



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere

Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali

Giuseppe Bartolini

Il linguaggio fotografico nella sua opera

Candidato:

Francesca Paoli

Relatore:

Prof. Sergio Cortesini

Anno accademico

2017/2018

Indice

Introduzione.....	1
Cap. 1 GIUSEPPE BARTOLINI.....	4
1.1 Gli inizi.....	4
1.2 La fase “memoriale”.....	18
1.3 Dalla svolta degli anni Settanta ai Duemila.....	30
1.4 La parentesi della “Metacosa”.....	36
1.5 L’ultimo periodo.....	39
Cap. 2 PITTURA E FOTOGRAFIA.....	42
2.1 Il linguaggio fotografico nell’opera di Bartolini.....	42
2.2 Giuseppe Bartolini e Luigi Ghirri.....	50
Conclusioni.....	60
Bibliografia.....	62
Sitografia.....	65

Introduzione

Questa tesi si propone di indagare il percorso artistico di un pittore contemporaneo, Giuseppe Bartolini, nato a Viareggio nel 1938 e formatosi tra Pisa e Milano a partire dagli ultimi anni Cinquanta. Bartolini è un pittore figurativo “provinciale” che non può essere classificato all’interno di nessuna corrente artistica, può essere accostato al realismo per la sua attenzione al vero, ma da subito si costruì un’identità pittorica indipendente dai sussulti artistici del mondo contemporaneo.

Questo pittore si fece interprete di un rapporto creativo con le cose su cui ogni giorno il nostro occhio fluisce distratto e disattento, la sua intenzione non era tanto di raggiungere la perfezione formale, quanto di catturare l’essenza nascosta della realtà e restituire l’emozione da lui provata nei confronti dei suoi soggetti/oggetti, attraverso la pittura, che vive ancora oggi come una vera e propria religione. Della pittura Bartolini cura i singoli dettagli con pazienza e precisione, dedicando ad essa tutto il tempo necessario e sperimentando sempre nuove tecniche, egli stesso si definisce un artigiano in evoluzione, pronto a imparare sempre qualcosa di nuovo.

Nella prima parte della tesi, mi sono occupata di mettere a fuoco l’opera di Bartolini all’interno del contesto socio-culturale in cui egli si è formato, a partire dalla Milano degli anni Sessanta, anni in cui «l’ambiente culturale era diverso e più stimolante, non avevi bisogno di essere un intellettuale perché la cultura invadeva la società in maniera naturale»¹, fino ad oggi, momento in cui l’artista si ritrova relegato nel suo atelier, costretto a fare i conti con una società molto cambiata, in cui non si riconosce più, continuando però a dedicare tutta la sua passione alla pittura sorprendentemente fedele alla sua linea.

Osservando la tecnica pittorica di questo artista la prima e più immediata sensazione è quella di trovarsi di fronte a “dipinti fotografici”, qualcuno lo ha definito addirittura iperrealista, per la verosimiglianza dei soggetti ma soprattutto per la composizione molto vicina all’immagine fotografica. Il pittore stesso mi ha raccontato dell’utilizzo che fa della macchina fotografica, che si porta sempre dietro e sfrutta come mezzo per poter catturare ciò che del mondo lo colpisce e potersene servire poi, tramite le fotografie, in studio, per elaborare i suoi quadri.

Inevitabilmente il mondo contemporaneo, invaso dai nuovi media, si trova a fare i conti con la “cultura visuale”², termine utilizzato per descrivere le capacità dei media ottici in generale di ridefinire le coordinate del visibile e il rapporto dell’uomo con le immagini.

¹ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 29 marzo 2018.

² Cfr. Somaini, Antonio e Andrea Pinotti, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2006.

Arte; cinema; televisione; fotografia; teatro; tutti i mezzi mediatici filtrano il nostro sguardo e modellano inconsapevolmente la nostra esperienza visiva e percettiva.

L'obiettivo che mi sono prefissata in questo lavoro è di capire ed analizzare meglio, all'interno di questo contesto, ciò che accomuna la pittura e la fotografia in quanto "strumenti" artistici che pur con tecniche differenti, hanno, a mio avviso, un medesimo punto di partenza: la volontà di fare arte cercando di capire la realtà, che il pittore o il fotografo si trovano davanti, per essere in grado di tradurla in immagine. Entrambi si lasciano attrarre da quel "punctum"³, che nello studio sulla fotografia di Roland Barthes è descritto come «una freccia che mi trafigge», è quella "puntura" della realtà che scuote le loro coscienze e li direziona verso il bisogno di riprodurla e renderla fruibile anche agli altri.

Il rapporto tra fotografia e pittura ha subito negli anni diversi contrasti e convergenze, l'argomento a proposito è molto vasto, ma ciò che mi interessa in questo elaborato è indagare sull'immagine fotografica non solo come specchio neutro del reale, come è stata per anni definita, ma come «strumento di trasposizione, d'analisi, d'interpretazione, persino di trasformazione del reale»⁴ così come lo è la pittura, partendo proprio da un esempio di "pittura fotografica" come quella di Bartolini.

Ho trovato dunque interessante avanzare un discorso sul dialogo tra pittura e fotografia mettendo in luce l'influenza che inevitabilmente la cultura visiva e in particolare il linguaggio fotografico ha esercitato sull'opera dell'artista, senza nulla togliere alla maestria del suo lavoro artigianale che implica tecnicamente un processo più lungo e paziente di uno scatto. Per avvalorare la mia tesi, ho voluto infine proporre un parallelismo con l'esperienza artistica di un noto fotografo italiano, Luigi Ghirri, nato cinque anni più tardi di Bartolini e cresciuto dunque nello stesso clima culturale; pur non conoscendosi i due artisti hanno espresso una similarità di intenti e di sensibilità nella capacità di rielaborare in immagine il loro soggettivo rapporto con il reale.

La scelta che mi ha spinto ad affrontare il tema è innanzitutto la profonda stima nei confronti di Bartolini, purtroppo poco noto, e il fascino che le sue opere hanno fin dall'inizio esercitato su di me; il mio interesse, poi, per la fotografia mi ha direzionato nell'indagine di questo particolare aspetto del suo linguaggio artistico.

Durante la mia ricerca mi sono servita innanzitutto della preziosa collaborazione dell'artista stesso, che mi ha concesso totale disponibilità per ogni bisogno e mi ha fornito personalmente materiale documentario, in secondo luogo di fonti bibliografiche, in parte consigliate dal mio relatore, recuperate dalle biblioteche dell'ateneo universitario, dai cataloghi online del Sistema Bibliotecario Nazionale e infine di risorse web.

³ Barthes, Roland, *La camera chiara, nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980, p. 28.

⁴Dubois, Philippe, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbino, Edizioni Quattroventi, 1996, p. 27 [ed. orig. *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983].

«La riconoscibilità è quando entri dentro a un quadro e capisci il linguaggio di un pittore e “linguaggio” è un termine vasto, ci entra dentro la sua cultura, la sua esperienza di vita»⁵.

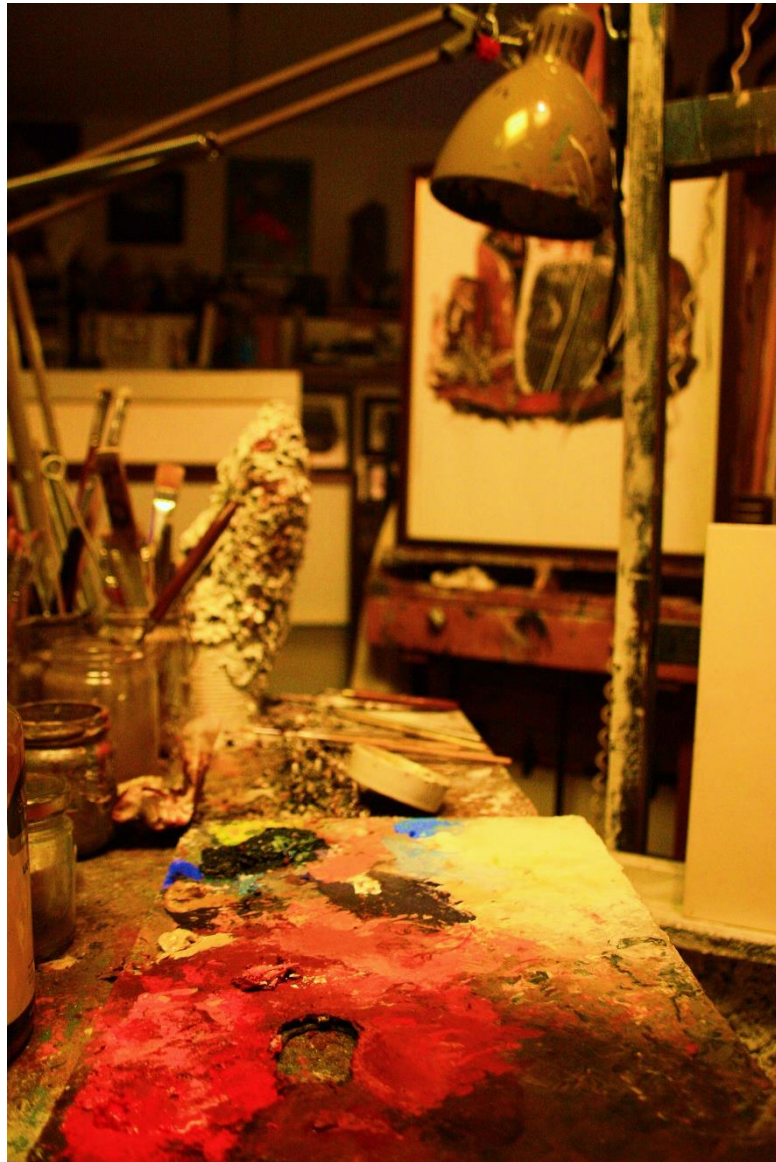


Fig.1: Particolare dello studio di Giuseppe Bartolini, 2018, fotografia.

⁵ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 29 marzo 2018.

Cap. 1 GIUSEPPE BARTOLINI

1.1 Gli inizi

Giuseppe Bartolini è nato a Viareggio il 6 giugno 1938, è cresciuto a stretto contatto con un parente alla lontana, Sandro Luporini, pittore a sua volta, figura fondamentale di riferimento e di insegnamento per Giuseppe. È cresciuto in una famiglia lontana dal mondo artistico, nei primi anni di formazione il disegno e la pittura erano per lui piacevoli e interessanti ma vissuti come doveri scolastici. Questo interesse lo spinse però ad iscriversi al liceo artistico di Carrara, dove si diplomò nel 1959, periodo in cui cominciò anche a dipingere.

Nel 1960 decise di intraprendere il percorso universitario, iscrivendosi alla Facoltà di Architettura a Firenze, che però abbandonò nel 1964 per dedicarsi completamente alla pittura. Nel 1961 partecipò alla seconda edizione della *Mostra d'arte degli studenti italiani*, promossa dalla rivista *Vita* (fig. 1) e dal Centro studentesco romano, che ospitò in questa occasione opere di pittura e di fotografia e fu inaugurata il 28 dicembre nelle sale della Galleria d'arte del Palazzo delle Esposizioni a Roma, alla presenza del cardinale Luigi Traglia, che rivolse calde parole di incitamento ed elogio a tutti i partecipanti. La giuria, che contribuì all'accettazione delle opere e all'attribuzione dei premi in palio, offerti da ditte ed enti, era composta da nomi noti come Giorgio De Chirico, Giuseppe Ungaretti, Pericle Fazzini, Fortunato Bellonzi, Mino Borghi, Giovanni Consolazione, Marcello Avenari, Carlo D'Aloisio e Nello Ciampi. Fu proprio Giuseppe Bartolini a vincere il primo premio con il dipinto *Caldarroste* (fig. 10), grazie al quale ricevette unanimi apprezzamenti dalla giuria che gli riconobbe «straordinaria sicurezza tecnica»¹.

A quel punto della sua vita, incuriosito dal mondo artistico e soffocato dall'ambiente provinciale, iniziò a sentire l'esigenza di viaggiare e conoscere personalmente gli ambienti culturali più fervidi del momento, quindi frequentò Roma saltuariamente, in occasione di qualche mostra che gli interessava e poi Milano, in cui si trasferì nel 1961 per rimanervi fino al 1963; questa città, come vedremo in seguito, segnò una decisiva svolta nella sua carriera.



