosolino Mondoni, che "è trattato con particolare cura dei rapporti chiaroscurali"; una raccolta "Sacra Famiglia" in marmo per la tomba Arrigoni ed un "Sacro Cuore" per la tomba Cerioli.

Uscendo dal campo della scultura Elda Fezzi si sofferma poi sulla cappella Basola per la quale Iginio Sartori ha composto una grande vetrata che viene così descritta: "in nove scomparti si distende la composizione che porta nei tre centrali figure di Profeti, nei sei laterali zone di colore che alludono a scene paesistiche, di cieli e di monti. La tonalità dell'insieme è di suggestivo effetto, crea un'atmosfera raccolta e serena."

E per concludere al meglio questo ultimo excursus sulla statuaria del nostro cimitero non poteva mancare Dante Ruffini "l'artista scomparso l'anno scorso" e così Fezzi "accanto alle belle opere che ha composto in tanti anni di lavoro per il nostro cimitero" può citarne alcune "che egli ha lasciato già compiute perché fossero poste sulle tombe a cui erano destinate" come la "Sacra Famiglia" della tomba di Pier Luigi Boschi e l'originale croce di bronzo "disegnata come un alberello ardito" che lo scultore aveva ideato per la tomba di Aurora Davidi Guaglio.

Con questo testo si chiude la tradizione della pagina dedicata ai nuovi monumenti del cimitero di Cremona e forse con la scomparsa di Ruffini anche Elda sente che il suo compito è venuto meno e che la seguente domanda, in realtà inserita nell'articolo del 1960, può avere solo ormai una risposta negativa e cioè "se valga la pena, per certuni, di spendere molto denaro per avere delle figurine di angetti o figure non meglio identificate, comperate da ditte che fanno pagare, non poco, prodotti che non hanno nessunissimo valore; se non altro perché non sono affatto adeguati all'ufficio, né ad indicare qualche particolare riguardante il defunto."¹¹ D'altro canto già nel suo penultimo articolo, datato 1963, lei stessa aveva implicitamente risposto a questo quesito con il sottotitolo scelto per introdurre la presentazione delle nuove sculture che sconsolatamente sentenziava "troppo poche le testimonianze d'arte".

Note

¹ E. FEZZI, *Scultura di tutto il mondo alla XXX Biennale*, in "La Provincia", 27 luglio 1960, p. 6.

² E. FEZZI, *La pietà dei cremonesi per i loro defunti*, in "La Provincia", 1 novembre 1956, p. 5.

³ E. FEZZI, *Nuove pitture e sculture al cimitero*, in "La Provincia", 1 novembre 1957, p. 5.

⁴ E. FEZZI, *Monumenti nuovi al cimitero*, in "La Provincia", 31 ottobre 1958, p. 5.

⁵ E. FEZZI, *Le nuove opere al cimitero*, in "La Provincia", 30 ottobre 1959, p. 5.

⁶ E. FEZZI, *Ricordate dolorose realtà*, in "La Provincia", 2 novembre 1960, p. 5.

⁷ E. FEZZI, *I nuovi monumenti*, in "La Provincia", 3 novembre 1961, p. 3.

⁸ E. FEZZI, *Nelle opere d'arte dei vivi l'anima la pietà per i morti*, in "La Provincia", 2 novembre 1962.

⁹ E. FEZZI, *Visita al Camposanto: antica come l'uomo la pietà per i defunti*, in "La Provincia", 2 novembre 1963, p. 3.

¹⁰ E. FEZZI, *L'omaggio dell'arte ai nostri defunti*, "La Provincia", 1 novembre 1964, p. 11.

¹¹ E. FEZZI, *Ricordate dolorose realtà*, in "La Provincia", 2 novembre 1960, p. 5.

L'intervista di Elda Fezzi allo scultore Dante Ruffini

La particolare sintonia "di sensi" che probabilmente esisteva tra Elda Fezzi e Dante Ruffini è comprovata dall'intervista, una delle poche se non l'unica, che lo scultore concesse nel 1959 alla critica d'arte e che venne pubblicata sul quotidiano "La Provincia" il 25 dicembre di quell'anno. L'intervista conferma non solo la ritrosia di Ruffini nel parlare della sua arte con la quale ogni artista in pratica mette a nudo una parte di sé e della sua più profonda intimità, ma nella parte finale anticipa in parte quel giudizio sulla situazione della scultura contemporanea che Elda Fezzi esprimerà nell'articolo del quotidiano "La Provincia", pubblicata il 27 luglio 1960 ed interamente dedicato, come dice il titolo, alla "Scultura di tutto il mondo alla XXX Biennale" di Venezia.

Ruffini si confessa

"Non mi piace parlare della mia scultura. E' difficile per l'artista parlare della propria opera. In ogni modo le mie preferenze vanno ai soggetti sacri. Essi esigono un lungo studio, soprattutto dal punto di vista spirituale, perchè i soggetti d'arte sacra offrono sempre possibilità di interpretazione nuova. E devo dire che per me è sempre un'intima soddisfazione vedere collocato negli interni delle chiese, nuove architetture, qualcuno dei miei lavori. La mia scultura la sento rappresentata nel marmo, in cui nascono soprattutto, duro e difficile da trattare, che tuttavia mi permette di sorprendere dei risultati di luce e di rilievo che si ottengono sempre con studio e fatica. Mi sembra che la materia stessa mi scopra a volte i suoi segreti, piccoli o grandi che siano, dopo avermi fatto sentire la sua prepotenza. Così, tra il modello studiato nel bozzetto in creta e il lavoro in marmo dello stesso soggetto, c'è una enorme differenza, come fare due cose completamente diverse. Certo, credo nella ricerca di una forma composta, ordinata, ma so anche che spesso, nella ricerca di un'espressione, di una forma, mentre si svolge il lavoro, può accadere qualcosa che fa mutare direzione alle mie idee iniziali.

La mia scultura la sento rappresentata nel marmo, in quel mazzano soprattutto, duro e difficile da trattare, che tuttavia mi permette di sorprendere dei risultati di luce e di rilievo che si ottengono sempre con studio e fatica. Mi sembra che la materia stessa mi scopra a volte i suoi segreti, piccoli o grandi che siano, dopo avermi fatto sentire la sua prepotenza. Così, tra il modello studiato nel bozzetto in creta e il lavoro in marmo dello stesso soggetto, c'è una enorme differenza, come fare due cose completamente diverse. Certo, credo nella ricerca di una forma composta, ordinata, ma so anche che spesso, nella ricerca di un'espressione, di una forma, mentre si svolge il lavoro, può accadere qualcosa che fa mutare direzione alle mie idee iniziali.

Il lavoro si svolge sempre con grande entusiasmo, all'inizio, ma poi questo viene a mancare a poco a poco; e non sempre resta tanto interesse, tanto fiato, che spinga a continuare bene un'opera. Per questo sono molto poche le opere cui mi sento veramente affezionato. Perché il nostro lavoro è sempre un'avventura molto intima, e solo chi lo vede mostra al di fuori, a questa inconsueta, col dare ad ogni scultore un suo speciale allestimento, o ambiente architettonico. Ma da noi non si è ancora giunti a questo. E da noi dovrebbe più entusiasmo, da parte di tutti, per il lavoro degli artisti.

Il lavoro si svolge sempre con grande entusiasmo, all'inizio, ma poi questo viene a mancare a poco a poco; e non sempre resta tanto interesse, tanto fiato, che spinga a continuare bene un'opera. Per questo sono molto poche le opere cui mi sento veramente affezionato. Perché il nostro lavoro è sempre un'avventura molto intima, e solo chi lo vede



crescere, sa quanto costi, sa quanto a volte ci lasci scoraggiati o inerti. Sempre si alternano gioie e scoraggiamenti, e in tal modo è anche la nostra vita.

La scultura ha talvolta poca presa sul pubblico (parlo da presidente dell'Associazione degli artisti cremonesi). Spesso dipende dal fatto che nelle esposizioni le opere di scultura sembrano riempitivi, oggetti decorativi. Forse è meno compresa dal pubblico? Non piace come la pittura? Per fortuna nelle grandi mostre si è ovviato a questo inconveniente col dare ad ogni scultore un suo speciale allestimento, o ambiente architettonico. Ma da noi non si è ancora giunti a questo. Da noi occorrerebbe più entusiasmo, da parte di tutti, per il lavoro degli artisti.

Dante Ruffini

Ricordando Elda

Ricordare Elda Fezzi, il suo ruolo di critica d'arte militante e ugualmente lo spessore della persona e della donna di cultura, significa soprattutto vivificare il ricordo che serba chi ha lavorato e collaborato con lei, instaurando un legame professionale ma anche di grande, profonda e rispettosa amicizia. Per questo motivo non potevano mancare, in coda ai contributi di valenti storici e critici d'arte, due interviste, a Gianfranco Mondini e Mariarosà Romanini, protagonisti della grande stagione di mostre ed eventi organizzati dalla Galleria Il Triangolo di Cremona di cui Elda Fezzi è stata imprescindibile punto di riferimento fino alla sua scomparsa. Per conoscere dunque più a fondo il "dietro le quinte" che ha animato per tanti anni la scena artistica locale e non, vi proponiamo l'intervista a Gianfranco Mondini e, a seguire, quella a Mariarosà Romanini.

GIANFRANCO MONDINI CI PARLA DI ELDA FEZZI

La collaborazione con Elda Fezzi è iniziata con l'inizio dell'attività della galleria Il Triangolo? In che anno esattamente?

Ricordo molto bene il primo incontro con Elda. Fu in un pomeriggio d'estate del '74, in piazza del Duomo, quando, sorseggiando un aperitivo, il dott. Maurizio Subelli ed io le confidammo l'intenzione di aprire una Galleria d'Arte Moderna.

Elda si mostrò entusiasta dell'idea e ci offrì la sua più completa collaborazione e disponibilità per aiutarci ad annodare rapporti importanti nel mondo "non facile" della cultura e del mercato dell'arte.

Il suo nome fu determinante per permetterci di accreditarci con grande facilità presso le Gallerie e gli artisti più importanti del nord Italia e dell'area milanese in particolare.

La nostra esperienza terminò nell'estate del '79, dopo quattro stagioni vissute con grande passione ed entusiasmo.

Avevate una linea programmatica precisa nella scelta delle mostre e degli artisti?

Per quanto riguarda l'impostazione culturale della Galleria, Elda si dimostrò sempre prodiga di preziosi suggerimenti, senza giungere mai ad imporre nominativi di artisti a lei vicini.

La linea programmatica adottata, e da lei condivisa, non fu tanto quella di seguire un preciso indirizzo tematico, quanto quella di portare una sorta di ventata innovativa nel panorama culturale cremonese, allora ancora legato alle forme più tristi della tradizione.

Proponemmo spesso opere di artisti che si riferivano alle Avanguardie storiche del '900, tema che Elda amava in modo particolare; organizzammo mostre ispirate ai movimenti dell'astrattismo, del surrealismo e dell'informale, suscitando spesso reazioni sconcertanti fra i visitatori abituali della Galleria, ma richiamando l'interesse di appassionati e collezionisti provenienti da altre città.

Non mancarono ovviamente esposizioni dedicate ad artisti locali di buon livello, quali Cordani, Tarquinio, Castellani e Toninelli, che ebbero un favorevole apprezzamento soprattutto da parte del pubblico cremonese.

Cosa ricorda in particolare di Elda Fezzi? Che cosa ha apprezzato di più in lei?

Di Elda Fezzi abbiamo potuto apprezzare la sua vastissima cultura, la sua lucidità critica ed integrità morale nello svolgimento del suo lavoro.

Gli anni '70 furono anni di grande fermento creativo nel mondo dell'arte, le novità si rincorrevano giorno dopo giorno.



“La Provincia”, 14 gennaio 1975

stre d'avanguardia. In quelle occasioni sapeva cogliere con grande arguzia il significato delle opere esposte ed appagava la mia curiosità, fornendomele la chiave di lettura.

Pensa che Cremona abbia attribuito il giusto valore allo spessore intellettuale di Elda Fezzi?

Si dice “nemo propheta in patria”, penso che anche Elda sia stata vittima del significato di questa locuzione. Cremona certamente non è riuscita a cogliere il grande talento ed il giusto spessore intellettuale di questa sua concittadina. Ritengo che ciò sia dovuto al carattere schivo di Elda ed a un suo grande pregio: la modestia. Il suo valore è testimoniato dai molteplici riconoscimenti ottenuti in campo nazionale ed internazionale e dal livello culturale delle sue opere, dei saggi e delle monografie di grande pregio. Personalmente ho potuto constatare il rispetto ed il riguardo con cui veniva accolta e riverita in occasioni importanti in ambiente milanese.

MARIAROSA FERRARI ROMANINI CI PARLA DI ELDA FEZZI

A quando risale la tua collaborazione con Elda Fezzi?

Al 1979, quando sono subentrata io alla Galleria Il Triangolo di Cremona. Ma la conoscenza con Elda arriva prima del 1979, io già la conoscevo. Da sempre sono stata appassionata d'arte, con mio marito (il compianto dott. Gigi Romanini, n.d.r.) si andava per mostre in Italia e all'estero. Lo seguivo anche durante i convegni medici all'estero e appena potevo andavo a visitare mostre d'arte contemporanea. La mia conoscenza e la mia esperienza me la sono

I critici d'arte spesso si ponevano come promotori diretti di nuovi movimenti culturali, e tanti altri, timidamente o supinamente, si accodavano alle mode, temendo forse di rimanere attardati rispetto al nuovo che avanzava.

L'atteggiamento di Elda, in quel periodo, fu improntato ad un senso di grande rigore intellettuale e severità di giudizio; così nel “mare magnum” delle nuove tendenze, alle quali peraltro era molto interessata, sapeva discernere con acume sopraffino quanto era meritevole di considerazione e quanto no, mostrando un'ammirevole autonomia intellettuale.

Personalmente ricordo con molto piacere le frequenti visite compiute presso gallerie milanesi a caccia di mo-

costruita a poco a poco, assecondando questa passione. E poi l'amicizia e la consuetudine con Elda ha fatto in modo che mi inoltrassi profondamente nel mondo dell'arte contemporanea; con una guida intelligente e coltissima come quella di Elda ho avuto modo di approfondire la mia conoscenza e di poter fare scelte importanti e sempre all'avanguardia per la galleria. La nostra collaborazione è sempre stata improntata al confronto e alla discussione, in modo amicale e sempre con un passo avanti alle altre gallerie. Elda aveva anche un grande intuito, che, unito alla sua profonda cultura artistica, la portava ad operare sempre scelte innovative e originali. Come dicevo, ogni anno la stagione della Galleria si apriva con grandi nomi del Novecento, Castellani, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi. Erano mostre chiaramente di richiamo per le quali Elda scriveva testi, preparava audiovisivi, che conservo, per consentire al pubblico una fruizione il più approfondita possibile della mostra.

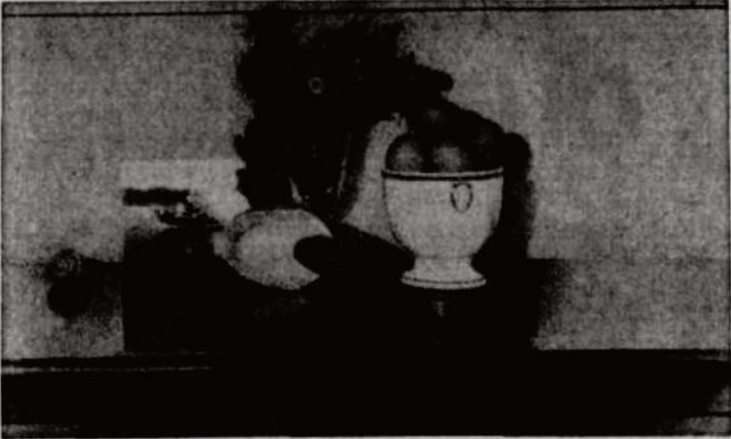
Come organizzavate il calendario della Galleria?

Non avevamo una struttura precisa da seguire. Spesso con Elda ci si trovava per fare il punto della situazione. L'unico punto fermo erano le mostre d'apertura della stagione, poi le altre proposte si costruivano man mano, anche in base agli artisti che andavamo a vedere in mostre in altre città. Le iniziative partivano sempre dalle conoscenze personali di Elda, di artisti o di galleristi. Elda era conosciutissima fuori Cremona e, quel che più conta, era stimatissima e spesso le collaborazioni nascevano proprio grazie a lei. La mostra di apertura del 1979 ad esempio, con sessanta opere di Carrà tra olii, disegni e grafica, l'aveva scelta lei, grazie ai suoi contatti. E per l'occasione aveva scritto un bellissimo testo critico e approntato un audiovisivo. Ricordo che all'inaugurazione c'erano tutte le istituzioni e anche il figlio di Carrà, Massimo, e la vernice fu anche l'occasione per presentare un libro sugli scritti dell'artista.

Elda aveva anche un occhio molto attento sui giovani e le avanguardie in particolare.

CRONACHE D'ARTE

Giuseppe Giannini al Triangolo



Si tratta di «nature morte» limpide, lievemente lucide, come «in vitro»: torniamo ad appagarci di uno sguardo pacato e sereno sulle «buone cose» di gusto comune, assaporate con nuova freschezza, bisogna dirlo, da un pittore che contempla, pensoso, e fila una pittura sapiente, e indugia sui «valori di mano»: disegno netto, squisite variazioni di colore, rapporti di spazio ben calibrati...

La regia del toscano Giuseppe Giannini (al «Triangolo», vicolo della Stella, fino al 12 novembre) punta ad una «memoria» degli oggetti usuali, domestici, quieti sui loro mobili. Ma siamo, lentamente, presi nella «magia della realtà». Il pittore, come hanno osservato altri lettori esperti, Mario De Micheli, Pier Carlo Santini, che qui lo introduce, è un poeta insolito della visione reale, contagiata continuamente dalle spire del ricordo e del sogno...

Di fronte a queste «cose» comuni, isolate in un riquadro, talora ripetute quasi uguali in diverse sequenze, ci si interroga, ci si chiede che cosa significhi: la strana immobilità, appunto, e la ripetizione dello stesso motivo in tre, quattro quadri, come fossero riprodotti in successivi fotogrammi, o negli specchi, o bloccati sotto il cerchio fisso di una lente. La riscoperta della «natura in posa» è differente, ormai, da quella «marfiscica» di sessant'anni fa; da quella «iperrealista», da quella «pop».

Qui si ha a che fare con una «semplice» osservazione ravvicinata dei dati oggettivi; ma ciò che interessa è il fenomeno, pieno di avventure, della nostra «visione» delle cose. Questa «mise en scène» così «vera» è visitata dagli spiriti! Ci attira dapprima nella tranquillità apparente dei piacevoli soprammobili, e ci fa convinti che tutto sia al suo posto... in ordine, come il giorno prima, come l'anno prima, come uno o più secoli fa. La posa sembra quella del dipinto precedente... e invece non è così. A ben guardare, niente è come prima; qualcosa di diverso accade, continuamente, sotto i nostri occhi. Il piccolo gruppo degli oggetti non è più lo stesso, muta specie, posa, colore... come se qualcuno (o noi stessi ci siamo sbagliati?) avesse sostituito uno dei pezzi, cambiato sottratto o aggiunto. Accanto alla conchiglia appare una cartolina illustrata che prima non c'era; il ramoscello è diventato una piantina grassa... il riccio si è chiuso, le scatole di tonno sono state mosse...

Una silenziosa, arcana sensazione di vertigine ci fa sapere che siamo di nuovo alle prese con molti interrogativi sulla percezione del reale, il suo senso, il non senso, il ricordo, i vuoti di memoria, di conoscenza... Giannini è un narratore-poeta come pochi, e lo dimostrano anche le limpide pagine da lui eseguite negli anni passati, di cui la galleria espone esemplari ricchi di «suspense», tra ricordi autobiografici, sogni, flash-back di acuta verità. Ora sta preparando un'opera impegnativa per la Olivetti.

Guardare con attenzione, senza troppa fretta; a Cremona si può ancora fare. Forse.

ELDA FEZZI

**DISPOSIZIONI
PER LA
MACELLAZIONE
A DOMICILIO
DEI SUINI**

Coloro che intendono effettuare la macellazione a domicilio dei suini per il consumo familiare devono chiedere preventivamente la dovuta autorizzazione all'ufficio veterinario comunale presso il macello pubblico.

“La Provincia”, 5 novembre 1981



Inaugurazione della mostra di Federica Galli, 1987 (Cremona, Galleria Il Triangolo)

Proprio così. Come ho già detto, la stagione della Galleria iniziava con mostre di maestri del Novecento, ma poi, durante l'anno, trovavano spazio le novità e le nuove proposte, dei giovani soprattutto. Una delle prime mostre di Giovanni Frangi, allora giovanissimo, è stata organizzata proprio alla Galleria Il Triangolo, con grande soddisfazione mia e di Elda. Per non parlare dei contatti stabiliti con la Compagnia del Disegno di Testori, con cui numerose sono state nel tempo le collaborazioni.

Viaggiavate anche molto insieme?

Questo era l'aspetto più bello della nostra collaborazione e della nostra amicizia. Spesso, senza preavviso, mi telefonava e mi proponeva di andare

a Firenze, a Roma, a Venezia, dovunque ci fosse una mostra che valesse la pena di visitare o un evento che lei considerasse imperdibile. Lei proponeva e io guidavo! Ricordo una volta a Firenze, in giornata: guidavo come sempre io, tornammo a casa tardissimo e in più mi toccò anche dare un passaggio a Vittorio Sgarbi, che conobbi in quell'occasione. Elda era così, imprevedibile: si andava per visitare una mostra o per un contatto con un artista o un gallerista, e poi non sapevi mai come si sarebbe svolta la giornata e a che ora saresti tornato a casa. Elda conosceva tutti e spesso si attardava con artisti e critici per discutere semplicemente d'arte o per intessere collaborazioni future, senza curarsi di rientrare a Cremona alle tre del mattino e dover andare a insegnare a scuola qualche ora dopo. Elda era così: mai in cattedra, molto riservata, ma anche disponibile a confrontarsi e a stare con persone intelligenti e acute, proprio come era lei. Ricordo una mostra a Palazzo Reale, visitata con lei nel 1980, dal titolo "L'altra metà dell'avanguardia", curata da Lea Vergine, che conosceva molto bene Elda. Una mostra che mi spalancò letteralmente la conoscenza sul mondo delle avanguardie femminili. Nello stesso anno visitammo la Biennale di Venezia e qui, grazie a lei, ebbi modo di conoscere Palma Bucarelli, Giovanni Testori, Achille Bonito Oliva, la cui Transavanguardia ebbi modo di esporre poi al Triangolo. L'allora direttore del padiglione Italia, Luigi Carluccio, conosceva bene Elda. Era la Biennale di Chia e Clemente e del ritorno alla pittura figurativa. Grazie a Elda insomma, ho avuto il privilegio di conoscere artisti, critici, intellettuali e scrittori di grandissimo spessore; anche Moravia ho conosciuto grazie a lei!

Veniamo ad una collaborazione importante: le mostre di grafica d'arte in S. Maria della Pietà

Le mostre di grafica contemporanea sono state molto importanti non solo per Elda e per me, ma per tutta la città. Erano organizzate in S. Maria della Pietà, a partire dal 1982, ed erano proposte di altissima qualità: erano mostre di ampio respiro e di alto spessore, che ponevano alla ribalta nazionale Cremona. Una collaborazione con l'amministrazione comunale che ricordo con piacere. L'idea era solitamente di Elda e poi la sviluppavamo insieme a Toni Manfredi e Fausto Lazzari. Ricordo queste mostre con emozione, anche per l'impegno e la dedizione che ci metteva Elda. Ogni anno si circoscriveva un tema, un filone, e su quello si lavorava. Il 1982 fu la volta della "Grafica degli scultori" in occasione delle celebrazioni per il XXII secolo di fondazione di Cremona. A questo appuntamento seguì, sempre nell'ambito della grafica, "La metafisica e il surrealismo", "La grafica nell'Astrattismo" e altri appuntamenti

annuali, fino alla morte di Elda nel 1988. Le mostre di grafica furono un bel fiore all'occhiello per la città e offrirono l'opportunità al pubblico anche dei non esperti di avvicinarsi ad un settore poco noto cui molti artisti hanno dato un importante contributo. E anche questo fu merito sicuramente di Elda Fezzi.

Parliamo del "dopo-Fezzi"

Premesso che la scomparsa di Elda è stata durissima da accettare, vorrei partire da un attimo prima della sua morte. Poco prima di morire infatti, Elda scrisse un testo per Margherita Serra, autrice della stele a lei dedicata e collocata nel viale degli artisti al cimitero cittadino. Nel settembre del 1988 venne organizzata una mostra personale dell'artista al Triangolo, con presentazione del catalogo in cui era inserito il contributo critico di Elda. L'altro scritto cui attendeva Elda prima di morire era su Medardo Rosso. Il lavoro sarebbe poi stato pubblicato da Jacabook, che però chiuse e la fatica non venne portata a termine. Dopo la morte di Elda mi diedi da fare per farlo pubblicare, incontrando non poche difficoltà, in primis quella di recuperare le bozze dall'ex casa editrice. A Cremona, grazie all'interessamento dell'allora assessore alla cultura Mario Oradini, finalmente, dopo diverse vicissitudini, il libro venne alla luce per i tipi della Turris, grazie anche al critico Mario De Micheli, che era stato il primo a proporre a Elda di scrivere su Medardo Rosso. Il volume, ormai introvabile, si intitola "Medardo Rosso – scritti e pensieri – 1889/1927" e fu presentato nel 1994 in Provincia alla presenza dello stesso De Micheli e di tutte le autorità, in occasione del sesto anniversario della morte di Elda Fezzi. Non solo. Contemporaneamente al Triangolo fu presentata la mostra dal titolo "Dopo Medardo Rosso", per completare e dare ancora più senso al lavoro critico di Elda, con opere dello stesso Medardo Rosso e, tra gli altri, di Adolfo Wildt, Leonardo Bistolfi, Augusto Perez, Floriano Bodini, Giacomo Manzù. Ma queste non furono le uniche manifestazioni organizzate in memoria di Elda Fezzi. Ricordo l'anno prima la mostra, sempre al Triangolo, intitolata "Per Elda Fezzi", in cui presentai cinque artisti cremonesi attivi in altre città: Gabriella Benedini, Luigi Dragoni, Fabrizio Merisi, Enrico Della Torre e Mario Benedetti. Nel 1998 poi organizzai un incontro in Galleria, con intervento di Tiziana Cordani, su "Archipenco, Giacometti e Moore", artisti

Commemorazione. *Al cimitero inaugurata una stele in ricordo della nota esperta di arte*

In memoria di Elda Fezzi

Da ieri mattina una stele bianca ricorda, nel viale degli artisti, presso il cimitero, **Elda Fezzi**, critico e storico dell'arte (1930-1988). L'opera uscita dalle mani di **Margherita Serra** è stata inaugurata dalle autorità insieme ad un gruppo di conoscenti e amici che ricordano con profonda stima un'amica, un'insegnante e una critica e profonda conoscitrice dell'arte. «E' un segno di gratuità e di amicizia per una figura che il tempo non può cancellare» ha precisato commossa **Tiziana Cordani** del circolo culturale cremonese il Triangolo. Lodigiana di nascita, Elda Fezzi, ha vissuto per anni in città diventando cremonese di adozione. «La sua presenza è ancora viva, come lo è la forza del suo pensiero» dice la Serra. E il monumento a lei dedicato è «il primo di carattere non figurativo nel viale degli artisti» ha ricordato il sindaco **Paolo Bodini**. Lo spazio libero sulla stele rappresenta l'apertura della Fezzi verso l'arte e i problemi contemporanei, un



L'inaugurazione della stele



Molta gente ieri per onorare Elda Fezzi

taglio trasversale segna invece la sua morte prematura e infine la parte inferiore grezza dice la mancanza di materia, il vuoto della sua scomparsa.

Nel pomeriggio il circolo del Triangolo ha poi promosso un convegno sempre in memoria della Fezzi sul tema «La scultura oggi». **Maria Rosa Ferrari** ha aperto i lavori seguita da **Ti-**

ziana Cordani, Mauro Corradini e Luciano Caramel. Non è mancato l'intervento dell'assessore **Paolo Paroni** e dei tre artisti **Margherita Serra, Mauro Staccioli e Floriano Bodini** che nel tardo pomeriggio hanno esposto le loro opere nella mostra inaugurata presso la sede del Triangolo di vicolo della Stella. (mc.g)

studiati a fondo da Elda Fezzi con coerenza e lucidità critica.

Il 21 ottobre 2001 un altro momento toccante, ovvero quando fu scoperta nel viale degli artisti del cimitero cittadino la stele in marmo di Carrara di Margherita Serra, dedicata a Elda; nello stesso giorno, alle ore 15,30, nella sala Puerari del Museo Civico si tenne un convegno di studi sul tema "La scultura oggi" che vide come relatori critici e artisti di fama nazionale, Luciano Caramel, Mario Corradini, Floriano Bodini, Margherita Serra e Mauro Staccioli. A concludere l'importante giornata, l'inaugurazione della mostra al Triangolo di opere di Floriano Bodini, Margherita Serra e Mauro Staccioli.

Infine, il 20 aprile 2008, all'interno della Settimana della Cultura, venne presentato il convegno "Elda Fezzi e la critica d'arte" presso il Museo Civico "Ala Ponzzone", alla presenza del sindaco Giancarlo Corada, del direttore del sistema museale Ivana Iotta, dell'assessore alla cultura Gianfranco Berneri, di Angela Bellardi, direttrice dell'Archivio di Stato e dei relatori Mauro Corradini, Marco Goldin e Tiziana Cordani.

Dal 2008 ad oggi: questo volume di studi, contributi critici e ricordi va sicuramente a completare il quadro di un personaggio complesso e di alto profilo come fu Elda Fezzi, ma vuole essere anche lo sprone a non fermarsi nella ricerca e nella conservazione di materiali su cui Elda ha lavorato in tutti gli anni di collaborazione con la Galleria Il Triangolo. Mi riferisco a tutti gli scritti e al materiale audiovisivo, custodito da Mariarosa Romanini, che veniva approntato per ogni mostra, a supporto di una migliore e approfondita conoscenza sugli artisti e le opere esposte in galleria. Anche di tutti questi documenti andrebbe fatta una catalogazione per assicurarne poi un'adeguata conservazione in una tanto auspicata galleria d'arte contemporanea, alla cui creazione mai smetteremo di credere, nonostante tutto. L'arte contemporanea a Cremona ha conosciuto stagioni importanti e di alto profilo artistico e culturale, per la presenza di artisti di grande pregio e di una critica militante, che, a partire dal nome di Elda Fezzi, andrebbe riscoperta e studiata per essere collocata nella giusta e debita dimensione. Ci auguriamo quindi che questa pubblicazione possa essere un contributo a fare luce su questo importante tema e possa servire da sprone per focalizzare la "vexata quaestio" di uno spazio espositivo, ma anche conservativo e di studio, per l'arte contemporanea anche a Cremona.



Stele commemorativa al cimitero di Cremona

Elda Fezzi: note e riflessioni sulla pittura cremonese negli anni Trenta

Il Comune di Cremona, organizzatore della mostra "Il Regime dell'arte" e i curatori, Vittorio Sgarbi e Rodolfo Bona, hanno voluto dedicare questa iniziativa ad Elda Fezzi, nel 2019. Al progetto di un'esposizione dedicata al Premio Cremona, infatti, la studiosa aveva iniziato a lavorare agli inizi del 1988, poco prima della sua prematura scomparsa.