Fig. 1: Articolo *Studenti pittori*, in rivista *Vita*, 1962.

¹ *Studenti pittori*, in “*Vita*, settimanale di notizie”, anno IV/vol. VII n. 143, gennaio 1962, p. 15.

Le radici dell'eredità artistica alla quale Bartolini andava accostandosi sono da ricercare nel primo dopoguerra, in quegli anni cupi e drammatici in cui maturarono tendenze ed esperienze che confluirono nella nascita di gruppi e movimenti che interpretavano variamente il disagio del mondo culturale e l'ansia del rinnovamento. Queste correnti si indirizzarono verso un generale ritorno al realismo, declinato in forme molto diverse, ma accomunate dal rifiuto per lo sperimentalismo avanguardista. A partire dal 1918 Roma aveva accolto i contenuti della pittura metafisica con la rivista "Valori Plastici"², che divenne in Italia il luogo del dibattito più inteso riguardo il "Ritorno all'ordine". I pittori partecipanti alla rivista intendevano riaffermare la concezione dell'arte come esperienza della tradizione, attraverso l'azione di un gruppo eterogeneo, assertore della crisi della modernità e propugnatore di un rinnovato interesse per i valori dell'arte classica. Giorgio De Chirico, in particolare, auspicava un ritorno al difficile mestiere del disegno e della pittura; questo desiderio venne espresso dall'artista nel numero 11-12 della stessa rivista, nell'anno 1919, di cui riporto alcune parole significative: «I nostri maestri, prima di ogni altra cosa, ci insegnarono il disegno; il disegno, l'arte divina, base di ogni costruzione plastica, scheletro di ogni opera buona. Il disegno, dico, tornerà non *di moda*, [...] ma tornerà per necessità fatale, come una condizione *sine qua non* di creazione buona. [...] Sarebbe bene che i pittori ritrovassero l'ottima abitudine di fabbricarsi da sé le tele e i colori; ci vorrà un po' più di pazienza e di fatica, ma quando il pittore avrà capito una buona volta che l'esecuzione di un quadro non va racchiusa entro il più possibilmente breve periodo di tempo, a solo fine di poter esporre in una mostra o vendere a un mercante, ma che bisogna lavorare a lungo, per mesi interi, magari anche per anni allo stesso quadro, fin di non averlo tirato a pulimento completo, e fintanto che la coscienza non sia pienamente tranquilla; quando il pittore avrà capito questo, allora sacrificherà facilmente un paio d'ore della sua giornata di lavoro a prepararsi la propria tela e macinare i suoi colori; lo farà con cura e con amore»³, Bartolini fu sicuramente molto vicino a questa concezione del mestiere pittorico e *modus operandi*.

Pochi anni dopo l'uscita di Valori Plastici, il 26 marzo 1923, a Milano, venne inaugurata la mostra di un altro gruppo nato nell'atmosfera del ritorno all'ordine: "Il Novecento Italiano"⁴, che riuniva una cerchia di sette artisti che si facevano portatori di ideali comuni ma diversamente interpretati. Le linee generali della loro ricerca artistica erano: la costruzione di una forma volumetrica "sintetica", cioè semplificata; la composizione

² Rivista fondata dal pittore e critico d'arte Mario Broglio, il cui primo numero uscì a Roma il 15 novembre 1918. Gli artisti che vi parteciparono furono principalmente Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Alberto Savinio e più tardi Giorgio Morandi e Arturo Martini. Cfr. Fossati, Paolo, Patrizia Rosazza Ferraris, Livia Velani (a cura di), *Valori Plastici*, XIII Quadriennale, [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998 - 18 gennaio 1999], Milano, Skira, 1998.

³ De Chirico, Giorgio, Maurizio, Fagiolo (a cura di), *Il meccanismo del pensiero, Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1985, pp. 96-97.

⁴ Il gruppo, nato nel 1922, racchiudeva una cerchia di sette artisti: Emilio Malerba, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Ubaldo Oppi, Pietro Marussig e Mario Sironi. Cfr. Bossaglia, Rossana, *Il "Novecento Italiano", storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli Editore, 1979.

dell'opera secondo proporzioni e schemi geometrici; la precisione della linea e del disegno, tesa ad eliminare ogni emotività e incertezza segnica e la sobrietà del colore⁵. Le ricerche realistiche in pittura, sfociarono poi nella corrente del “Realismo magico”⁶, che proponeva una rappresentazione pittorica naturalistica, oggettiva, ma permeata da una sorta di atmosfera magica, di sospensione incantata. Le opere di questi artisti si caricavano di elementi che saranno in parte riproposti da Bartolini: la prevalenza del linearismo, una certa durezza di contorni, l'immobilità delle forme, la precisione e l'obiettività, la freddezza e la fissità.

È sulla scia di tutte queste esperienze che l'identità artistica di Bartolini andò formandosi, più tardi, nella Milano appena uscita da quel decennio di profondo rinnovamento della città: gli anni Cinquanta. Il clima fervido e ineffabile degli anni Cinquanta a Milano fu contrassegnato dalla rinascita di un'identità collettiva, civile e istituzionale, che stava rimarginando le ferite della Seconda guerra mondiale. Questa grande ripresa della città fu testimoniata dall'apertura e riapertura, anno dopo anno, di musei, fra cui, per prima, la Pinacoteca di Brera, risorta dalla rovina della guerra e inaugurata il 9 giugno 1950 alla presenza del Presidente della Repubblica⁷. Tali favorevoli condizioni sul piano della domanda complessiva di cultura, crearono un terreno fertile per la fioritura di tante e diversificate ricerche artistiche, riunite tutte dal fenomeno più rilevante del decennio: quello delle gallerie. Alla fine del 1956 il *Bollettino del Milione*⁸ (fig.) parlava di trenta e

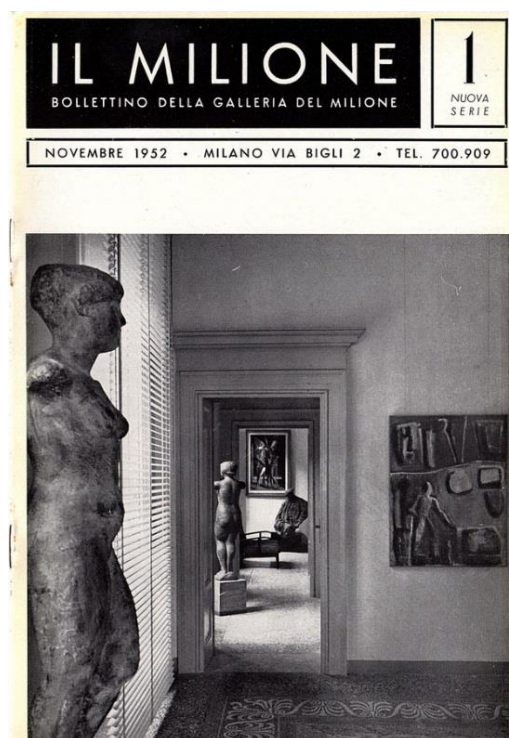


Fig. 2: Copertina del *Bollettino Il Milione*, n. 1 nuova serie, 1952.

⁵ Pontiggia, Elena, *Modernità e classicità, Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 166-175.

⁶ Il termine venne usato in prima istanza dal critico tedesco Franz Roh, nel 1923 per battezzare un gruppo di artisti tedeschi, che vennero in seguito rinominati “Nuova Oggettività”, che erano tornati ad una figurazione fredda e nitida, ispirandosi all'esempio italiano del ritorno all'ordine. In Italia fu lo scrittore Massimo Bontempelli a rielaborare il termine; i principali esponenti del movimento furono: Felice Casorati, Antonio Donghi, Achille Funi, Carlo Levi, Cagnaccio di San Pietro, Ubaldo Oppi. Cfr. Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, *Realismo magico, pittura e scultura in Italia 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988.

⁷ Gualdoni, Flaminio e Campiglio Paolo (a cura di), *Milano 1950-59, il rinnovamento della pittura in Italia*, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 1997, p. 3

⁸ Pubblicazioni che accompagnavano mostre e manifestazioni della Galleria del Milione, il cui primo numero risale al settembre 1932, due anni dopo la sua apertura. I bollettini contenevano testi critici e fotografie delle opere in esposizione e una sezione detta “temperature” in cui si segnalavano i libri d'arte in uscita o le conferenze in programma, inoltre il pubblico veniva aggiornato sull'attività editoriale ed espositiva della Galleria. I bollettini della Galleria Il Milione furono tra i primi cataloghi delle mostre d'arte moderna e sono conservati nell'Archivio storico della Galleria. Cfr. <http://www.galleriailmilione.it/storia.html> (accesso del 17/05/2018).

più gallerie cittadine; la Galleria del Milione, situata di fronte alla Pinacoteca di Brera, fondata nel 1930 dai fratelli Peppino e Gino Ghiringhelli, assieme ad Edoardo Persico, fu una delle più importanti, ospitò i maggiori artisti delle più disparate correnti e rappresentò uno dei punti di riferimento principali nell'ambiente intellettuale della città. La Galleria del Milione concesse ampio spazio anche ai giovani artisti: «Parve una sfida, e anche lo fu. Ma più che un gesto di baldanza, fu un atto di fiducia, di aperta conferma verso i nuovi artisti che operavano in un clima più dell'attuale difficile, per ridare un senso e una misura all'arte e alla spiritualità italiana. [...] Fa piacere osservare che gli artisti più vivi della generazione più giovane dimostrino altrettanta gelosa disposizione. Essi avvertono che, comunque siano mutati gli interrogativi, il rapporto realtà-poesia trova soluzione solo nella sfera della propria coscienza»⁹. Si intuisce, allora, l'entusiasmo e lo stimolo che accompagnarono Bartolini nell'esplorazione di questo ambiente aperto e vivace; che tutt'oggi ricorda con nostalgica malinconia: «A Milano c'era una tensione culturale che per quel tempo era il massimo. All'epoca era veramente uno splendore, le gallerie d'arte erano abbondanti e diversificate, venivano organizzate tante mostre per conoscere i giovani artisti»¹⁰.

Ebbe anche lui l'occasione di esporre alla Galleria del Milione, nel 1967, assieme ad altri due artisti, Carlo Martini e Luigi Piciotti. La mostra fu organizzata dal pisano Franco Russoli, allora direttore della Pinacoteca di Brera, che apprezzò e stimò molto l'opera di Bartolini.

Occorre citare, a tal proposito, l'attività di due nuove gallerie sorte tra il 1954 e il 1955: la Galleria Schettini, che mostrò una precoce attenzione per i giovani Gianfranco Ferroni, Bepi Romagnoni e Giuseppe Guerreschi: artisti che tendevano ad una ricerca del senso drammatico esistenziale, che trovava i propri numi in artisti come Alberto Giacometti e Francis Bacon, che come vedremo furono fondamentali per la formazione di Bartolini. La Galleria San Fedele, poi, il cui referente critico, Giorgio Kaiserlian, si fece sostenitore coraggioso della nuova forma di realismo, «non inquinato da implicazioni ideologiche»¹¹, che andava maturando tra quegli artisti, appena citati, che Bartolini frequentò durante la sua permanenza milanese e assieme ai quali condivise esperienze di vita e scambi di opinioni. Questi artisti, il cui sodalizio venne in seguito definito «Realismo esistenziale»¹², condivisero il percorso di studi all'accademia di Brera e si aggregarono intorno al 1954. I loro nomi erano: Giuseppe Guerreschi, Mino Ceretti, Giuseppe Banchieri, Bepi Romagnoni, Tino Vaglieri e Gianfranco Ferroni, che si inserì nel gruppo nel 1956; giovani ragazzi accomunati dall'esperienza adolescenziale vissuta nel bel mezzo della guerra. Ognuno di loro aveva trattenuto in sé visibili o remoti segni

⁹ *Il Milione*, bollettino della Galleria del Milione, n. 1 nuova serie, novembre 1952, Milano, 1952. Cfr. <http://www.galleriamilione.it/archivio.html> (accesso del 17/05/2018).