Elda Fezzi è stata indubbiamente una personalità intellettuale non comune, in grado di segnare la cultura, non solo cremonese, attraverso una raffinata attività di critica la cui coerenza è stata da molti riconosciuta. Lo sottolineavo già nella pubblicazione dedicata al suo commovente «Diarietto», scritto a partire dalla fine del 1987, ricordando come l'intelligenza dei suoi scritti, sempre lucidi e acuti, ancor oggi continui a stupirci.¹

Nelle ultime pagine del quaderno nel quale era contenuto, la studiosa aveva trascritto anche un'intervista, rilasciata dal pittore cremonese Carlo Acerbi il pomeriggio del 6 gennaio 1988. Ormai la sua salute era gravemente compromessa e la Fezzi scomparve il 21 febbraio dello stesso anno ma, in queste ultime settimane di vita, trovò la forza di riprendere l'indagine sul Premio Cremona. Si trattava di un tema non semplice, più volte affiorato nei suoi interventi, che affrontò con un approccio inedito, attraverso la testimonianza orale di uno degli artisti che vi avevano partecipato. Proprio durante gli anni Ottanta, nel dibattito critico si era manifestato un rinnovato interesse per l'arte italiana nel ventennio fascista, favorito dalla più generale rivalutazione di Novecento, mentre sul Premio Cremona aleggiavano ancora giudizi senza appello, pronunciati da una storiografia artistica fortemente condizionata dalla comprensibile condanna del fascismo, dalla natura militante dei dipinti lì esposti e dalle reticenze degli artisti che avevano collaborato in vario modo con il regime.²

Elda Fezzi avvertì chiaramente l'esigenza di considerare con maggior attenzione l'arte del periodo e iniziò a studiare la rassegna cremonese, progettando di allestire anche una mostra, senza riuscire nell'intento a causa della sua prematura scomparsa.

Nei suoi appunti non compaiono giudizi sommari, né sulle opere né sul concorso istituito da Roberto Farinacci nel 1938, il cui studio affrontò con curiosità e senza pregiudizi, annotando informazioni e idee sulle eventuali direzioni da imprimere alla ricerca.

Trascrivendo l'intervista ad Acerbi, che aveva partecipato alla rassegna cremonese nel 1939, ad esempio, evidenziò la necessità di consultare in biblioteca i cataloghi delle tre edizioni della mostra; oppure, più avanti, abbozzò una prima e sommaria bibliografia sull'argomento, appuntandosi le fonti attraverso le quali approfondire alcuni temi del concorso e rintracciare i dipinti ai quali l'artista faceva cenno nella sua testimonianza.

La Fezzi iniziò, quindi, a raccogliere riferimenti bibliografici e a riassumere un articolo pubblicato su «Emporium»;³ trascrisse poi i titoli di tre dei quadri premiati nell'edizione del 1940 e i nomi dei loro autori, indicando il luogo in cui era collocato quello di Cesare Maggi. Cercò poi di recuperare i fondi della rivista «Cremona», pensando di ottenere ulteriori informazioni dal professor Ugo Gualazzini, dalle sorelle Mori e dalla dottoressa Maria Luisa Corsi. Trovò l'annata 1938 di «Cremona» e ne analizzò il numero di dicembre. In alcune carte, scritte nei giorni successivi all'intervista, la studiosa si appuntò il numero telefonico del dottor Alessandro Montaldi, riportando l'esito della telefonata effettuata il 13 gennaio.⁴

Queste carte, ora conservate all'Archivio di Stato di Cremona e datate tra il 13 gennaio e il 21 febbraio 1988, data della sua scomparsa, contengono appunti sull'arte italiana degli anni Trenta, in particolare: citazioni bibliografiche relative al concorso cremonese; note sullo scultore cremonese Alceo Dossena; indicazioni per la ricerca del dipinto di Carlo Acerbi, *Mietitura*, respinto dalla giuria nel Premio Cremona del 1940; annotazioni sulla polemica di Farinacci contro Novecento, condotta nell'aprile del 1929; appunti relativi al catalogo della mostra su Sironi del 1985, con la trascrizione delle note del curatore, Mario Penelope, dedicate a Bottai, Farinacci e Ojetti e la sintesi del passaggio dedicato a quest'ultimo, vero pilastro della giuria della manifestazione e promotore di un'auspicata "italianità" nelle arti dell'Italia fascista.⁵

La Fezzi aveva anche in animo di consultare altri testi e di allestire, come si è detto, una mostra sul Premio Cremona, della quale abbozzò il progetto, contando di esporre almeno trenta dipinti e un articolato apparato documentario.⁶

Purtroppo, non ebbe l'opportunità di rivedere tale materiale, né di approfondire le proprie intuizioni, sviluppando in modo articolato la sua ricerca, così da poter ricostruire le vicende di un evento cruciale per l'arte cremonese fra quarto e quinto decennio del Novecento.

Nel corso della sua attività di critico d'arte, la studiosa aveva già guardato con attenzione ad alcuni pittori cremonesi che avevano partecipato al Premio Cremona come, ad esempio, Giacomo Balestreri, che vi aveva preso parte dal 1939 al 1941. All'epoca, nei primi anni Sessanta, non era a conoscenza di questa notizia che, infatti, non è registrata nelle sue carte. L'assidua presenza del pittore alla mostra, del resto, non sarà segnalata nemmeno in seguito, nei cataloghi a lui dedicati dove, tutt'al più, si ricorderà la sua partecipazione alle mostre nazionali di Bergamo e Cremona.

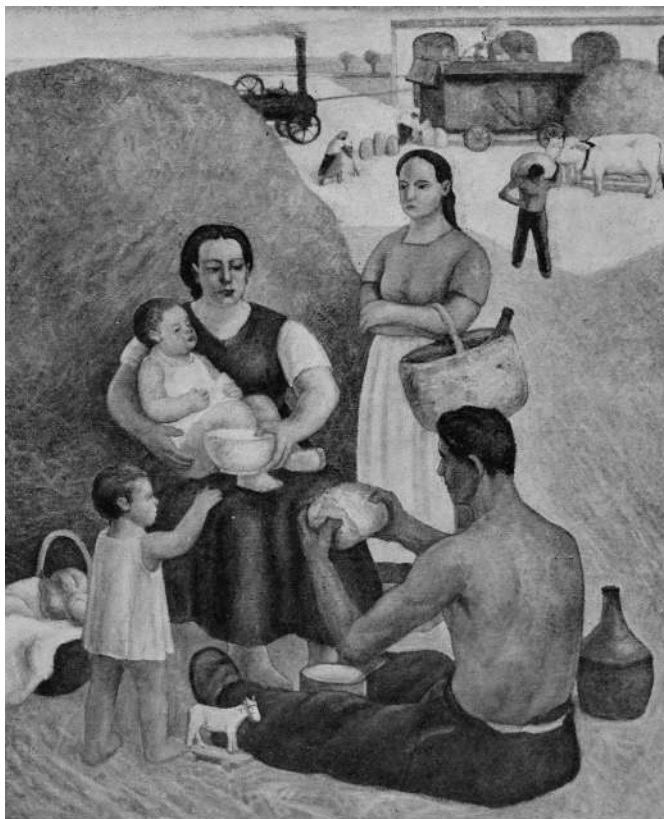
Ciò nonostante, le note critiche della Fezzi sono utilissime per comprendere le motivazioni della sua adesione al Premio Cremona.

Artista di grande sensibilità cromatica, presto stabilitosi con la famiglia a Cremona, Balestreri aveva frequentato l'Accademia Carrara di Bergamo, nella quale, educato «all'asciutto gusto della realtà» aveva ottenuto il primo premio per il nudo nel 1911, da una commissione giudicatrice della quale facevano parte Luigi Cavenaghi, Giuseppe Mentessi e Rinaldo Agazzi. Il pittore si era perfezionato poi all'Accademia delle Belle Arti di Roma ed era diventato col tempo insegnante, partecipando a mostre personali, a rassegne nazionali e a concorsi in molte città italiane, ottenendo critiche favorevoli e successo di pubblico.

Durante la sua carriera, Balestreri rivelò una sorprendente adattabilità alle trasformazioni del gusto, passando dal naturalismo tardo ottocentesco delle prove giovanili al novecentismo degli anni Trenta; questa qualità gli consentì, insieme a «una sicurezza data dalla convinzione tecnica e dalla profonda fiducia nel dato naturale», di affrontare i temi proposti dalla rassegna cremonese.

Secondo Elda Fezzi, che segnalò «le soste nello studio cremonese di Carlo Vittori», verso i primi anni Quaranta, Balestreri si mostrò anche «attento a nuove impressioni, come se avvertisse, dal fondo della provincia, gli stimoli di ciò che si ventilava altrove». A suo modo, aggiunse, «dovette mettere gli occhi in certi quadri francesi, magari visti soltanto in riproduzione o attraverso le reti più libere che tra Lombardia e Liguria stendeva un pittore come Arturo Tosi», ponendo «l'occhio al centro del 'motivo', lasciandone infoltire le parti nei punti significativi della tela, con un fluttuare greve della luce». Il corretto riferimento a Tosi, pittore di grande sensibilità paesistica, è significativo, in quanto egli fu membro della giuria del Premio Cremona nel 1940, anno nel quale le opere presentate erano frequentemente caratterizzate da una spiccata adesione a temi e motivi più squisitamente naturalistici, come si può rilevare anche nella tela di Balestreri, *Pane quotidiano*.⁷

La Fezzi sicuramente era a conoscenza, invece, della partecipazione di Iginio Sartori a questa seconda edizione del concorso organizzato da Farinacci, che aveva come tema la *Battaglia del grano*. Infatti, nel suo saggio del 1977 dedicato al pittore cremonese, si sforzava di comprendere le ragioni della sua adesione, che definiva «provvisorie», anche in considerazione del fatto che, in quegli anni, il pittore «continuava a privilegiare paesaggi e ritratti di amici», preferendo la lor quotidianità alle megalografie auspiccate da Farinacci e dal suo *entourage*.⁸



Giacomo Balestreri, *Pane quotidiano*, Premio Cremona 1940
(dipinto disperso)

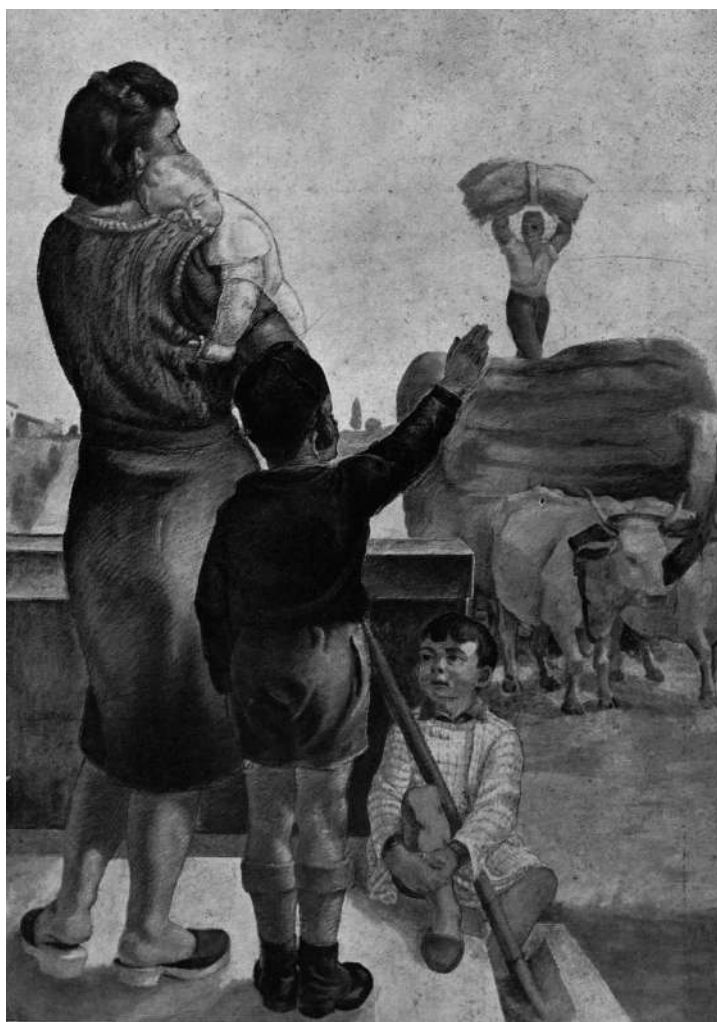
La figura di Sartori le sembrava inserita piuttosto nello sviluppo della pittura italiana fra anni Venti e Quaranta, tra Valori Plastici e Metafisica, tra 'ritorno all'ordine', cezanniana solidificazione dell'impressionismo e una declinazione personale del chiarismo. La sua pittura di quegli anni, le sue scarse linee di paesaggio, con figure semplificate, volumi svuotati di peso e un colore ridotto a poche tonalità schiarite, le apparvero «riviviscenze di pallida luce meridiana e di materia d'affresco», distanti dalla magniloquenza del monumentalismo di regime.⁹

Come accade in molte altre opere del Premio Cremona, anche il dipinto di Sartori, *Il pane*, tende a riprodurre, con tonalità chiare e luminose, la consistenza materica della pittura murale. La tela è priva di riferimenti alla pittura di regime, fatta eccezione per il tiepido accenno al tema delle bonifiche, richiamato nell'aperta pianura coltivata, popolata da uomini e macchinari agricoli. Il vasto paesaggio si apre al di sotto di una falesia e conduce lo sguardo verso una lontana linea d'acqua, chiusa da una sottile striscia di terra, dove si evoca l'atmosfera dei suoi amati paesaggi fluviali padani.

La produzione di Sartori, durante gli anni Trenta, rivela così una personale interpretazione delle suggestioni novecentiste, che si può cogliere anche nel plasticismo delle figure, esito di un primitivismo declinato con semplicità e rigore della forma, sempre in equilibrio tra naturalismo e idealizzazione, nel rispetto della riconoscibilità della figura umana e della tradizione. Infatti, ancora nel 1943, in occasione della Quarta mostra sindacale cremonese, Mario Monteverdi lo definirà «un adoratore del '3 e del '400, affascinato da Funi, Carrà e soprattutto Sironi».¹⁰

La tela presentata nel 1940 è stata forse realizzata qualche anno prima e in seguito inviata al Premio Cremona perché analoga, per titolo e dimensioni, a quella conservata nella Direzione della Fiera di Cremona e datata al 1936. Entrambe le opere sono di grande formato e, come altre dipinte da Sartori negli anni Trenta, sono caratterizzate da una salda struttura compositiva. Esse, secondo la Fezzi, condividono, con la produzione di quegli anni, uno schema «vagamente 'novecentista' (...) con figure in risalto entro ambienti geometrizzati (...)» e questi quadri, che non gli erano abituali, a suo giudizio «documentano, più che una fase, i ricorsi periodici ad un rinnovato interesse per i temi più direttamente centrati sulla figura, e sviluppati in dimensione e volumetria». La naturalezza di fondo di Sartori «non vi si trova del tutto all'unisono. La sua pittura slitta, anzi, fuori della retorica celebrativa quale si imponeva, particolarmente alla fine degli anni Trenta, ai pittori italiani che volessero essere baciati dal successo ufficiale, e finisce sempre con l'acquistare una coloratura di pathos, fino a divenire rivelatrice di un'esistenza solitaria e malinconica, a sfiorare la piega grottesca (...)». La Fezzi nota anche che «le figure, solitarie o a gruppi, non sono mai esaltate nella 'posa' data dal pittore; si inseriscono nella prospettiva dell'ambiente o nel paesaggio, fissate in momenti naturali, e soprattutto vengono rese con tonalità chiare. I volumi si fanno teneri per merito di quella pasta luminosa del colore che copre e ovatta le durezza».¹¹

In un suo scritto, l'artista cremonese Mario Balestreri ci informa che, nel 1928, Sartori aveva fondato la sezione cremonese del Sindacato Re-



Giovanni Misani, *Salute alle messi*, Premio Cremona 1940, dipinto disperso

gionale degli artisti insieme ad altri giovani poco allineati con il regime: Cirillo Bertazzoli, Carlo Bonacina, Carlo Bugada e Giuseppe Guarneri. In seguito aveva ricevuto anche «buoni consigli e tirate d'orecchi per la sua presenza nel 'gruppo futurista' cremonese, che sviluppava un'attività 'non gradita' sul piano politico», nonostante esso avesse solo vaghi legami con il movimento di Marinetti, ormai caduto in disgrazia.¹²

La Fezzi interpretò correttamente il disagio del pittore, che decise di restare nel Sindacato degli artisti fascisti, forse per non peggiorare la sua situazione, annotando che «con lo stesso spirito - cioè per guadagnarsi il diritto a uno spazio proprio, dove poter lavorare senza essere disturbato» decise, probabilmente, di cedere «alle pressioni» e partecipare al Premio Cremona, dunque con ragioni, come si è detto, «provvisorie».¹³

La studiosa aveva ben compreso quanto Sartori fosse poco incline ai valori artistici promossi dalla mostra ideata da Farinacci e Bellomi, alla quale egli, infatti, non prenderà più parte; essa ne scorgeva la natura di «poeta dell'intimo», evidenziandone il temperamento alieno da falsità e sentimentalismi, che lo accomunava a uno dei suoi più cari amici milanesi, Filippo Usellini, che di sé diceva: «Io sono un malinconico che evade nell'allegria». Insomma, Sartori era per lei un artista raffinato, «vicino ai pittori italiani che avevano sentito il valore della luce e del colore 'en plein air' e ne avevano fatto tesoro nella riordinata visione della tradizione».¹⁴

Per questo la Fezzi definiva il Premio Cremona «un precoce caso di persuasione ideologica nei riguardi degli artisti e degli uomini di cultura»; in anni in cui si facevano «più pressanti e proprio in casa, le richieste della catechesi fascista, Sartori, come i suoi compagni di cordata – i pittori Bertazzoli, Bonacina, Bugada (quasi un gruppo di orientamenti affini, nella Cremona degli anni Trenta-Quaranta, e che andrebbe presentato nella sua 'storia' e nelle sue opere, e se ne avvantaggerebbe la conoscenza della storia dell'arte e della storia sociale di quegli anni) si doveva sentire colpito direttamente dall'opinione sempre più emergente nella cultura ufficiale (...)». A queste considerazioni, essa aggiungeva, con la grazia di una scrittura che sapeva unire l'acutezza dell'osservazione alla raffinatezza della forma, una riflessione che può aiutarci a comprendere il dipinto da lui presentato al concorso: «Se Sartori avvertì in quel momento un interesse più dichiarato per i temi di gente al lavoro, o dedita allo sport (come accadeva anche a Mario Busini) fu un'adesione momentanea. Il suo stile, la sua visione del mondo lo portavano verso un taglio tutto particolare, quasi fragile e comunque sfocato nel rilievo attraverso la tonalità che smorza turgori eccessivi e piega il tema e il suo significato ad altri accenti, ad una affettività contrita e penetrata da una pietas: nota 'impropria' rispetto ai dettami dall'alto. Le sue figure apparivano non ingombranti e non solennizzate; se mai, un po' forzate nella loro maggiore solidità, subito stinta nella gamma dei rosa e dei grigi, dei sabbia e dei verdi e gialli pallidi. I volumi non sono mai quelli di una pittura virtuosistica e illustrativa (...) del resto, da tutta la sua pittura più autentica, spicca l'antipatia per il monumentale, il glorioso, il muscoloso, l'atletico». Anzi, la pittura di Sartori le risultava dispiacersi «sulla linea di altri pittori italiani che esprimevano pensieri e immagini diverse dalla pittura 'realistica' promossa dal regime (...) come Rosai, Semeghini, Mafai, Menzio».¹⁵

In questi anni la Fezzi si occupò anche di un altro pittore, di livello nazionale, la cui traiettoria aveva intersecato quella della manifestazione cremonese: Felice Carena. La Reale Accademia d'Italia, della quale l'artista era membro dal 1933, lo aveva indicato quale proprio rappresentante nella giuria del Premio Cremona nel 1939, carica che mantenne per tre anni. Carena era all'epoca professore all'Accademia di Belle Arti di Firenze e pittore affermato, noto per le grandi composizioni ispirate alla pittura veneta, che trovavano rispondenza nelle salde costruzioni dei novecentisti ma che, nella più diretta ispirazione dal vero, avevano ora raggiunto quella «italianità» che veniva da più parti promossa e che gli era valsa la consacrazione nella Quadriennale romana del 1931.

A Elda Fezzi, che compilò la biografia di Carena per il *Dizionario biografico degli italiani*, sfuggiva però questo suo rapporto con il Premio Cremona, così come la stretta relazione con Farinacci, Bellomi ed Ogetti che gli dichiaravano una fiducia incondizionata nella giuria cremonese. Ogetti, inoltre, insieme a Ragghianti e a gran parte della critica nazionale, gli manifestava anche il proprio consenso, garantendogli in tal modo molti riconoscimenti ufficiali.

Redigendone la biografia, la studiosa si soffermò piuttosto sul periodo romano di Carena, che durò fino al 1924 «quando viveva tra Anticoli Corrado e la capitale, ambiente fervido di incontri e assai importante per le sue scelte tematiche e formali». A suo giudizio, nelle opere di questi anni egli «dichiarava un impegno di sintesi prossima al clima novecentista, nella proposta di una solenne architettura di forme e colori».¹⁶

Anche a Mario Tozzi, che lo aveva segnalato fra le personalità più significative di Novecento nonostante non avesse

partecipato alla prima mostra del movimento del 1926, Carena appariva orientato verso il recupero della pittura del Quattrocento italiano, con una disciplina formale di tendenza purista, che lo avvicinava alle ricerche del gruppo Novecento, alla cui mostra milanese del 1929 l'artista verrà ufficialmente invitato.¹⁷

La sensibilità estetica della Fezzi le faceva apprezzare proprio la sua produzione degli anni Venti, mentre quella del successivo decennio le appariva, probabilmente, troppo schiacciata sulle richieste del regime e sulle istanze celebrative e di "italianità" da questo promosse. Forse la conoscenza del ruolo avuto da Carena nella giuria del Premio Cremona, avrebbe potuto suscitare in lei un nuovo interesse, portandola a considerare il significato della sua partecipazione alla manifestazione.

Le era ben nota, invece, l'assidua presenza di Mario Busini al Premio Cremona. Il pittore aveva attirato l'attenzione della Fezzi già nel 1957, quando lo vedeva «impegnato nel suo genere di racconto ottocentesco, crepuscolare». In seguito aveva poi notato, nella sua produzione degli anni Trenta, le «insidiose pressioni del gusto retorico dell'epoca» che avevano prodotto un «realismo sintetizzato [...] fatto di soggetti sociali», che rispondevano ad un'evidente e pressante imposizione di contenuti.¹⁸

Busini aveva preso parte a tutte le edizioni della mostra cremonese e il dipinto esposto nel 1939, in quella dedicata alla Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce, è riapparso recentemente, grazie alla cortese segnalazione di un collezionista piacentino.¹⁹

Il quadro rende bene l'atmosfera di magica sospensione del tempo che avvolge il popolo cremonese in attento ascolto del discorso della proclamazione dell'impero, pronunciato da Mussolini dal balcone di Palazzo Venezia, il 9 maggio 1936.

Come un testimone confuso tra la folla, accalcata sotto i portici in penombra del Palazzo del Comune, Busini vi coglieva figure assortite e concentrate con una tavolozza scura, rischiarata da accensioni luminose ed equilibratissima nella stesura dei toni, dando pregevole prova delle sue grandi capacità pittoriche e fornendo un esempio significativo dell'adattamento stilistico alle richieste della rassegna, tipico di molte opere esposte. Gli effetti del tema celebrativo obbligato sono, infatti, ben evidenti nella figura centrale del reduce cieco che indossa la camicia nera sotto una giacca bruna e che, con espressione rapita, ascolta le parole del Duce, guardato con rispetto da un giovane della milizia fascista e da altre figure in divisa. La compattezza dei personaggi, serrati sotto i portici, il geometrismo della composizione e la sintesi delle forme sono funzionali alla resa del clima di magica attesa che li avvolge e che si cristallizza nella solennità dell'istante.

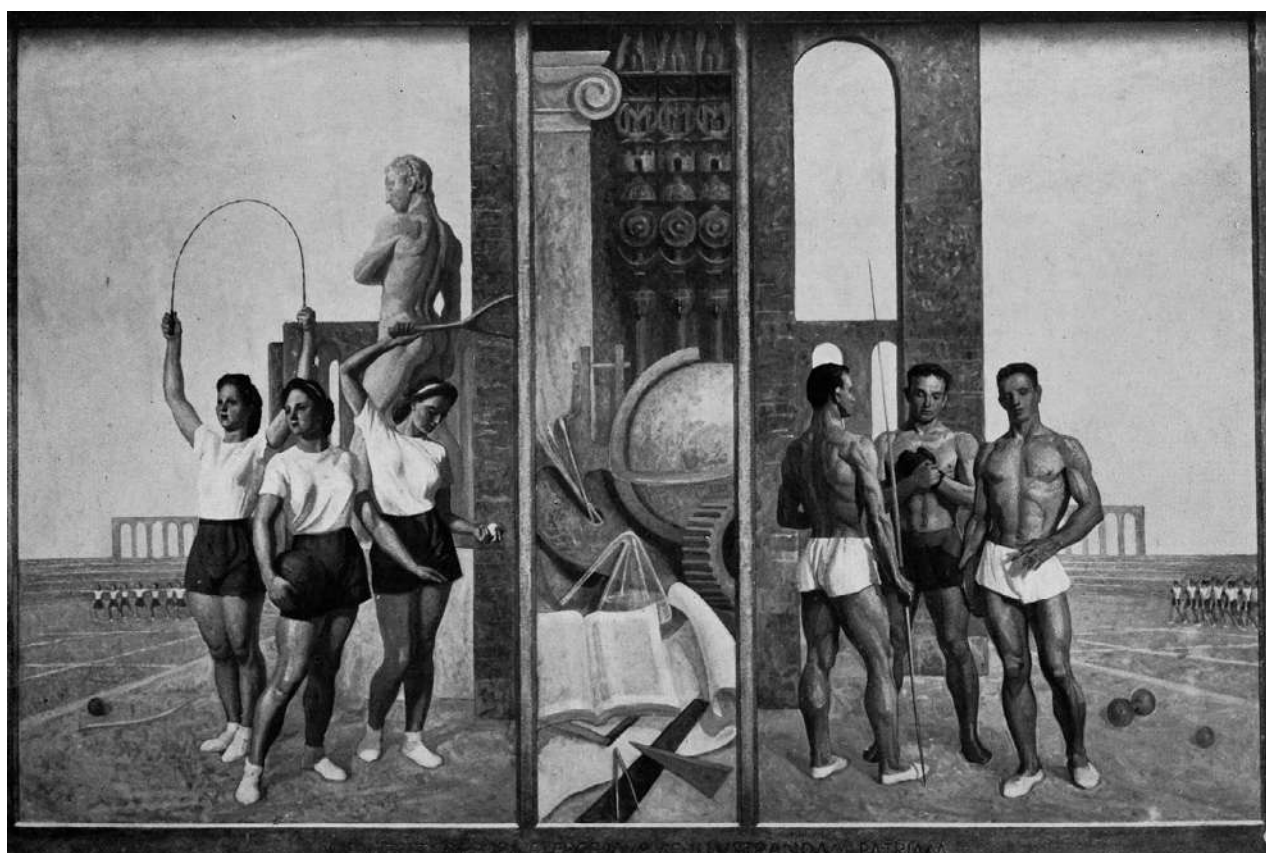
Un pilastro, con la sua massa scura, inquadra in alto a sinistra lo scorcio in piena luce del portico della Bertazzola. La linea dell'orizzonte passa esattamente all'altezza degli occhi dei soggetti in primo piano, fra i cui volti, volitivi e squadriati, si indovina la moltitudine che riempie la piazza retrostante, con la sua massa compatta di corpi.

Nel dipinto confluiscono sia la lezione di valori plastici, che per Busini risaliva alla fine degli anni Venti e che puntava alla forma essenziale e semplificata, sia gli schemi di classicismo novecentista, evidenti nella composizione geometrizzante, che esalta i volumi delle figure e la luce, che le plasma nel colore. Con delicate e raffinate cromie e una tavolozza scura, rischiarata da accensioni luminose, questo dipinto è testimonianza delle grandi capacità pittoriche di Busini, da tutti riconosciute nella Cremona dell'epoca.

Il ritrovamento dell'opera è importante, poiché ci consente di valutare direttamente almeno un dipinto presentato dal pittore al concorso; il grande quadro realizzato nel 1940 è, infatti, andato distrutto nei bombardamenti che colpirono Hannover, dove era stata esposto e acquistato, mentre il trittico, approntato l'anno successivo, risulta ancora disperso.²⁰

Mario Busini, nato da famiglia d'origine milanese, si era diplomato a Brera nel 1923, anno in cui era stato scelto, con De Amicis e De Rocchi, nella prima terna del Premio Hayez; in tale occasione, Vespasiano Bignami lo aveva definito «colorista squisito». Amico e ammiratore di Del Bon e Lilloni, a Milano aveva condiviso uno studio con Daniele Fontana, prima di trasferirsi a Cremona e iniziare un'intensa attività di ritrattista, paesaggista e frescatore nel solco della tradizione lombarda di Giuseppe Mentessi e, soprattutto, di Ambrogio Alciati, la cui lezione fonderà più tardi con quella di alcuni artisti cremonesi: Alfeo Argentieri e Antonio Rizzi prima, Mario Biazzi poi.