¹⁰ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 29 marzo 2018.

¹¹ Gualdoni, Flaminio e Campiglio Paolo (a cura di), *Milano 1950-59, il rinnovamento della pittura in Italia*, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 1997, p. 15.

¹² Cfr. De Micheli, Mario, Giorgio, Mascherpa, Giorgio, Seveso e Mario, Corradini (a cura di), *Realismo esistenziale: momenti di una vicenda dell'arte italiana, 1955-1965*, Milano, Mazzotta, 1991.

di disagio che si plasmarono in una sorta di insofferenza politica e culturale verso i conformismi ideologici, verso gli schemi predeterminati; in loro si celava un sentimento doloroso dell'uomo, il senso di precarietà, l'amarrezza e la protesta come per un'offesa subita.

È necessario, in questo momento, accennare alla situazione artistica del periodo che maggiormente influenzò le attività del movimento. Negli anni immediatamente successivi al secondo dopoguerra, la situazione artistica vide due città, Roma e Milano, brulicare di un fervido clima culturale. Entrambe le città furono contraddistinte da una forte spinta emotiva e furono unite dall'impegno ideologico e dall'entusiasmo creativo venutosi a concretizzare a seguito della liberazione dal regime e della fine del conflitto. Furono soprattutto gli artisti che avevano partecipato, precedentemente, all'esperienza di "Corrente"¹³, movimento che unì pittori di comune esigenza etica antifascista, a chiedere un rinnovamento radicale e a manifestare la necessità di una nuova arte capace di essere espressione di un sentire contemporaneo e di rappresentare nelle proprie opere il deflagrante momento storico che si stava vivendo.

In questo ambito politico-culturale si costituì a Venezia, il primo ottobre 1946, la "Nuova Secessione Artistica Italiana", che adottò successivamente la denominazione di "Fronte Nuovo delle Arti"¹⁴. I fattori che accomunavano i partecipanti del gruppo erano: «l'esigenza di intendere l'arte compromessa fino in fondo con la problematica sociale»¹⁵, l'impegno morale e il generico superamento di ogni accademismo. All'interno del gruppo, però, iniziarono molto presto a delinearci conflitti ideologici, causati dalle diverse scelte di linguaggio pittorico. I dibattiti che seguirono la *Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea* all'Alleanza della Cultura di Bologna, nell'ottobre-novembre 1948, misero in crisi il Fronte Nuovo, determinandone una spaccatura che sancì di fatto la suddivisione, all'interno del gruppo, fra arte astratta e arte realista: i portavoce delle due tendenze antagoniste furono rispettivamente Renato Birolli e Renato Guttuso. Durante il corso della mostra intervenne anche il Partito Comunista Italiano riguardo al dibattito sul realismo, criticando pesantemente le proposte di arte astratta, definite da Palmiro Togliatti, segretario del Partito, come «scarabocchi»¹⁶. Il Partito insisteva, infatti, sulla necessità di responsabilizzare politicamente ed utilizzare intellettuali e artisti nella lotta politica. Gli artisti del Fronte Nuovo si suddivisero, allora, tra i "realisti", che accolsero queste richieste del Partito, fra cui principalmente Renato Guttuso e Armando Pizzinato e gli "astrattisti" che si diramarono in varie direzioni, seguendo un atteggiamento formale che insisteva sul valore stilistico dell'opera d'arte e sulla necessità

¹³ Nata dalla rivista "Vita Giovanile", fondata il primo gennaio 1938 da Ernesto Treccani, ribattezzata nell'ottobre dello stesso anno "Corrente di Vita Giovanile" e abbreviata nel gennaio 1939 in "Corrente". Attorno alla rivista si radunavano alcuni giovani artisti come Birolli, Migneco, Valenti, Cassinari, Guttuso, Sassu, Morlotti, Vedova e altri; accomunati da un espressionismo inizialmente lirico, poi sempre più drammatico, impostato soprattutto sul colore e sulla luce. Cfr. Pontiggia, Elena (a cura di), *Il movimento di Corrente*, Milano, Abscondita, 2012.

¹⁴ Cfr. *Il Fronte Nuovo delle Arti, Nascita di una avanguardia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997.

¹⁵ Barilli, Renato (a cura di), *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 1979, p.24.

¹⁶ Cfr. Partito Comunista Italiano, *Rinascita*, n. 10, ottobre 1948, p. 424

di un linguaggio europeo aderente a quello della dominante corrente astratta. Gli artisti che restarono fedeli alla linea realista decisero di adottare un linguaggio contenutistico chiaro e comprensibile alle masse, utile alla rappresentazione dei temi di attualità politica e sociale.

Fu questo il contesto e l'ambiente a cui si avvicinarono i giovani del Realismo esistenziale, che sicuramente apprezzavano i pittori di quel realismo "sociale", ma li sentivano troppo legati ad un'esigenza di partito e di ideologia; a loro non interessava rappresentare la realtà in forma cronachistica, come fece Guttuso, soprattutto nella fase pittorica compresa tra il 1949 e il 1954, in cui approfondì l'esigenza contenutistica tramite il racconto, nei suoi quadri, dei temi popolari e di denuncia sociale; essi intendevano rivolgersi piuttosto ad una verità nascosta della condizione umana, tra speranza e rifiuto, in una prosa pittorica senza veemenze coloristiche, riaffacciandosi a quella generazione realista del primo dopoguerra, precedentemente accennata. Come osservò Mario De Micheli nel catalogo della retrospettiva di Romagnoni a Milano, in Palazzo Reale, nel 1972: «Le obiezioni da fare al realismo, infatti, non mancavano. Ciò che li urtava del realismo, così come era andato sviluppandosi dal '48 in avanti, era il tono eccessivamente affermativo, programmatico, volontaristico. Era la sua esplicita politicità, che in certi esempi rischiava di diventare, e spesso diventava, puro contenuto di cronaca. Era sull'interpretazione della realtà dell'uomo che nasceva il dissenso coi realisti»¹⁷.

Le loro principali intenzioni vennero testimoniate nella "Dichiarazione comune" in occasione di una delle prime mostre: *Ceretti, Guerreschi, Romagnoni*, tenutasi alla Galleria del Cavallino a Venezia, nel maggio 1956. «A Milano da varie parti si avverte il costituirsi di un orientamento figurativo che opera tenendo un riferimento stretto con gli avvenimenti della vita d'oggi. Questo indirizzo comune, di una partecipazione cosciente a ciò che avviene intorno, si manifesta nel sottolineare gli aspetti umilianti o drammatici dell'esistenza che ci commuovono o ci urtano. Vogliamo esprimere la nostra presenza attiva non come militanti di una ideologia, ma portando avanti la nostra qualità di uomini che non possono isolarsi in una vita autonoma. Questo atteggiamento dell'essere presenti con la nostra adesione umana oltre il fatto di cronaca, cercando le cause vere dei fatti, dà la misura delle possibilità di apertura verso tutte le direzioni. Il prevalere di un discorso fatto di risentimenti o di angosce nella pittura che oggi facciamo non vuole fissare i nostri contenuti in una posizione pessimistica. Il discorso deve proseguire, i valori positivi dovranno essere affermati in modo esplicito senza porre limiti che non siano quelli della aderenza alle situazioni che giorno per giorno ci si impongono. Non per ciò rifiutiamo polemicamente le esperienze più valide della pittura moderna, solo non ci sentiamo di accettarle come fini a sé stesse, chiuse in uno splendido

¹⁷ Caramel, Luciano, *La pittura come esperienza della realtà*, in Montrasio Alberto e Ruggero (a cura di), *Romagnoni*, Monza, CG Montrasio Arte, 1997, p. 10.

isolamento formale; è necessario che divengano funzionali a ciò che di più urgente si deve dire»¹⁸.

Il loro desiderio di fare i conti con la realtà si definì in pittura attraverso le tematiche della città e delle sue periferie: i muri umidi e screpolati, i bucati proletari appesi alle corde da una finestra all'altra, i miseri interni con i letti disfatti, le pentole sulla fiamma del gas, i personaggi solitari; tutti i simboli di solitudine e miseria dei drammi individuali. Il loro obiettivo, come affermava Banchieri, era quello di «non fare politica attraverso quadri-manifesto o dichiarazioni programmatiche, ma attraverso una ricostruzione dell'uomo, esterna e interiore insieme»¹⁹.

Questi artisti, gli iniziatori e quanti si aggiunsero in seguito, non si preoccuparono di organizzarsi in un formale movimento e neppure si curarono di formulare un manifesto che li distinguesse; la loro arte privilegiò la scelta etica e morale a quella estetica e di linguaggio.

I loro intenti si materializzarono nella rappresentazione di una verità concentrata nel silenzio della condizione umana, attraverso una pittura densa e povera di colore; iniziarono a dipingere le “cose” reali senza fini né mitizzazioni²⁰.



Fig. 3: Giuseppe Banchieri, *Casa di periferia*, 1953, china, 21 x 26

¹⁸ De Micheli, Mario e Fabrizia Buzio Negri (a cura di), *Guerreschi e il realismo esistenziale, gli anni Cinquanta/Sessanta a Milano*, Cesena, Il Vicolo divisione libri, 1997, p. 84.

¹⁹ *Ivi*, p. 27

²⁰ Cfr. Mascherpa, Giorgio, *Dal realismo esistenziale al nuovo racconto: 28 maggio-27 giugno 1981*, Milano, Galleria San Fedele, 1981.

Le influenze pittoriche che agirono sui realisti esistenziali sono da ricercare anche nell'arte europea e americana, in particolare nella spettrale pittura di Bernard Buffet; nel divenire delle

forme addensate e mobili di Nicola De Stäel; negli incubi di Francis Bacon; nell'informale di Wols e nella violenza evocativa di Arshile Gorky: «tutto e nulla è possibile far rientrare nelle sperimentazioni di quegli artisti milanesi che vivevano tra Corso Garibaldi e Via Brera, stazionando al Giamaica per discutere accanitamente»²¹.



Fig. 4: Giuseppe Guerreschi, *Il ragazzo che corre*, 1956, olio su tela, 150 x 125

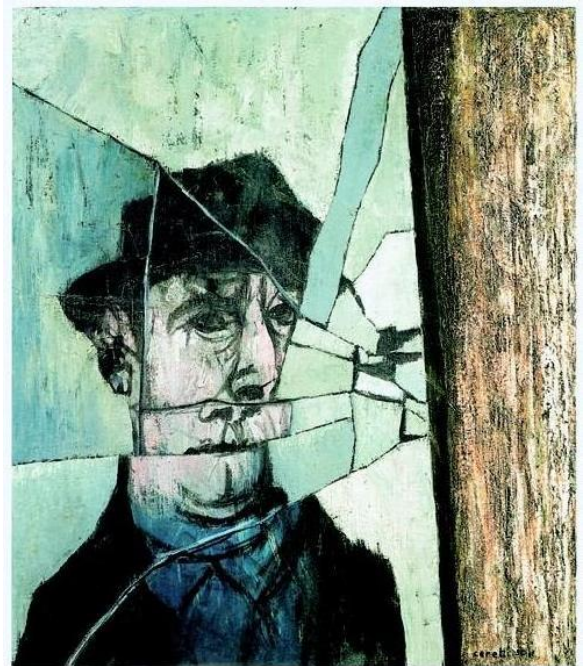


Fig. 5: Mino Ceretti, *Uomo allo specchio rotto*, 1956, olio su tela, 80 x 70

²¹ De Micheli, Mario e Fabrizia Buzio Negri (a cura di), *Guerreschi e il realismo esistenziale, gli anni Cinquanta/Sessanta a Milano*, Cesena, Il Vicolo divisione libri, 1997, p. 29.



Fig. 6: Bepi Romagnoni, Cancelli e fusto di calce, 1954, olio su tavola, 70 x 60.



Fig. 7: Tino Vaglieri, Morte del minatore, 1956, olio su tela, 154 x 164.

Giuseppe Guerreschi era nato a Milano nel 1929 e cresciuto in una famiglia di estrazione popolare, la sua arte si esprime come urgenza di denuncia per la caduta morale dell'intera società contemporanea; urlata nelle sue tele in maniera spietata, angosciante e a volte crudele ma sempre autentica e incisiva, in grado di scuotere la coscienza degli spettatori (fig. 4). Il suo linguaggio formale non fu mai lo scopo e il fine dell'opera stessa, ma sempre al servizio del contenuto e del messaggio: «Ho bisogno di una pittura che mi comprometta come uomo in maniera totale. Che sia cioè un tutto organico: la condizione nostra di uomini responsabili in una data società e cultura, in un preciso momento della storia. Che testimoni l'intensità della nostra aderenza alla realtà di ogni giorno, la volontà di proporre appunto soluzioni e valori che l'arricchiscano e la migliorino»²².

Con queste parole il critico d'arte Luigi Carluccio descrisse l'opera dell'artista: «il lavoro di Guerreschi [...] ostenta di essere sostenuto da [...] una necessità di impegno con i problemi più scottanti per lo spirito e per l'intelligenza di chi avverte la dimensione dei problemi che l'umanità deve affrontare in questa sua terribile stagione [postbellica n.d.r.]. Così, nel discorso che da anni Guerreschi va facendo, un discorso fomentato, anche pittoricamente, esaltato e sbranato dal rigore dell'impegno ch'egli ha preso con la verità, ogni dipinto, ogni disegno, rivela subito la sua qualità di aggiunta, di corollario, di scheda redatta per la migliore comprensione del tema iniziale, l'assurda crudeltà della

²² *Ivi*, p. 15.

vita di oggi. [...] Non direi però che il suo è realismo in pittura, ma pittura che utilizza alcuni aspetti realistici con una libertà di scelte oggettuali e di definizioni formali che è stata conquistata attraverso una larga conoscenza ed una analisi concettuale oltre che tecnica del linguaggio moderno»²³.

Mino Ceretti²⁴ era nato a Milano nel 1930, aveva organizzato la sua prima rassegna personale nel 1955 alla Galleria San Fedele di Milano; il suo stile riportava l'analisi della problematica figurativa frammentata in un linguaggio asciutto e scabro, di forte intensità (fig. 5). In occasione della sua personale alla Galleria Bergamini di Milano, nel 1958, scrisse: «È necessario scandagliare tutti i fondali di una realtà sia psicologica che fisica, tendendo al massimo l'attenzione e portare alla superficie – pur nei suoi limiti – tutto il materiale che ci è dato d'incontrare; [...] l'azione sta alla base di ogni idea, ne è la conseguenza attiva, in ultima analisi è lo specchio storico dell'atteggiamento di una generazione. È quindi necessario che ciascuno, senza ambage e velature, cerchi costantemente la possibilità a sé più consona per manifestare la propria concezione del mondo. Nessun timore di cadere in errori. Porre in dubbio una data cosa, significa attivare le proprie riflessioni, nel senso che la crisi della cosa in sé anima nuove prospettive e quindi le perplessità, venendo chiarite, si annullano per far posto ad una nuova visione con relativa presa di coscienza»²⁵.

Ceretti fu particolarmente legato da una forte amicizia con Giuseppe (Bepi) Romagnoni²⁶, anch'esso nato a Milano nel 1930 da una famiglia borghese, prematuramente scomparso a trentaquattro anni, durante un'immersione subacquea a Capo Carbonara in Sardegna. È stato ricordato dagli altri componenti del gruppo come ragazzo aperto e avido d'incontri, di conoscenze, di una continua estensione della propria verifica problematica e umana. Scriveva queste parole in occasione della mostra *Vaglieri-Ceretti-Romagnoni* alla Galleria Bergamini, nell'aprile 1959: «il modo di stare insieme delle cose, di capovolgere i rapporti quando lo spettatore si accorge del significato della loro azione dopo aver rivelato la loro presenza e le sottili connessioni con quello che c'è prima e quello che c'è dopo: ecco un punto di avvio per delle analisi sul reale. Siamo confusi nei risultati quando durante il percorso vanno disperse in qualunque dogmatica le “ragioni”. Le “ragioni” sono ciò che ancora ci dà la possibilità di agire: da qui i gesti e tutti i concatenati modi del nascere di una pittura. Allora la gioia o la contemplazione sono possibili quanto la rabbia o la paura: possibili perché con queste cose abbiamo a che fare ogni giorno»²⁷.

²³ Carluccio, Luigi (a cura di), *Guerreschi dipinti*, Comune di Ferrara, Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, Ferrara in collaborazione con la Galleria Il Fante di Spade, 1970, p. 1.

²⁴ Cfr. Gualdoni, Flaminio e Roberto, Sanesi, *Mino Ceretti: gli anni cruciali - opere su carta 1958-1970*, Livorno, Edizioni Roberto Peccolo, 1992.

²⁵ Mascherpa, Giorgio, *Dal realismo esistenziale al nuovo racconto: 28 maggio-27 giugno 1981*, Milano, Galleria San Fedele, 1981, p. 55.

²⁶ Cfr. Montrasio Alberto e Ruggero (a cura di), *Romagnoni*, Monza, CG Montrasio Arte, 1997

²⁷ De Micheli, Mario e Fabrizia Buzio Negri (a cura di), *Guerreschi e il realismo esistenziale, gli anni Cinquanta/Sessanta a Milano*, Cesena, Il Vicolo divisione libri, 1997, p. 84.

Nelle prime tele, in particolare, Romagnoni elaborò un realismo freddo, appuntato su interni ed esterni dominati dall'assenza, dell'uomo prima di tutto, salvo casi eccezionali, ma anche di qualsiasi altra traccia di vita. (fig. 6)

Tino Vaglieri²⁸, nato a Trieste nel 1929, visse l'adolescenza a Roma con la famiglia, si trasferì a Milano nel 1948 per iscriversi all'Accademia di Brera. La prima personale fu alla Galleria Pater di Milano, nel 1956; i suoi temi erano riferiti al mondo del lavoro, come possiamo osservare nella tela *Morte del minatore* (fig. 7) e al degrado della realtà urbana, il cui contenuto era riportato con un linguaggio pittorico tendente all'espressionismo. Dopo il 1960 il contenuto politico della sua pittura si fece sempre più esplicito, il suo lavoro artistico poneva l'accento sui luoghi socialmente definiti, attraverso la lucida e tragica espressività dei "disegni politici". Da quel momento le stesure si sfaldarono attorno a segnali e figure totemiche negli interni-esterni per riprendere, dalla metà del decennio, una figurazione per icone simboliche di una condizione esistenziale.

Giuseppe Banchieri²⁹ fu per Bartolini, insieme a Ferroni, più di tutti gli altri, un grande amico ed esempio di vita e di arte, ancora oggi lo ricorda come «grande poeta e grande pittore»³⁰. Era nato a Milano nel 1927, si trasferì a Firenze per compiere gli studi liceali e iscriversi, in seguito, all'Accademia delle Belle Arti del capoluogo toscano, per proseguire poi gli studi all'Accademia di Brera. Del 1956 fu la prima personale alla Galleria Pater di Milano. Definito da Nicola Micieli «maestro del silenzio pregnante»³¹, Banchieri dipinse ambienti di quotidiana frequentazione, interni d'abitazione quasi sempre deserti di persone, sostituite dalle loro effigi accolte negli ovoidali medaglioni che, come vedremo, ripropose anche Bartolini nelle sue prime opere; angoli dello studio immersi in una luce ovattata che rendeva sontuosi gli oggetti; gli attrezzi del mestiere, i barattoli, i tubetti. Dipinse anche scorci di cortili, giardini e distese di campagna inaridita restituita con tocchi timbrici di colori chiari; prospetti di case periferiche (fig. 3); spiagge invernali cosparse di detriti; crinali brulli di colline. Riguardo l'influenza che l'ambiente milanese e l'adesione al Realismo esistenziale esercitarono su Banchieri, Clizia Orlando scrisse: «da queste esperienze Banchieri assorbe una forte influenza emozionale, che si traduce nell'opera testimoniando il suo amore profondo per la verità delle cose: nel segno e nelle sfumature cromatiche queste rivelano la loro intima natura, facendo vibrare davanti al nostro sguardo i luoghi "interiori" della vita. Le tele narrano un percorso artistico costantemente segnato da questa viva partecipazione alla natura del reale»³².

²⁸ Cfr. Tommasi, Luca (a cura di), *Tino Vaglieri: visioni esistenziali*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

²⁹ Cfr. Micieli, Nicola e Clizia, Orlando (a cura di), *Giuseppe Banchieri: opere 1955-1981*, Viareggio, Edizioni Caleidoscopio, 1999.

³⁰ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018

³¹ Cfr. Micieli, Nicola e Clizia, Orlando (a cura di), *Giuseppe Banchieri: opere 1955-1981*, Viareggio, Edizioni Caleidoscopio, 1999, p. 7.

³² *Ivi*, p. 12.

Al gruppo dei realisti esistenziali si avvicinarono anche altri artisti, fra cui Sandro Luporini, parente e amico strettissimo di Bartolini, che fece appunto da tramite per inserire quest'ultimo nell'ambiente milanese. Luporini era nato a Viareggio nel 1930, si era iscritto alla facoltà di ingegneria dell'Università di Pisa ma, nel 1953, senza aver completato gli studi, decise di dedicarsi alla pittura trasferendosi a Roma per frequentare la Scuola libera del nudo nel biennio 1953-1955. Fin dall'esperienza romana Luporini tentò di individuare una strada artistica autonoma partendo dal realismo quotidiano di una città colta nella sua crudezza post bellica. Nel 1956 poi si trasferì a Milano, dove espose i suoi quadri soprattutto alla Galleria Bergamini e si avvicinò al gruppo dei realisti esistenziali; in questo periodo dipinse lo scenario urbano del capoluogo lombardo, con cupe cromie di palazzi e chiese. A Milano abitava nello stesso quartiere di Giorgio Gaber, cantautore, commediografo, regista e attore teatrale e cinematografico italiano, con il quale, dopo una conoscenza casuale in un bar frequentato da entrambi, nacque una grande amicizia che sfociò nella collaborazione artistica: Luporini iniziò a scrivere alcuni testi delle canzoni e degli spettacoli teatrali che Gaber interpretava.

Nel 1970 Luporini avvertì la necessità di lasciare Milano, decise di tornare a vivere nella natia e mai dimenticata Viareggio, pur mantenendo stretti contatti con il capoluogo lombardo e le consolidate amicizie, in particolare quella con Gaber. In questi anni tornò anche a dipingere le spiagge versiliesi, il mare, infatti, fu sempre protagonista nei quadri dell'artista; osservato nella sua grandiosa fisicità ma anche sognato come teatro dei ricordi o luogo di improvvise apparizioni: le navi da guerra che solcavano le acque con le loro imponenti moli, grandi gabbiani, qualche raro bagnante³³.

La pittura di Luporini è andata contro tutte le idee ufficiali delle avanguardie; è stato ed è tutt'ora «un individualista del dipingere e quello che dipinge è il sommo pensiero dell'individualismo: l'isolamento dell'individuo, i suoi sono individui isolati di fronte a un mondo del quale non devono neanche voler capire il significato; sono la linea dell'orizzonte, la finestra aperta. Ogni tanto appaiono poi queste situazioni ansiose [riferimento al dipinto *Apparizione petroliere* (fig. 8) n.d.r.]: uomini che camminano come in un quadro di Magritte e di là queste navi che simboleggiano una minaccia. In altri quadri appaiono spiagge vuote, un certo senso di abbandono: è la condizione umana»³⁴.

³³ Cfr. Luporini, Sandro, *Metafisica del quotidiano, olii e opere grafiche dal 1980 al 2005: 17 dicembre 2005 – 22 gennaio 2006*, Massa, Palazzo Ducale, 2006.

³⁴ Philippe Daverio e Sandro Luporini a *Quante Storie*, puntata del 16/09/2016, Cfr. <https://www.raiplay.it/video/2016/09/Quante-storie-bfc4c787-7c5d-4e4c-b912-0131e8db253f.html> (accesso del 24/05/2018).



Fig. 8: Sandro Luporini, *Apparizione petroliere*, 1998, olio su tela, 40 x 50.