Al suo primo periodo, legato alla lezione dei maestri di Brera, aveva fatto seguito una produzione più classicheggiante



Mario Busini, *Mentes et corpora exercemus ad illustrandam Patriam*, Premio Cremona 1941 (dipinto disperso)

e attenta ai movimenti pittorici che caratterizzavano l'arte italiana tra anni Trenta e Quaranta che, secondo la Fezzi, si distingueva per la fedeltà alla «tradizione del buon mestiere».²¹

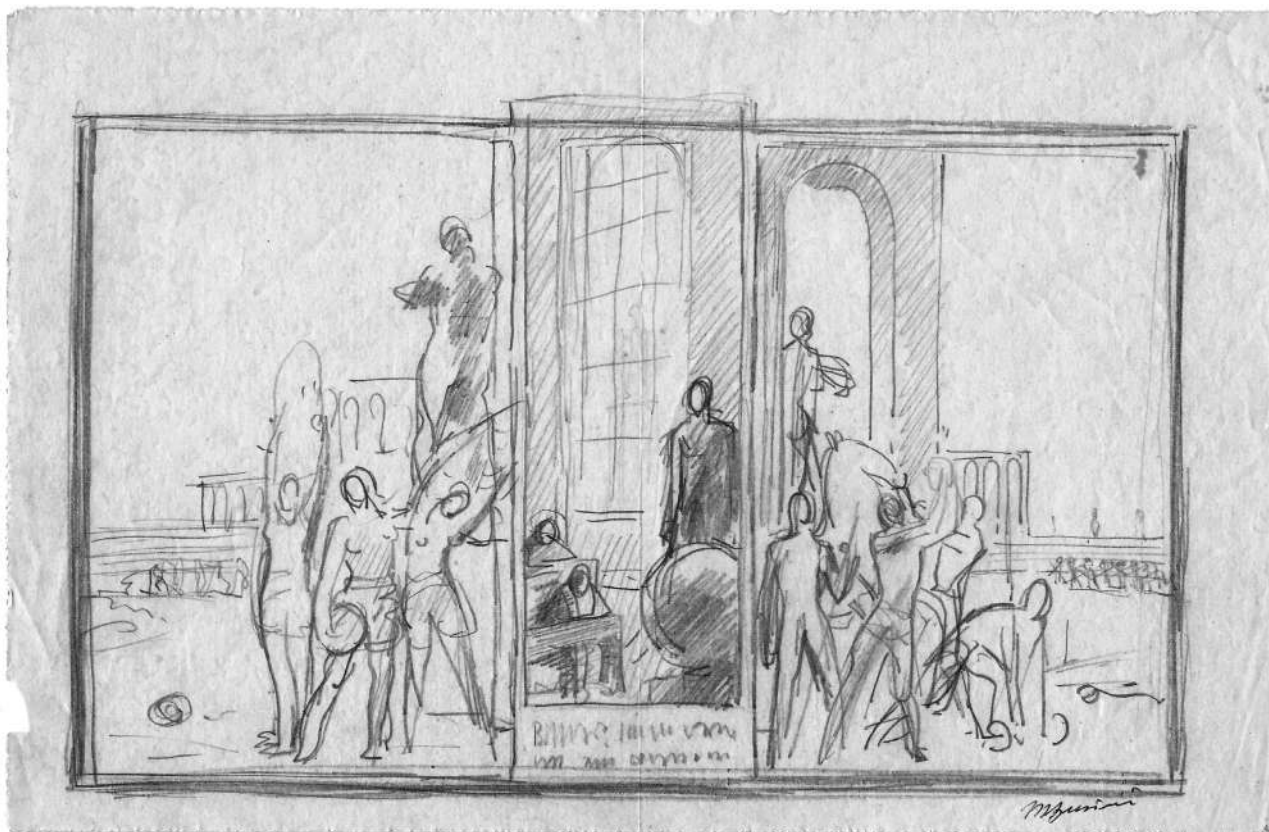
Da tempo la studiosa aveva iniziato ad occuparsi di Busini, come testimoniano le carte comprendenti appunti, manoscritti e dattiloscritti, raccolte in una delle numerose cartelle appartenenti al Fondo Elda Fezzi, conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona.

Questo materiale presenta molti motivi d'interesse. Ad esempio una di queste cartelle, dedicata a Giovanni Misani, apprezzato dalla Fezzi per il suo «tormentato filocinquecentismo», contiene un dattiloscritto datato 7 settembre 1968, nel quale il pittore, con rara umiltà, le esprimeva la richiesta di non essere inserito nella quarta edizione del dizionario Comanducci, alla redazione del quale la studiosa collaborava, non ritenendo il proprio curriculum artistico tale da potervi dignitosamente figurare.²²

In questo Fondo sono conservati anche alcuni fogli con appunti in seguito utilizzati per la redazione della voce dedicata a Mario Busini, pubblicata nel primo volume del medesimo dizionario e per la relativa bibliografia; si tratta di dattiloscritti e manoscritti databili con molta probabilità agli anni 1968-70.²³

Due anni dopo, in occasione della mostra cremonese, dedicatagli dagli Amici dell'Arte e Famiglia Artistica, nella quale Franco Voltini offriva la prima organica rilettura critica della produzione di Busini, l'interesse della Fezzi per l'artista si riaccese.

Infatti, nei tre fogli dattiloscritti, intitolati *Mario Busini: Cinquant'anni di pittura all'ADAFa*, annotava di essere stata inserita nel Comitato esecutivo della mostra ma di non aver partecipato in alcun modo alla sua ideazione né alla preparazione; notando le lacune nel catalogo, inoltre, segnalava che nell'esposizione: «Purtroppo alcune 'tappe significative del lungo percorso' di Busini (...) non sono documentate». A suo avviso, ad esempio, alcuni cartoni per affreschi, pannelli dipinti tra gli anni Trenta e Cinquanta, presenti in case cremonesi e milanesi avrebbero potuto, se esposti, testimoniare «la più singolare disponibilità di Busini verso un clima fabuloso e talvolta onirico» quali varianti di fantasia o di un piglio realistico che, nelle cose più autentiche, avrebbero fatto «da guastatori delle forme



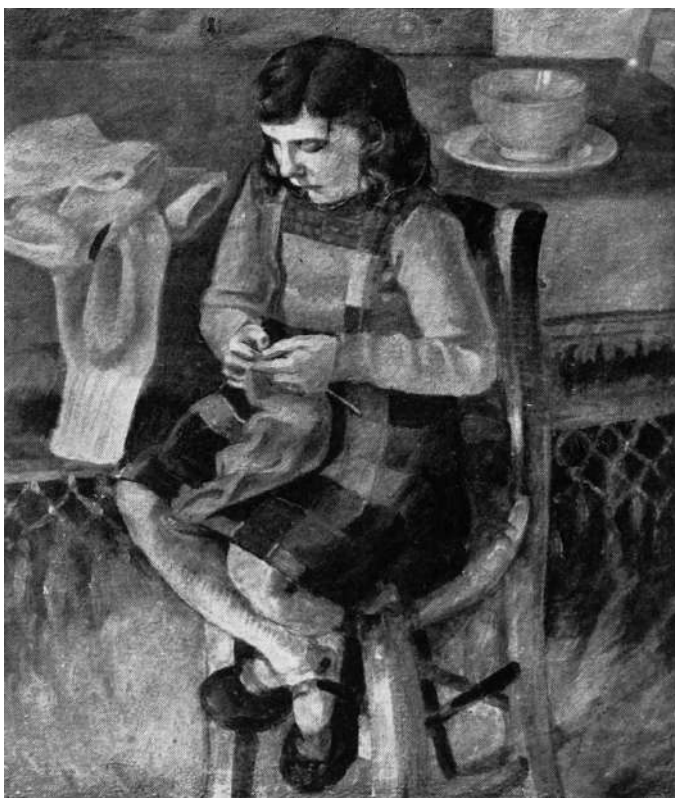
Mario Busini, bozzetti preparatori all'affresco, *Mentes et corpora exercemus ad illustrandam Patriam*

tipicamente braidensi che, soprattutto nelle opere di destinazione pubblica, sostengono la trama delle scene sacre (...). Dopo aver rilevato che, nell'affresco e nell'encausto, Busini raggiunse una «misura di tono irreal che lascia sorpresi», concluse la recensione sottolineando come, nel volume che accompagna la mostra, mancassero anche «le collocazioni e la bibliografia di cui un primo regesto era stato raccolto propri in occasione della 'voce' pubblicata nella IV edizione del Comanducci».²⁴

In occasione della mostra del 1972, la Fezzi maturò quindi la necessità di approfondire lo studio della produzione dell'artista; la successione delle carte conservate consente di comprendere l'evoluzione del suo pensiero, che si concretizzerà nella citata nota *Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, aggiunta alla seconda edizione della monografia, ripubblicata in occasione della retrospettiva di Palazzo Trecchi del 1977, nella quale si può notare un diverso modo di interpretare la sua pittura, con un maggiore attenzione per le opere degli anni Trenta e Quaranta.²⁵

Questo contributo corrisponde al testo dattiloscritto, intitolato *Di Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, che venne da lei più volte rielaborato, anche con diverse varianti nel titolo, forse per la necessità di definire e precisare meglio





Giovanni Misani, *Pensiero e lavoro per la patria in armi*, affresco, Premio Cremona 1941 (dipinto disperso)

il proprio pensiero.²⁶

Nella cartella a lui dedicata se ne possono, infatti, consultare altre redazioni dattiloscritte, quali ad esempio i fogli, numerati da 1 a 7, che recano il titolo *Di Mario Busini e del buon mestiere di pittore* e gli otto fogli con note, correzioni, cancellature e riscritture manoscritte a penna nera, intitolati *Di Mario Busini e della fede nel buon mestiere di pittore*. In quest'ultimo testo, conservato in duplice copia, la Fezzi correttamente afferma che «fra anni Venti-Trenta-Quaranta» la storia della pittura italiana «andrebbe fatta con 'distinguo' più sottili, secondo la diversità degli interventi governativi, più blandi all'inizio e più legiferati e prementi sullo scorcio del terzo decennio, con il clou nel farinacciano Premio Cremona del '39, con Mussolini che viene addirittura ad inaugurarlo e ad annunciare il 'tema' del concorso successivo». Conclude rilevando che, tra le esecuzioni pompieristiche in linea con i temi del Premio Cremona «non si trovano molte consonanze con l'opera di Busini», appuntandosi però, a penna: «vedere i cataloghi del '39 e del '41».²⁷

L'annotazione è interessante, non solo perché il confronto tra le diverse redazioni permette di comprendere la centralità che la Fezzi assegna alla produzione di questo periodo nel percorso artistico del pittore,

ma anche perché consente di constatare come spesso si sviluppi in lei la necessità di verificare le proprie intuizioni. Il fatto che il passaggio sia poi stato modificato nella versione definitiva, nella quale la posizione di Busini verso il Premio Cremona appare più sfumata e articolata, è forse conseguenza di una più attenta considerazione della sua pittura, letta come naturale sviluppo delle premesse accademiche che consentirono al pittore di aderire alla manifestazione cremonese senza snaturarsi.

Così, nello scritto poi pubblicato con il titolo *Di Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, la studiosa sottolineerà piuttosto quanto l'etica dell'artista consista nel «far bene ciò che si sa fare» e come la sua serietà professionale di «tecnico delle immagini» venisse prima «prima di ogni altra finalità, fosse di espressione personale, o fosse la compromissione con i contenuti imposti dalle operazioni politiche. Busini d'altra parte intendeva la pittura e la scultura come mezzi di divulgazione e di educazione ai temi e alle forme propri della tradizione, ma non come imposto [*sic*] dall'esterno, da programmi socio-politici interessati, bensì provenienti dalla storia e dalle conoscenze tecniche apprese nella scuola d'arte». Questo primato del lavoro artigianale su quello inventivo, metteva così l'artista al riparo, come altri in quegli anni, dalle sollecitazioni delle avanguardie, rendendolo «in un certo senso distaccato, se non dissenziente, dai contenuti più allineati con le necessità dell'indottrinamento».²⁸

Ciò consentiva alla Fezzi di spiegare la particolare «moderazione» di molta sua produzione, che le appariva estranea anche al «novecentismo più vieto» e ai ritorni all'ordine, più in sintonia, invece, con una tradizione accademica mai abbandonata, che gli consentiva di adeguarsi anche al «culturismo di quegli anni», con l'equilibrio e la disciplina che gli venivano dalla cultura accademica, tramandata come «buona pratica», mantenendo i contenuti propri della pittura storica, elaborandoli con pazienza, evitando di abbandonarsi all'immaginazione e tramandando così, più che se stesso, la propria cultura.

Anche la cura dell'opera, «la finitezza quasi ossessiva» erano per lei un tratto di questa tradizione che caratterizza l'arte di Busini, la cui visione non sempre coincideva con quella dei committenti, come accadde per *I torchiatori*, ri-

fiutato nel 1936 dalla giuria della mostra sindacale di Milano e poi rifatto dal pittore nel rispetto del regolamento. La Fezzi ricorda che egli parlava spesso delle forzature alle quali si sentiva sottoposto, soprattutto quando doveva eseguire grandi e macchinose composizioni storiche o religiose, nelle quali la sua parte migliore emergeva nel colore, dimostrando come fosse più incline alla pittura intima e lirica, piuttosto che alle grandi composizioni storiche, religiose, patriottiche e civili.

Nella sua recensione critica vengono, dunque, valorizzati i ritratti, i paesaggi e le piccole composizioni a olio realizzate a partire dal periodo neoromantico dell'artista, legato agli insegnamenti di Brera, fino ad arrivare a quello più classicheggiante e novecentista.

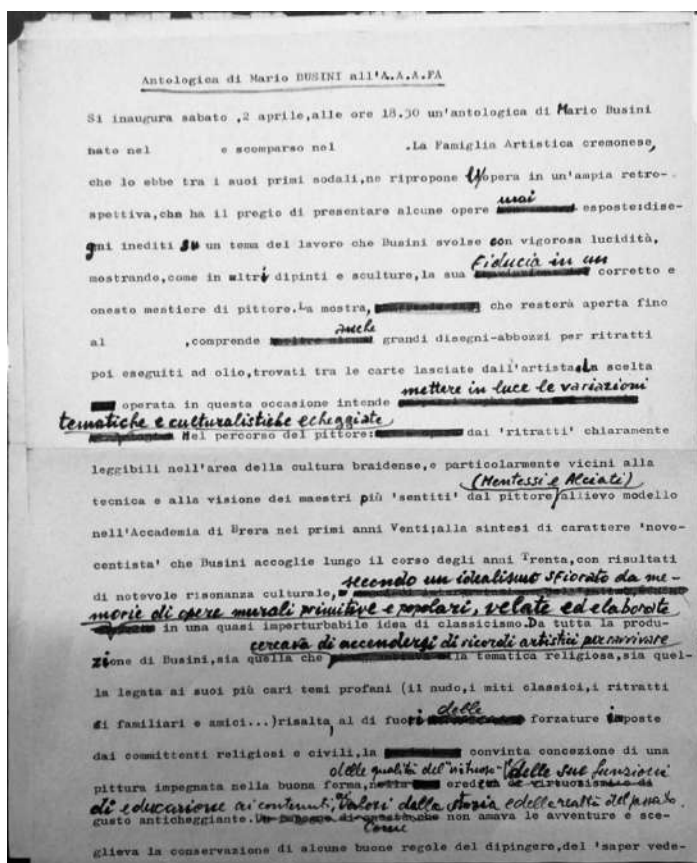
Partendo poi dalla retrospettiva sull'Alciati, curata da Raffaello De Grada a Milano nel 1975, la studiosa poneva a confronto Busini con il maestro milanese e «il suo realismo neoromantico non greve, sciolto da eccessi di verismo, come da estenuate trasparenze e nebulosità», rilevando i contatti con il suo vibratile luminismo ma anche le peculiarità del pittore cremonese, come il suo interesse a «provare tecniche difficili, le più rare, per ottenere particolari effetti, di consunzione, di muro sgretolato, d'affresco stinto (...)» con «gamme di colori in sordina» che fanno acquistare ad alcuni suoi dipinti «l'espressione di un ricordo d'arte murale antica».

La Fezzi notò anche che, in alcune sue prove «Busini presenta figure semplici, riassunte in zone di colore chiaro, con note ocre e rosa, grigi e verdi pallidi, seguendo la poetica del gusto dei primitivi, evocando il ricordo di affreschi antichi». Anche lui, come l'Alciati «a volte, squadra lo spazio e vi colloca figure assortite, dolcemente incerte nei contorni, come nei novecentisti, come nei 'chiaristi' (Del Bon, Lilloni...) dei quali era amico. Altre volte tendeva a schemi più rigidi, facendo sentire anche le insidiose pressioni del gusto retorico dell'epoca, l'aria delle costruzioni celebrative che andavano per la maggiore nelle mostre Sindacali e a quelle programmate proprio in territorio cremonese alla fine degli anni Trenta. E non è certo da trascurare il fatto che la più pressante imposizione di contenuti, e di un 'realismo' sintetizzato, anzi di un realismo *tout court*, fatto di soggetti sociali, sia avvenuto proprio a Cremona, e abbia avuto il suo 'clou' nella mostra del Premio istituito da Farinacci, e aperta nel 1939».²⁹

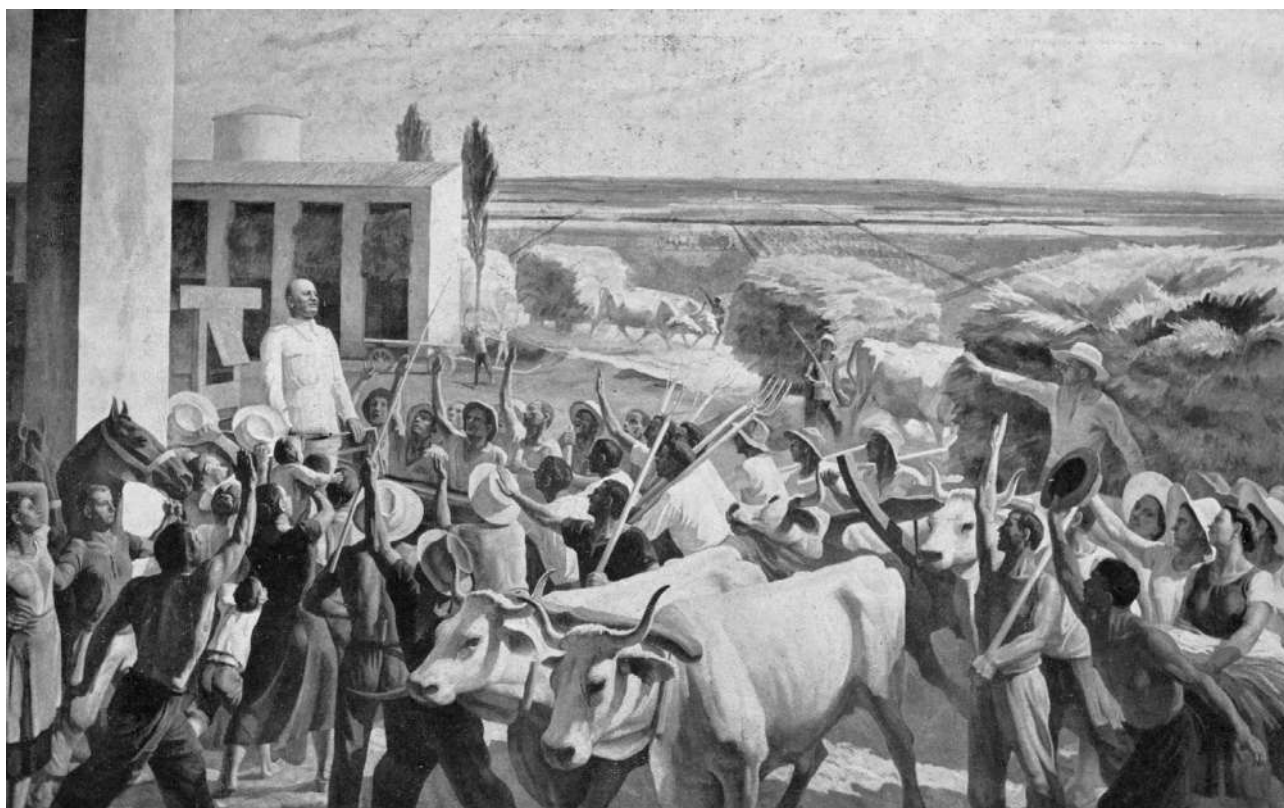
Nel dattiloscritto, la Fezzi aveva però aggiunto la seguente nota di approfondimento, eliminata nel testo in seguito pubblicato: «Sarà da indagare in altra sede la storia di quella [*sic*] intervento politico nella materia dell'arte. Busini non ne fu assente, allo stesso modo di altri artisti italiani, risentì anche della concezione di arte non formale ma strettamente impegnata sui 'contenuti', sulla concretezza delle figure. Probabilmente tergiversò riguardo ai contenuti dell'ascoltazione del discorso del Duce, o della Battaglia del grano (uno dei temi proposti da Mussolini quando venne a Cremona a inaugurare la prima mostra nel 1939)».³⁰

Anche in questo caso, probabilmente, rispetto alle bozze iniziali, la Fezzi ritenne prematuro inserire quest'ultimo passaggio. La coscienza della complessità dell'argomento, le consigliò probabilmente di omettere queste considerazioni nella redazione finale del testo, forse ritenendo opportuno approfondire meglio la questione della partecipazione di Busini al Premio Cremona che, in effetti, oggi ci appare più complessa e articolata.

Come già ricordato, egli le appariva allora «pittore



Elda Fezzi, *Antologica di Mario Busini all'A.A.A.F.A.* (sic!), (dattiloscritto con correzioni manoscritte; prima bozza per la presentazione della mostra retrospettiva del 1977)



Mario Busini, *La battaglia del grano*, Premio Cremona 1940 (dipinto distrutto)

lirico e idillico piuttosto che entusiasta di fabbricare scene retoriche con finalità ufficiali e di encomio politico». Le difficoltà dell'artista di rapportarsi al regime, caratteristiche di quegli anni, emergono frequentemente nelle diverse redazioni del testo, come accade anche nei quattro fogli manoscritti intitolati: *Mario Busini e la sua moderata 'classicità'*.

Si tratta di un'ulteriore versione dello scritto poi pubblicato nel 1977, nella quale compare un passaggio successivamente eliminato, dedicato alle prime e facili e sciolte stesure dei dipinti di Busini, che dovevano sembrargli «cose da dilettanti», rispetto a quanto si andava sostenendo nel dibattito che caratterizzò gli anni Venti e Trenta. Coinvolto «nei problemi dei rapporti con lo Stato e con il Popolo, e la richiesta da parte del Regime di una partecipazione degli artisti alla educazione culturale intesa come mezzo ma, ancora di più, come prova, testimonianza e illustrazione dei benefici prodotti dall'organizzazione politica», Busini cercava di restare in «equilibrio, appunto, tra il buon mestiere appreso e la propria sensibilità». A suo avviso, ciò gli aveva consentito di restare «libero dalle richieste perentorie di quadri in linea con i dettami del Regime e le sue dichiarate proibizioni di esperimenti tecnici (tollerati solo nelle mostre 'sindacali' come 'eccessi propri alle incompetenze dei giovanissimi')».³¹

Agli occhi di Elda Fezzi, dunque, Busini non sembrava né uno sperimentatore né un servile interprete del fascismo, bensì un pittore formato al rispetto della tradizione e dunque pienamente idoneo a interpretare le ambizioni della pittura di regime, in grado di rinunciare a «vestire di pittura il contenuto commissionato» e capace, come Carlo Carrà raccomandava in quegli anni, di «trovare in sé stesso tutto quello che l'argomento non gli fornisce».

Infatti, i dipinti da lui presentati al Premio Cremona, soprattutto i due, maestosi, realizzati nel 1940 e 1941, testimoniano delle capacità di adattamento della sua pittura alle esigenze celebrative del fascismo e di una consumata perizia pittorica: nudi accademici, repertorio di pose ostentate, scenari monumentali e un linguaggio che unisce idealizzazione classica ed eloquenza figurativa, sono le cifre più evidenti delle sue scenografiche composizioni, soprattutto di quella presentata nel 1941.

Al Premio Cremona, Busini interpretò le nuove mitologie di regime con l'abilità che gli derivava dagli insegnamenti

ricevuti tempo prima a Brera, che davano grande rilievo alle regole per le composizioni a soggetto storico o decorative, nonché, come correttamente indicato anche da Pietro Bonometti, dalla lezione di Antonio Rizzi «esponente di quel gusto storico, interpretato con vive reminiscenze simboliche e riletto con il fascino dell'Art Nouveau».³²

Questi precetti venivano da Busini adattati all'illustrazione del rapporto tra il dittatore e il popolo o all'esaltazione della cultura del corpo e delle smisurate ambientazioni che caratterizzavano le manifestazioni sportive e di massa del ventennio fascista.

L'influenza pervasiva della committenza di regime e la sua capacità di condizionare gli artisti è ampiamente documentata. Su tale aspetto, acutamente colto nello studio su Busini, la Fezzi ritornerà in alcuni suoi scritti. Infatti, oltre a quello già ricordato su Iginio Sartori, riprenderà la riflessione in occasione della grande mostra allestita nel 1982, a Palazzo Reale a Milano, *Gli Annitrenta. Arte e cultura in Italia*. La rassegna ottenne un successo straordinario, uno dei più grandi in assoluto nell'ambito delle esposizioni italiane del dopoguerra, testimoniato dai 300.000 visitatori e dai fiumi d'inchiostro versati sulla stampa.

Nel dattiloscritto, intitolato *Anni Trenta: la storia nell'equivoco* e conservato nel Fondo Fezzi, la studiosa commentava le polemiche innescate da chi aveva superficialmente interpretato la mostra come un elogio del fascismo senza aver nemmeno aperto il catalogo. Eppure, constatava la Fezzi, sarebbe bastato scorrerne i testi, a partire da quello del sindaco Tognoli, che definiva l'esposizione come il «tentativo di dar vita a una verifica storica» che, alla condanna del fascismo univa il desiderio di conoscenza della vita sociale e culturale dell'Italia dell'epoca, per rendersi conto di trovarsi di fronte a una «rilettura obiettiva e senza rancore, al di sopra di molte rabbie polemiche». Infatti, come rilevava commentando i saggi del catalogo, vi si potevano cogliere severe critiche all'Italia in orbace e ai suoi ambienti artistici ma, soprattutto, vi si biasimavano gli «ignoti pittori del Premio Cremona, farinacciano, pesantemente propagandistico della prassi del regime».

Nel testo, ancora allo stato di bozza, l'esposizione era definita «un fenomeno ancora tutto da studiare, nonostante qualche indagine già iniziata», un «tentativo di 'istruire' gli italiani ad un costume irregimentato sotto poche e perentorie formule catechetiche. Un tentativo, si sa, che ebbe i suoi momenti culminanti, ma che poi si ridusse o rimase a livello di promozionalità (...) o si scolorì anche a contatto-scontro con la individualità italiana, la disubbidienza italiana, la fantasia e la filosofia italiana caratteristiche che non hanno tendenze agli imperi e alle dittature» [sic].³³

La Fezzi definiva «lucido» l'intervento introduttivo di Renato Barilli che esplicitava lo sforzo di offrire lo spaccato del decennio, con uno studio che puntava a ricostruire il periodo conclusosi con l'ingresso in guerra dell'Italia fascista. Più avanti, essa coglieva anche un altro fondamentale aspetto, più relativo al rapporto tra regime e popolo, tra committenti, artisti e pubblico del Premio Cremona, facendo riferimento alla «gente, degli strati più bassi, quella che non vide assolutamente i propri problemi non dico risolti ma neppure messi in campo; quelli che non erano rappresentati nei suoi [sic] faticosi sacrifici, ma, se mai in posa esaltata durante l'Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce (...)». Eppure qualche pittore ci fu che osò inviare a tale rassegna-premio dipinti in cui si vedevano madri



Giovanni Misani, *Raccolto*, Premio Cremona 1940, dipinto disperso

e madri [*sic! Leggi padri*] macilenti o rachitici, riuniti in ambienti umidicci e cupi. Non dovettero piacere alla direzione fascista e soprattutto a Farinacci, l'uomo che per primo in Italia voleva mettere in riga anche gli artisti e farli 'funzionare' come "sani" propagandisti della bontà del Regime». ³⁴

Con buona probabilità, Elda Fezzi aveva negli occhi lo straordinario dipinto che Mario Biazzi aveva presentato al Premio Cremona del 1939. Questa tela era rimasta, dal 1945, in uno scantinato della Camera di Commercio, in quello che era già stato il Palazzo delle Corporazioni, prima che fosse rinvenuta da Carla Almansi, all'epoca conservatrice dell'Archivio storico camerale.

Si tratta di un'opera straordinaria, probabilmente guardata con perplessità e forse con ostilità da una parte del regime, anche per la lontananza dalla retorica illustrativa, tipica delle composizioni più allineate esposte a Cremona, nelle quali emergeva invece l'espressione del vigore e di quella «salute, fisica e morale, del popolo italiano», che Tullo Bel-lomi auspicava si dovesse raggiungere attraverso l'adozione di solide e compatte volumetrie.

Il dipinto, infatti, rifletteva le stesse ansie espresse nei coevi disegni di Biazzi, dai quali egli mutuava, oltre al segno espressionista, anche il soggetto e le figure, tratte da quel mondo di contadini miserevoli ed emarginati, esclusi dal sistema costituito ed estranei a quell'ambiente aristocratico e borghese che il pittore ritraeva altrove con successo.

Dopo il ritrovamento del dipinto, la dottoressa Almansi e la stessa Fezzi si opposero alla cancellazione del ritratto di Mussolini che vi campeggia. Senza questa presenza paternalistica, nella quale la voce del Duce si materializza attraverso il suo volto, il dipinto avrebbe perso il suo senso e noi, forse, non saremmo mai riusciti a capire perché il pittore cremonese, fondamentalmente anarchico e violentemente antiborghese, potesse aver aderito al fascismo come fiduciario del Sindacato degli artisti. ³⁵

Le annotazioni che Elda Fezzi aveva raccolto sul Premio Cremona nel corso di una lunga militanza critica, restarono nel cassetto fino a quando, con la salute ormai minata dalla malattia, non decise di riorganizzarle e approfondirle tra la fine del 1987 e l'inizio del 1988, con la citata intervista a Carlo Acerbi. La studiosa aveva allora in animo di analizzare finalmente i cataloghi e di riprendere in modo sistematico la letteratura sull'argomento, ma un implacabile destino glielo impedì.

Ad ogni modo, pur nella frammentarietà di una ricerca non sistematica, le sue osservazioni avevano già saputo cogliere i tratti fondamentali e le principali contraddizioni della rassegna cremonese, dandoci così conto della sua straordinaria sensibilità e del suo acume critico.

Note:

¹ R. BONA, *L'intervista di Elda Fezzi a Carlo Acerbi. Gli anni del Premio Cremona*, Cremona, Società Storica Cremonese, 2018 e T. CORDANI, *Tracce di donna: Elda Fezzi, un profilo in punta di matita*, Cremona, Società Storica Cremonese, 2020, pp. 7-10.

² Per una ricognizione sul dibattito critico relativo al Premio Cremona nel dopoguerra si vedano: R. BONA, *Ragioni, difficoltà e limiti di una mostra*, in *Il Regime dell'arte*, catalogo della mostra, a cura di V. SGARBI e R. BONA, Cremona, Contemplazioni, 2018, pp. 75-119 e A. MELATI, *Dal consenso alla rimozione*, ibidem, pp. 175-181.

³ G. MUNARO, *Il secondo «Premio Cremona»*, in «Emporium», luglio 1940, pp. 47-49.

⁴ R. BONA, *L'intervista di Elda Fezzi*, cit., 2018, pp. 7-8, 21-22, 50-51.

⁵ *Mario Sironi. Opere 1902-1960*, a cura di M. PENELOPE, catalogo della mostra, Sassari, 26/10-24/11/1985, Mondadori De Luca, Milano-Roma 1985.

⁶ R. BONA, *L'intervista di Elda Fezzi*, cit., 2018, pp. 50-51. Fra i volumi indicati in bibliografia dalla studiosa compaiono: R. BARILLI, *Gli Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 gennaio - 30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982; F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976; R. BOSSAGLIA, *Il «900 italiano» Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979; Id., *Mostra del Novecento italiano: 1923-1933* (Milano, Palazzo della Permanente, 12 /1- 27/3/1983), Milano, Mazzotta, 1983.

⁷ E. FEZZI, *Giacomo Balestreri*, Cremona, Bodoniana, 1964; Id., *Balestreri Giacomo – Ruffini Dante*, mostra retrospettiva (Cremona, Palazzo Trecchi, 11-16 ottobre 1980), Cremona, Adafa, 1980. G. BALESTRERI (Vercelli, 1888 – Torino, 1963) presentò al Premio Cremona tre opere, non ancora rintracciate: *Rurali-Ascoltazione del discorso*, 1939; *Pane quotidiano*, 1940; *Saluto alla*

bandiera, 1941; cfr. R. BONA, *Il Premio Cremona, 1939-1941. Opere e protagonisti*, Piacenza, Scritture, 2016, pp. 147, 174-175. Anche nelle note introduttive al recente catalogo della mostra *Omaggio a Giacomo Balestreri* (Cremona, Bertoldi Arte, 2007) non si trovano notizie sulla partecipazione del pittore al Premio Cremona.

⁸ E. FEZZI, *Iginio Sartori. Natura e arte*, in *Iginio Sartori*, catalogo della mostra (Cremona, 17/12/1977 - 15/1/1978), con uno scritto di M. BALESTRERI, Cremona, Padana, 1977, pp. 26-27. I. Sartori (Cremona, 1903-1980), partecipò al Premio Cremona con *Il pane*, 1936-40, olio su tela, cm. 165 x 200, Cremona, Camera di Commercio.

⁹ Ibidem, p. 23.

¹⁰ M. MONTEVERDI, *Arte cremonese d'oggi (In margine alla Mostra Sindacale)*, in «Cremona», XV, 5-6, 1943, pp. 178-179. Cfr. R. BONA 2016, cit., pp. 95-96, 209-210 e la scheda *Iginio Sartori*, in *Il Regime dell'arte*, cit., pp. 224-225: con bibliografia precedente.

¹¹ E. FEZZI, *Iginio Sartori*, 1977, cit., p. 26.

¹² M. BALESTRERI, ibidem, p. 12.

¹³ E. FEZZI, ibidem, p. 28.

¹⁴ Ibidem, pp. 25-26.

¹⁵ Ibidem, pp. 27-28. L'unica presenza di Sartori al Premio Cremona, nel 1940, fu preceduta da un'intensa partecipazione alle esposizioni ufficiali durante i secondi anni Trenta, anni nei quali l'artista realizzò anche una vasta decorazione murale per l'edificio della Canottieri Baldesio di Cremona, progettato da Aldo Ranzi (1937); in seguito, insieme a Busini, dipinse i pannelli a tempera per le pareti di due sale di rappresentanza dell'Intendenza di Finanza e del Genio Civile, nel Palazzo degli Uffici Governativi a Cremona, progettato sempre dal Ranzi e da Venceslao Guida (1935-38).

¹⁶ E. FEZZI, voce *Carena Felice* (Cumiana, 1879 - Venezia, 1966), in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1960 [-2018], vol. XX, 1977.

¹⁷ *Exposition art italien moderne organisée par Mario Tozzi* (Parigi, Galleria Editions Bonaparte, novembre-dicembre 1929), Parigi 1929; sul ruolo di Carena nella giuria del Premio Cremona cfr. *Il Regime dell'arte*, cit., pp. 91-92.

¹⁸ E. FEZZI, *Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, in *Mario Busini*, catalogo della mostra retrospettiva (Cremona, Palazzo Trecchi, 2-25 aprile 1977), II ed., Cremona, Adafa, 1977, p. 23; Id., *La mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte*, in «La Provincia», 19 aprile 1957, p. 2.

¹⁹ Mario Busini (Cremona, 1901 - 1974), *9 Maggio XIV*, ca. 1939, olio su tela, cm 202 x 152, firmato e datato in basso a destra «M. B. XVII», Piacenza, Collezione privata. L'attuale proprietario lo acquistò presso l'antiquario Oreste Carini di Piacenza. Nel 1939, la tela venne esposta in Palazzo Comunale, nella sala IV al n. 20, con il motto «Raccontate al popolo come sia dolce l'orgoglio del sangue versato (Delcroix)». *Premio Cremona. Catalogo*, 1939, cit., tav. 40. Cfr. scheda in, *Il Regime dell'arte*, cit., p. 267.

²⁰ M. Busini: *La Battaglia del grano*, 1940; *Mentes et corpora exercemus ad illustrandam Patriam*, ca. 1941, ubicazione incerta: segnalato negli Stati Uniti. Cfr. R. BONA, 2016, cit., pp. 41-43, 182-183.

²¹ E. FEZZI, in F. Voltini, 1977, cit.

²² Cartella *Giovanni Misani*, Fondo Elda Fezzi, Biblioteca Statale di Cremona. G. Misani (Annicco/Cr, 1911 - 1985) era stato segnalato dalla Fezzi in *La mostra di Primavera*, 1957, cit. Il pittore si presentò al Premio Cremona in due successive edizioni con quattro pannelli dipinti a fresco: due nel 1940, *Saluto alle messi* e *Raccolto*; due nel 1941, *All'istruzione e Pensiero e lavoro per la Patria in armi*. Le opere, poi esposte ad Hannover, risultano ancora disperse. Vedi R. BONA, 2016, cit., pp. 94, 142-143, 199. Queste prove di Misani sono caratterizzate dall'accento illustrativo e dall'evidente adesione alle tematiche proposte, ma anche da una spontaneità legata ai procedimenti della macchia cromatica e alla stesura risoluta, luminosa nella tessitura, composta da pennellate corpose e costruttive, sempre morbide e pastose.

²³ E. FEZZI, voce *Busini Mario*, in A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato*, IV ed. in 5 voll., diretto da L. Servolini, I, Milano, Patuzzi, 1970, pp. 467-468; si vedano *Mario Busini: Bibliografia*, 4 fogli dattiloscritti con bibliografia *Busini Mario*, 6 fogli manoscritti con appunti per biografia e bibliografia.

²⁴ E. FEZZI, *Mario Busini: Cinquant'anni di pittura all'ADAFa*, 3 fogli dattiloscritti. La recensione apparve sul quotidiano «La Provincia» il 3/12/1972, con il titolo *Mario Busini: mezzo secolo di pittura all'ADAFa*. Altri quattro fogli manoscritti a penna, intitolati *Non tutta la pittura più efficace di Busini all'Adafa*, ne costituiscono la bozza.

²⁵ *Mario Busini*, mostra antologica, Palazzo Trecchi, 18/11-10/12/1972, Cremona, Adafa, 1972. Il catalogo venne nuovamente pubblicato nel 1977: *Mario Busini*, II ed., cit., con l'aggiunta, alle pp. 19-24, della nota di E. FEZZI al saggio di F. Voltini, *Cinquant'anni per l'arte*.

-
- ²⁶ *Di Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, 6 fogli dattiloscritti, numerati 1-8.; pp. 4 e 5 mancanti.
- ²⁷ *Di Mario Busini e della fede nel buon mestiere di pittore*, 8 fogli dattiloscritti con note manoscritte.
- ²⁸ E. FEZZI, *Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, in *Mario Busini*, cit., 1977, p. 19.
- ²⁹ *Ibidem*, pp. 21-23.
- ³⁰ *Mario Busini e la tradizione del buon mestiere*, dattiloscritto, f. 7.
- ³¹ *Mario Busini e la sua moderata 'classicità'*, 4 fogli manoscritti e un dattiloscritto (che inizia con le parole "intesa come mezzo per l'organizzazione politica") con cancellature, correzioni e appunti manoscritti a penna nera. A questi fogli si riferisce anche il testo manoscritto che riporta, ripassato a penna nera, il nome *Mario Busini*, e gli appunti relativi alla ricerca sulla rivista Cremona, sul Funi di Birolli e sul catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, dedicata ad Ambrogio Alciati, curata nel 1942 da G. Nicodemi.
- ³² P. BONOMETTI, *Il laboratorio di Mario Busini*, in *Mostra dei disegni di Mario Busini*, catalogo della mostra (Cremona, Centro San Michele, 29 marzo-11 aprile 1987), Cremona, la Nuova Rapida, 1986, pp. 7-27.
- ³³ E. FEZZI, *Anni Trenta: la storia nell'equivoco*, 4 fogli dattiloscritti, f. 2. Vedi R. Barilli, *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, 1982, cit.
- ³⁴ *Anni Trenta: la storia nell'equivoco*, f. 6.
- ³⁵ Mario Biazzi (Castelverde/Cr 1880 - Cremona 1965), *Ascoltazione di un discorso del Duce alla radio*, 1939, olio magro e carboncino su tela, cm 172 x 210, Cremona, Camera di Commercio. L'opera, rinvenuta casualmente nel 1980, era rimasta in uno scantinato dal 1945 e presentava notevoli danni alla pellicola pittorica e alla cornice. Restaurata da Felice Abitanti venne esposta nella Camera di Commercio di Cremona. La Fezzi si era occupata del pittore già nel 1965, in occasione della mostra postuma a lui dedicata nel Ridotto del teatro Ponchielli. Cfr. R. BONA 2016, pp. 82-83, 179-180; Id., *Mario Biazzi*, scheda, in *Il Regime dell'arte*, 2018, cit., pp. 196-199; T. CORDANI, *ibidem*, pp. 153-154. Si veda anche la monografia di C. GREGORI, *Mario Biazzi, pittore cremonese. 1880-1965*, Cremona, Madoglio, 1992.

Il “Dono Elda Fezzi” nella Biblioteca Statale di Cremona

Il fondo è pervenuto alla Biblioteca Statale un anno dopo la morte della storica e critica d'arte: nel giugno del 1989 i fratelli ed eredi di Elda Fezzi, Giambattista e Maria Luisa, decidono di donare la “raccolta specializzata sull'arte italiana contemporanea” della sorella, chiedendo venisse destinata alla Libreria Civica depositata presso la Biblioteca Statale di Cremona, con l'impegno a conservare unito il materiale in un fondo intitolato a Elda Fezzi e ad inventariare e catalogare il materiale che, venendo donato a corpo e quindi privo di un inventario di consegna, risulta estremamente eterogeneo. I donatori richiedono anche: “una catalogazione analitica dei libri, cataloghi, riviste che contengano saggi di E.F. in modo che ... risultino gli elementi per una bibliografia degli scritti di E.F.” così come, sempre nell'ottica di favorire la conoscenza dell'attività della studiosa, si concede che: “lettere, fogli di appunti manoscritti e dattiloscritti di E.F. eventualmente inseriti in libri e opuscoli ... possono essere messi a disposizione di un pubblico ristretto di studiosi”.¹

Come detto, il fondo arriva in Biblioteca senza un inventario di consegna e ciò determina la necessità, innanzi tutto, di un primo ordinamento che prevedesse la definizione dei vari generi di materiale bibliografico, preceduto da una primissima e fondamentale distinzione tra materiale a stampa, materiale manoscritto / dattiloscritto, altro (soprattutto, fotografie). Il materiale a stampa è il primo ad essere oggetto di inventariazione e schedatura, un'attività che ha da subito fatto intuire la vastità del fondo, confermata dai numeri: 3.482 titoli monografici, 90 testate periodiche, 5.020 opuscoli. Una ‘monumentalità’ a cui si aggiunge il valore di essere una biblioteca specializzata, strettamente connessa agli interessi culturali e all'attività di Elda Fezzi, relativi prevalentemente all'arte contemporanea. Predominano infatti monografie su artisti del XX secolo, edizioni di gallerie d'arte e cataloghi di esposizioni (tra le quali la Biennale di Venezia e numerose mostre premio), manuali di tecniche artistiche, opere divulgative riguardanti specifici temi di storia dell'arte, oltre a svariate guide turistiche. Da segnalare inoltre la cospicua presenza di bollettini del mercato d'arte e di numeri sparsi di riviste sia d'arte che di architettura, nonché di cultura letteraria e di interesse locale, periodici dei quali Elda Fezzi fu anche collaboratrice. Il fondo è arricchito da classici della letteratura, opere di critica e storia letteraria, testi di morale e di religione. La pubblicazione più antica è il testo di Andrea Micheli, *Historia dell'antico testamento... Personaggi*, edito a Milano da Pogliani fra il 1828 e il 1830; tra le più recenti i cataloghi delle mostre antologiche dedicate a Mario Piva e a Enzo Pagni, editi rispettivamente a Ferrara e a Gallarate nel 1988.

Qui è impossibile entrare in un'analisi più dettagliata del fondo, ma si può ricordare che Elda Fezzi si laureò a Bologna nel 1953 con Rodolfo Pallucchini con una tesi dal titolo *Rapporti tra cubismo e futurismo nell'arte moderna* e quello del futurismo è un tema che ricorre con una certa frequenza nel catalogo del fondo, dimostrando la sensibilità precorritrice della storica dell'arte: dal catalogo della *Mostra Nazionale della pittura e della scultura futuriste*, Bologna 1951 (collocazione E.FEZ.767) agli scritti che lei stessa dedicherà al tema fino ai numeri della rivista “Futurismo oggi: periodico mensile per i giovani futuristi italiani”,² posseduto con lacune nelle prime annate e con continuità dal 1977 al 1986.



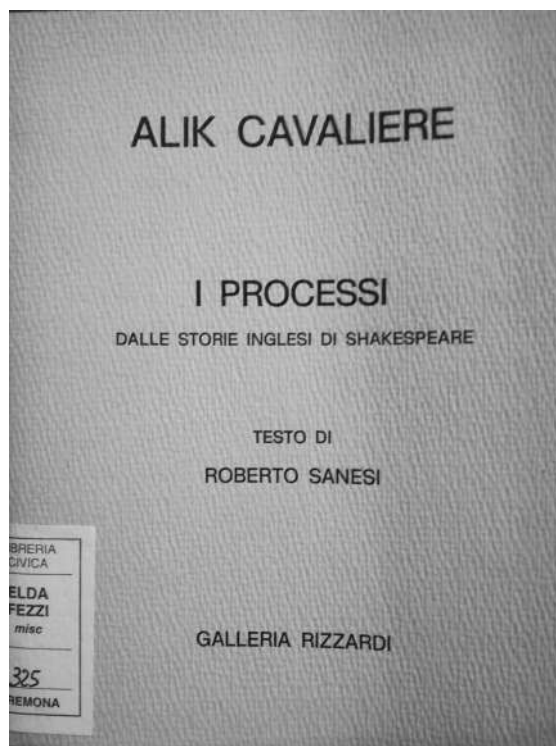
Federica Galli, *Acquaforte*, 1969

Allo stesso modo è necessaria una breve riflessione sull'enorme quantità di opuscoli - poco più di cinquemila - che rappresentano un vero tesoro per chi si occupa di arte del secondo Novecento, di cui riportano uno spaccato prezioso raccontato dai pieghevoli delle mostre, dai piccoli cataloghi legati a gallerie d'arte di tutta Italia (e qualcuno anche all'estero), la cui attività di ricerca è spesso testimoniata solo da questi documenti, che talvolta hanno anche il valore aggiunto delle note autografe di Elda Fezzi, con riflessioni sulle opere e considerazioni sugli autori, quando non vere interazioni con gli stessi, spesso scritti sull'invito o su fogli allegati: citiamo, a puro titolo di esempio, l'invito manoscritto alla mostra di Anselmo Francesconi,³ il foglio di conversazione con Valentino Vago,⁴ gli appunti sul catalogo della personale di Gregory Gillespie.⁵

Ma oltre al valore bibliografico, il dono Fezzi ha un vero e proprio valore artistico, dato dalle non poche opere grafiche firmate che accompagnano cataloghi e libri d'artista: Enrico Della Torre, Federica Galli, Alik Cavaliere solo per nominarne alcuni.

La catalogazione del materiale a stampa del dono Fezzi si è conclusa circa dieci anni fa e poco dopo è iniziato l'ordinamento della sezione manoscritti,⁶ che definiamo così per brevità ma che raccoglie una mole davvero impressionante di lettere, appunti, scritti tanto pubblicati quanto inediti, materiale di studio, fotografie, carteggi e corrispondenze con artisti: materiale che presenta un contenuto molto simile alle Carte Elda Fezzi

conservate presso l'Archivio di Stato di Cremona, ma in una quantità esponenziale e, a tutt'oggi, difficilmente quantificabile. Già una significativa parte del materiale è stato ordinato in cartelle per autore (con un metodo più specificamente archivistico che bibliografico, considerato il carattere prevalentemente documentario della sezione), ma c'è ancora molto lavoro da fare, nella convinzione che l'eredità culturale di Elda Fezzi riserverà per il futuro nuove, interessanti sorprese.



Roberto Sanesi, *Alik Cavaliere. I processi dalle storie inglesi di Shakespeare*, 1974

Note

¹ Giambattista e Maria Luisa Fezzi al Direttore della Biblioteca Statale di Cremona Goffredo Dotti, Cremona 6 giugno 1989, *Proposta di donazione raccolta Elda Fezzi* (BSCr, Arch. Amministrativo, n.prot. 939/IV b, 16 giugno 1989).

² "Futurismo oggi: periodico mensile per i giovani futuristi italiani" a.1, n. 1 (dic. 1969)- a. 25, n. 2 (feb. 1993). - Roma: Arte viva, 1969-1993.

³ *Anselmo Francesconi, Galleria 32*, 26 febbraio 1976 (coll.Fezzi Misc.4630).

⁴ *Valentino Vago: testi* di Flavio Caroli e Paolo Fossati, Milano, Galleria Morone 6, [1975]. Catalogo della mostra tenuta a Milano, Firenze, Torino, Roma, Messina nel 1975. (coll. Fezzi Misc.4664).

⁵ *Gregory Gillespie: dipinti 1972-1974*. - [S. l. : s. n., 1974?](Roma: Studio tipografico) (coll. Fezzi Misc.4717).

⁶ L'ordinamento di questa sezione fu affidata, dall'allora direttore della Biblioteca Stefano Campagnolo a Giovanni Graifemberg.

Le “Carte Elda Fezzi” in Archivio di Stato di Cremona

In occasione del ventesimo anniversario della morte di Elda Fezzi (2008) venne consegnato all'Archivio di Stato di Cremona un piccolo complesso documentario che nonostante l'esiguità riveste una notevole importanza. Scorrendo l'elenco di consistenza, pur se sommario e pur nella frammentarietà, balzano all'occhio materiali che, solo all'apparenza, sembrano eterogenei e slegati (quasi frammenti), ma che illuminano la studiosa e permettono di cogliere fino in fondo la complessa personalità di Elda Fezzi e soprattutto i suoi molteplici interessi in campo artistico ad ampio raggio.

In primo luogo la documentazione scolastica, di lei giovane studentessa all'Università di Bologna (sicuramente densa di stimoli per un carattere curioso di apprendere) nell'immediato dopoguerra.

Quindi i materiali prodotti come docente di lettere a quell'Istituto Tecnico che non volle mai abbandonare nonostante forse la possibilità di trasferirsi in un liceo. Ma proprio in quell'Istituto Tecnico aveva modo di formare giovani che altrimenti mai avrebbero avuto la possibilità di conoscere il mondo delle lettere e dell'arte.

Una conservazione scrupolosa (b. 1) di quanto utilizzato e di quanto prodotto a scuola.

Accanto a questi materiali ufficiali ecco il privato, esplicitato nei documenti relativi alla malattia e poi alla morte del padre Giorgio avvenuta nel 1985.

Con la documentazione conservata nel faldone 2 si entra nel mondo artistico della Fezzi e ciò che preme segnalare è il copioso fascicolo con parte della corrispondenza (1978-1988) con i grandi esponenti dell'arte contemporanea, con i critici più importanti e con i responsabili delle maggiori riviste d'arte.

Nell'archivio si conserva anche la triste testimonianza della sua malattia lucidamente descritta nel “Diarietto” redatto sul retro di un quaderno di appunti sul Premio Cremona e con l'intervista all'anziano pittore Carlo Acerbi.



Elda Fezzi e Ferdinando Giordano davanti al meccanismo dell'orologio del Torrazzo

Ecco, gli appunti sono una predominante della documentazione conservata. Appunti, elenchi di libri o documenti da consultare, esperti da contattare. Per i vari studi che intraprendeva Elda Fezzi annotava moltissimo e con dovizia di particolari. Lei stessa aveva creato dei poderosi fascicoli monotematici (ad esempio nella b. 3 “Pittori cremonesi non ‘500” o gli appunti presi durante una riunione - 25 settembre 1981 - della Commissione di studio per il recupero della ex chiesa di San Vitale; “Opere (e viaggi) di Malosso e allievi – Agosta”). Importante e notevole è la documentazione raccolta per la monografia su Medardo Rosso (bb. 11-13) o gli appunti per l'articolo su Cézanne “Paul Cézanne. Per un articolo (non pubblicato a Milano)”. Nella busta 15 si segnala il materiale per una pubblicazione su Kokoschka. Ma anche appunti e documentazione varia raccolta nel 1987 in vista della formulazione di proposte per la realizzazione del Sistema museale cremonese “Musei proposte regionali” (b. 17). Infine da non dimenticare la presenza della sua tesi di laurea “I rapporti fra il Cubismo francese e il Futurismo italiano in arte figurativa” (b. 14). Attraverso la lettura del testo sicuramente si possono cogliere le prime riflessioni (seppur giovanili) del futuro grande critico. In chiusura una segnalazione a parte merita il materiale raccolto, per la prima volta in modo organico e scientifico, per uno studio su Janello Torriani al quale nel 1981 è stato intitolato l'Istituto Tecnico cremonese (b. 10). Interessante è sicuramente la corrispondenza con l'ingegnere spagnolo José A. Garcia-Diego. Accanto a studi, appunti una messe copiosa di inviti e cataloghi di mostre d'arte (alcuni annotati) nonché indirizzi di privati e gallerie d'arte, ma anche riviste d'arte a volte numeri unici.



Elda Fezzi con Germano Fenti, Carlo Capurso e José A. Garcia-Diego

Elda Fezzi: scatti di una vita

L'inserto che qui si pubblica, vuole essere un piccolo racconto fotografico di alcuni significativi momenti della vita di Elda Fezzi, a partire dalla prima partecipazione (1954), ancora giovanissima, alla XXVII Biennale di Venezia.

Le fotografie poi ci raccontano, oltre che di incontri di Elda con artisti e critici, anche di momenti di vita familiare.

Si sono riportate fedelmente le indicazioni poste sul retro delle fotografie.

Si pubblicano infine, come appendice, le fotografie prive di indicazioni ma ritenute comunque di interesse nel filo del racconto.

La maggior parte delle fotografie è conservata nel "Fondo Fezzi" della Biblioteca Statale di Cremona e in Archivio di Stato di Cremona "Carte Fezzi".

Alcune fotografie poi, appartengono alle raccolte private di Gabriella Montaldi-Seelhorst e di Ines Pedrazzoli (nipote di Elda Fezzi).

XXVII Biennale di Venezia (giugno 1954)



In motoscafo verso la Biennale



Davanti a *L'homme blessé* di Courbet



Con Roberto Longhi, Franca Scarpa, Dina Paolillo e Marilù Poletto



Con Franca Scarpa e Marilù Poletto a Dorsoduro (VE)



Con Franca Scarpa e Marilù Poletto al padiglione della Gran Bretagna



A fianco del cavallo dello scultore svizzero Burkardt



Davanti all'ingresso della Biennale



Inaugurazione della mostra nel padiglione della Polonia



Conferenza sulla pittura polacca contemporanea



In entrambe le immagini Elda Fezzi guida la visita alla mostra di arte polacca





Incontri alla Biennale



Davanti all'opera *Boulevard des Invalides* di De Pisis



Momenti di vita sociale alla Biennale del 1956





Finestra del terrazzino sopra il medagliere

XXXIII Biennale di Venezia (1966)



Con Mafalda Carini

Momenti diversi...



Galérie Apollinaire di Le Noci, con Hella Guth (Milano 28 novembre 1956)



Al Premio Viareggio (1959)



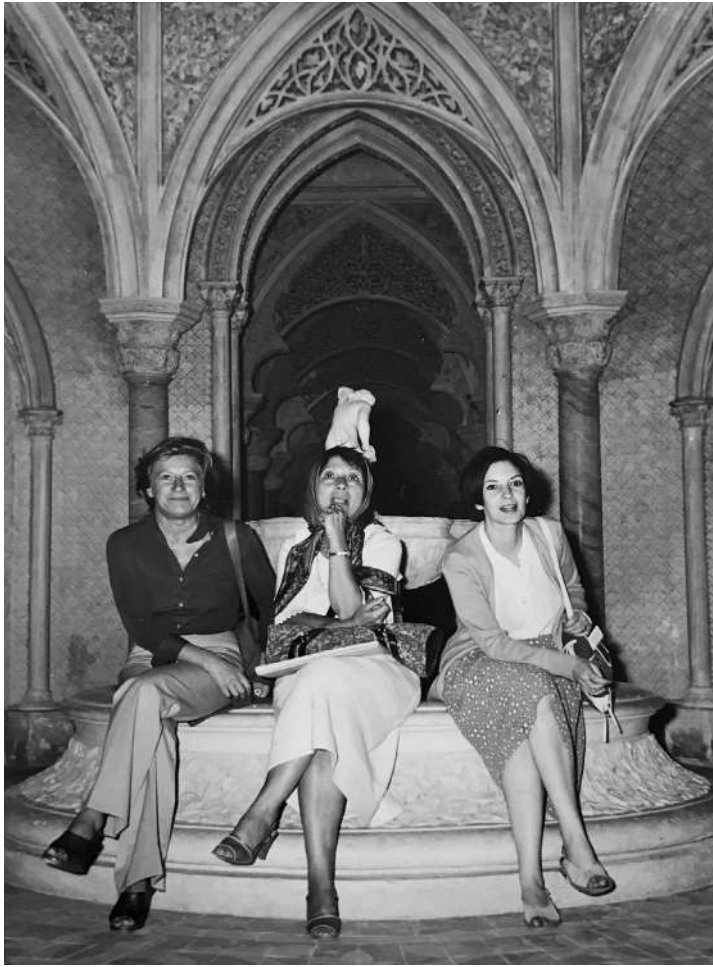
Elda Fezzi e le sue allieve della classe 1E dell'Istituto Tecnico Beltrami, dopo una visita a San Sigismondo (1960)



Crema, la Giuria del concorso di pittura estemporanea (anni '60)



Trattoria "Da Melini", cena dopo l'inaugurazione della mostra di Giuseppe Guerreschi alla Galleria Botti (1974).
Seduti: Giuseppe Guerreschi, Elda Fezzi, Giannetto Fieschi, Danilo Montaldi. In piedi: Ambrogio Barili, Franco Fiameni, e le relative compagne



Con Rossana Bossaglia e Lea Vergine
(AICA Lisbona, 1976)



Con il critico Bairethal e Rossana Bossaglia (AICA Lisbona, 1976)



Congresso AICA, Colonia 1977



Inaugurazione di una mostra di Feliciano Bianchessi alla Galleria Il Poliedro.

Con la dott.ssa Rita Barbisotti, il prof. Gianfranco Taglietti e la signora Adriana Taglietti



Momenti in famiglia...



Elda Fezzi con la sorella Luisa e la nipote Elena



“La Provincia” 1956 - 1988
a cura di Angela Bellardi e Roberta Bonvicini

Si presentano i registi degli articoli pubblicati da Elda Fezzi sul quotidiano “La Provincia” dal 1956 al 1988 (anno della sua scomparsa). Per una migliore fruizione si pubblica anche l’Indice dei nomi degli artisti citati, delle mostre, delle località nonché delle gallerie espositive.

1956 19 gennaio

"I messaggi senza parole dell'arte astratta" - Degna di interesse è l'acclimatazione raggiunta da questo genere d'arte in certe parti del mondo. Non i tutti i luoghi è ugualmente intesa. L'arte astratta infatti cerca immagini che non cadono sotto gli occhi e riprende caratteri formali che risalgono a tradizioni più lontane e primitive.

1956 6 marzo

"Arturo Tosi: un occhio che rievocava con affetto i nostri paesi e i nostri laghi". Da molti anni ormai sentiamo crescere il nostro interesse nei confronti del valore dell'opera di Arturo Tosi. Pittore lombardo che si è contraddistinto per il suo infaticabile e inesauribile amore per i paesaggi.

1956 22 marzo

"La Mostra del disegno infantile nelle sale del Gruppo Leonardo". Tutti gli interessi che possono inserire al problema di disegno come arte infantile nella scuola hanno di che nutrirsi davanti ai lavori esposti in questi giorni nelle sale superiori del Palazzo dell'Arte, provenienti da molte e diverse parti del mondo.

1956 25 aprile

"Una visita alla mostra degli artisti professionisti cremonesi". Allestita nei saloni del Palazzo dell'Arte presenta accenni di buona possibilità coloristica provenienti dalle opere di Giorgio Mori. Giacomo Balestreri riesce a rinverdire la propria gamma coloristica, e ad animare nervosamente la trama incisa dei paesaggi. Protagonisti di questa rassegna sono anche: Piero Ardigò, Alessandro Riccardi, Carla Bergamasco, Fabrizio Merisi, Remo Azzini, Egisto Naponi, Sereno Cordani, Felice Abitanti, Cornelio Bertazzoli, Giorgio De Cicco, Dante Ruffini, Pietro Ferraroni, Piero Foglia ed Ercole Priori.

1956 9 maggio

"Mostra dell'incisore Virgilio Tramontin". Da un ventennio è presente, nelle mostre di incisione italiane e straniere più importanti l'incontro con opere di Virgilio Tramontin. Il significato di queste vedute è quello di una discendenza culturale ed emozionale.

1956 12 maggio

"Charles Baudelaire e la critica d'arte". Non è molto noto l'acume di Charles Baudelaire come critico dei Saloni delle esposizioni d'arte, tenuti a Parigi dal 1845 al 1854. Diretti e istintivi sono anche i suoi giudizi su Delacroix, un altro pittore per cui le lancette del pubblico arrivano in ritardo.

1956 15 maggio

"Un omaggio a Francesco Arata alla Mostra d'Arte di Castelleone". Molte buone opere di pittori locali assieme ad un gruppo di quadri degli artisti cremonesi. Quasi al modo delle grandi mostre viaggianti che si spostano da una città ad un'altra, la mostra degli artisti cremonesi, tenutasi a Cremona, è stata portata a Castelleone.

1956 24 maggio

"Nelle sale del Palazzo dell'Arte mostra degli artisti cremonesi". La seconda mostra, più completa, degli artisti professionisti cremonesi vede una rassegna piuttosto numerosa della produzione locale. Presenti nelle sale del Palazzo dell'Arte: Mario Biazzi, Giovanni Misani, Mario Busini, Iginio Sartori, Carlo Acerbi, Domenico Bellini, Adalberto Marengo, Tino Aroldi, Piero Marcotti ed Ernesto Pirolì.

1956 7 giugno

"Istantanee a Venezia". Le suggestioni di letture erotiche o fumettistiche, tutte le realtà fatte sognare in technicolor dai cinema, le riproduzioni seminate nel mondo hanno saputo rivestire Venezia di tantissimi aspetti curiosi.

1956 21 giugno

"La XXVIII Biennale di Venezia: così è stata preparata" - Tout le monde accorreva per vedere le novità e le stranezze

di questa edizione. Il padiglione giapponese, un parallelepipedo gettato su palafitte di cemento armato, cui si accede per rampe di scale a sassi. L'altro padiglione nuovo è la piccola casetta progettata in Finlandia dal famoso architetto Alvar Aalto.

1956 27 giugno

"Immagini veristiche nelle prime sale del padiglione italiano. Avviciniamo le opere esposte alla XXVIII Biennale di Venezia"
- Le sculture di Messina e Carena. Un surrealista nostrano. I volti fantomatici di Cherchi e i totem di Consagra.

1956 4 luglio

"La XXVIII Biennale di Venezia. Visita alle personali" - In buon numero sono le sale personali di pittura, alla XXVIII Biennale, tanto che hanno portato a una suddivisione di ambienti prima destinati a un solo artista.