Fig. 9: Giuseppe Bartolini, *Tavolo di macelleria (Butcher bench)*, 1960, olio su tela, 80 x 110



Fig. 10: Giuseppe Bartolini, *Caldarroste*, 1961, olio su tela, 125 x 100

Dopo queste premesse, che ci aiutano ad inquadrare e capire l'attività di Bartolini, analizziamo le sue prime opere che proponevano una lettura realistica e a tratti drammatica degli oggetti più umili della quotidianità lavorativa o casalinga. Questi primi quadri risentivano chiaramente dell'aria respirata negli ambienti appena citati; erano quadri duri, carichi di materia, tagliati con violenza, con toni scuri e impastati e quel senso implicito di malinconia. Solitamente gli oggetti raffigurati erano tavoli spogli, attrezzi da lavoro (fig. 9), banchi del mercato: erano oggetti prelevati dalla vita popolare, dalla realtà vernacolare, attraverso i quali l'artista intendeva richiamare l'attenzione sulla miseria della vita umana, sulla solitudine e il disagio esistenziale. Questi oggetti, protagonisti dei suoi primi quadri, stabilivano il punto di esplorazione e scoperta della verità e l'artista li dipingeva per prenderne coscienza, non per conferire loro significati estranei alla realtà. Questi quadri furono sicuramente influenzati anche dal cinema, come ricorda anche l'artista: «tutte queste cose nascevano contemporaneamente ai film che uscivano, di cui discutevamo molto. Erano uno stimolo continuo, andavi al cinema e vedevi le periferie»³⁵. Furono, probabilmente, i temi del cinema neorealista, nato nel secondo dopoguerra, impegnato attivamente per far fronte alle necessità di un'Italia appena uscita dalla guerra e dalla dittatura fascista, la cui esigenza fondamentale fu quella di documentare e far conoscere la realtà così come essa appariva³⁶. La modalità rappresentativa del cinema realista era intenzionata a dimostrare un rapporto privilegiato con il referente tramite più soluzioni: un distacco dichiarato dalle forme cinematografiche preesistenti, reputate distanti dal reale; la marginalizzazione della narrazione, a favore dell'accumulo di dettagli in apparenza insignificanti, ma costitutivi di uno spessore di realtà; il racconto delle classi subalterne; l'iscrizione della rappresentazione in una tradizione realistica, il cui apice narrativo era nel romanzo ottocentesco. Furono per la maggior parte film sui fermenti libertari e antifascisti, sulla guerra e sull'occupazione dei tedeschi, sulla lotta per la sopravvivenza, sulla disoccupazione, sui problemi legati agli alloggi e all'alimentazione delle famiglie, ma anche sui tentativi di ricostruzione, sulla speranza di una ripresa. Cesare Zavattini, sceneggiatore, commediografo e scrittore fu uno dei maggiori teorici del cinema neorealista: «il neorealismo ha intuito che il cinema deve raccontare fatti minimi senza alcuna intromissione della fantasia, sforzandosi di descriversi in quello che di umano, di storico, di determinato, di definitivo essi contengono. [...] Il neorealismo è una scoperta della coscienza, l'individuazione di quello che ciascuno di noi può contare nella vita collettiva: sta alle calcagna del tempo per raccontare ciò che accade, ci ha liberato dell'incubo eroico dei grandi fatti, ha preferito il concetto di storia al concetto di intreccio; ha fame di conoscere il momento che viviamo; nasce da un atteggiamento nuovo di fronte alla realtà»³⁷.

³⁵ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018

³⁶ Cfr. Pitassio, Francesco e Paolo Noto, *Il cinema neorealista*, Bologna, Clueb, 2012, pp. 14-15.

³⁷ Cfr. Verdone, Mario, *Il neorealismo cinematografico*, in Caramel, Luciano (a cura di), *Realismi arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, Milano, Electa, 2001, p. 36.

Durante l'intervista che ho fatto, Bartolini mi ha accennato alla sua passione per un film in particolare nato dalla collaborazione tra Zavattini e De Sica, *Miracolo a Milano*, del 1951; in questo film, in cui il protagonista è un barbone che vive in una baraccopoli di periferia, si fa lampante il tema della contrapposizione tra poveri e ricchi.

Furono, infatti, i valori essenziali dell'esistenza e della convivenza sociale; la narrazione di vicende ispirate alla vita quotidiana dei più poveri; l'autenticità; il distacco dagli archetipi borghesi e la capacità di Zavattini di sviluppare un discorso approfondito sulle contraddizioni e sulle miserie di quegli anni, mettendo in luce i risvolti di un'apparente benessere costruito sull'ingiustizia sociale e sullo sfruttamento dell'uomo, che suggestionarono la coscienza di Bartolini nella sua prima produzione.

Il linguaggio stilistico di questa fase fu il risultato di influenze non solo cinematografiche e contemporanee ma anche precedenti: la luminescenza impressionistica di Pierre Bonnard, ma soprattutto il realismo poetico di Giorgio Morandi, nella cui pittura Bartolini percepiva una magia che racchiudeva tutto ciò di cui aveva bisogno per dipingere a sua volta. Morandi fu un artista che scelse l'esercizio costante del lavoro per entrare nell'intima realtà delle cose, con uno sguardo contemplativo. Bartolini ha studiato e ammirato Morandi e ha rievocato nelle sue tele alcuni elementi caratteristici della sua opera, come la maestria geometrica delle composizioni; l'immobilità; i temi esclusivi, essenziali; la profonda affezione, quasi morbosa, agli oggetti umilissimi pervasi da un sentimento di enigmaticità che sta a rappresentare tutta l'insicurezza esistenziale dell'uomo moderno; il recupero di una ricchezza pittorica e infine, soprattutto, la capacità di modellare gli oggetti attraverso l'uso superlativo degli effetti di luce³⁸.

1.2 La fase "memoriale"

Contemporaneamente alla creazione di queste prime opere, Bartolini continuava ad esercitarsi sul campo, frequentando gli studi di quegli artisti del realismo esistenziale, tra cui l'esponente fondamentale per la sua formazione fu certamente, insieme a Luporini, Gianfranco Ferroni, che Bartolini stimò sempre e continuò a seguire anche da lontano, dato che dopo un paio di anni trascorsi a Milano e un anno a Firenze, nel tentativo di concludere gli studi, decise di abbandonare questi ultimi per dedicarsi totalmente alla pittura, rientrando a Pisa nel 1964. Tutt'oggi l'artista considera Ferroni maestro di artigianato indiscusso, in particolare per la tecnica dell'incisione.

Ferroni era nato a Livorno il 22 febbraio 1927, aveva trascorso l'adolescenza nelle Marche, dove il padre esercitava la professione di ingegnere. Interruppe i suoi studi liceali per fuggire verso il nord Italia, nel 1944, durante la guerra di liberazione. In Lombardia abitò prima a Milano e poi a Tradate, dove sperimentò dolorosi anni di

³⁸ *Morandi e Milano, Milano, Palazzo Reale 22 novembre 1990 – 6 gennaio 1991, Milano, Electa, 1990*

solitudine ed emarginazione. Il suo desiderio di dedicarsi all'attività artistica non trovò il consenso dei genitori e si esprime in una formazione completamente autodidatta, in una curiosità che lo spinse presto a frequentare gli ambienti di Via Brera a Milano; dove si trasferì definitivamente nel 1952. Dal 1956 iniziò a frequentare i giovani artisti del realismo esistenziale, appena usciti dall'Accademia di Brera, con cui cominciò a condividere esperienze espositive, a partire dalla Galleria Bergamini. Nel 1964 venne invitato alla Biennale di Venezia, in occasione della quale un'attenta riflessione critica si dedicò alla sua pittura, segnando l'inizio di un reale riconoscimento del suo ruolo all'interno della cosiddetta "neofigurazione" italiana. Dal 1968 al 1972 si trasferì a Viareggio, visse l'ultima sua fase artistica rappresentando interni in assoluta desolazione e studi di semplici oggetti inondati da una nuova definizione della luce. A partire dagli anni Novanta vennero dedicate importanti mostre antologiche all'artista, che contribuirono a divulgare non solo il suo significativo apporto alla pittura figurativa, ma anche l'altissima qualificazione della sua intensa attività grafica: al Palazzo Sarcinelli di Conegliano nel 1990 e alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna nel 1994³⁹.

«Non si capirebbe molto della sua pittura ferita se non chiarendo almeno un punto fondamentale: la sua presa di distanza dalla superficie, da quella patina ipnotica e anestetizzante che avvolge le cose. Le cose furono la sua ossessione. Per tutta la vita cercò di disincagliarle dalla loro ovvietà»⁴⁰. Le cose sono lì, stanno ferme e non rispondono, anche quando sono avvolte d'amore, di ricordi, se ne infischiano; stanno immobili nello spazio di una stanza; su queste questioni si interrogò Ferroni, fin dall'inizio della sua attività artistica, sull'identità di queste "cose" che l'uomo non raggiungerà mai, che «resteranno per sempre, come la verità, un milionesimo di millimetro o un miliardo di anni luce al di là dell'ultima cellula delle nostre braccia protese; perché da noi le dividerà per sempre quella entità diabolicamente concreta e separante che chiamiamo "spazio"», ha detto di lui Flavio Caroli⁴¹. L'artista si ripropose, sempre, di indagare il tema dello spazio nelle sue opere, misurando distanze, ombre, nebbie, trasparenze e densità; dipinse quelle cose che si trovava davanti senza fini né mitizzazioni. Queste sue parole, pronunciate nel 1995 in occasione di una mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, ci aiutano a capire gli intenti di queste sue ricerche: «il mio "perfezionismo" è [...] un bisogno di ordine nel caos del nulla. Credo che anche laddove non c'è nessuna possibilità di organizzazione della vita ci sia sempre un ordine che è al di là delle nostre capacità di conoscenza [...]: quest'ordine io rivivo microscopicamente, nel linguaggio del mio fare, nell'organizzare la materia e il segno. Luce e spazio sono le condizioni essenziali per tentare di capire il mistero dell'esistenza. In questo io arrivo addirittura alla follia di voler spiegare puntino per puntino,

³⁹ Cfr. *Gianfranco Ferroni Milano, Palazzo Reale 17 giugno – 7 settembre 1997*, Milano, Mudima – Mazzotta, 1997, p. 114.

⁴⁰ Ferroni, Gianfranco e Antonio Gnoli (a cura di), *La luce dell'ateo*, Milano, Bompiani, 2009, p. 5.

⁴¹ Caroli, Flavio, *Le cose; la Verità*, in *Gianfranco Ferroni Milano, Palazzo Reale 17 giugno – 7 settembre 1997*, Milano, Mudima – Mazzotta, 1997, p. 11.

microcosmo per microcosmo, persino la polvere, che è importante quanto un universo. Spero di pregare attraverso questo mio amore quasi maniacale per l'oggetto, per l'altro da me, nella speranza che questo mi dia la forza per continuare a vivere, per pensare che al di là della caduta

e del fallimento c'è una realtà che va oltre me, e sicuramente essa è straordinaria, con tutte le potenzialità del futuro»⁴² (fig. 11)

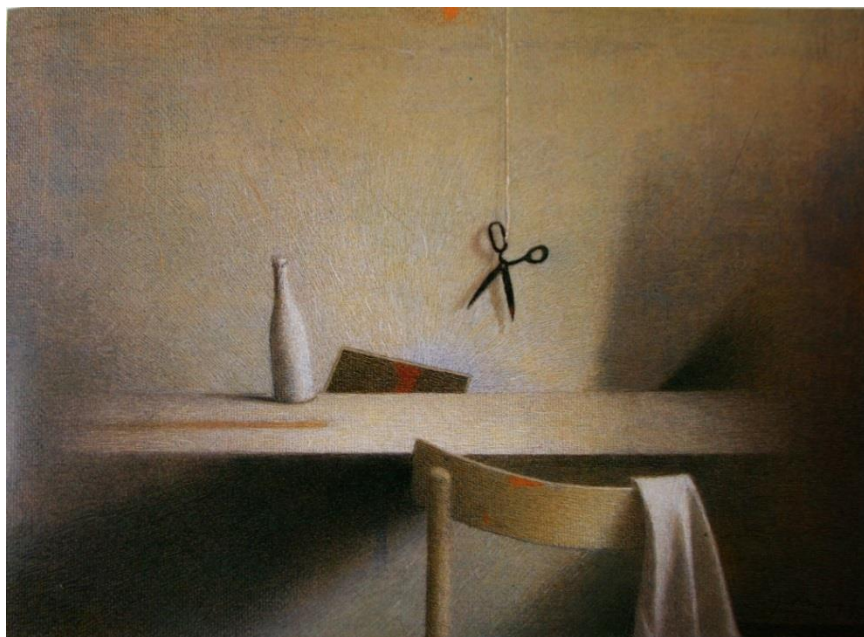


Fig. 11: Gianfranco Ferroni, *Equilibrio instabile*, 1995, tecnica mista su cartoncino, 34,5 x 45,5, collezione privata, Cantù.