1956 12 luglio

"La XXVIII Biennale d'arte di Venezia. La mostra retrospettiva" - Uno dei punti principali su cui s'impegna la Biennale sono le retrospettive. L'utilità di questa rassegna: la foga di Filippo De Pisis e il calmo ritmo di Arturo Tosi. Immediato è anche il richiamo all'intero sviluppo di artisti contemporanei.

1956 7 agosto

"L'arte straniera alla Biennale" - Il significato delle opere di artisti tedeschi e americani presenti e presentati alla XXVIII Biennale d'arte di Venezia.

1956 1 novembre

"La pietà dei Cremonesi per i loro defunti. I nuovi monumenti al cimitero" - Le Cappelle, le sculture, i bassorilievi realizzati da Sereno Cordani, Foglia, Guarneri, Ercole Priori e Piero Ferraroni.

1957 19 aprile

La Mostra di Primavera al Palazzo dell'Arte. Esposte un buon numero di opere interessanti. Buon numero di cose interessanti si avvicinano nelle sale della "II Mostra di Primavera" aperta nel Palazzo dell'Arte. Oltre all'apporto degli artisti cremonesi vi è la novità degli artisti forestieri, alcuni già famosi, altri noti attraverso la Biennale di Venezia. Presenti Acerbi, Bergamasco, Mori, Carpi, Aroldi, Biazzi, Busini, Misani, Carminati, Cavicchioni, Tettamanti, Rossi, Sassu.

1957 15 maggio

Continua l'esposizione della xilografia nelle sale del Gruppo Artistico Leonardo. Continua l'esposizione della xilografia che ha attirato l'interesse di vasta parte della cittadinanza. Sono anche scesi a Cremona alcuni artisti più noti. Morbiducci, Baldinelli, D'Aloisio da Vaste, B. da Oosimo, Cermignani e Bramanti.

1957 8 agosto

"Ricordo di un pittore: Ottone Rosai" - La vena narrativa che si stabilirà come costante e univoca visione nell'arte di Ottone Rosai, vedrà passare sotto i colpi del suo pennello gli aspetti più caratteristici di Firenze.

1957 20 agosto

"Due giovani orafi i Pomodoro" - Due giovani fratelli nello studio allestito con ogni confort in uno scantinato di via Visconti di Modrone a Milano, lavorano il ferro, l'argento e l'oro inventando nuove forme di sculture e di gioielli. Il lavoro dei due fratelli Pomodoro è già noto a Milano e nelle altre maggiori città italiane.

1957 1 novembre

La Pietà dei Cremonesi per i propri defunti. Nuove pitture e sculture al Cimitero. Fervore di opere impegnative. La bella "Deposizione" di Mastrojanni. Le vetrate di Misani e Sartori e i bassorilievi di Ruffini e Priori. I lavori di Guar-

neri, Ferraroni e Foglia.

1957 25 dicembre

“La III mostra sociale degli artisti professionisti cremonesi” - La III mostra sociale dell'arte cremonese ha aperto i suoi battenti nella sala del Mobilificio Feraboli, sotto la Galleria. Gli artisti chiamati in causa sono: Balestreri, Carlo Fayer, Aroldi, Marcotti, Mori, Naponi, Cordani, Alfredo Signori, Misani, Biazzi, Sartori e Ruffini.

1958 27 marzo

“Al Gruppo Leonardo la mostra di Bartolini” - Quello che riesce a vedere e a raccontare con l'incisione Luigi Bartolini è cosa interessante. Tra le venti acqueforti presentate al Leonardo ve ne sono alcune che provano l'alta qualità del suo lavoro, del suo attento modo di dare ascolto agli avvenimenti che egli incontra nelle sue passeggiate all'aperto.

1958 5 aprile

“Boccaccino il pittore del Duomo. Una poderosa opera di Alfredo Puerari” - Nel quadro della Cremona quattrocentesca è stata per la prima volta messa in degna luce la potente personalità di un artista che è stato un ponte fra umanesimo e rinascimento.

1958 14 settembre

“Valore della retrospettive alla XXIX Biennale” - Wols, Klimt, Braque, Kandinsky tutti pennelli che parlano ancora. Come sempre, un valore storico oltre che artistico, nell'ambito della Biennale d'arte, le mostre di artisti, di qualità ormai riconosciuta, la cui presentazione è di chiarimento non solo dell'opera dell'artista, ma anche della tecnica e dell'espressione.

1958 30 settembre

“Artisti italiani alla XXIX Biennale” - La XXIX Mostra propone quest'anno fra giovani italiani e stranieri, si rileva che i nostri sanno scegliere, sanno dipingere, alcuni si distinguono per una loro voce precisa e intensa. Così i protagonisti di questa edizione sono Rosai, Carrà, Soffici, Boccioni, Corsi, Mafai, Campigli, Prampolini, Radice, Fontana, Terragni, Cattaneo, Afro, Romiti, Brunori, Dangelo, Dorazio, Scanavini e Perili.

1958 31 ottobre

“Monumenti nuovi al Cimitero” - Nei giorni della ricorrenza dei morti segnaleremo i monumenti nuovi che i nostri artisti hanno composto per alcuni sepolcri. Pochi ma probanti di una serietà di lavoro in cui gli scultori Guarneri, Priori, Ruffini vengono impegnandosi con sempre maggiore energia.

1959 28 maggio

“La mostra del '600 a Bologna” - A Bologna dopo le mostre dei Carracci e del Reni, ecco quella dei pittori che si formano nell'Accademia del Naturale o del Disegno, poi detta degli Incamminati aperta dai Carracci fra il 1585-88. Possiamo ammirare anche le opere di autori sconosciuti al pubblico: il Pesarese, lo Schedoni, il Lanfranco, il Cagnacci e il Cignani.

1959 21 giugno

“Una rassegna suggestiva di pittura di sei lustri” - Una mostra di opere di artisti cremonesi, è presentata nelle sale del Ridotto del Ponchielli, per ricordare i trenta anni della fondazione della ADAFA. Il prof. Ugo Gualazzini ha inaugurato l'esposizione.

1959 24 giugno

“Splendidamente riordinato il Museo del Risorgimento” - Cronaca vivida e sincera dell'esaltazione pittorica. Tra sciabole, pistole, uniformi e carte ingiallite lo spirito ingenuo e genuino di un tempo lontano. Le foto dei mille, la grammatica inglese di Felice Orsini, la papalina di Garibaldi.

1959 23 luglio

"La chiesa di S. Gregorio Nazianzeno a Campo Marzio in Roma" - La chiesa di S. Gregorio Nazianzeno in Roma, chiusa nel chiostro di un antico convento, bisogna andarla a cercare. Non lontano dal centro città, si trova nella zona dell'antico Campo Marzio, compresa tra le vie Metastasio, gli uffici del Vicario e il vicolo Valdina.

1959 1 agosto

"Il Futurismo ha cinquant'anni" - A Roma, per cura dell'Ente Premi, si tiene una grande mostra retrospettiva delle opere di pittura, scultura e architettura futurista.

1959 30 ottobre

Le nuove opere al Cimitero. Le sculture di Priori, Ruffini, Brigone, Ferraroni, Foglia, Lodi e le novità architettoniche di Bellini, Rastelli, Guarneri.

1959 15 dicembre

"Mostra Nazionale dell'incisione" - Organizzata dall'ADAF e dal Gruppo Leonardo la mostra degli *ex libris* del palazzo dell'Arte è presentata dal gruppo nazionale dell'ELDIT (ex libristi d'Italia). Il carattere dell'esposizione pertanto esula dai limiti nazionali per farsi assai più ampio. Le nazioni che vi hanno partecipato ed esposto sono: Belgio, Germania, Spagna e Olanda.

1959 25 dicembre

"Ruffini si confessa" - Dante Ruffini, intervistato da Elda Fezzi si interroga sulla situazione della scultura contemporanea.

1960 11 febbraio

Sei secoli di disegni dei più grandi artisti francesi. L'interessante esposizione (con 207 opere) è stata allestita a Roma al Palazzo Farnese. L'esposizione del disegno francese realizzata nel quadro dell'accordo culturale italo-francese, presente opere da Fouquet e Seurat. Attraverso momenti chiaramente precisabili, opere e uomini dell'arte francese sono venuti a contatto con l'arte italiana.

1960 6 luglio

"Primo consuntivo della XXX Biennale d'arte di Venezia. In tutto il mondo lo stesso linguaggio" - Dall'Europa al Giappone l'arte astratta è divenuta un linguaggio convenzionale. L'esempio di Schwitters, arte sacra, mostra storica, il futurismo, le esperienze di Carrà e la modernità di Boccioni.

1960 20 luglio

"La pittura italiana alla XXX Biennale" - Novità della XXX Biennale è la riduzione del numero degli artisti invitati. Ne è derivato un allestimento più agile, con rassegne più ampie per ciascun artista. Non più quadri accatastati in sale e corridoi, ma agilità di scenario in cui le opere si collocano con tutta chiarezza.

1960 27 luglio

"Scultura di tutto il mondo alla XXX Biennale" - Importanza della scultura italiana. Nella rassegna della scultura italiana presentata quest'anno alla Biennale mancano le opere di Arturo Martini, scultore tra i più grandi del secolo. Presenziano invece il ferrarese Melli, Amedeo Modigliani, Medardo Rosso. Ci sono anche gli italiani Mirko Basaldella, Minguzzi, Fabbri e Lardera. Per questa edizione sono stati chiamati anche artisti stranieri.

1960 30 ottobre

"L'estroso Mathieu il rumorista Cage e un concerto surrealista" - Dopo la Biennale e la mostra di Palazzo Grassi, s'è vista, in settembre, al Cavallino, Chez Cardasso, la personale di Mathieu, un pittore francese estroverso e piacevole. La sera del 24 settembre al teatro La Fenice si vide entrare Mathieu per sentire la musica di John Cage e Tudor. I due

rumoristi americani esibivano le proprie invenzioni acustiche su due pianoforti.

1960 2 novembre

“I nuovi monumenti al Cimitero” - Vengono così ricordate dolorose realtà. I cremonesi si sono impegnati con opere di buona fattura.

1960 13 novembre

“Oggi si apre la Settimana dei musei. La nostra città ne ha tre” - I cremonesi conoscono poco quelli della liuteria e di storia naturale. Tutto è in ordine alla Pinacoteca: una vera miniera d'arte e di curiosità. La città oggi ha almeno tre Musei, ove la gente può istruirsi e curiosare tra gli oggetti più svariati.

1961 18 agosto

“Incendio di colori nella pittura dell'Espressionismo” - Una delle più ampie antologie della pittura espressionista si è aperta alla Kunsthaus di Zurigo. Raramente fu visto un cos' gran numero di opere tipiche dei maestri del movimento *‘Die Brücke’*, svoltosi nei primi anni '60 in Germania.

1961 10 settembre

“Il Mantegna” - L'entusiasmo degli antichi scrittori, un vivace clima di fine '400. Queste sono le caratteristiche con cui Elda Fezzi vuole illustrare ed elogiare un prezioso pittore rinascimentale.

1961 27 ottobre

“Una folata di morte nelle figure di Giacometti” - Ovunque si incontrino i personaggi dello scultore e pittore svizzero Alberto Giacometti si ha l'impressione di trovarsi di fronte a essere abitati dalla morte. La mostra aperta a Torino permette di ritrovare quella sua tremenda e lucidissima intensità morale.

1961 27 ottobre

“Pittori d'oggi. A Torino incontro Italia-Francia” - Interessante mostra di pittori italiani e francesi.

1961 3 novembre

“Visitando il Camposanto. Antica come l'uomo la pietà per defunti” - I nuovi monumenti, i nostri scultori, pur legati dal gusto dei committenti, hanno cercato di rendere efficace la qualità stilistica delle immagini create. Le opere di Ruffini, Guarneri e Priori.

1962 26 gennaio

“Carlo Fayer pittore e ceramista” - Da più di un decennio si vedono le opere del pittore e ceramista cremasco.

1962 26 gennaio

“Goya a Parigi. Un artista sempre nuovo” - A Parigi sposte opere di Francisco Goya inviate da Madrid.

1962 4 marzo

“George Braque al Louvre” - In questi giorni il Louvre presenta a Parigi le opere del pittore George Braque, noto soprattutto per esser stato uno dei primi pittori difficili. Con Picasso, fu il primo a operare quella rivolta intellettualistica dell'inizio del nostro secolo che fu detto Cubismo.

1962 4 marzo

“Ventisei Paesi per la XXI Biennale di Venezia” - A circa quattro mesi dall'inaugurazione si presenta già nutrita la partecipazione alla grande manifestazione.

1962 13 aprile

"A Varese la mostra del Morazzone". La cremonese Mina Gregori a Varese prepara la mostra del Morazzone.

1962 13 aprile

"De Pisis a Torino" - Un gruppo di opere di De Pisis è presentato alla Galleria Galatea di Torino e si può ben dire che tutte risalgono agli anni più fervidi della sua produzione, dal 1925 al 1946. Nature morte che risentono di una impegnata struttura di memoria cezanniana.

1962 13 aprile

Mark Tobey, maestro della pittura californiana ha vinto il "Carnegie International" - Mark Tobey è il caposcuola riconosciuto della pittura astratta della costa del Pacifico, ed uno dei più autentici e rispettati maestri della tendenza "informale" del mondo intero.

1962 8 giugno

Après la XXXI Biennale d'Arte di Venezia. Giacometti, Martini, Redon, Sironi. L'edizione della Biennale presenta artisti moderni che interesseranno con le loro opere un pubblico vasto. Tra le mostre antologiche una grande rassegna delle opere plastiche e pittoriche di Alberto Giacometti; nel padiglione centrale un grande sculture Arturo Martini. Un'altra mostra retrospettiva è quella di Odilon Redon; l'Italia rappresentata dal Mario Sironi.

1962 2 novembre

Nelle opere d'arte dei vivi s'anima la pietà per i morti. Nuovi lavori compiuti dagli scultori Ferraroni, Foglia e Ruffini. Notevole l'impegno degli artisti rivolto anche ad una ricerca di motivi altamente espressivi e drammatici.

1962 8 dicembre

"La lunga avventura del Romanino" - Per la collana di studi su antichi pittori italiani, diretta da Antonio Boschetto, edita dalla Bramante Editrice di Milano, la giovane studiosa cremonese Maria Luisa Ferrari ha scritto, con sciolta verve narrativa una storia della vita e delle opere di Gerolamo Romani, detto Romanino.

1963 26 maggio

"La III Mostra interregionale d'arte" - Con alcune opere, che rappresentano scene padane vivaci, è ricordato Renzo Botti, che presiede con la sua autorevole presenza alla rassegna di opere degli artisti cremonese alla terza mostra interregionale. Molti artisti, tra scultori e pittori, hanno ricevuto l'invito e hanno voluto partecipare alla rassegna.

1963 29 maggio

"La III Mostra interregionale d'arte" - Gli artisti di Mantova, che già l'anno scorso si erano presentati in un gruppo distinto, anche quest'anno partecipano alla mostra interregionale con opere che mostrano ricerche interessanti. Tra i presenti: Giulio Salvadori, Giordano Scaravelli, Giulio Perina, Anselmo Galusi, Albano Seguri ed Enzo Nenci.

1963 2 novembre

Visita al Camposanto: antica come l'uomo la pietà per i defunti. Le ultime opere di Dante Ruffini. Nel nostro Cimitero e in quelli di altre città, nelle chiese e nei battisteri italiani restano tante sue opere.

1963 30 novembre

"Scoperte alla III Rassegna di Campione" - Ormai è al suo terzo anno di attività l'organizzazione che intende dare alla cittadina di Campione una documentazione di opere d'arte moderna. Nelle sale superiori del Palazzo del Casinò è aperta l'esposizione che ha come scopo la costruzione di una pinacoteca di arte contemporanea.

1964 23 febbraio

"Una bella chiesa moderna nel Seminario" - Una nuova cappella è stata costruita nel grande cortile del Seminario

della nostra città. È un edificio di ardita concezione moderna, ma appare di viva e schietta semplicità.

1964 29 aprile

“Dieci pittori al Leonardo” - Una rassegna in chiave polemica: Elda Fezzi apre un discorso d’arte che va allargato - Una mostra di dieci pittori cremonesi è aperta nelle sale del gruppo Leonardo. Sono esposte le opere di Alfredo Signori, Iginio Sartori, Giuseppe Guarneri, Ernesto Piroli, Sereno Cordani, Egisto Naponi, Luigi Achilli, Giorgio De Cicco, Fabrizio Merisi e Cornelio Bertazzoli.

1964 29 aprile

“La IV interregionale di Cremona” - Gli artisti scelti.

1964 5 agosto

“Nelle sale di 18 musei tutta la storia dell’arte contemporanea” - Nel padiglione italiano della XXXII Biennale è allestita una mostra che aiuta a fare la storia dell’arte contemporanea. Diverse sale accolgono scelte di opere acquistate da alcuni grandi Musei d’Europa e d’America. Si tratta di opere eseguite dopo il 1950.

1964 13 settembre

“Giorgio Morandi pittore” - Si tratta del primo libro che porti una documentazione assai ampia della pittura del grande artista italiano di recente scomparso, Giorgio Morandi. Edito dal Milione di Milano. Contiene 252 riproduzioni di opere dipinte dal Morandi dal 1911 al 1963.

1964 1 novembre

“L’omaggio dell’arte ai nostri defunti” - Ferraroni, Priori, Sartori e Ruffini. Sono loro i protagonisti dei nuovi monumenti pensati, scolpiti ed eretti per ricordare la memoria dei nostri defunti al Cimitero.

1965 28 gennaio

“Magnolie per Siglinda” - Magnolie per Siglinda di Piero Ravasenga è un racconto lungo che rivela una sostanziosa preparazione culturale, un’esperienza umana assai intensa. È una vera storia d’uomo, si costruisce nell’aderenza a fatti reali, narrati in prima persona, rivissuti con una memoria attenta, un riflusso di sentimento che fanno groppo nel cuore in un presente diverso.

1966 10 luglio

“Con Elda Fezzi tra le opere e le novità della XXXIII Biennale” - All’insegna degli esperimenti tecnologici che tendono a dare oggetti nuovi o sotto il vessillo dell’ideologia trascendentale che vuol mutare i prodotti dell’arte in altri oggetti adeguati alla società e alla vita del nostro tempo dell’arte. La XXXIII Biennale è la rassegna che meglio rappresenta la violenta invasione di questi prodotti.

1967 22 febbraio

“Castellani alla Portici” - Espone alla Portici il pittore Giuseppe Castellani. È già un avvio notevole, per l’impiego accurato nel meditare sui rapporti pittorici ancora possibili, questo del pittore cremonese. Negli ultimi quattro anni ha saputo compiere un vero sforzo di rinuncia ad un suo spontaneo neonaturalismo.

1968 10 settembre

“L’atmosfera delle mostre in ‘Tutti gli uomini dell’arte’. Una nuova opera di Marcello Venturoli” - Il viaggiatore in arte Marcello Venturoli ritorna con un altro libro a raccontare dal vivo tipi, gesti, intelligenza, discussioni di “Tutti gli uomini dell’arte”.

1968 20 settembre

“Pittori cremonesi all’ADAFa” - L’inaugurazione della nuova sede dell’ADAFa, in Palazzo Trecchi, avviene con una

mostra d'arte comprendente dipinti e sculture di alcuni artisti cremonesi. Omaggio doveroso e di buon auspicio, anche se mancano le opere di altri artisti cremonesi che affrontano difficoltà incredibili per sviluppare ricerche ed esperienze nuove.

1969 15 marzo

"Luigi Dragoni espone alla Galleria Botti" - Quasi un tema nella pittura di Luigi Dragoni, ricorre da quattro anni a questa parte. Fiori e farfalle, inserti architettonici, figure geometriche fuggenti, strutture prospettiche profilate, aperture e incastri di una speciale qualità pittorica. Questa è la sua personale in mostra alla Galleria Botti.

1969 25 aprile

"Scoperto in una collezione cremonese un arazzo di Depero" - Un interessante inedito è questo arazzo, di proprietà della signora Bruna Stradivari, firmato e datato Depero 1918. Acquistato dall'avvocato Mario Stradivari poco dopo aver conosciuto Depero a Cremona per la Serata futurista del 1932. L'intarsio di stoffe ha evidenti rapporti coi costumi per balletti russi e altre invenzioni di Depero per il teatro.

1969 29 giugno

"A Carpi fulgore della xilografia" - La Triennale della Xilografia è inaugurata a Carpi in occasione del V centenario della nascita del celebre xilografo del '500 Ugo da Carpi. Nelle sale del Castello dei Pio sono esposte al pubblico 500 xilografie in bianco e nero e a colori di 161 artisti di 34 nazioni.

1969 13 luglio

"Casalmaggiore e le brume della pittura padana" - Casalmaggiore ha ripreso fiato in questi giorni con la sua fiera di Piazza di Spagna, animata dall'estemporanea di pittura. Il tema era Casalmaggiore: visioni interne, visioni del e sul Po.

1969 20 settembre

"Nuovi metodi e prospettive nell'Istituto liutario e del legno" - Ecco una scuola che merita un'attenzione speciale. L'insegnamento che vi si svolge segue criteri razionali aperti alle esigenze di una società in sviluppo. I tre anni della scuola di arredamento e la possibilità di acquisire un titolo di maturità professionale.

1969 29 ottobre

"Visita al museo di Sonja Henie" - Di recentissima costruzione è l'edificio sorto nei pressi di Oslo, quale centro di attività artistiche: il Sonja Henie-Niels Onstad Museet. Tre giovani architetti norvegesi hanno dato alla nuovissima struttura uno sviluppo orizzontale, a quattro grandi corpi avanzati sulla collina, organicamente disposti nell'ambiente naturale.

1969 31 ottobre

Nuove strutture alla Cornice - Per accostarsi alle nuove progettazioni degli artisti attuali occorrerebbe una conoscenza approfondita delle esperienze compiute nel passato che lavoravano nel vari Paesi del mondo ad uno studio dei materiali diffusi nella nostra epoca.

1969 31 ottobre

"Alfredo Alfei alla Portici" - Un'altra mostra di Alfredo Alfei si è aperta nella galleria 'I Portici' di piazza Duomo. Questa volta egli torna annunciandoci qualche nuovo riconoscimento, guadagnato nelle mostre fatti nei luoghi di villeggiatura della Costa Azzurra, intorno a Nizza, dove vive e lavora. Quelli esposti sono quadretti in cui appaiono donnine composte a forma di anfora o lampada.

1969 14 dicembre

"Incontro con i Vichinghi. In visita ai musei di Oslo istituzioni vive" - L'ambiente naturale della Norvegia acquista un

profondo senso storico. Le stupende barche scoperte nella località di Oseberg, Gokstad e Tune. Suggeritivi emblemi di naviganti viaggiatori.

1970 24 gennaio

"Raccolte in volume tutte le incisioni di Federica Galli" - Una monografia uscita a cura della Galleria 32 di Milano, con una presentazione biografico-critica fatta da Mario De Micheli, illustra tutta l'opera di Federica Galli, con l'appoggio di una scelta serie di acqueforti riprodotte a piena pagina.

1970 13 febbraio

"Ricordo di A. Pastorio" - Antonio Pastorio, morto pochi giorni fa, ci ha lasciato i suoi paesaggi, le marine filate in una fresca tessitura pittorica, le figurate su legno e faesite tracciate con semplici pennellate.

1970 13 febbraio

"Giovani pittori alla Portici" - C'è qualcosa di nuovo nelle ricerche dei giovani artisti cremonesi.

1970 8 marzo

"Il realismo di Courbet nasce dal rifiuto di ogni servilismo" - Prima a Roma, nella splendida Villa Medici e recentemente in Palazzo Reale a Milano, una stringata raccolta di dipinti di Gustave Courbet, ha riproposto le vicende clamorose dell'uomo e dell'artista francese.

1970 15 marzo

"Lucio Fontana ovvero l'esplorazione della materia" - Molte le opere a Torino per un riesame dell'intero ciclo dell'artista. Una ricerca continuamente in divenire. La vita e le opere dello sconvolgente autore. Oltre 200 i quadri di Lucio Fontana sono esposti nella Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.

1970 24 giugno

"In una mostra antologica Carlo Mattioli a Parma" - Una mostra antologica, con opere dal 1939 al 1970, ha presentato a Parma l'attività pittorica di Carlo Mattioli. Allestita nei saloni della Pilotta, questa mostra ci dà il panorama quasi completo del lavoro di Mattioli e sottolinea la complessità e la libertà con cui il pittore ha affrontato temi diversi.

1970 3 luglio

"Fatica e relax alla Biennale. Luci ed ombre della rassegna veneziana, giunta alla XXXV edizione" - Gli amatori d'arte tradizionale cedono il passo agli appassionati di ricerche scientifiche e dei fantastici fenomeni che essi possono produrre. Le esperienze di stimolazione percettiva degli italiani, gli strani "giochi" del padiglione francese, le opere non arrivate per difficoltà tecniche interne, i nove ritrattini di Lenin esposti dall'Unione Sovietica, il padiglione pieno di insetti e le strutture spaziali in acciaio e vetro di quattro artisti tedeschi.

1970 18 ottobre

"Il Piccio come appare dalle collezioni bergamasche" - Dalle collezioni private bergamasche, scrigni com'è noto di opere d'arte, sono usciti dipinti e disegni del Piccio che la Galleria Lorenzelli espone nelle sue sale in via San Michele a Bergamo fino al 31 ottobre.

1970 1 novembre

"Collocazione di Arata nella pittura lombarda. Verso il 1930 i momenti di apertura più genuina, un valore documentativo" - Nelle sale dell'ADAFa in Palazzo Trecchi retrospettiva dedicata a Francesco Arata. Mostra che rappresenta non solo un'occasione per rivivere la pittura dell'artista castelleonese, ma anche la volontà di esporre le difficoltà di un pittore che si è trovato a vivere e operare in un momento artistico travolgente.

1970 6 novembre

"Luigi Riboldi alla Cornice" - Luigi Riboldi espone alla Cornice un gruppo di dipinti che mostrano diversi orientamenti che ha sperimentato negli anni.

1971 26 gennaio

"Sofonisba Anguissola pittrice cremonese" - Per iniziativa del preside dell'Istituto Magistrale Taglietti che porta il nome dell'illustre pittrice cremonese Sofonisba Anguissola, è stato recentemente dato alla stampa un pregevole opuscolo che comprende due lunghi articoli di Carla Milanese, che illustrano la biografia della nobildonna nostra concittadina.

1971 6 febbraio

"L'ombra dell'uomo nelle sculture di Giacometti" - Nella sede dell'Accademia di Francia a Roma è stata allestita una significativa mostra delle opere di Giacometti.

1971 5 marzo

"Rosenthal: i nuovi romanzi dei designers" - Proprio in questi giorni si è aperto in Cremona un negozio di oggetti domestici disegnati da alcuni già famosi stilisti europei per la Rosenthal; è stato apprestato dalla sera alla mattina con elementi prefabbricati nella Galleria del Corso.

1971 30 marzo

"Biasini alla Cornice" - Biasini è già noto a Cremona per aver esposto i suoi personaggi due anni or sono. Ora le sue figure senza colore, ma disegnate in nero e a tinte giallicce, da pagine di vecchio giornale, sono presentate nella galleria La Cornice. La Biasini interpreta il tema sacro, porta alla figura quel suo personale segno incisivo, quel contrasto inquieto fra ombra e luce che costituiscono i valori di apparizione in ogni immagine.

1971 25 luglio

"A Venezia: ultracorpi e generali nell'ironica 'tapisserie' di Baj" - A Venezia si è riaperto al pubblico Palazzo Grassi per la mostra di Enrico Baj.

1972 15 febbraio

"Virgilio Guidi e la luce della pittura" - Bologna è la città che l'ha accolto per anni come maestro d'arte. Ed è proprio Bologna che ci offre l'occasione di una grande rassegna dell'opera di Virgilio Guidi. Si tratta di circa 150 quadri che danno una visione ben precisa dell'esperienza vissuta come una sorta di inquietudine crescente.

1972 27 maggio

"La biennale di pittura 'Città di Soresina'" - Soresina ha aperto un suo discorso di informazione nel campo delle arti visive con la prima edizione del Concorso Biennale di Pittura. Hanno risposto 400 pittori, con oltre 500 opere, disposti a sottoporsi al giudizio di una giuria i cui componenti sono rimasti ignoti fino all'ultimo momenti.

1972 31 maggio

"L'attività di Sereno Cordani: una continua ricerca d'esperienze creative" - Un altro successo ottiene in questi giorni l'opera di Sereno Cordani, invitato ad esporre le sue recenti composizioni nella Galleria Arte Contemporanea di Taranto e nella Galleria Studio di Matera. L'artista presenta una sequenza di visioni trattate nella difficile tecnica dell'acquerello.

1972 9 luglio

"Una stimolante mostra d'arte a Ravenna" - A Ravenna lo splendido edificio rinascimentale della Loggetta Lombardesca ha aperto i battenti per una rassegna d'arte vivacemente articolata sulle esperienze di pittura, scultura e grafica compiute da artisti francesi e italiani negli ultimi anni.

1972 18 ottobre

“La pittura di Matisse” - A ripercorrere la sua vicenda artistica ci aiuta il recente saggio di Sandra Orienti, uscito nella collana i Maestri del Novecento. Guardando la pittura di Matisse, essa splende talmente di luce e di intensità cromatica da privarci di ulteriori possibilità di definirla in parole.

1972 30 novembre

“Lo spettacolo delle figure alla X Quadriennale di Roma” - Inaugurata la X Quadriennale Nazionale d'Arte nel Palazzo delle Esposizioni in Roma. Questa prima antologia ha le sue zone di massimo interesse: le retrospettive di Carrà, Severini e Mirko (Basaldella), opere di Boccioni, Balla. Scarsissima la partecipazione degli incisori, i Futuristi con la loro disputa intorno ai valori e alle funzioni dell'operare estetico.

1972 3 dicembre

“Mario Busini: mezzo secolo di pittura all'ADAFa” - La mostra delle opere di Mario Busini, pittore e scultore, nelle sale dell'A.D.A.F.A ha lo scopo di far conoscere nei suoi tempi e temi più significativi l'attività di un pittore cremonese del XX secolo.

1973 30 giugno

“Renoir e il senso felice della natura” - Renoir: un nome notissimo, perfino particolare nel suono che evoca un'esuberanza di forme e di colori, il senso della natura ancora felice. Renoir significa un grande mazzo di fiori freschi ed espansi, accesi in gamme di colori opulenti, ma accordati con squisita giustezza.

1973 22 novembre

“Sergio Tarquinio a Venezia” - Eccezionale rassegna dell'opera grafica di Sergio Tarquinio alla galleria Venezia viva in collaborazione con il Centro internazionale della grafica. Acqueforti, xilografie e litografie incise in trent'anni di attività.

1974 8 febbraio

“Arte figurativa negli anni 60” - Dall'Editore Bulgarini di Firenze, nella collana “Il Quadrifoglio”, diretta da Elio Bonifazi è stato recentemente pubblicato il contributo critico di Giancarlo Pandini all'analisi dell'arte contemporanea. Attenzione particolare è stata riservata agli sviluppi, alle correnti e alle opere dell'esperienza artistica dell'ultimo decennio.

1974 19 giugno

“Una mostra per capire Venezia” - I rapporti con Bisanzio, le affinità artistiche in una rassegna evocativa. Doveva essere il tempo d'apertura della XXXVIII Biennale, ma gli enti comunali non sono restati fermi e l'estate 1974 ci richiama tutti nella bella e fatiscante città lagunare con una mostra che fa luce sulla storia passata che si riflette ancora oggi nella città.

1974 26 giugno

“La speranza progettuale nella rassegna Arredodesign” - Realizzata dalla scuola di arredo design, e innestata nell'Istituto Professionale Internazionale di Stato per l'artigianato liutaio e del legno, è stata aperta nei giorni scorsi al pubblico la mostra di elaborati e di ricerche. Allestita nelle sale del palazzo dell'Arte, la rassegna è stata voluta e apprestata dagli allievi della scuola liuteria e del legno.

1974 21 settembre

“Mantova: il suggestivo Santuario delle Grazie” - Su Santa Maria delle Grazie, che ha sempre sorpreso ogni visitatore, sia che fosse in veste di orante, di turista o di storico, è uscito da poco un libro documentato e illustrato a cura di Renzo Margonari e di Attilio Zanca, edito dalla Gizeta di Mantova.

1974 22 settembre

"Giuseppe Zigaina alla Galleria 23" - Dal 14 settembre fino al 4 ottobre la Galleria 23 di via Mercatello, ad apertura della sua stagione artistica, presenta una personale di eccezione. Una scelta di opere recenti del noto pittore Giuseppe Zigaina. Mostra rara e difficile da realizzare, dati gli impegni dell'artista richiesto da grandi gallerie europee.

1974 25 settembre

"A Verona mezzo secolo di pittura" - Nel Palazzo della Gran Guardia è raccolto fino al 4 novembre ciò che hanno prodotto alcune personalità di rilievo in quel periodo di vivacissime attività. La rassegna, esemplificata nella scelta di dipinti eccellenti, è il risultato di varie operazioni di ricerca e di recupero.

1974 3 novembre

"Mostra a Lecco: la Resistenza nell'arte" - La rassegna che la città di Lecco apre ai visitatori fino al 24 novembre nelle sale di Villa Manzoni al Caleotto è imperniata sull'idea di Resistenza nell'arte contemporanea.

1974 13 novembre

"Tamburello al Triangolo" - La personale del giovane siciliano Concetto Tamburello alla Galleria Il Triangolo presenta alcuni esemplari di maioliche, mosaici e dipinti, frutto di un lavoro non eseguito a caso, con facilità e superficialità.

1974 16 novembre

"L'uomo e la città" - Intorno alla scottante tematica l'uomo e la città si snoda la scelta di dipinti e sculture eseguiti dai pittori italiani che la Biblioteca di Saronno ha voluto organizzare. Allestita in una fabbrica smobilitata, la mostra ha il pregio di incidere su un preciso contesto le precedenti mostre-premio biennali.

1974 23 novembre

"Alla Botti incisioni da vedere" - In questi giorni la Galleria Botti espone una scelta di incisioni che permettono di scegliere in profondità e intensità i valori di autori come Giuseppe Guerreschi, Gianfranco Ferroni, Giannetto Fieschi, Floriano Bodini, dei tedeschi Peter Aeckermann e Benecke, del francese Jean Valley e del più giovane cremonese Fabrizio Merisi.

1974 24 novembre

"Maiotti alla 23" - Un severo, duro dialogo-antitesi, presentato in una sorta di palcoscenico surreale, viene sceneggiato dal pittore Gianni Maiotti, in questi giorni presente con dipinti recenti nella Galleria 23 di via Mercatello. La scia dei suoi dipinti risente della scia del surrealismo metafisico continentale.

1974 27 novembre

"Federica Galli al Torrazzo" - Non ha voluto mancare all'invito della galleria Il Torrazzo e all'appuntamento col capoluogo d'origine il già noto incisore Federica Galli. Le tematiche richiamate dall'artista sono fatte di paesaggi continui di luce e ombra, così accuratamente coltivati che potrebbero mettere a rischio l'equilibrio e l'armonia dell'insieme.

1974 28 novembre

"Baglini al Triangolo" - Nella galleria Il Triangolo i paesaggi lunari e interplanetari del pittore Gian Carlo Baglini sprigionano tutta la suggestione di recenti panorami giuntici attraverso i viaggi degli astronauti. Le arse e deserte terre lunari sono presentate in modo molto simile alle riproduzioni e proiezioni fotografiche e filmiche.

1974 10 dicembre

"Gianfranco Ferroni alla 23" - Alla galleria 23 una scelta delle immagini grafiche del pittore Gianfranco Ferroni. Quella di Ferroni è una tra le prime manifestazioni italiane di quel tipo di neo figurazione che poi è stata seguita da numerosi pittori.

1974 20 dicembre

"Marino Marini scultore europeo" - La scelta di alcune tra le sue più incisive immagini grafiche che la Galleria Botti espone in questi giorni, presenta gli esempi di alcuni fra i temi più amati dallo scultore toscano. La visione primitiva. L'etrusco, i giocolieri, i guerrieri, i cavalieri, le figure femminili che richiamano graffiti arcaici, la grazia delle forme preistoriche.

1975 14 gennaio

"Leppien al Triangolo" - Per intendere le opere che rappresentano l'attività del pittore francese Jean Leppien in questa personale nella galleria Il Triangolo, non basterebbe raccontare l'intera vita vissuta dell'uomo.

1975 15 gennaio

"Guido Fusilli al Poliedro" - Da Pescara il pittore Guido Fusilli invia alla Galleria Il Poliedro queste straordinarie topografie o meglio sottili topo-geografie in cui l'autore elabora un suo proprio costrutto linguistico.

1975 19 gennaio

"Giovanni Solci al Torrazzo" - Da tutto il lavoro scultoreo del cremonese Giovanni Solci, esemplificato in bronzetti, rami e alluminio e spostati in questi giorni al Torrazzo, scaturisce in modo più deciso la sua particolare scelta di linguaggio antipatico, quasi sintattico, carico di significati essenziali.

1975 21 gennaio

"Giuseppe Giannini alla 23" - Dipinti e disegni eseguiti dalla fine degli anni Sessanta al 1973 presentano alla Galleria 23 il caratteristico modo di scelta ed elaborazione di immagini di Giuseppe Giannini. Il suo mondo di frammenti ha acquisito concretezza attraverso il particolare modo di isolare alcune immagine entro una struttura ovale o circolare.

1975 25 gennaio

"Benedini, Lucchini e Pescador espongono al Poliedro" - Tre autrici di notevole personalità sono rappresentate da alcune opere alla Galleria Il Poliedro. Dedicati a temi dell'Orlando Furioso, i dipinti della Benedini propongono relazioni tra spazi reali e sogno. Livia Lucchini ha sempre avuto una predilezione particolare per il disegno e le sue velature. Nella sua adesione ai modi della strumentazione tecnica, Lucia Pescador segnala la presenza di un atteggiamento critico anche nell'uso dei mass media.

1975 4 febbraio

"Alfredo Signori alla Botti" - Finalmente la personalità schiva di Alfredo Signori viene portata alla luce dagli amici della Galleria Botti. Uno degli anziani pittori cremonesi espone un gruppo di opere eseguite tra la fine degli anni 50 e oggi.

1975 5 febbraio

"Timoncini alla 23" - Disegni e dipinti di Luigi Timoncini sono presentati ed esposti alla Galleria 23 di via Mercatello. La mostra resterà aperta fino all'8 febbraio.

1975 9 febbraio

"Lipara al Poliedro" - Le opere del siciliano Nino Lipara esposte alla galleria Il Poliedro hanno il timbro di un temperamento che fa di tutto per evitare ogni eloquenza, ogni retorica violenta, ma segnalano un temperamento riflessivo, pacatamente consapevole di tutto e attento a salvare quid di pittura e di poesia.

1975 20 febbraio

"Bruno Pippa alla 23" - Del pittore Bruno Pippa, vicentino d'origine, che vive e lavora a Milano, la Galleria 23 presenta dipinti e disegni che non lasciano luogo a facili o felici impressioni. Qualcosa di intaccabile, di impenetrabile

costituisce l'aspetto tipico di questi riquadri di pittura.

1975 28 febbraio

"Aligi Sassu al Triangolo" - C'è tutta una letteratura e magari anche una felice leggenda, intorno alla figura e all'opera di Aligi Sassu. Tutta la sua opera si dichiara fervidamente legata all'immagine di uomo e di natura rivisitate attraverso un amore, un'immaginazione che ne fa figure mitiche. La Galleria Il Triangolo ha deciso di esporre alcune sue opere grafiche in oro sui temi del Vangelo.

1975 2 marzo

"Cassinari a Le Mura" - La nuova galleria d'arte Le Mura (Via Massarotti) ha inaugurato la sua stagione con opere scelte di Bruno Cassinari. Suoi sono gli oli e i guazzi che rappresentano in maniera eccellente la modernità.

1975 8 marzo

"Eduardo Palumbo al Poliedro" - Eduardo Palumbo, originario di Napoli e operoso a Roma, presenta nella galleria Il Poliedro una scelta di dipinti recenti costruiti con nitida scelta di elementi strutturali.

1975 14 marzo

"Agostino Pisani alla 23" - Si cimenta con un difficile incrocio tra immagine figurativa e l'impiego della matericità, lo scultore Agostino Pisani. Sua è la mostra realizzata nella Galleria 23, in cui sono esposti disegni, bronzi e legni recenti.

1975 19 marzo

"Cosmo Carabellese al Triangolo" - Originario della Puglia ed operoso a Milano, Cosmo Carabellese espone dal 1953. Nella sua personale alla Galleria Il Triangolo dà un saggio della sua accurata e pensosa ricerca nella scelta di olii, tempere ed acrilici dal '72 al '75.

1975 4 aprile

"La nuova figurazione di Cremonini" - Di Leonardo Cremonini, notissimo pittore italiano, tra i primi ad avviare un discorso ragionato di nuova figurazione, la Galleria 23 presenta una scelta di esemplari iconografici che danno un'idea del lavoro del pittore tra la fine degli anni 60 e i primi 70.

1975 26 aprile

"Dino Boschi alla 23" - Alla Galleria 23 sono in esposizione opere grafiche e alcuni notevoli dipinti del bolognese Dino Boschi. La sua operazione verte intorno all'esperienza della nuova figurazione, ma la sua messa in opera si distingue da altre ricerche per la diversa tematica e per l'impostazione radente al dato informativo dell'immagine scelta.

1975 3 maggio

"Benedetti e Di Muzio al Triangolo" - Espongono alla Galleria Il Triangolo il pittore Mario Benedetti e lo scultore Vittorio Di Muzio. Notevoli qualità di esecuzione, presenza riflessiva sulle possibilità del linguaggio pittorico e scultorico: sono questi gli aspetti rilevanti di entrambi gli artisti.

1975 6 maggio

"Masserdotti al Poliedro" - Composizioni-assemblages quelle che presenta Franco Masserdotti.

1975 21 maggio

"Enzo Mainardi all'ADAF" - Di un simpatizzante del futurismo, nato e residente nella nostra provincia, Enzo Mainardi, gli organizzatori culturali dell'ADAF hanno voluto presentare una scelta di idee colorate e di documenti epistolare che sono restati finora materiale inedito.

1975 22 maggio

"Alberto Abbati a Le Mura" - Una scelta di opere recenti, collage di materiali contemporanei, contraddistingue il lavoro del pittore bolognese Alberto Abbati. La Galleria Le Mura raccoglie esemplari di notevole interesse. Mezzi, valori e funzioni della composizione pittorica contemporanea.

1975 21 giugno

"Carlo Bugada a Milano" - L'approdo della pittura di Carlo Bugada alla Permanente di Milano, documentato in un'ampia retrospettiva riscuote l'interesse che merita, riaperto anche attraverso i notevoli studi critici pubblicati nel volume monografico edito per l'occasione. L'esposizione offre in estensione e in intensità una certa aura della cultura cremonese-lombarda.

1975 17 ottobre

"Franca Baratti al Triangolo" - Una buona scelta di dipinti, quella che Franca Baratti espone in questi giorni alla Galleria Il Triangolo. Viene sottolineata la particolare versione che, negli anni precedenti, la pittrice aveva dato al suo sguardo su approdi cosmici.

1975 18 ottobre

"De Stefano alla 23" - La Galleria 23 apre la sua stagione espositiva con una notevolissima personale del pittore napoletano Armando De Stefano. Uno dei più autentici e raffinati registi di una pittura come storia critica e come critica della storia. Notevole per la presenza di opere di grande qualità.

1975 22 ottobre

"Casali al Poliedro" - Composizioni combinate con elementi dei diversi linguaggi impiegati dall'uomo interessano al giovane Francesco Casali.

1975 1 novembre

"Scanavino al Triangolo" - Le opere di Emilio Scanavino, le sue litografie e i suoi dipinti, esposte alla Galleria Il Triangolo rappresentano un saggio di quanto, attraverso gli anni e una ricerca attenta, il pittore ligure ha dato della sua esperienza linguistica.

1975 7 novembre

"Giuliano Pini alla 23" - Una pittura che porta in sé molte memorie di figurazione d'altri tempi, quella che il toscano Giuliano Pini presenta nella Galleria 23 e che egli insegue da ben 15 anni.

1975 15 novembre

"Desirelli al Poliedro" - Con l'accurata insistenza di un costruttore di architetture fantastiche, Nino Desirelli coltiva la sua passione per una pittura che ama far vedere itinerari e forme non usuali. I suoi dipinti hanno una consistenza, un rilievo quasi fisico. Trame di spazio che evocano prospettive aeree o acquoree.

1975 23 novembre

"Tarquinio al Triangolo" - Opere scelte, eseguite in diversi periodi dagli anni sessanta ad oggi, formano la personale del concittadino Sergio Tarquinio nella Galleria Il Triangolo. Le alternative fra apparizione di larve anatomiche e finenze linearistiche e coloristiche sono le linee guida attraverso le quali si muove l'opera dell'incisore cremonese.

1975 28 novembre

"Anna Cingi al Poliedro" - L'opera di incisione e di pittura di Anna Cingi Serventi, in esposizione nella Galleria Il Poliedro, presenta la dimensione più intera dei valori di accurata ricerca tecnica della pittrice emiliana. Ne spicca anche l'indagine sulle più profonde relazioni fra la nostra attuale esistenza e i segni espressivi del territorio in cui viviamo la sua realtà storica, la sua luce e i suoi significati.

1975 6 dicembre

"Lo scultore Carlo Zauli a Le Mura" - Uno spettacolo non usuale è quello rappresentato dalla scultura di Carlo Zauli, in questi giorni, e fino al 13 dicembre, visibile nella Galleria Le Mura, in via Massarotti. Una scultura di gran qualità e di forme nuove non è tanto comune da trovare.

1975 9 dicembre

"Ciferri all'Incontro" - Ecco approdate nella nostra città le dame spiritose ed eleganti nate dal pennello di Gianmaria Ciferri. Veleggiavano con i loro profili pallidi, fra tasselli viola e neri, grigi e ocra.

1975 12 dicembre

"Riccardi al Poliedro" - Dopo due anni Piero Riccardi presenta una scelta di dipinti nella Galleria Il Poliedro, senza avere la presunzione di far vedere operazioni nuove, salti della fantasia o velleitarie sperimentazioni.

1975 23 dicembre

"Carroll alla 23" - Eclettico, vario, constativo è il senso del mondo che si affaccia nelle tele di Robert Carroll, pittore americano in mostra alla Galleria 23 fino al 26 dicembre. Strade e selciati notturni umidi e inquietanti, scivolanti, tra interno ed esterno, realtà e immaginazione.

1975 27 dicembre

"Anna Cocumarolo al Poliedro" - Dopo l'apprezzata personale tenuta alla Galleria Le ore di Milano, Anna Cocumarolo approda a Cremona, nella Galleria Il Poliedro con un manipolo di tele che hanno la capacità di persuadere del loro raro e intenso messaggio. La mostra resterà aperta fino al primo gennaio.

1975 28 dicembre

"Fabrizio Merisi alla Botti" - Fabrizio Merisi torna ad esporre a Cremona. Nella Galleria Botti presenta alcuni suoi dipinti già apparsi quest'anno alla Galleria Solferino di Milano, con un commento di Roberto Tassi, e alcuni nuovi piccoli olii che precisano l'accento critico dato ad una tematica recente, tra realismo deviato verso una sorta di simultaneità, un secco miscuglio di oggetti residui e una drastica oggettività ridotta allo schema di un catalogo medico-gastronomico.

1975 31 dicembre

"Vespignani al Triangolo" - Renzo Vespignani, noto incisore e pittore, ha pubblicato una serie di incisioni quale interpretazione di alcuni sonetti di Gioacchino Belli, il famoso poeta romano. L'incisore ha scelto alcuni sonetti che più ha sentito congeniali e ne ha eseguito 22 lastre. Le incisioni di Renzo Vespignani sono esposte da alcuni giorni alla Galleria Il Triangolo.

1976 2 gennaio

"Pittura di Carlo Bugada fra tradizione e modernità" - Nelle sue composizioni un sentore di crisi e al tempo stesso di una salvaguardia di certi valori. Le nature morte e gli scorci di aia cascinale campo. La mostra, allestita nel Salone dei quadri del Palazzo Municipale, resterà aperta fino all'Epifania.

1976 9 gennaio

"Luigi Dragoni al Triangolo" - I recenti dipinti e incisioni che Luigi Dragoni espone al Triangolo, dal 3 al 22 gennaio, presentano scorci di campagna padana e manifestano un richiamo a schemi postimpressionisti.

1976 23 gennaio

"Stradella al Poliedro" - Sono passati ormai vent'anni dalla prima personale tenuta a Milano dal pittore Luigi Stradella. L'attuale mostra nella Galleria Il Poliedro presenta i dipinti più liberi e più visionari, eseguiti negli ultimi anni.

1976 25 gennaio

"Eva Krump a Le Mura" - Da una sequenza di dipinti fantastici è rappresentato alla Galleria Le Mura il mondo visionario di Eva Krump. Pittrice ungherese laureata all'Accademia di Budapest. Va sottolineata la sua solida esperienza grafica che sostiene ogni costruzione d'immagine.

1976 1 febbraio

"Vicentini alla 23" - Spettacolo insolito quello messo in scena da Enzo Vicentini alla Galleria 23. Oltre ai disegni e alle litografie, di notevole rilevanza sono le realizzazioni in plastiche colorate, create facendo uso di pezzi di casa o di intere abitazioni.

1976 5 febbraio

"Gli enigma di De Chirico al Triangolo" - Esposte una scelta di pagine di recente pubblicazione che riproducono in litografia i ben noti "enigma" di De Chirico.

1976 15 febbraio

"Della Torre al Castello Sforzesco: un pittore di respiro europeo" - Un'altra mostra esemplare organizzata dalla Regione Lombarda in collaborazione con il Comune di Milano e allestita al Castello Sforzesco ha presentato l'opera del pittore Enrico Della Torre. La rassegna milanese, aperta fino al 15 febbraio, passerà in altri centri urbani.

1976 19 febbraio

"Green Viterbo al Poliedro" - L'attività di Suzy Green Viterbo, di cui al Poliedro si presentano fino al 26 febbraio opere di grafica e pittura, ha già una lunga storia, contrassegnata da ampiezza e ricchezza di interessi, sia per il proprio lavoro artistico che per le iniziative pubbliche intese all'informazione culturale.

1976 20 febbraio

"Bruno Caruso alla 23" - Diversi periodi e diverse tematiche sono rappresentati in questa antologia dedicata a Bruno Caruso dalla Galleria 23 fino al 27 febbraio. Pittore siciliano, ha il dono di sedurre anche quando denuncia. Riesce a mantenere il tono del pathos e dell'eros anche quando urla, quando insinua la sua ferocia critica.

1976 28 febbraio

"I disegni del '600 lombardo all'Ambrosiana" - Nel volume 'I grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana', pubblicato in raffinata veste editoriale dalla RAS, Riunione Adriatica di Sicurtà-Assicuratrice Lombarda viene documentata e illustrata, sia nei testi critico-filologici di Marco Valsecchi che nella splendida sequenza di disegni riprodotti tra '500 e '600.

1976 3 marzo

"Gino Gandini a Le Mura" - Resta aperta dal 21 febbraio all'11 marzo la personale di Gino Gandini nella Galleria Le Mura di via Massarotti. Le opere in mostra rappresentano due sequenze di dipinti che visualizzano l'atmosfera delle stagioni.

1976 9 marzo

"Luigi Veronesi al Triangolo" - Dipinti, disegni e incisioni, eseguiti in diversi anni da Luigi Veronesi (uno dei protagonisti dell'astrattismo europeo) presentano in questi giorni nella Galleria Il Triangolo alcuni risultati di una ricerca che segue il filone della codificazione astratta o concreta.

1976 11 marzo

"Al Poliedro: Paolo Buzi" - Aperta fino al 12 marzo nella Galleria Il Poliedro la personale di Paolo Buzi, nato nel '53 a Cremona e operoso a Brescia. Le sue vivide miniature con scene tra oniriche e satiriche rilevano la serietà dell'impegno ideologico in senso lato.

1976 16 marzo

"Toninelli alla 23" - Una scelta di disegni e dipinti eseguiti dal '64 in poi da Gianni Toninelli, sono esposti alla Galleria 23 fino al 20 marzo. Fogli già noti e altri inediti, presentano alcuni momenti significativi dell'esperienza del pittore cremonese.

1976 24 marzo

"Bianchessi al Poliedro" - Da Crema, Feliciano Bianchessi porta le sue ultime ricerche, con i ricordi di terra e di vegetazioni immessi in forme geometriche, come per un processo di analisi. Questi pensieri sono tutti presenti nelle sequenze scarne, di rari elementi pittorici e grafici, che occupano la saletta della Galleria Il Poliedro fino al 25 marzo.

1976 6 aprile

"Tredici alla 23" - Una spettacolare sequenza di Piero Tredici è esposta alla Galleria 23, in via Mercatello fino al 9 aprile. Caratteristiche di colore e luce molto simili ai risultati dell'immagine cinematografica.

1976 14 aprile

"Orfeo Tamburi al Triangolo" - Nella Galleria Il Triangolo fino al 22 aprile sono presentati alcuni esemplari di opere recenti, in pittura e grafica, di Orfeo Tamburi. Pittore egli che si riconosce in una pacata vena di osservatore del paesaggio e dei personaggi.

1976 6 maggio

"Gentilini al Triangolo" - Per la prima volta a Cremona, nella Galleria Il Triangolo, appare una scelta di Franco Gentilini. Il pittore nato a Piacenza è noto per le sue singolari visioni tra sognante arcaismo, eco di figure popolari di una pittura antica, e un tipico gusto ironico e grottesco.

1976 7 maggio

"Anna Girolomini a Le Mura" - Una pittura che racconta, che presenta ancora figure, oggetti, ambienti. Li espone e sottopone ad una sorta di indagine. Questa "imagerie" di Anna Girolomini nella Galleria Le Mura è spettacolo che tende a usare tecniche e di montaggi simili a quelli dei processi fotografici e filmici.

1976 16 maggio

"Elena Mezzadra espone al Poliedro" - Sono dipinti e pagine grafiche elaborate con cura, secondo sviluppi guidati da una singolare sensibilità per gli equilibri di forma e di colore, le opere di Elena Mezzadra. In queste giorni le opere dell'artista milanese sono presentate nella Galleria Il Poliedro fino al 21 maggio.

1976 19 maggio

"Egisto Naponi alla 23" - L'esposizione di Egisto Napoli, con opere degli ultimi dieci anni, conclude il ciclo delle personale presentati alla Galleria 23 che ha fatto conoscere a Cremona alcuni pittori italiani e stranieri. Per Naponi la pittura è uno strumento di chiarificazione, di verifica di momenti esistenziali e culturali.

1976 25 maggio

"Scarampella al Triangolo" - Un ciclo di dipinti che, innestati nell'area della casata astratta, lasciano margine alla fantasia, a misteriose memorie d'architetture. È la pittura di un autore bresciano, Gian Guido Scarampella, che viene presentata nella Galleria Il Triangolo fino al 30 maggio.

1976 29 maggio

"Della Torre a S. Maria della Pietà" - Tra le mostre che, per iniziativa della Regione Lombardia e dei diversi Comuni, sono state destinate a viaggiare nei musei di altre città, questa ora aperta nel salone di S.Maria della Pietà presenta una scelta di opere di grafica che illustrano il lavoro accurato e piuttosto eccezionale di un pittore nativo della nostra provincia, Enrico Della Torre.

1976 28 luglio

“Biennale 76” - La Biennale di quest’anno, in alcuni dei suoi intenti e in alcuni dei suoi risultati, tende a mostrarsi come l’avvio ad una trasformazione di Venezia quale luogo di attività varie, di laboratorio, di museo di documenti di storia dell’arte e del costume. In questa edizione l’esposizione è tornata ad attestarsi in una certa stabilità, con le raccolte di oggetti e di documenti dei Giardini napoleonici di S.Elena con le rispettive mostre dei Paesi Stranieri.

1976 10 ottobre

“Franca Fellini al Poliedro” - La pittrice Franca Fellini, nativa di Piadena, espone i suoi quadri per la prima volta a Cremona. La pittrice con le sue opere va raccontando un mondo di ricordi.

1976 24 ottobre

“Fagioli al Triangolo” - Antologica che attrae e persuade, questa del pittore romano Luigi Fagioli nella Galleria Il Triangolo. Il pittore elaborava geroglifici suggestivi, una scrittura che si impregnava di ombre psichiche, ed era sorretta da un’immaginazione ora favolosa ora ironica. La mostra resterà aperta fino al 4 novembre.

1976 26 ottobre

“Marisa Pezzoli al Poliedro” - Una pittrice bresciana espone rigorosi esperimenti di arte programmata nella Galleria Il Poliedro. Pittura che ripercorre processi indagati dalla ricerca estetica e dalla ricerca scientifica, in particolare modo della fisica. La mostra resta aperta fino al 28 ottobre.

1976 11 novembre

“Illemo Camelli all’ADAFa” - Dall’illustrazione simbolistica alla pretesa della pittura, da una discreta conoscenza delle ricerche artistiche europee della fine dell’ ‘800 e del primo ‘900, al ripiegamento verso un modesto verismo. Questa la mostra dedicata a Illemo Camelli all’ADAFa.

1976 16 novembre

“Cantatore al Triangolo” - Una scelta abbastanza rappresentativa dell’opera di Domenico Cantatore, questa sequenza delle acquaforti e acquetinte dedicate alla poesia di Rocco Scotellaro. La terra è la Puglia. Cantatore ricorda immagini aride e fiammanti del Sud in quella sua pittura senza voli.

1976 26 novembre

“Gina Maffei al Poliedro” - ‘Variazioni sul tema’ potrebbero chiamarsi i dipinti che Gina Maffei espone alla Galleria Il Poliedro. Le tele raccolgono, in tratti più essenziali, le fila di una già lunga familiarità con gli strumenti della pittura. La pittrice d’origine trentina e operosa a Milano, espone dai primi anni Cinquanta.

1977 5 giugno

Una mostra d’arte in S. Maria della Pietà a ricordo dello scrittore Danilo Montaldi. Artisti della “Nuova Figurazione”. A ricordo dello scrittore scomparso i suoi amici della “Renzo Botti”.

1977 17 giugno

“Vittore Grubicy De Dragon” - In un punto cruciale della storia dell’arte moderna italiana si colloca un nome non famosissimo, ma che va richiamato in molte occasioni. Tra Italia ed Europa all’incrocio tra ‘800 e ‘900, tra Simbolismo e Divisionismo, tra Segantini, Previati e i Futuristi. Ecco Vittore Grubicy De Dragon in un bel volume edito da Silvana Editoriale d’Arte, con un saggio di Marco Valsecchi.

1978 5 marzo

“Anna Cingi al Poliedro” - Anna Cingi conosce a fondo le incisioni, le sue specie più difficili e le tecniche. Le sue opere saranno in mostra al Poliedro, di via Arisi, fino al 9 marzo.

1978 2 aprile

"Bianchessi al Poliedro" - Alla Galleria Poliedro, di via Arisi, un preludio alle più recenti "variazioni sul tema" di Feliciano Bianchessi. Due dipinti del '76 in mostra fino al 6 aprile.

1978 9 aprile

"Fellini al Triangolo" - Il mondo dell'infanzia si agita nei dipinti di Franca Fellini. Questi suoi "falshes" al Triangolo sono proiezioni nitide di un mondo vissuto all'interno. Il gusto dei colori e della descrizione dei dettagli non è mai fine a se stessa.

1978 27 maggio

"Cristiani al Poliedro" - Fino al 2 giugno resterà aperta al Poliedro la personale di Mario Cristiani, che espone recenti linoleum incisi, invece che fogli stampati, tratti dalla precedente incisione sul linoleum. Ne scaturisce una ricerca che ha tutt'altro senso e significato dalla soluzione riportata su carta. Mette in vista la materia, la fonte e la diversa funzione.

1978 14 ottobre

"Martinetti al Poliedro" - Non è evidente, nella pittura di Romano Martinetti, la sua professione di architetto. Eppure, questi affascinanti dipinti esposti al Poliedro fino al 19 ottobre ha un ordine spaziale di equilibri e di accordi cromatici.

1979 9 febbraio

"Gandini al Triangolo" - Un pittore di paesaggio, l'emiliano Gino Gandini, con le opere esposte al Triangolo fino al 13 febbraio estende e intensifica nel dipinto un'impressione ricevuta dal vivo.

1979 22 febbraio

"Sei pittrici al Triangolo" - Questa mostra di sei pittrici al Triangolo fino al 1 marzo, dimostra bene che molte cose si fanno e molte restano da fare. Queste opere di pittura e di ceramica si presentano in una collettiva senza programmi polemici.

1979 17 marzo

"Ivo Tartarini al Poliedro" - Un incantevole libro scompigliato dal vento, quello immaginato da Ivo Tartarini, pittore operoso a Bologna, di cui sono esposti eccellenti dipinti al Poliedro. Vedere le connessioni fra la sua pittura e l'astrazione, sulla linea di un'affinità formativa ed elettiva, significa intendere il fascino discreto dell'autonomia.

1979 1 aprile

"Collettiva al Poliedro" - Diversità di tendenze, modi diversi di affrontare la ricerca artistica: questa sono gli intenti alla base della collettiva presentata alla Galleria Poliedro. Ecco così riapparire vigorosi disegni della scultrice triestina Alice Gombacci, diverse composizioni della pittrice Elena Mezzadra. E ancora la poesia dei veneti Zorzi ed Ebe Poli, Giovanni Sala, Francesco Casali e Adriano Albini, il cecoslovacco Ladislav Dydek, l'emiliano Marco Gerra e infine Enzo Mainardi.

1979 11 aprile

"Toninelli all'Aquarius" - Studi di Gianni Toninelli, tempere e pastelli ben contesti, calibrati tra grafie e toni con un criterio che non è più tanto facile trovare nella pittura, sono esposti alla Galleria Aquarius.

1979 16 maggio

"Vossberg all'Aquarius" - Per Titus Vossberg, il pittore tedesco che espone in questi giorni all'Aquarius, per queste sue storie perdute del greco mar e dei suoi dolci spettri archeologici, vien fatto di segnalare subito le relazioni affascinanti fra vita e opera.

1979 22 maggio

"Franciskelli al Triangolo" - Conclude il ciclo di esposizioni dell'anno 1978-79 tenute dalla Galleria Il Triangolo la personale di Camillo Franciskelli. Il pittore, già attivo a Pizzighettone, si è fatto conoscere per il vigore e la finezza coloristica, qualità che dà forma e ne tesse l'intera superficie.