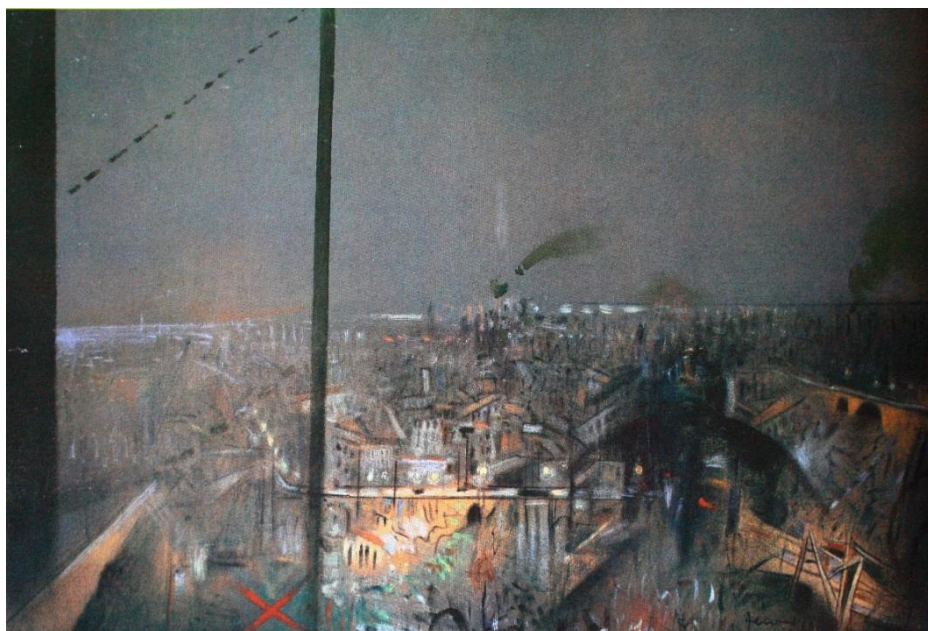


Fig. 12: Gianfranco Ferroni, *Città*, 1960, olio su tela, 89 x 131, Collezione privata, Lecco.

⁴² Cfr. Gianfranco Ferroni in *La stanza dell'uomo: a colloquio col pittore Gianfranco Ferroni*, in *Onda viva. Primo piano*, trasmissione radiofonica, 6 gennaio 1995, come riportato in Recanati, Maria Grazia (a cura di), *Gianfranco Ferroni Milano, Palazzo Reale 17 giugno – 7 settembre 1997*, Milano, Mudima – Mazzotta, 1997, p. 20.

Franco Loi, scrittore, poeta e saggista, appartenente a quella stagione della vita artistica di Milano in cui «il fare arte era tutt'uno con lo scambio di idee, passioni e solidarietà nelle speranze e nelle delusioni»⁴³, amico di Ferroni, descrisse così l'operato dell'artista: «penso spesso alla solitudine di Ferroni, al suo stare appartato, al suo inseguire una ragion d'essere, a misurarsi con due aspetti, altrettanto terribili perché incomprensibili, del nostro vivere e del nostro amare: la sostanza della vita e la morte, la verità e il destino delle forme»⁴⁴.

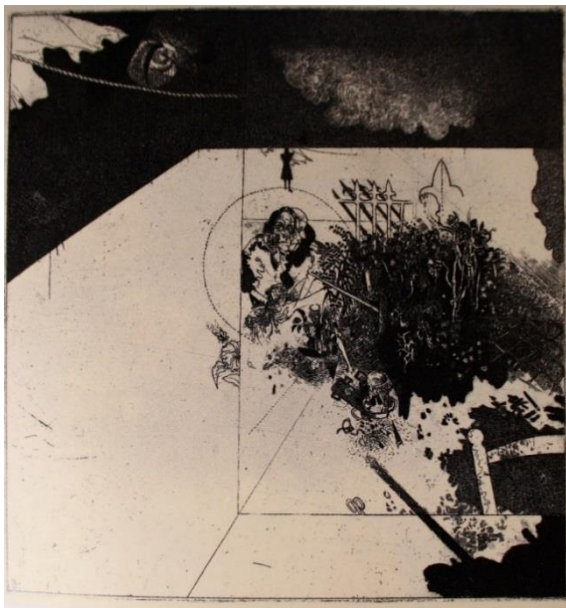


Fig. 13: Gianfranco Ferroni, *Giardino di Tradate*, 1963, acquaforte su rame, 31,8 x 32,5

La solitudine urbana è stata la condizione creativa primaria per Ferroni, che lo condusse nelle prime opere a rappresentare la Milano notturna, invernale, travolta dagli effetti apocalittici del temporale o assopita, immersa nel fumoso dilagare delle nebbie, tra improvvise accensioni di bagliori, che in sé contenevano e rievocavano l'incubo della guerra (fig. 12).

Ciò che maggiormente influenzò la formazione artistica di Bartolini, furono i temi memoriali di Ferroni, che quest'ultimo restituì nelle opere di inizio anni Sessanta, cariche di angoscia e sofferenza; in quegli anni infatti l'artista si

era trasferito a Tradate, che definì la sua «prigione disperante». Nella sua pittura si avvertiva la sofferenza psicologica di quei giorni, costruita attraverso un'abile convivenza di flash-back e immagini oniriche sovrapposte a dettagli evocativi. «Oggetti in subitanea collisione, foglie e sbarre di cancello acuminato come lance, tende-sudario sbattute dal vento che penetrano d'istantanei chiarori lo spazio del giardino o della stanza, saranno il coagulo dei ricordi di Tradate e della casa paterna, del suo utero ombroso», secondo Maria Grazia Recanati⁴⁵ (fig. 13).

Su questa scia anche il linguaggio di Bartolini iniziò ad orientarsi verso una dimensione memoriale, meno angosciata ma pur sempre di recupero dei ricordi dispersi nella coscienza e ricomposti nelle sue opere come elementi di diversa provenienza: la sua

⁴³ Loi, Franco, *Il paradosso dell'arte*, in Loi, Franco (a cura di), *Gianfranco Ferroni, opera grafica, Castello comunale di Barolo, 21 ottobre – 19 novembre 1989*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1989, p. 3.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Recanati Maria Grazia, *Per Gianfranco Ferroni*, in *Gianfranco Ferroni Milano, Palazzo Reale 17 giugno – 7 settembre 1997*, Milano, Mudima – Mazzotta, 1997, p. 16.

esperienza di vita quotidiana, la cronaca contemporanea, i ricordi di infanzia, i racconti della guerra, che continuarono sempre ad influenzare la sua coscienza. Lo spazio pittorico o grafico si definiva attraverso una serie di presenze, alcune derivanti dalla memoria autobiografica, da cui scaturiscono per esempio i numerosi ritratti della madre nel giardino, che divenne una vera e propria icona del ricordo; altre dall'esigenza del pittore di partecipare alla storia dell'uomo.

Vediamo per esempio *Giardino 1945* (fig. 14): quadro che venne esposto, affiancato ad altri quattro raffiguranti lo stesso soggetto, in occasione di una mostra personale allestita nel 1974 alla Galleria Il Fante di Spade a Roma. «La donna è accoccolata per terra, nello stesso evanescente giardino, con un muro di fondo, con foglie appena accennate, e, in alto, il “fantasma” del dirigibile di altri tempi», lo ha descritto Duilio Morosini⁴⁶. La figura della madre è rappresentata, infatti, immersa nel giardino di casa, sovrastata da un dirigibile che passava in quel momento nel cielo; era un ricordo d'infanzia di Bartolini, risalente appunto all'ultimo anno di guerra, che restituiva una sensazione di gioiosa atmosfera familiare perturbata però dall'inquietudine della costante minaccia, inevitabilmente avvertita nella coscienza delle persone appena uscite dal conflitto. «Forse è in questa matrice interiore di Bartolini la ragione della mancata frammentarietà [...] consentendo che quei temi assurgano a simbologia categoriale: una madre come esemplarità di tutte le madri, un amico come simbologia delle più partecipate amicizie, una foto come il senso del tempo (di tutti i tempi) bloccato in una irripetibile situazione visiva e affettiva. In questo senso una cornice o un ovale (fig. 15) servono a chiudere un volto in uno spazio individualissimo di memoria: la chiave affettivo-intellettuale per riscoprirlo è tutta in quell'intimità corrotta che fa scempio pubblico di un fatto intimo pur di farlo esistere sulla tela»⁴⁷, con queste parole il poeta e critico d'arte Dino Carlesi interpretò questa fase dell'opera di Bartolini.

In questi quadri, infatti, l'artista recuperava frammenti di racconti per rievocare quelle emozioni che lo legavano ai suoi soggetti: così nascevano anche i quadri raffiguranti i suoi amici pittori. Vediamo, per esempio, un dipinto del 1968, *Ritratto del pittore Alessandro Luporini* (fig. 16): in primo piano Luporini immerso nelle apparizioni di ricordi che, nella visione di Bartolini, descrivevano la vita dell'artista e i suoi elementi chiave; ci sono il suo cane e le vele viareggine, a testimonianza dell'attaccamento alla terra natia.

⁴⁶ Morosini, Duilio, *Bartolini: memoria e presenza*, in Ceribelli, Arialdo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: opere 1958-1998*, Milano, Electa, 1998, pp. 129-130.

⁴⁷ Carlesi, Dino, *G. Bartolini, dal 20 novembre al 9 dicembre 1971*, Bari, Galleria Cassiopea, 1971, p. 2.



Fig. 14: Giuseppe Bartolini, *Giardino* 1945, 1973, olio su tela, 210x175



Fig. 15: Giuseppe Bartolini, *A mia madre*, 1967, olio su tela, 150 x 135.



Fig. 16: Giuseppe Bartolini, *Ritratto del pittore Alessandro Luporini*, 1968, olio su tela, 150 x 135

Con questo dipinto Bartolini fece ricorso anche ad un altro artista viareggino di cui desiderava onorare la memoria, Lorenzo Viani⁴⁸, «pittore che ha rappresentato e dipinto l'anima di Viareggio degli anni Venti-Trenta: la gente di mare, le vedove che salutavano i marinai che andavano a morire, un pittore legato sempre alla miseria della condizione umana»⁴⁹ (fig. 17).



Fig. 17: Lorenzo Viani, *Darsena d'inverno*, 1931-32, olio su compensato, 32,5 x 49

Altro amico che Bartolini ritrasse più volte fu Uliano Martini⁵⁰, pittore nato a Pisa nel 1922, che si dedicò molto ad aiutare le persone più deboli e povere, la cui pittura, pure, fu sempre particolarmente sensibile ai valori umani e sociali più intensi e primari e incline a rappresentare situazioni emblematiche di umanità toccata e ferita dall'ingiustizia e dalla violenza. Anche in questi quadri, di cui prendo in esempio *Ritratto del pittore Uliano Martini* (fig. 18), del 1970, si colgono vari elementi figurativi intrecciati: il soggetto principale è il pittore seduto nel suo studio, il cui pavimento era costituito da singolari mattonelle a forma di esagono, affiancato da un quadro dello stesso, che Bartolini inserì per omaggiare l'artista; le figure retrostanti, e sopra, il corpo dell'artista in questa sorta di moltiplicazione rappresentavano i deportati dei lager nazisti sormontati dai tubi delle docce a gas. A proposito di questo ritratto e del rapporto con Martini, Bartolini racconta: «questa figura di uomo rappresentava per me la personificazione del dolore di tutti, perché era una brava persona, che si dedicava agli altri più che a sé stesso. Con lui ho avuto molte discussioni riguardo a quella che era stata la guerra, i partigiani; lui era più vecchio di me e l'aveva vissuta in prima persona da adulto, quindi mi aveva

⁴⁸ Cfr. Omaggio a Lorenzo Viani dal 2 al 31 marzo 1974, Firenze, Galleria d'Arte Moderna Il Mirteto, 1974.