1979 9 novembre

"Goi alla Botti" - La personale del giovane pittore cremonese Alfonso Goi, con la quale si riapre le attività della Galleria Botti ripropone una pittura delle cose, degli oggetti che stanno intorno a noi, a portata d braccio, della mano e dell'occhio del pittore.

1979 27 novembre

"Anna Cingi al Poliedro" - Incisioni, dipinti, disegni di Anna Cingi Serventi in mostra al Poliedro fino al 29 novembre. Sono opere che non fanno spettacolo, ma vanno assaporate nella finezza dell'esecuzione. Un'esecuzione che non prende il sopravvento, evita di sfruttare virtuosismi per puntare alla resa di una morfologia rarefatta.

1979 30 novembre

"Società e scultura nella Piacenza del '700" - Anche Piacenza, come Parma, Bologna, Faenza ha dato il suo contributo alle ricerche sul Settecento e ora presenta, fino a metà dicembre, un vivace ventaglio di documenti in Palazzo Farnese. L'intento è quello di ridare alla città e ai cittadini il patrimonio storico artistico.

1979 13 dicembre

"Della Torre a Rinascita" - Una bella scelta di incisioni di Enrico Della Torre appare in questi giorni alla Libreria "La Rinascita", in Galleria 25 Aprile. Il lavoro del cremonese offre una vera ricchezza di immagini, di intuizioni e di stimoli.

1979 14 dicembre

"Vera Joss alla Botti" - Torna ad esporre a Cremona la pittrice jugoslava Vera Joss. Alla Galleria Botti i suoi dipinti portano i segni dell'approfondimento personale delle motivazioni che l'autrice ha fatto proprie.

1979 15 dicembre

"Attilio Alfieri espone al Triangolo" - I ritratti, le nature morte degli anni Trenta-Quaranta, i brani sorprendenti di pittura materica, i progetti per manifesti e allestimenti di mostre nazionali, sono le prove della fervida attività di Attilio Alfieri di cui Il Triangolo presenta un'ampia antologia fino al 24 dicembre.

1980 5 febbraio

"Iler Melioli al Poliedro" - Da alcuni anni l'emiliano Melioli è incisore e pittore intento a mantenere contatti con la realtà, con le forme di paesaggio, i residui vegetali. La mostra resta aperta fino al 7 febbraio.

1980 13 febbraio

"La natura lingua viva nelle foto di Antonio Leoni" - Si tratta di semplici frutti di natura, anzi dei più consumati prodotti dell'orto che approdano sul tavolo da cucina. La sequenza fotografica verrà presentata dallo stesso Leoni al Leonardo dal 16 al 28 febbraio.

1980 2 marzo

"Nunziatina Brullo al Torrazzo" - Piccoli e intensi giochi di magia, sortilegi tra realtà e fantasia. Questi sono le acqueforti di Nunziatina Brullo in mostra al Torrazzo.

1980 11 marzo

"Canuti alla Botti" - Nado Canuti, senese operoso a Milano, espone alla Galleria Botti alcune sculture di spiccata

fermezza costruttiva oltre che di una ben individuata specie allegorica.

1980 25 marzo

“Carlo Mattioli al Triangolo” - Si apre su alcuni squisiti precedenti, brevi e luminosi reperti di nature morte dipinti quindici anni fa, la personale di Carlo Mattioli al Triangolo fino al 6 aprile. L'artista emiliano ha una storia illustrata da opere intense, come documentano le diapositive proiettate in galleria.

1980 28 marzo

“Toninelli alla Libro” - Acquarelli recenti di Gianni Toninelli sono esposti alla Galleria del libro. Nelle opere recenti si fa più chiara l'identificazione del simbolico con la forma colore che prende a rivelarsi nello stesso pigmento cromatico albeggiante o vanente sulla pagina. La mostra resta aperta fino al 29 marzo.

1980 29 marzo

“Merisi alla Botti” - Attraggono dapprima, come nitida suppellettile di antichi studioli di monaci o alchimisti, i dipinti di Fabrizio Merisi esposti alla Galleria Botti. I protagonisti delle sue opere sono vasi e boccette di vetro posate su davanzali e mensole dal decoro classicheggiante. Le intonazioni sono suggestive, proprie di una gradevole e stagionata pittura che riporta l'eco di tavole imbandite con frutta, pesci, vetri e pollame.

1980 16 aprile

“Bianchessi al Poliedro” - Ritorna Feliciano Bianchessi alla Galleria Il Poliedro fino al 17 aprile con un richiamo alle opere del 1978 e con la presentazione di alcuni esempi del lavoro successivo, altre prove, altre fasi di ricerca. Tutto questo si svolge lungo un filo sottile di rimandi e di specularità che vengono via via manifestandosi nel processo di indagine che il pittore cremasco conduce da alcuni anni.

1980 27 aprile

“Veronesi alla Libreria” - Alcune opere recenti esposte alla Libreria in Galleria 25 Aprile richiamano l'attenzione sull'importanza di Luigi Veronesi e della sua ormai ampia e stimolante ricerca nel campo delle arti visive. L'artista è stato ed è tuttora uno dei più chiari e vitali artisti che operino con metodiche rigorose in parallelo con processi di analisi scientifica e interessate alla continua sollecitazione della sensibilità, dell'intuito, della percezione.

1980 15 maggio

“La mostra nazionale di grafica” - Non a tema obbligato né con un'etichetta limitante, ma aperta a diverse tendenze e soprattutto alla qualità delle opere. La Mostra Nazionale di Grafica si presenta come un insieme di buon livello. Rappresenta un'iniziativa nuova e sicuramente valida.

1980 18 maggio

“Berber al Triangolo” - La tradizione jugoslava, i suoi fasti di antica area posta tra Oriente ed Occidente, meraviglie da mille e una notte e ripetizioni popolari di icone e leggende legate alla vita, ricordi di tante cose lontane e ancora assaporate animano le opere di Mersad Berber che espone al Triangolo.

1980 4 dicembre

“Cinque pittori al Poliedro” - Cinque pittori, cinque incontri con personalità differenti al Poliedro. Da qualche anno espongono insieme Giancarlo Colli, il bresciano Luciano Cottini, Domizio Mori, il milanese Dimitri Piescan e il palermitano Tino Signorini.

1980 20 dicembre

“Cordani alla Nevart” - Apre in bellezza la bottega d'arte Nevart di via Ghisleri, con il fascino discreto e inquietante delle Muse di Sereno Cordani, uno dei maggiori pittori cremonesi del secolo, con la sua irriducibile carica di inventore e di scomodo profeta.

1981 8 aprile

"Titus Vossberg all'Aquarius" - Ritorna a Cremona Titus Vossberg con i suoi attraenti dipinti, che risentono dell'eco dei dolci vapori del crepuscolo o della nebbia del mattino.

1981 maggio

Janello Torriani, genio della meccanica. Nel 50° di vita l'Istituto Tecnico Industriale "intitolato" al grande cremonese.

Cn la sua intitolazione l'Istituto Tecnico Industriale di Cremona si fa promotore della riscoperta di Janello Torriani.

1981 23 maggio

"Jucci Ugolotti al Triangolo" - Al Triangolo fino al 28 maggio si estende una vicenda animata e suggestiva di figure femminili che paiono riaffiorare da una coltre di terra, che riemergono in grandi curve pensose. In questi bronzi, gessi e terracotta la femminilità si arricchisce di tutti i suoi significati più remoti, più immanenti, più misteriosi.

1981 31 ottobre

"Nunziatina Brullo al Poliedro" - Questo bel mazzo di incisioni che Nunziatina Brullo ci porta per la seconda volta dalla Francia ed esposte al Poliedro presenta una gustosa varietà iconografica, tutta da assaporare sia per lo sviluppo di alcuni temi finemente metaforici, sia per quanto si può osservare nelle figure minutissime e nitide.

1981 5 novembre

"Giuseppe Giannini al Triangolo" - Si tratta di nature morte e limpide, lievemente lucide, come "in vitro". La mostra del toscano Giannini punta ad una memoria degli oggetti domestici e sarà presente nella Galleria il Triangolo di vicolo Stella fino al 12 novembre.

1981 23 dicembre

"Joan Mirò alla Cornice" - Dopo il vasto spettacolo tenuto dalle fantasie di Joan Mirò a Milano, un piccolo ma suggestivo omaggio al poeta-pittore spagnolo viene offerto a Cremona, alla Casa della Cornice fino al 24 dicembre. Sono sedici tra acqueforti e litografie che esemplificano assai bene quella cosmogonia tipica dell'artista.

1982 16 aprile

"La grafica degli scultori in Santa Maria della Pietà" - In occasione della celebrazione del XXII secolo della Fondazione della Città di Cremona, il Comune si è fatto promotore della mostra 'La grafica degli scultori'. Aperta nel salone del Centro culturale- ex ospedale di Santa Maria della Pietà.

1982 23 maggio

"Valente al Poliedro" - Da Molfetta viene Franco Valenti, pittore acutamente obiettivo e capace di avvertire inquietudini. Il ciclo recente, in mostra alla Galleria Il Poliedro fino al 27 maggio, si presenta omogeneo, serrato, tutto speso in una ricognizione lenta e quasi impoetica dentro le stanze dell'uomo.

1982 23 giugno

"Pittori cremonesi al Triangolo" - Quasi tutti i pittori cremonesi del '900 sono accostati, alla galleria Il Triangolo fino alla fine di giugno, uniti forse per la prima volta in una raccolta di dipinti e incisioni intorno ad un tema. Cremona, vecchia città di 2200 anni.

1982 26 ottobre

"Bianchessi e Vanetti al Poliedro" - Tornano elementi di natura e di pittura anche nell'inquadro visivo di Feliciano Bianchessi, che presenta le opere recenti al Poliedro fino al 28 ottobre. Insieme a lui un pittore di Luino, Vincenzo Vanetti, che espone dipinti e sculture fortemente marcati da un vivace timbro espressionista.

1982 16 novembre

"Sergio Tarquinio all'Aquarius" - Un paesaggio padano invaso da rottami, un tema aspro ancorato alla cruda realtà di un brano di natura deturpato dai detriti industriali. Queste variazioni compongono la sequenza di dipinti, acquerelli e incisioni che Sergio Tarquinio presenta alla Galleria Aquarius fino al 26 novembre.

1983 20 gennaio

"Una collettiva al Poliedro" - Di alcuni artisti anziani e giovani che hanno esposto alla Galleria Il Poliedro o in altre, attive in Cremona, riappaiono dipinti e grafica nell'antologica composta dalla Galleria Il Poliedro. Sono presentati artisti cremonesi e altri operosi in città lombarde ed emiliane.

1983 25 gennaio

"Boccioni è ritornato a Milano" - Milano si è accaparrata il centenario della nascita di Umberto Boccioni, uno dei massimi pionieri dell'esperienza artistica europea del '900. Una rassegna pittorica a cento anni dalla nascita del capofila del futurismo. Riunite a Palazzo Reale opere del periodo che vide l'artista lavorare all'ombra della Madonnina.

1983 24 febbraio

"Aligi Sassu al Triangolo" - Foreste verdi e rosse, cavalli di fuoco scalpitanti nelle selve o lungo il mare blu, interni di Caffè svelati da riflettori impietosi, sono ancora i temi prediletti da Aligi Sassu, ammaliato da sempre da una visione del mondo che sta fra la realtà più nuda dei riti urbani e mondani, e la favola esaltante della natura selvaggia.

1983 20 aprile

"Metafisica e surrealismo a S.Maria della Pietà" - Grafica Contemporanea 2, patrocinata dal Comune Assessorato all'Istruzione e alla Cultura, curata da un comitato scientifico locale, occupa il salone di Santa Maria della Pietà con opere grafiche di grande importanza storica, oltre che significative di quelle manifestazioni di arte moderna che vanno sotto i nomi di metafisica e surrealismo.

1983 8 ottobre

"Filippo De Pisis a Venezia" - Venezia ricorda in una gran mostra a Palazzo Grassi, da settembre a novembre, Filippo De Pisis, il pittore che è stato evocatore di spazi lagunari, di memorie vedutistiche trasmesse con rapida e finissima scrittura.

1983 11 ottobre

"Paracchini al Poliedro" - Luigi Paracchini apre con la sua bella e 'personale' la stagione alla Galleria Il Poliedro. Nel quadro-schermo passano e sostano minimi prelievi di una porzione di mondo che assume l'aspetto di uno spazio più vissuto che contemplato, cangiante in fugaci lembi di cose e di scritte.

1983 25 ottobre

"Quando il legno si fa poesia" - A Udine chiude a fine mese una mostra, organizzata e patrocinata dal Comune, di sculture che testimonia otto secoli di storia locale. Un itinerario d'arte e di devozione nell'antico Friuli dopo incendi, terremoti e furti. Cornice di questa esposizione è la splendida Villa Manin di Passariano, fino al 31 ottobre.

1983 28 ottobre

"Chiaristi al Triangolo" - La Galleria d'arte Il Triangolo ha riaperto i battenti con una succosa mostra di chiaristi, pittori italiani alla ricerca di una poesia libera, aperta alla natura come delicati e intensi post-impressionisti. La mostra resterà aperta fino al 2 novembre.

1983 4 novembre

"Desirelli all'ADAFa" - Una scelta di dipinti luminosi dalle sequenze elaborate negli ultimi due anni da Nino Desirelli

si manifesta in tutto il rigore dei suoi assunti geometrici e nella suggestiva varietà labirintica nelle sale dell'ADAF, in Palazzo Trecchi.

1983 11 novembre

"Luigi Dragoni al Triangolo" - La campagna lombarda come un universo, vista, esplorata, percorsa con calore e lucidità, si manifesta nei dipinti e nelle incisioni di Luigi Dragoni esposti al Triangolo. Un'ampia antologia che comprende opere dal 1963 al 1983.

1983 4 dicembre

"Grafica contemporanea al Triangolo" - Nella panoramica ampia e consistente della grafica italiana e straniera nella Galleria Il Triangolo fa spettacolo una sequenza dello spagnolo Ortega, fondatore del Gruppo Estampa Popular.

1983 21 dicembre

"Cimardi al Poliedro" - Torna il pittore casalasco Franco Cimardi con un altro suggestivo ciclo di figure paesane, singole e a crocchi, che sembrano emergere da bruma, smog e muri umidi e marcescenti: la sequenza, visibile al Poliedro fino al 22 dicembre, è presentata sotto il titolo di 'Inchiostri e veleni' è ottenuta con un più duttile uso degli strumenti e della loro materia, grafie e colori.

1983 22 dicembre

"Arte antica e contemporanea nel castello del Buonconsiglio e nel Palazzo delle Albere" - Trento, e l'intero territorio dell'alto e basso Adige, chiama alla verifica di un più che decennale lavoro di conservazione del suo patrimonio paesistico, storico e artistico. Dal Castello del Buon Consiglio al Palazzo delle Albere, fino alle zone più dislocate si danno convegno i risultati di una capillare ricognizione sui beni di cui è ricca la regione.

1984 17 gennaio

"Anna Cingi a Parma" - Dal 17 dicembre 1983 fino al 20 gennaio 1984 oli e guazzi di Anna Cingi Serventi sono esposti alla Galleria Petrarca di Parma. La nota, finissima grana del disegno e della pittura di Anna Cingi di distingue accanto a pregiati mobili antichi e vetri di Murano.

1984 18 gennaio

"Raffaello a Firenze" - Anche Firenze, dopo Roma, Urbino, Città di Castello, Perugia, Bologna, Genova offre i frutti di una vasta e già triennale indagine svolta dal Comitato scientifico nazionale. A Firenze nelle sale di Palazzo Pitti si aprono le prime mostre con i dipinti, i disegni di Raffaello posseduti dai Musei fiorentini.

1984 7 febbraio

"Armando Tomasi al Triangolo" - Allestita con cura in ogni dettaglio, quasi a dar la misura più evidente di quanto valgano, nella pratica dell'arte anche i minimi rapporti di spazio, di colore, di strutture alla personale del pittore bresciano Armando Tomasi al Triangolo fino al 16 febbraio.

1984 3 marzo

"Joan Mirò al Triangolo" - Il famoso pittore spagnolo scomparso recentemente è vivo, vivissimo nelle sue originali "costellazioni", nei personaggi che la sua incredibile fantasia ha sparso nel mondo.

1984 10 marzo

"Alla Permanente di Milano duecento disegni di Gustav Klimt e Kokoschka" - Un accostamento eccezionale, e rara occasione italiana di conoscere meglio due dei grandi artisti dell'Europa moderna, è la mostra allestita alla Permanente di Milano. Si tratta di quasi duecento disegni di Gustav Klimt e Oscar Kokoschka.

1984 18 marzo

“Patrizia Lanciani al Triangolo” - Una regia di magica dolcezza raccoglie e squaderna nelle ‘stanze della solitudine’ ombre di oggetti familiari, angoli misteriosi dove si annidano tracce di giochi infantili, ricordi di inquiete situazioni. Questo ed altro si racconta nei dipinti di Patrizia Lanciani esposti al Triangolo fino al 30 marzo.

1984 6 aprile

“Maggioni al Centro S. Michele” - Il volto del Cristo crocifisso, tracciato come un’antica icona lacerata e consumata, ripetuto in una sequenza ossessiva, è il tema della personale di Piero Maggioni nella sala G. Varischi del Centro culturale San Michele fino all’8 aprile.

1984 13 aprile

“Longaretti al Triangolo” - Il paesaggio terrestre ed umano si accende ed adombra, preme con i suoi ardori e le sue pene, si offre agli occhi e alla memoria con la semplicità di antichi ex voto, con il mistero di favole popolari immerse nei dipinti di Trento Longaretti al Triangolo fino al 20 aprile.

1984 22 aprile

“Bianchessi al Poliedro” - Una maggiore ricchezza di disegno e di colore, con accostamento a motivi di natura, tra morbide ombre di strutture vegetali e altre più ambigue, quasi antropomorfe, mostrano questi recenti acrilici di Feliciano Bianchessi fino al 26 aprile.

1984 9 maggio

“Boriani al Triangolo” - Strade e sentieri tra i campi di una Lombardia spaziosa, impregnata di nebbie che avvolgono radi alberi, profili di filari. È la pittura che il cremasco Boriani presenta alla Galleria Il Triangolo fino al 16 maggio.

1984 23 dicembre

“Giorgio Scalco al Triangolo” - Una quieta presenza di figure familiari, di cose semplici che stanno nell’ombra degli angoli domestici più umili, di colline verdi degradanti verso acque cerulee. Nei dipinti di Giorgio Scalco fino al 10 gennaio la semplicità e la quiete sono assaporate.

1985 9 gennaio

Castellani alla Rateale. Una scelta ristretta, ma di qualità, delle opere recenti di Giuseppe Castellani riappare tra i libri della Rateale di via Monteverdi.

Dal fascino dei luoghi visitati – le amate montagne e le loro continue sorprese di forma e di colore, Castellani trae dipinti che brillano di una loro luce propria.

1985 13 marzo

“Dipinti antichi alla Triangolo” - Un buon numero di tavolette da soffitto, esposte al Triangolo, riportano alla memoria i singolari interni dei palazzetti lombardi del XV secolo. Ma solo in pezzi conservati in immagini staccate dal loro ambiente.

1985 9 aprile

“Cingi alla Monteverdi” - Più si rivedono e più si rivelano nella loro sorprendente levità, discrezione, senso di stile che non appare, non si esibisce, ma impregna ogni segno, ogni immagine, gli olii, i guazzi, le acqueforti di Anna Cingi. Questa è l’artista presente con le sue opere alla libreria di via Monteverdi.

1985 11 aprile

“Pittori d’oggi alla Triangolo” - Per un collezionismo dell’arte contemporanea che vuole muoversi su opere autografe, o anche per chi voglia capire i modi e le qualità di alcuni pittori italiani, ecco alcuni dipinti di Virgilio Guidi, Franco Rognoni, Ennio Morlotti, Attilio Alfieri, Aligi Sassu, Carlo Mattioli.

1985 20 aprile

“Le memorie della Resistenza nel ‘Gott Mit Uns’ di Guttuso” - A ricordare il quarantennio della Liberazione sono presentate nella sala dei Decurioni del Palazzo Municipale 24 serigrafie di Renato Guttuso. Memori di quei primi e scottanti disegni stilati nel 1944, nel vivo della tragedia della seconda guerra mondiale e della Resistenza.

1985 10 maggio

“Lacasella al Triangolo” - La qualità dell’incisione con il quale Silvio Lacasella ottiene effetti variabili di lume e di forma, si può chiaramente misurare dalle pagine esposte nella Galleria Il Triangolo fino al 20 maggio.

1985 25 maggio

“Vespignani al S. Michele” - Scene di vita rese con magistrale tecnica incisoria sono esposte nella sala G.Varischi presso San Michele fino al 2 giugno. Vespignani è stato un pittore che rappresenta la scena umana in maniera realistica, minuziose e penetranti incisioni. Sconcertante regista di spettacoli della mondanità e della vanità, si è aspirato perfino a Leopardi.

1985 31 maggio

“Xilografia a Langhirano” - L’annuale appuntamento che richiama a Langhirano artisti e critici, pubblico interessato alla rassegna Nazionale di Grafica contemporanea, offre in questa edizione una scelta di rappresentanza di artisti autori di xilografie, dopo le prime due edizioni dedicate alla Calcografia e alla Litografia.

1985 2 giugno

“Lo straordinario successo della mostra sui Campi, sui loro precursori e sui loro epigoni” - Nelle sale dell’ex ospedale di Santa Maria della Pietà si rivedono nella città dei loro autori le opere più belle. Le immagini esposte costituiscono un documento, oltre che artistico, delle usanze e dei segni politici dell’epoca.

1985 25 settembre

“Il bovino nella pittura dell’800” - Una rassegna organizzata nell’ambito delle manifestazioni fieristiche. La mostra qui presentata, seppur ristretta ad alcuni dipinti di autori italiani e stranieri del XIX secolo, definisce i termini della visione del vero, del reale. Protagonisti sono Giovanni Fattori, Mosè Bianchi, Lloyd Lievelyn, Ruggero Panerai, Andrea Markò, Giovanni Segantini, Antonio Fontanesi, Lorenzo Delleani, Giuseppe Raggio, Stefano Bruni, Giovanni Guarlotti e Beppe Ciardi.

1985 16 ottobre

“Longaretti in Palazzo comunale” - Voluta espressamente dall’Ente Triennale Internazionale degli strumenti ad arco e dal Comune di Cremona in concomitanza della quarta edizione dell’Esposizione Triennale degli strumenti, la personale del pittore Trento Longaretti costituisce un emblematico e poetico messaggio che la pittura dedica all’esistenza umana. Allestita nella Sala degli Alabardieri in Palazzo comunale fino al 20 ottobre.

1985 23 ottobre

“Donate al museo civico tre opere di Della Torre” - Sono esposti da pochi giorni nelle sale del museo civico dedicate all’arte contemporanea tre dipinti di Enrico Della Torre entrati in Pinacoteca per donazione del commendatore Gianni Zucchi. I tre dipinti mostrano un itinerario che suggerisce un’avventura libera, quasi alla maniera dei surrealisti.

1985 30 ottobre

“Alberto Giacometti alla Triangolo” - Alberto Giacometti ha dato alla sculture una nuova progenie di ombre singolarissime con le sue figure erette in busti o corpi allungati, spesso in cammino, a grandi passi. Questa significativa scelta di disegni, acqueforti, litografie esposte al Triangolo è carica di profondi segni di tensione fra il senso incomparabile della vita e la sua sparizione.

1985 1 novembre

“Gianfranco Asveri alla Tarlo” - Riappaiono davanti agli occhi, sulle tele e sui suoi fogli, come captati rapidamente da un veicolo in corsa, ombre e luci di ritratto, paesaggio, natura morta. Sono i dipinti e i disegni di Gianfranco Asveri nella sala “R. Botti” della libreria il Tarlo.

1985 12 novembre

“G.B. Trotti, il ‘Malosso’, a Salò e Padenghe” - Tra i fatti salienti della carriera del pittore, nato a Cremona nel 1556 e morto a Parma nel 1619, figura la donazione del proprio studio fattagli dai Campi. Sua è gran parte della decorazione delle chiese cittadine di San Pietro e Sant’Abbondio. Il Malosso nel XVI secolo ha portato a termine anche gli arredi pittorici della chiesa del Santissimo Sacramento del duomo di Salò.

1985 19 novembre

“Nino Desirelli all’ADAFa” - Nino Desirelli torna ad esporre le sue suggestive avventure nello spazio geometrico, aperto alla luce, alla gamma cromatica che smuove ogni rigidità. Nella sede dell’ADAFa, in Palazzo Trecchi, proliferano piccoli o grandi squarci di strutture d’universo.

1985 30 novembre

“Lella Bertante alla Triangolo” - Humor, ironia e anche divertimento vengono suscitati dagli acquarelli e terrecotte policrome della piacentina Graziella Bertante esposte nella Galleria Il Triangolo fino al 4 dicembre. L’antico esemplare è visto come un automa dei tempi moderni, mosso da un meccanismo.

1985 7 dicembre

“Da Tozzi a Guttuso alla Tarlo” - Grandi nomi sono apposti sulle pagine calcografiche e litografiche esposte nella sala R. Botti della libreria Il Tarlo. Una brillante antologia di Tozzi, Mattioli, Morlotti, Messina, Minguzzi, Annigoni e Guttuso.

1985 18 dicembre

Pittori cremonesi alla “Triangolo” E’ ispirata all’“Anno della musica” la mostra collettiva organizzata dalla Galleria Il Triangolo: quattro pittori cremonesi si distinguono per le qualità di personale “poetica” componendo immagini di diversissima invenzione. Giuseppe Castellani, Anna Cingi, Luigi Dragoni, Gianni Toninelli

1985 21 dicembre

Una ricerca meditativa. Conservano una traccia che non si scolora, anzi, si fa più consistente e luminosa col passare del tempo ... i dipinti ... di Gianetto Biondini.

1986 14 gennaio

“Arte sacra a San Michele” - Si riapre la sala ‘G. Varischi’ del Centro culturale di San Michele con una mostra di pittura e scultura imperniata su temi della storia cristiana. In questa esposizione si ripropongono le opere di due tra i più anziani e noti pittori lombardi: Luigi Filocamo e Trento Longaretti.

1986 7 febbraio

“Piraccini alla Triangolo” - Il paesaggio, antico genere della pittura, non è esaurito, vive in uno stato agonico, corrosivo fino alle radici della sua costruzione descrittiva, illustrativa. Situazione come quella espressa nelle opere di Osvaldo Piraccini, in mostra alla Triangolo fino al 31 gennaio.

1986 22 febbraio

“Pittori del ‘900 alla Triangolo” - Ci sono tutti, o quasi, i pittori e gli scultori che formano l’Olimpo dell’arte italiana del ‘900. Nella Galleria Il Triangolo brillano eccellenti pagine grafiche (disegni, incisioni, acquerelli e qualche olio) di una schiera di eletti, ormai ricercatissimi dal collezionismo mondiale. Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Gino

Severini, Giorgio Morandi, Mario Sironi, Felice Casorati, Filippo de Pisis, Soffici, Tosi, Rosai, Cagli, Mafai, Morlotti, Cassinari e Mattioli.

1986 7 marzo

"Petrucci alla Poliedro" - Torna ad esporre a Cremona Maria Petrucci, pittrice e scultrice originaria della provincia di Rieti. Presenta ancora una volta i suoi "legni", drammatiche ed espressive sculture che sembrano trovate nelle radici stesse, dentro la terra, tra le rocce.

1986 2 aprile

"Bugada alla Triangolo" - Un'ampia rassegna di oli, acquerelli, pastelli, disegni raccolti al Triangolo ripropone il ricordo del pittore cremonese Carlo Bugada.

1986 9 maggio

"Ferroni alla Triangolo" - Attraverso acqueforti, litografie, pastelli eseguiti da Gianfranco Ferroni dagli anni '60 ad oggi si può percorrere una delle parabole più intense e vissute dall'arte italiana dal secondo dopoguerra. Le sue opere sono esposte alla Galleria il Triangolo.

1986 21 maggio

"Sergio Ruffolo, odissea nell'arcipelago grafico" - A Sergio Ruffolo, notissimo grafico-pittore-sculitore, è dedicata la rassegna aperta nel salone del Centro Culturale di S.Maria della Pietà. La ricerca del quoziente estetico nella servilità e nella ripetibilità è un'importante margine dell'industrial design.

1986 22 maggio

"Due pittori e due scultori al Centro San Michele" - Due pittori e due scultori operosi a Milano presentano opere a tema sacro e altre di vario genere nella sala G.Varischi del Centro Culturale San Michele fino al 25 maggio. Si tratta di Mirko Asnaghi, Fosco Bertani, Letizia Fornasieri, Nicola Sebastio.

1986 24 maggio

"Bordoli alla Triangolo" - Una parata di pallide ed eleganti figure femminili, pierrot malinconici, giovanetti assorti: li presenta un pittore di Como, Germano Bordoli. L'insieme dei dipinti che espone alla Galleria Il Triangolo fino al 31 maggio costituisce un piccolo teatro di comparse della memoria, lievi tra il naturale e l'irreale, larvali e diafane.

1986 11 giugno

"In San Marcellino opere di Giuseppe Castellani" - A cura della Prepositura della chiesa di Sant'Agostino, in occasione del XVI centenario della conversione del patrono, è stata organizzata la mostra 'Mistico e sacro'. Un'ampia e suggestiva personale di Giuseppe Castellani nella spaziosa aula barocca della chiesa di San Marcellino.

1986 25 giugno

"Futurismo e futurismi a Venezia" - La rassegna di Palazzo Grassi sull'importante movimento artistico e letterario del '900. Al Futurismo ed alla sua diffusione nei maggiori centri europei e d'oltre oceano la rassegna di Palazzo Grassi, che tiene conto della splendida mostra tenuta a Filadelfia nel 1981, fa un buon servizio dal punto di vista divulgativo.

1986 26 giugno

"Aperta per altri 4 giorni la mostra dell'astrattismo" - Rimane aperta fino a domenica la rassegna dedicata alla Grafica dell'Astrattismo, allestita nel salone del Centro culturale città di Cremona. Promossa dal Comune, seguita dall'assessorato alla Cultura, intende dare alcune indicazioni di lettura di un aspetto della ricerca artistica che si è andato manifestando in Europa dagli anni Dieci del nostro secolo.

1986 dicembre

"Il fantastico" di Cordani. Mostra postuma dell'artista in S. Maria della Pietà

Dalla frequenza con cui i cremonesi hanno visitato e visitano la grande retrospettiva di Sereno Cordani a S. Maria della Pietà, si ricavano diversi segnali di un interesse crescente e, anzi, di un'attenzione tutt'altro che pacifica e opaca. I gradi di reattività sono diversi, ma l'intero percorso della mostra risulta "provocatorio".

1987 8 febbraio

Effetto Arcimboldo, una mostra a Venezia. Per la prima volta verranno esposti in modo organico i lavori del "ghiribizzoso" artista e dei suoi epigoni.

Del pittore milanese, vissuto nel '500, il Museo civico di Cremona possiede il cosiddetto "Ortolano", una piccola tavola che si può leggere anche al contrario. Fra i collezionisti delle sue opere anche l'attore Ugo Tognazzi.

1987 14 febbraio

Galli alla Triangolo. Con la nitida ed incisiva *suite* di "vedute" delle cascine lombarde, acqueforti esposte alla Triangolo, Federica Galli torna a Cremona.