⁴⁹ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 29 marzo 2018.

⁵⁰ Cfr. Carlesi Dino, Ilario Luperini, Nicola Micieli (a cura di), *Uliano Martini Retrospectiva Opere 1946-1994*, Pisa, Circolo il Grandevetro, 1997

fornito queste notizie che io a mala pena ricordavo perché ero piccolo e di cui [...] a scuola non dicevano niente. Quindi quando arrivai a ritrarlo pensai subito a questi racconti che mi aveva fatto dei lager nazisti, delle torture, pensai al dolore dell'umanità, alla grande miseria. Nel ritratto allora misi queste figure di deportati magri, sofferenti, che partivano dal corpo di Uliano [...] ci sono poi i tubi delle docce con cui venivano



Fig. 18: Giuseppe Bartolini, *Ritratto del pittore Uliano Martini*, 1970, olio su tela, 210 x 1759

gasati. La mia intenzione era omaggiare un grande pittore ma anche testimoniare la memoria delle torture naziste»⁵¹.

Di fondamentale importanza in questa fase pittorica di Bartolini, come possiamo notare nel dipinto appena citato, fu l'influenza di Francis Bacon, testimoniata dall'artista stesso nel corso delle mie interviste e da alcuni spunti interpretativi della critica, ad esempio, Dino Carlesi scrisse a proposito: «Tutto il discorso pittorico di questo realismo *sui generis* potrebbe essere colto in questa identificazione tra l'interno e l'esterno: forse Bacon aveva dato il segnale per una riscoperta del mondo in chiave disperata e intimistica, per penetrare nelle cose senza più descriverle superficialmente, lasciandole intatte nei loro nuclei originari ma per impossessarsene totalmente e definitivamente,

⁵¹ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 29 marzo 2018.

anzi superandole proprio attraverso questa intangibilità di simbolo-ritratto-codice. [...] le forme sono così cariche di significati da porsi fuori dal logoro formalismo (come voleva Bacon) e tutto diviene reale per semplicità di dettato e credibilità di visione»⁵². Francis Bacon era un pittore, nato a Dublino nel 1909 da genitori inglesi, che operò tra Parigi e Londra. Fin da piccolo Bacon subì esperienze disagianti a causa di un'acuta forma di asma che gli impedì di frequentare la scuola con gli altri ragazzi e non gli permise più tardi di prendere parte alla Seconda Guerra Mondiale; fu un artista omosessuale in un'epoca e in una nazione in cui era reato, questo provocò contrasti con il padre, che arrivò a cacciarlo di casa quando aveva solo sedici anni; condusse sempre una vita sregolata. Nelle sue opere spietate e tormentate, che esprimevano l'angoscia di un'esistenza dolorosa, Bacon riportava con violenza la figura al centro dell'osservazione come una presenza ossessiva che impedisce allo spettatore di osservarla con indifferenza e si fa simbolo della condizione umana in cui tutto è in preda ad uno stato di dissoluzione con le forme che si allungano e si staccano⁵³. Con simili modalità tecniche Bartolini si proponeva di portare al centro delle sue opere le figure di persone a lui care, tentando di raccontare qualcosa della loro vita, conservando maggiore nitidezza e fedeltà di lineamenti rispetto a Bacon e diminuendo il senso di inquietudine. Quello che, a mio giudizio, accomunava gli intenti dei due artisti è comprensibile tramite una citazione di Bacon stesso: «Vorrei che i miei quadri apparissero come se un essere umano fosse passato su di essi lasciando una scia di umana presenza e tracce mnemoniche di eventi passati»⁵⁴. Queste opere di Bartolini, di cui la figura era elemento primario, si componevano di immagini ridotte all'essenziale, «vanescenti come una dissolvenza cinematografica»⁵⁵, in cui la gamma cromatica andava dai chiari svampati ai cupi densi; erano ritratti definiti da gesti e simboli, a testimonianza delle personalità dei soggetti raffigurati in particolari contesti, che attestavano un profondo affetto da parte dell'artista, anche se potrebbe sembrare il contrario: «le scelte tematiche, la impaginazione delle figure, certo colorito nostalgico conducono ad individuare nell'artista una "poetica degli affetti" tenuta perciò sulla nota sentimentale»⁵⁶. Questa pittura dalla tecnica evanescente, precaria e incorporea, fatta di colori leggeri e quasi trasparenti, in cui l'immagine tendeva a dissolversi, a deformarsi, si faceva emblema della dimensione memoriale.

Altri dipinti dello stesso periodo proponevano una partecipazione ai fatti di cronaca contemporanea da parte dell'artista, la cui consapevolezza di vivere tutte le tensioni del suo tempo lo spinse ad una sorta di impegno socio-politico. «Per contrasto, e per compensazione al cedimento affettivo-figurale il sarcasmo interviene a dilatare simboli

⁵² Carlesi, Dino, *G.Bartolini, dal 20 novembre al 9 dicembre 1971*, Bari, Galleria Cassiopea, 1971, p. 1.

⁵³ Parmiggiani, Sandro (a cura di), *Francis Bacon Opere grafiche (1966-1991) La visione della condizione umana*, Chieti, Fondazione Carichieti, 2013

⁵⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁵ Natali, Elvio, *La poetica degli affetti nella pittura di Bartolini*, in Ceribelli, Arialdo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: opere 1958-1998*, Milano, Electa, 1998, p. 126

⁵⁶ *Ibidem*

e a fare cronaca, nera o rosa, ma sempre improntata ad una rara lealtà comunicativa, specie quando all'artista interessa la denuncia di una situazione, di una stortura, di un male. È anche questa una forma di simbiosi funzionale tra ideologia e linguaggio pittorico»⁵⁷.

Gli anni Sessanta e Settanta furono, infatti, caratterizzati da profonde tensioni sociali e politiche; il Sessantotto aveva dato voce ad istanze progressiste e aveva mobilitato forze studentesche in iniziative di contestazione e di rivolta, seguite, negli anni, anche della “strategia della tensione”, avviata dalla strage di Piazza Fontana⁵⁸, del 12 dicembre 1969, a Milano, il cui scopo era la destabilizzazione delle istituzioni e della società italiana che si tradusse nel sovvertimento della vita politica della nazione attraverso episodi violenti; la strage scatenò, infatti, una lotta politica senza esclusione di colpi fra la sinistra e i moderati.

In questo contesto di agitazione un fatto del 1972 colpì in particolare il nostro artista, la morte di Giangiacomo Feltrinelli, giovane militante del PCI (Partito Comunista Italiano), dal quale a un certo punto prese le distanze, appartenente a una ricca famiglia della borghesia milanese e fondatore di una casa editrice popolare, la Feltrinelli appunto.

Il 14 marzo 1972 venne trovato un corpo dilaniato da una carica di esplosivo a Segrate, sobborgo di Milano, sotto un traliccio dell'Enel; nei giorni seguenti si scoprì che il defunto era Feltrinelli. Il caso provocò idee contrastanti riguardo le cause del decesso, qualcuno, infatti, sosteneva l'ipotesi di una morte accidentale, causata dall'imprevisto scoppio della bomba che Feltrinelli progettava di innescare sul traliccio per provocare un attentato. Negli ultimi anni di vita, infatti, l'editore, dopo essere stato accusato, da alcuni, dei fatti di Piazza Fontana, dichiarandosi innocente aveva preso la strada della clandestinità, assumendo la parte del perseguitato combattente, e iniziò dei tentativi guerriglieri, fra cui la fondazione dei GAP (Gruppi di azione patriottica). Secondo questa corrente di pensiero, fu l'ossessione per la minaccia di un colpo di Stato fascista in Italia che spinse Feltrinelli ad intervenire con il tentativo di sabotaggio al traliccio, che avrebbe causato il black-out a Milano⁵⁹. Questa versione fu quella ufficiale, ma molti altri, in particolare le sinistre, dal PSI alle estreme, sostennero che l'editore venne assassinato dai servizi segreti che, alla vigilia delle elezioni del '72, per distogliere l'attenzione sulla responsabilità delle forze dell'ordine riguardo alcuni decessi avvenuti poco tempo prima, orchestrarono una messa in scena per liberarsi di una persona sgradita «rilanciando

⁵⁷ Carlesi, Dino, *G. Bartolini, dal 20 novembre al 9 dicembre 1971*, Bari, Galleria Cassiopea, 1971, p. 5.

⁵⁸ Esplose una bomba nei locali della Banca Nazionale dell'Agricoltura, che provocò la morte di diciassette persone e il ferimento di altre centocinque. Inizialmente, la responsabilità della strage venne fatta ricadere su due anarchici, Pietro Valpreda e Giuseppe Pinelli. Successivamente abbandonata la pista anarchica, emersero numerose prove a carico di un gruppo neofascista veneto, guidato da Franco Freda e Giovanni Ventura e legato ai servizi segreti.

⁵⁹ Bocca, Giorgio, *Gli anni del terrorismo, storia della violenza politica in Italia dal '70 ad oggi*, Roma, Armando Curcio Editore, 1988, pp. 39-54.

l'allarme rosso, proprio quando le preoccupazioni del pericolo maggiore si stavano appuntando sui neri»⁶⁰.

Bartolini simpatizzava per l'editore, lo considerava «uno che andava contro al sistema e che per questo avevano deciso di eliminare [...] senza sapere bene nemmeno cosa facesse e a chi fosse legato, era comunque uno che moriva per una causa», dunque, per lui, rappresentò una vittima e ricorda: «rimasi particolarmente impressionato dalla copertina di una rivista, mi pare fosse Panorama, dove c'era appunto questa foto del suo volto sfregiato, poi aprendola, tra le pagine interne, c'era la foto di Feltrinelli con i riferimenti delle misure del suo viso, quindi le presi entrambe e le misi insieme».

Vediamo allora *Feltrinelli*, del 1972 (fig. 19): in questo disegno Bartolini riportava il volto di Feltrinelli vivo, sovrapponendo ad esso l'immagine del volto dello stesso uomo morto così come era riportato dalle foto di quel giornale.

In altre rappresentazioni, come *Memoria*, disegno a matite colorate del 1970 (fig. 20), ad esempio, comparivano nuovamente presenze ripescate dalla memoria storica, erano immagini che sollecitavano alla mente di Bartolini gli abissi di orrore dei lager nazisti⁶¹.

Qui i piani di realtà e memoria si confondevano e frammentavano lo spazio, riguardo quest'opera Bartolini racconta: «Quella volta ebbi l'incarico di fare un libro su Livorno, per diversi mesi feci foto alla città e quel giorno andai al macello dove stavano ammazzando un toro, fotografai tutta la fase di macellazione, qui è rappresentata la fine, in cui il toro è appeso. Di fronte a questa scena di morte la mente mi rimandò subito allo sterminio degli ebrei e quindi rappresentai delle figure sul filo spinato che si arrampicano, ci sono delle persone con la divisa da prigionieri. Misi insieme il tutto in maniera istintiva per porre attenzione sulla memoria»⁶².

Degno di nota fu anche l'impegno occasionale di Bartolini come artista incaricato dal Partito Comunista pisano di curare la grafica di alcuni manifesti, o copertine di giornali, il *Manifesto* del 1973 (fig. 22), ad esempio, fu creato dall'artista per pubblicizzare una manifestazione regionale antifascista tenutasi a Pisa l'8 aprile dello stesso anno. Nel cartoncino Bartolini aveva deciso di prendere spunto dalle statuette di Alberto Giacometti, in particolare dall'opera *Le Chariot* (fig. 21), raffigurando la stessa auriga che «feci scendere dal carro»⁶³.