1987 20 febbraio

Massimo Piazza alla Poliedro. Un'immagine in movimento, con frammenti d'oggetti presi nelle spire fluttuanti di uno "schermo" instabile e disturbato appare nelle tecniche miste eseguite dal 1983 al 1986 da Massimo Piazza.

1987 9 aprile

Le sorprese di Frangi. E' una vera e propria sorpresa questa pittura in fiamme del giovane milanese Giovanni Frangi. Questa mostra alla Triangolo, in collaborazione con una delle più importanti gallerie milanesi, la Compagnia del Disegno, emana fulgori insoliti (anche nel panorama molto variato della pittura dei giovani, oggi).

1987 1 maggio

"La sesta mostra nazionale nella reggia di Colorno. Dalle delizie dei Farnese all'antiquariato di classe" - Al via la sesta Mostra Nazionale Antiquaria, ospitata nella splendida cornice della reggia di Colorno. Prendono così vita i fasti e nefasti di Barbara Sanseverino, la raffinata impronta di Luisa Elisabetta di Francia, primogenita di Luigi XV, e di Maria Luisa d'Austria, moglie di Napoleone I.

1987 20 maggio

"Una mostra tracciata da un libro" - Nella Galleria Il Triangolo fino al 30 maggio varie opere di artisti di diversa formazione. L'esplorazione dei mondi vegetali del grande pittore inglese Graham Sutherland, l'ansiosa tensione di Giacometti, la 'stanza da memorie del sottosuolo' di Gianfranco Ferroni, il parco naturale del sonnambulismo femminile del belga Paul Delvaux.

1987 27 giugno

Artisti contemporanei in mostra a Piacenza. A Piacenza l'VIII Biennale di Arte Contemporanea: la ospita la Galleria d'Arte Moderna "G. Ricci Oddi", uno dei pochi musei italiani di provincia in cui si concentrano ottimi dipinti e sculture di maestri dall'800 al '900.

1987 10 novembre

"In Italia due mostre degli impressionisti" - Da Manet a Toulouse-Lautrec, un'antologia da non perdere. Dal museo di San Paolo a Monza e a Genova. Finalmente si vedono in Italia le mirabili opere degli Impressionisti.

1987 18 novembre

"Acqueforti e disegni di Anna Cingi all'ADAF in Palazzo Trecchi" - Miraggi, moti vaporosi della luce che si rifrange tra strati diversi di atmosfere: sono i primi effetti che si colgono in questi guazzi, acqueforti, disegni che Anna Cingi

espone nelle sale dell'ADAFa in Palazzo Trecchi fino al 22 novembre.

1987 27 novembre

"Alla Triangolo mostra d'incisori" - Il Triangolo propone fino al 5 dicembre opere di uno degli ultimi maestri di una tradizionale scuola veneta, Lino Bianchi Barriera e di uno degli sperimentatori più accaniti, pazienti e coltissimi della nuova generazione, Silvio Lacasella.

1987 3 dicembre

"Vita e arte dell'Anguissola in un volume di Caroli" - Comincia come un racconto di vita, il libro di Flavio Caroli sulla pittrice Sofonisba Anguissola e le sue sorelle. Alla pittrice cremonese spetta un posto d'onore tra i ritrattisti del Rinascimento.

1987 10 dicembre

Donne in pittura. Sofonisba e le sue sorelle: in un volume l'arte in casa Anguissola nel Cinquecento. E' stato presentato il recente saggio di Flavio Caroli.

1987 22 dicembre

"Luigi Dragoni alla Triangolo" - Dagli studi di villaggi corsi e liguri, avvicinati nelle loro strutture reali, alla misteriosa essenza di un'immagine fusa e ribollente in profondo. Questo itinerario è ben riconoscibile nella sequenza di olii, acquarelli, acqueforti presentati da Luigi Dragoni alla Galleria Il Triangolo fino al 13 gennaio.

1988 2 gennaio

"Alla Triangolo ultimi grandi cosmici" - Fiori, canestri di frutta, altri oggetti della casa dell'uomo sono i protagonisti di quella particolare composizione che fiorisce nel Seicento europeo. C'è una raccolta alla Triangolo in vicolo Stella fino al 7 febbraio.

1988 8 gennaio

"In mostra le opere di artisti spregiudicati" - Grafica contemporanea in Santa Maria della Pietà. Fino al 27 gennaio, in occasione della quinta rassegna di grafica contemporanea, esposizione delle esperienze più significative.

Aalto, Alvar	21/06/1956
Abbati, Alberto	22/05/1975
Abitanti, Felice	25/04/1956
Acerbi, Carlo	24/05/1956, 19/04/1957
Achilli, Luigi	29/04/1964
Aeckermann, Peter	23/11/1974
Afro	30/09/1958
Albini, Adriano	01/04/1979
Alfei, Alfredo	31/10/1969
Alfieri, Attilio	15/12/1979, 11/04/1985
Anguissola, Sofonisba	26/01/1971, 03/12/1987
Annigoni, Pietro	07/12/1985
Arata, Francesco	15/05/1956, 01/11/1970
Arcimboldo	08/02/1987
Ardigò, Piero	25/04/1956
Aroldi, Tino	24/05/1956, 19/04/1957, 25/12/1957
Arte astratta	19/01/1956, 26/06/1986
Asnaghi, Mirko	22/05/1986
Asveri, Gianfranco	01/11/1985
Azzini, Remo	25/04/1956
Baglini Giancarlo	28/11/1974
Baj, Enrico	25/07/1971
Baldinelli, A	15/05/1957
Balestreri, Giacomo	25/04/1956, 25/12/1957
Balla, Giacomo	30/11/1972
Baratti, Franca	17/10/1975
Bartolini, Luigi	27/03/1958
Basaldella, Afro	30/09/1958
Basaldella, Mirko	27/07/1960, 30/11/1972
Baudelaire, Charles	12/05/1956
Bellini, Domenico	24/05/1956, 30/10/1959
Benecke	23/11/1974
Benedetti, Mario	03/05/1975
Benedini, Gabriella	25/01/1975
Berber, Mersad	18/05/1980
Bergamasco, Carla	25/04/1956, 19/04/1957
Bergamo – Galleria Lorenzelli	18/10/1970
Bertani, Fosco	22/05/1986
Bertante, Graziella	30/11/1985
Bertazzoli, Cornelio	25/04/1956, 29/04/1964
Bianchessi, Feliciano	24/03/1976, 02/04/1978, 16/04/1980, 26/10/1982, 22/04/1984
Bianchi Barriera, Livio	27/11/1987
Bianchi, Mosè	25/09/1985
Biasini, Antonio	30/03/1971
Biazzi, Mario	24/05/1956, 19/04/1957, 25/12/1957
Biondini, Gianetto	21/12/1985
Boccaccino, Boccaccio	05/04/1958
Boccioni, Umberto	30/09/1958, 06/07/1960, 30/11/1972, 25/01/1983
Bodini, Floriano	23/11/1974
Bordoli, Germano	24/05/1986
Boriani, Federico	09/05/1984
Boschetto, Antonio	08/12/1962
Boschi, Dino	26/04/1975
Botti, Renzo	26/05/1963
Bramanti, Bruno	15/05/1957
Braque, George	14/09/1958, 04/03/1962
Brullo, Nunziatina	02/03/1980, 31/10/1981
Bruni, Stefano	25/09/1985
Brunori, Enzo	30/09/1958
Bugada, Carlo	21/06/1975, 02/01/1976, 02/04/1986

Busini, Mario	24/05/1956, 19/04/1957, 03/12/1972
Buzi, Paolo	11/03/1976
Cage, John	30/10/1960
Cagli, Corrado	22/02/1986
Cagnacci, Guido	28/05/1959
Camelli, Illemo	11/11/1976
Campigli, Massimo	30/09/1958
Campione d'Italia – Mostre	30/11/1963
Cantatore, Domenico	16/11/1976
Canuti, Nado	11/03/1980
Carabellese, Cosmo	19/03/1975
Carena, Felice	27/06/1956
Carminati, Giulio	19/04/1957
Carnovali, Giovanni – Il Piccio	18/10/1970
Caroli, Flavio	03/12/1987
Carpi – Triennale xilografia	29/06/1969
Carpi, Aldo	19/04/1957
Carrà, Carlo	30/09/1958, 06/07/1960, 30/11/1972, 22/02/1986
Carracci, Annibale	28/05/1959
Carroll, Robert	23/12/1975
Caruso, Bruno	20/02/1976
Casali, Francesco	22/10/1975, 01/04/1979
Casalmaggiore – mostre	13/07/1969
Casorati, Felice	22/02/1986
Cassinari, Bruno	02/03/1975, 22/02/1986
Castellani, Giuseppe	22/02/1967, 09/01/1985, 18/12/1985, 11/06/1986
Cattaneo, Achille	30/09/1958
Cavicchioni, Vittorio	19/04/1957
Cermignani, Armando	15/05/1957
Cherchi, Sandro	27/06/1956
Ciardi, Beppe	25/09/1985
Ciferri, Gianmaria	09/12/1975
Cignani, Carlo	28/05/1959
Cimardi, Franco	21/12/1983
Cingi, Anna	28/11/1975, 05/03/1978, 27/11/1979, 17/01/1984, 09/04/1985, 18/12/1985, 18/11/1987
Cocumarolo, Anna	27/12/1975
Colli, Giancarlo	04/12/1980
Colorno – Reggia – Farnese	01/05/1987
Consagra, Pietro	27/06/1956
Cordani, Sereno	25/04/1956, 01/11/1956, 25/12/1957, 29/04/1964, 31/05/1972, 20/12/1980
Corsi, Carlo	30/09/1958
Cottini, Luciano	04/12/1980
Courbet, Gustave	08/03/1970
Cremona - Galleria Aquarius	11/04/1979, 16/05/1979, 08/04/1981, 16/11/1982
Cremona – ADAFA	21/06/1959, 15/12/1959, 20/09/1968, 01/11/1970, 03/12/1972, 21/05/1975, 11/11/1976, 04/11/1983, 19/11/1985, 18/11/1987
Cremona – Artisti Professionisti	25/04/1956, 25/12/1957
Cremona – Centro San Michele	06/04/1984, 25/05/1985, 14/01/1986, 22/05/1986
Cremona – Chiesa San Marcellino	11/06/1986
Cremona – Cimitero	01/11/1956, 01/11/1957, 31/10/1958, 02/11/1960, 03/11/1961, 01/11/1964

Cremona – Galleria 23	22/09/1974, 24/11/1974, 10/12/1974, 21/01/1974, 21/01/1975, 05/02/1975, 20/02/1975, 14/03/1975, 04/04/1975, 26/04/1975, 18/10/1975, 07/11/1975, 23/12/1975, 01/02/1976, 20/02/1976, 16/03/1976, 06/04/1976, 19/05/1976
Cremona – Galleria Botti	15/03/1969, 23/11/1974, 20/12/1974, 04/02/1975, 28/12/1975, 09/11/1979, 14/12/1979, 11/03/1980, 29/03/1980
Cremona – Galleria del Corso – Rosenthal	05/03/1971
Cremona – Galleria del Libro	28/03/1980
Cremona – Galleria Il Poliedro	15/01/1975, 25/01/1975, 09/02/1975, 08/03/1975, 06/05/1975, 22/10/1975, 15/11/1975, 28/11/1975, 12/12/1975, 27/12/1975, 23/01/1976, 19/02/1976, 11/03/1976, 16/03/1976, 24/03/1976, 16/05/1976, 10/10/1976, 26/10/1976, 26/11/1976, 05/03/1978, 02/04/1978, 27/05/1978, 14/10/1978, 17/03/1979, 01/04/1979, 27/11/1979, 05/02/1980, 16/04/1980, 04/12/1980, 31/10/1981, 23/05/1982, 26/10/1982, 20/01/1983, 11/10/1983, 21/12/1983, 22/04/1984, 07/03/1986, 20/02/1987
Cremona – Galleria Il Triangolo	13/11/1974, 28/11/1974, 14/01/1975, 28/02/1975, 19/03/1975, 03/05/1975, 17/10/1975, 01/11/1975, 23/11/1975, 31/12/1975, 09/01/1976, 05/02/1976, 09/03/1976, 14/04/1976, 06/05/1976, 25/05/1976, 24/10/1976, 16/11/1976, 09/04/1978, 09/02/1979, 22/02/1979, 22/05/1979, 15/12/1979, 25/03/1980, 18/05/1980, 23/05/1981, 05/11/1981, 23/06/1982, 24/02/1983, 28/10/1983, 11/11/1983, 04/12/1983, 07/02/1984, 03/03/1984, 18/03/1984, 13/04/1984, 09/05/1984, 23/12/1984, 13/03/1985, 11/04/1985, 10/05/1985, 30/10/1985, 30/11/1985, 18/12/1985, 07/02/1986, 22/02/1986, 02/04/1986, 09/05/1986, 24/05/1986, 14/02/1987, 20/05/1987, 27/11/1987, 22/12/1987, 02/01/1988
Cremona – Galleria Incontro	09/12/1975
Cremona – Galleria La Cornice	31/10/1969, 30/03/1971, 06/11/1970, 30/03/1971, 23/12/1981
Cremona – Galleria La Rinascita	13/12/1979
Cremona – Galleria Le Mura	02/03/1975, 22/05/1975, 06/12/1975, 25/01/1976, 03/03/1976, 07/05/1976
Cremona – Galleria Portici	22/02/1967, 31/10/1969, 13/02/1970
Cremona – Galleria Torrazzo	27/11/1974, 19/01/1975, 22/10/1975, 02/03/1980
Cremona – Gruppo Leonardo	22/03/1956, 27/03/1958, 15/12/1959, 29/04/1964, 13/02/1980
Cremona – Il bovino nella pittura dell'800	25/09/1985
Cremona – Libreria Galleria 25 aprile – Tarlo	27/04/1980, 01/11/1985, 07/12/1985
Cremona – Libreria Monteverdi/La Rateale	09/01/1985, 09/04/1985
Cremona – Mostra Incisione	15/12/1959
Cremona – Mostra interregionale d'arte	26/05/1963, 29/05/1963, 29/04/1964
Cremona – Mostra Naz di grafica	15/05/1980
Cremona – Mostra Naz. Incisione	15/12/1959
Cremona – Mostra sui Campi	02/06/1985
Cremona – Musei	13/11/1960
Cremona – Museo Risorgimento	24/06/1959
Cremona – Nevart	20/12/1980
Cremona – Palazzo Comunale	02/01/1976, 20/04/1985, 16/10/1985
Cremona – Palazzo dell'Arte	22/03, 25/04, 24/05/1956, 26/06/1974

Cremona – Rassegna Arredodesign	26/06/1974
Cremona – S. Maria della Pietà	29/05/1976, 05/06/1977, 16/04/1982, 20/04/1983, 02/06/1985, 21/05/1986, 26/06/1986, 08/01/1988
Cremona – Scuola di liuteria	20/09/1969, 26/06/1974
Cremona – Seminario – Chiesa	23/02/1964
Cremonini, Leonardo	04/04/1975, 13/02/1980
Cristiani, Mario	27/05/1978
D'Aloisio da Vaste	15/05/1957
D'Angelo, Sergio	30/09/1958
De Chirico, Giorgio	05/02/1976, 22/02/1986
De Cicco, Giorgio	25/04/1956, 29/04/1964
De Micheli, Mario	24/01/1970
De Pisis, Filippo	12/07/1956, 13/04/1962, 08/10/1983, 22/02/1986
De Stefano, Armando	18/10/1975
Delacroix, Eugene	12/05/1956
Della Torre, Enrico	15/02/1976, 29/05/1976, 13/12/1979, 23/10/1985
Delleani, Lorenzo	25/09/1985
Delvaux, Paul	20/05/1987
Depero, Fortunato	24/04/1969
Desirelli, Nino	15/11/1975, 04/11/1983, 19/11/1985
Di Muzio, Vittorio	03/05/1975
Die Brucke	18/08/1961
Dorazio, Piero	30/09/1958
Dragoni, Luigi	15/03/1969, 09/01/1976, 11/11/1983, 22/12/1987
Dydek, Ladislav	01/04/1979
Espressionismo	18/08/1961
Fabbri, Alfredo	27/07/1960
Fagioli, Luigi	24/10/1976
Fattori, Giovanni	25/09/1985
Fayer, Carlo	25/12/1957, 26/01/1962
Fellini, Franca	10/10/1976, 09/04/1978
Ferrari, Maria Luisa	08/12/1962
Ferraroni, Pietro	25/04/1956, 01/11/1956, 01/11/1957, 30/10/1959, 02/11/1962, 02/11/1963, 01/11/1964
Ferroni, Gianfranco	23/11/1974, 10/12/1974, 09/05/1986, 20/05/1987
Fieschi, Giannetto	23/11/1974
Filocamo, Luigi	14/01/1986
Fioretti, Cesare	22/10/1975
Foglia, Piero	25/04/1956, 01/11/1956, 01/11/1957, 30/10/1959, 02/11/1962, 02/11/1963
Fontana, Lucio	30/09/1958, 15/03/1970
Fontanesi, Antonio	25/09/1985
Fornasieri, Letizia	22/05/1986
Fouquet, Jean	11/02/1960
Franciskelli, Camillo	22/05/1979
Frangi, Giovanni	09/04/1987
Fusilli, Guido	15/01/1975
Futurismo	01/08/1959, 30/11/1972, 25/06/1986
Galli, Federica	24/01/1970, 27/11/1974, 14/02/1987
Galusi, Anselmo	29/05/1963
Gandini, Gino	03/03/1976, 09/02/1979
Gentilini, Franco	06/05/1976
Gerra, Marco	01/04/1979
Giacometti, Alberto	27/10/1961, 08/06/1962, 06/02/1971, 30/10/1985, 20/05/1987
Giannini, Giuseppe	21/01/1975, 05/11/1981
Girolomini, Anna	07/05/1976

Goi, Alfonso	09/11/1979
Gombacci, Alice	01/04/1979
Gorky, Achille	08/06/1962
Goya, Francisco	26/01/1962
Gregori, Mina	13/04/1962
Grubicy de Dragon, Vittore	17/06/1977
Gruppo Chiaristi	28/10/1983
Guarlotti, Giovanni	25/09/1985
Guarneri, Giuseppe	01/11/1956, 01/11/1957, 31/10/1958, 30/10/1959, 03/11/1961, 29/04/1964
Guerreschi, Giuseppe	23/11/1974
Guidi, Virgilio	15/02/1972, 11/04/1985
Guttuso, Renato	20/04/1985, 07/12/1985
Impressionisti	10/11/1987
Joss, Vera	14/12/1979
Kandisky, Vasilij	14/09/1958
Klimt, Gustav	14/09/1958, 10/03/1984
Kokoschka, Oscar	10/03/1984
Krump, Eva	25/01/1976
Lacasella, Silvio	10/05/1985, 27/11/1987
Lanciani, Patrizia	18/03/1984
Lanfranco, Giovanni	28/05/1959
Langhirano – Rassegna naz di grafica	31/05/1985
Lardera, Berto	27/07/1960
Lecco – Mostra Resistenza	03/11/1974
Leoni, Antonio	13/02/1980
Leppien, Jean	14/01/1975
Lievelyn, Lloyd	25/09/1985
Lipara, Nino	09/02/1975
Lodi, Leone	30/10/1957
Longaretti, Trento	13/04/1984, 16/10/1985, 14/01/1986
Lucchini, Livia	25/01/1975
Mafai, Mario	30/09/1958, 22/02/1986
Maffei, Gina	26/11/1976
Maggioni, Piero	06/04/1984
Mainardi, Enzo	21/05/1975, 01/04/1979
Maiotti, Gianni	24/11/1974
Mantegna, Andrea	10/09/1961
Mantova – Santuario delle Grazie	21/09/1974
Marcotti, Piero	24/05/1956, 25/12/1957
Marengo, Adalberto	24/05/1956
Margonari, Renzo	21/09/1974
Marini, Marino	20/12/1974
Markò, Andrea	25/09/1985
Martinetti, Romano	14/10/1978
Martini, Arturo	27/07/1960, 08/06/1962
Mastrojanni, Umberto	01/11/1957
Masserdotti, Franco	06/05/1975
Mathieu, Georges	30/10/1960
Matisse, Henri	18/10/1972
Mattioli, Carlo	24/06/1970, 25/03/1980, 11/04/1985, 07/12/1985 22/02/1986,
Melioli, Iler	05/02/1980
Melli, Roberto,	27/07/1960
Merisi, Fabrizio	25/04/1956, 29/04/1964, 23/11/1974, 28/12/1975, 29/03/1980
Messina, Francesco	27/06/1956, 07/12/1985
Mezzadra, Elena	16/05/1976, 01/04/1979
Milanesi, Carla	26/01/1971
Milano – Galleria 32	24/01/1970
Minguzzi, Luciano	27/07/1960, 07/12/1985
Mirko Basaldella	30/11/1972

Mirò, Joan	23/12/1981, 03/03/1984
Misani, Giovanni	24/05/1956, 19/04/1957, 01/11/1957, 25/12/1957
Modigliani, Amedeo	27/07/1960
Montaldi, Danilo	05/06/1977
Montenovesi	21/05/1961
Morandi, Giorgio	13/09/1964, 22/02/1986
Morazzone	13/04/1962
Morbiducci, Publio	15/05/1957
Mori, Domizio	04/12/1980
Mori, Giorgio	25/04/1956, 19/04/1957, 25/12/1957
Morlotti, Ennio	11/04/1985, 07/12/1985, 22/02/1986
Naponi, Egisto	25/04/1956, 25/12/1957, 29/04/1964, 19/05/1976
Nenci, Enzo	29/05/1963
Orienti, Sandra	18/10/1972
Osimo Da, Bruno	15/05/1957
Oslo – Musei	29/10/1969, 14/12/1969
Palumbo, Eduardo	08/03/1975
Pandini, Giancarlo	08/02/1974
Panerai, Ruggero	25/09/1985
Paracchini, Luigi	11/10/1983
Parma – Galleria Petrarca	17/01/1984
Pastorio, Antonio	13/02/1970
Perilli, Achille	30/09/1958
Perina, Giulio	29/05/1963
Pesarese, Simone Cantarini	28/05/1959
Pescador, Lucia	25/01/1975
Petrucchi, Maria	07/03/1986
Pezzoli, Marisa	26/10/1976
Piacenza – Palazzo Farnese	30/11/1979
Piazza, Massimo	20/02/1987
Picasso, Pablo	04/03/1962
Piescan, Dimitri	04/12/1980
Pini, Giuliano	07/11/1975
Pippa, Bruno	20/02/1975
Piraccini, Osvaldo	07/02/1986
Pirolì, Ernesto	24/05/1956, 25/12/1957, 29/04/1964
Pisani, Agostino	14/03/1975
Poli, Ebe	01/04/1979
Pomodoro, fratelli	20/08/1957
Prampolini, Enrico	30/09/1958
Priori, Ercole	25/04/1956, 01/11/1956, 01/11/1957, 31/10/1958, 30/10/1959, 03/11/1961, 02/11/1963, 01/11/1964
Puerari, Alfredo	05/04/1958
Radice, Mario	30/09/1958
Raggio, Giuseppe	25/09/1985
Rastelli, Vito	30/10/1957
Ravasenga, Piero	28/01/1965
Ravenna – Mostre	09/07/1972
Redon, Odilon	08/06/1962
Reni, Guido	28/05/1959
Renoir, Pierre Auguste	30/06/1973
Riboldi, Luigi	06/11/1970
Riccardi, Alessandro	25/04/1956
Riccardi, Piero	12/12/1975
Rognoni, Franco	11/04/1985
Roma – Premio Bagutta	21/05/1961
Roma – Quadriennale	30/11/1972
Roma – S. Gregorio Nazianzeno	23/07/1959
Romanino, (Romani, Gerolamo)	08/12/1962

Romiti, Gino	30/09/1958
Rosai, Ottone	08/08/1957, 30/09/1958, 22/02/1986
Rosenthal – designers	05/03/1971
Rosso, Medardo	27/07/1960
Ruffini, Dante	25/04/1956, 01/11/1957, 25/12/1957, 31/10/1958, 30/10/1959, 03/11/1961, 02/11/1962, 02/11/1961, 02/11/1963, 01/11/1964, 25/12/1959
Ruffolo, Sergio	21/05/1986
Sala, Giovanni	01/04/1979
Salvadori, Giulio	29/05/1963
Sanzio, Raffaello	18/01/1984
Saronno – Mostra “L'uomo e la città”	16/11/1974
Sartori, Iginio	24/05/1956, 01/11/1957, 25/12/1957, 29/04/1964, 01/11/1964
Sassu, Aligi	28/02/1975, 24/02/1983, 11/04/1985
Scalco, Giorgio	23/12/1984
Scanavino, Emilio	30/09/1958, 01/11/1975
Scarampella, Gian Guido	25/05/1976
Scaravelli, Giordano	29/05/1963
Schedoni, Bartolomeo	28/05/1959
Schwitters, Kurt	06/07/1960
Sebastio, Nicola	22/05/1986
Segantini, Giovanni	25/09/1985
Seguri, Albano	29/05/1963
Seurat, Georges	11/02/1960
Severini, Gino	30/11/1972, 22/02/1986
Signori, Alfredo	25/12/1957, 29/04/1964, 04/02/1975
Signorini, Tino	04/12/1980
Sironi, Mario	08/06/1962, 22/02/1986
Soffici, Ardengo	30/09/1958, 22/02/1986
Solci, Giovanni	19/01/1975
Soldi, Giovanni	19/01/1975
Soresina – Biennale di pittura	27/05/1972
Stradella, Luigi	23/01/1976
Sutherland, Graham	20/05/1987
Tamburello, Concetto	13/11/1974
Tamburi, Orfeo	14/04/1976
Tarquino, Sergio	22/11/1973, 23/11/1975, 16/11/1982
Tartarini, Ivo	17/03/1979
Terragni, Attilio	30/09/1958
Tettamanti, Aampelio	19/04/1957
Timoncini, Luigi	05/02/1975
Tobey, Mark	13/04/1962, 08/10/1983
Tomasi, Armando	07/02/1984
Toninelli, Gianni	16/03/1976, 11/04/1979, 28/03/1980, 18/12/1985
Torino – Galleria Arte Moderna	15/03/1970
Torino – Galleria Galatea	13/04/1962, 08/10/1983
Torriani, Janello	05/05/1981
Tosi, Arturo	06/03/1956, 12/07/1956, 22/02/1986
Tozzi, Mario	07/12/1985
Tramontin, Virgilio	09/05/1956
Tredici, Piero	06/04/1976
Trento – Castello Buonconsiglio	22/12/1983
Trotti, Gianbattista detto il Malosso	12/11/1985
Udine – Villa Manin	25/10/1983
Ugo da Carpi	29/06/1969
Ugolotti, Jucci	23/05/1981
Valente, Franco	23/05/1982
Valley, Jean	23/11/1974
Vanetti, Vincenzo	26/10/1982

Venezia – Biennale	07/06/1956, 21/06/1956, 27/06/1956, 04/07/1956, 12/07/1956, 07/08/1956, 14/09/1958, 30/09/1958, 06/07/1960, 20/07/1960, 27/07/1960, 04/03/1962, 08/06/1962, 05/08/1964, 10/07/1966, 03/07/1970, 19/06/1974, 28/07/1976
Venezia – Palazzo Grassi	25/07/1971, 08/10/1983, 25/06/1986
Venturoli, Marcello	10/09/1968
Verona – Mostra	25/09/1974
Veronesi, Luigi	09/03/1976, 27/04/1980
Vespignani, Renzo	31/12/1975, 25/05/1985
Vicentini, Enzo	01/02/1976
Vigolo, Giorgio	21/05/1961
Viterbo, Green	19/02/1976
Vossberg, Titus	16/05/1979, 08/04/1981
Wols, Alfred	14/09/1958
Zanca, Attilio	21/09/1974
Zauli, Carlo	06/12/1975
Zigaina, Giuseppe	22/09/1974
Zorzi, Giordano	01/04/1979
Zucchi, Gianni	23/10/1985
Zurigo – Kunsthaus	18/08/1961

Crediti fotografici

Archivio di Stato di Cremona

Carte Elda Fezzi: pagg. 11-13, 15 (b. 1)
pagg. 7, 123, 126 (b. 2)
pagg. 109-110 (b. 10)
pag. 16 (b. 14)
pag. 50 (b. 15)

Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente - Milano

pagg. 43-44: Disegni di Medardo Rosso
pag. 71: Bozze dell'articolo su Cézanne

Archivio Giulio Carlo Argan (Roma)

lettere di Elda Fezzi al prof Argan, pagg. 66-67

Biblioteca Statale di Cremona

Fondo Fezzi, Fotografie (pagg. 21, 31, 112-123, 125, 128-129)
Fondo Fezzi, Manoscritto Busini (pag. 101)
Fondo Fezzi, 2824 (pag. 105)
Federica Galli, Acquaforse, da *Acqueforti*, a cura di Mario De Micheli (pag. 107)
Fondo Fezzi, Misc. 325
Alik Cavaliere, *I processi delle storie inglesi di Skaspeare*, 1974 (pag. 108)
Fondo Fezzi, 48
pag. 37 - Daniele Ranzoni, "Ritratto della signora Elisa Pariani Boletti", da "Le Arti, 1968- La Scapigliatura"
pag. 38 - Giuseppe De Nittis, "Guidando al Bois de Boulogne", da "Le Arti, 1968 – Giovanni Fattori e l'affare De Nittis"
pag. 40 - Giovanni Boldini, "L'amazzone", da "Le Arti, 1968 - Parigi ha fatto la fortuna di Boldini",

La Provincia: 01/11/1956, 19/04/1957, 15/05/1957, 11/02/1960, 04/03/1962, 25/04/1969, 08/03/1970, 22/11/1973, 10/03/1984

Clara Gusperti (Casalbuttano) , pag. 124

Coll. Privata, pag. 33, 65

Coll. Privata, pag. 99

Gabriella Montaldi-Seelhorst (Amburgo), pag. 125

Ines Pedrazzoli, pag. 129

Laura e Marco Ruffini (Cremona)

fotografie sculture cimiteriali, pagg. 77-78, 80-82, 83, 85

Maria Rosa Ferrari Romanini (Cremona), pag. 90, 127

pag. 29 - Elda Fezzi, *Umberto Boccioni*, Collana "Disegnatori Italiani", tav. 17
pag. 34 - Elda Fezzi, *Henry Moore*, fig. 14
pagg. 33, 65 - Jean Leppien, *Senza Titolo*, Coll. Privata
pag. 42 - Giovanni Segantini, "Vacca", da *Il bovino nell'arte*, pag. 60-61, tav. 29
pag. 47 - Paul Cézanne, "Contadino", da *Cezanne. Les dernières années (1895-1906)*
pag. 49 - Carlo Bugada, "Portofino (al faro)", da *Bugada*, tav. XIII
pag. 52 - Enrico Della Torre, "Traccia"
pag. 58 - August Renoir, "Il palco", da Elda Fezzi, *Renoir nel periodo impressionista 1869-1883*, Tav. XVIII
pag. 61 - Alberto Giacometti, "Le donne di Venezia", da "Il tempo di Giacometti da Chagall a Kandinsky. Capolavori della Fondazione Maeght"

retro di copertina

Iginio Sartori, "Ritratto di Elda Fezzi", 1958-59 Coll. Privata

Finito di stampare nel mese di agosto 2020
presso la litografia Manngraf - Cremona