⁶⁰ Dondi, Mirco, *L'eco del boato, storia della strategia della tensione 1965 – 1974*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015, p. 270.

⁶¹ Cfr. Ferroni, Gianfranco, *Gianfranco Ferroni: opera grafica Livorno, 24 giugno - 15 luglio*, Casa della cultura, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1989.

⁶² Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 29 aprile 2018

⁶³ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 16 marzo 2018



Fig. 19: Giuseppe Bartolini, *Feltrinelli*, 1972, matite colorate su cartoncino, 72 x 102



Fig. 20: Giuseppe Bartolini, *Memoria*, 1970, Matite colorate su cartoncino, 72x102



Fig. 21: Alberto Giacometti, *Le Chariot*, 1950, bronzo, 167 x 69 x 69

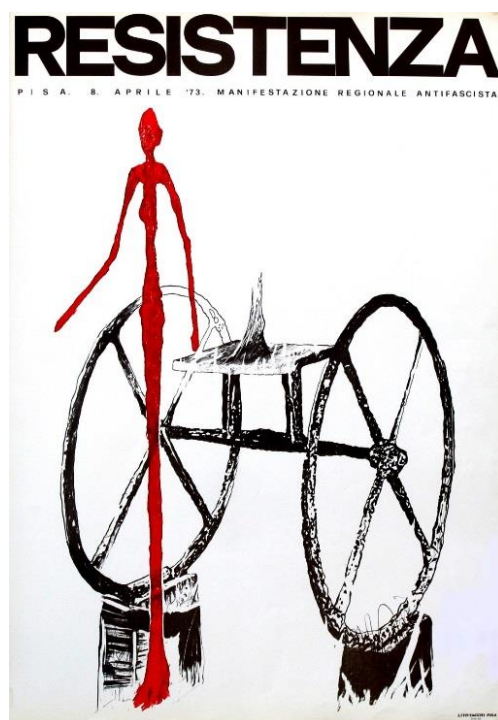


Fig. 22: Giuseppe Bartolini, *Manifesto*, 1973, grafite e matita colorata su cartoncino

1.3 Dalla svolta degli anni Settanta ai Duemila

Negli anni Settanta Bartolini continuava a lavorare come artista nel suo studio pisano, dove risiede e lavora tutt'oggi, partecipando di tanto in tanto a mostre personali e collettive in giro per l'Italia.

Il 1975 segnò un momento di svolta nel suo percorso artistico, in breve tempo passò dai quadri di memoria, dalla tela definita «poco preparata»⁶⁴, come quelli precedentemente visionati, ad altri più complessi, raffiguranti paesaggi pisani, orti botanici, ma anche strade e ferrovie. Nell'unire la tematica del paesaggio cittadino, a quella del paesaggio industriale, Bartolini individuò un nuovo taglio a larghe fasce cromatiche orizzontali,



Fig. 23: Giuseppe Bartolini, *Orto Botanico e Aereo*, 1978, olio su tela, 105x140

nettamente frontali, che segnarono il modulo compositivo della maggior parte dei dipinti successivi. In questi quadri l'artista si fece testimone malinconico del continuo mutare della città, della scomparsa di tanti aspetti "antichi" che lentamente andavano a svanire, sovrastati dalla modernità. Testimonianza della lenta perdita di fiducia nei confronti di questa società caotica in evoluzione fu la progressiva scomparsa dell'elemento umano nei suoi dipinti, a favore di un'immagine urbana simbolica: «non vi sono persone, né vie, né piazze, in questi quadri, ma grandi campiture di alberi e di cieli che corrispondono ad altrettante situazioni – eterne pur nel loro continuo mutarsi – dell'esistente: due zone

⁶⁴ Mazzoni Guido, *Intervista a Giuseppe Bartolini*, in G. Mazzoni e Carla Benedetti (a cura di), *Giuseppe Bartolini: Bestiario dipinti 1999-2006*, Bergamo, Lubrina, 2006, p. 14.

cromatiche al confine delle quali si profila il nastro “niveo di marmo” dei monumenti che chiudono l’orizzonte, emblematici testimoni di generazioni umane perdute, ormai irricognoscibili negli uomini di oggi»⁶⁵.

Bartolini amava infatti starsene ad osservare l’orto botanico di Pisa (fig. 23), sua costante fonte di ispirazione, che tutt’oggi si trova in Via Ghini, con i monumenti di piazza dei Miracoli che facevano capolino dalle verdi fronde degli alberi. A tal proposito, Riccardo Di Donato, professore di lingua e letteratura greca all’Università di Pisa raccontava nel 1988: «da quasi quindici anni, il tempo di una vita adolescente, quando gli viene voglia di guardare, s’arrampica il pittore per tre piani, salendo dalla via Santa Maria [Palazzo di antichistica, n.d.r] e [...] la sua meta è il terrazzo, dal pavimento di mattoni e la balaustra di travertino. Dal terrazzo il pittore guarda e vede. Vede, come sospesi in aria, in mezzo al cielo, i tre miracoli della nostra piazza: duomo, torre e battistero, lui li chiama oggetti. Tra lui che guarda e vede, e i suoi tre oggetti, c’è uno spazio finito, pieno di cielo e meraviglia di verdi molto vari, di altre tinte, marroni, viola, gialli, mai eguali ma sempre in cambiamento, seguendo la luce del giorno e quella delle stagioni»⁶⁶: questa era l’atmosfera da cui l’artista si lasciava trasportare in un mare di emozioni e sensazioni che poi tentava di riportare sulla tela lavorando accuratamente nel suo studio. Il professor Di Donato conclude: «le foglie sono foglie, fatte una ad una, gli oggetti paiono perdere realtà perché molto pensati, cercati, capiti, il cielo è cielo, come nella poesia – altra forma del vedere, del sentire, dell’esprimere – e i cieli, quando molto pensati, sono molto belli: per dire una parola, sono intensi»⁶⁷.

In questi grandi cieli sereni, o percorsi da nubi leggere si scorge l’abilità delle lente pennellate corte e controllate che conferivano corposità al dipinto tramite più stesure; in tutti i quadri pazientemente studiati ed elaborati di Bartolini, l’accumulo di materia dava sapore al quadro, ma l’elemento per lui fondamentale era la luce: restituire allo spettatore quella nitidezza luminosa che il paesaggio toscano ci offre ogni giorno, la stessa che l’artista aveva ammirato e amato nelle opere dei grandi pittori italiani, in particolare toscani, del Quattrocento, come Piero della Francesca, Paolo Uccello e molti altri. Questi ultimi furono sempre un punto di riferimento importante per il pittore, che tutt’ora afferma: «quando dipingo non sono mai solo, ci sono sempre questi amici pittori»⁶⁸, dalle cui opere ha tratto, oltre alla resa della luce, anche il senso di equilibrio e simmetria.

Ci troviamo a scorgere, allora, nei suoi quadri, delle proporzioni attente e ponderate; vorrei a tal proposito suggerire come esempio un dipinto di qualche anno dopo, *Gomme nel paesaggio* (fig. 24), che ho avuto la fortuna di osservare dal vivo nello studio dell’artista.

⁶⁵ Tolaini, Emilio, *Per i sessant’anni di un grande amico, di un grande pittore*, in Ceribelli, Aialdo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: opere 1958-1998*, Milano, Electa, 1998, pp.

⁶⁶ Ceribelli, Aialdo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: opere 1958-1998*, Milano, Electa, 1998, p. 136-137.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 16 marzo 2018

Nell'apparente banalità del soggetto raffigurato si fa lampante, ad un occhio attento, l'armonica convivenza degli elementi disposti nel quadro: il sottile filo che pende dalla tettoia stabilisce il punto di fuga centrale e suddivide i piani cromatici attirando l'attenzione sulla forma triangolare creata dall'ideale congiungimento delle gomme in primo piano e dall'albero retrostante nel secondo. Ci tengo a porre l'attenzione, inoltre, sulla maestria con cui l'artista è riuscito a rendere le sofisticate sfumature del cielo e del muro, pur servendosi di una ristretta gamma cromatica, che, in contrasto con i toni più scuri delle gomme e delle loro ombre, dal vivo, rendono questo dipinto un capolavoro di raffinatezza e luminosità. A conferma di quanto precedentemente affermato, vediamo come il quasi impercettibile filo pendente, sul quale si fonda tutto l'equilibrio del quadro, derivi proprio da uno straordinario esempio delle ricerche prospettiche compiute dagli artisti del centro Italia nel secondo Quattrocento; una famosa tela di Piero della Francesca, conservata alla Pinacoteca di Brera, dove Bartolini ebbe sicuramente l'occasione di studiarla e apprezzarla: *La Madonna con il Bambino, santi, angeli e Federico II da Montefeltro* (fig. 25). Si tratta di un'opera d'arte sacra estremamente monumentale, con un trattamento magnifico della luce, ma soffermiamoci su quel particolare che, conferendo armonica composizione alla tavola, attirò l'attenzione di Bartolini: la centralissima catenella d'oro a cui è attaccato un uovo di struzzo, pendente dalla conchiglia che ricopre la parete semicircolare dell'abside (fig. 26). «Era questo senso di sospensione magica che quel particolare conferiva all'opera quello che mi colpì»⁶⁹.

Negli anni a seguire, pur continuando a dipingere paesaggi cittadini, Bartolini si interessò anche al tema del paesaggio industriale, che interpretò sempre con un velo di malinconia. Ritrasse infatti scorci di stazioni ferroviarie solitarie; strade deserte con i loro distributori di benzina dismessi; garage abbandonati in cui magari era stata lasciata una vespa ad arrugginire (fig. 27); officine vuote dalle piastrelle spaccate; muri da cui si erano staccate insegne; tutte quelle moderne strutture che negli anni d'oro del boom economico erano state apprezzate e vissute dalla generazione dell'artista, adesso si trovano lì, trascurate, inevitabilmente destinate ad essere sostituite da qualcosa di più nuovo e bello.

⁶⁹ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018.



Fig. 24: Giuseppe Bartolini, *Gomme nel paesaggio*, 1992, olio su tela, 105x140.



Fig. 25: Piero Della Francesca, *Madonna con il Bambino, santi, angeli e Federico II da Montefeltro*, 1472, tempera e olio su tavola, 248 x 170, Pinacoteca di Brera, Milano.



Fig. 26: particolare della conchiglia, da *Madonna con il Bambino, santi, angeli e Federico II da Montefeltro*.

«Ho sempre voluto dipingere nei miei quadri l'istante in cui qualcosa si manifesta e rimane lì sospesa. Il senso di un'appartenenza misteriosa, diventata subito silenzio, solitudine, clamore pacato. Desidero collocare i miei quadri al centro di un vuoto e lasciare che il silenzio li invada. Mi sono chiesto fin da subito cosa fosse il silenzio, perché fin da subito abbia avuto questo desiderio di dipingerlo. Non so cosa sia, fin dove si spinga, ma è cresciuto dentro di me, mi ha guidato la mano, non ha chiesto nulla in cambio, solo di essere dipinto. Il silenzio se esistesse da solo non sarebbe niente, il silenzio si appoggia alle cose, le lavora, ne scandisce e modifica i tratti, assottiglia i contorni, fa della realtà una scarnificazione»⁷⁰.

Si percepisce, a mio avviso, aiutati dalle parole dell'artista, la scarnificazione che il silenzio e la solitudine mettono in atto sugli elementi da lui dipinti in questa serie di quadri, nella ruggine delle serrande, nella tinta scrostata d'un locomotore o d'una Vespa, nelle macchie d'olio delle cisterne ammaccate; qui tutto è immobile, tutto restituisce il senso drammatico dell'abbandono. Riguardo queste opere Roberto Tassi commentava: «La solitudine abita questi spazi, penetra negli interstizi dell'immagine, e fa tutt'uno con la forma; così, nella stazione di rifornimento abbandonata (fig. 28), o nel mucchio di vecchi copertoni, tra le rotaie e i fili di una stazione ferroviaria (fig. 30), le ruggini, i mattoni usurati, le scrostature dell'intonaco, il selciato sconnesso, le scritte un poco stinte, le luci scorrenti, fondono quella malinconia e quella solitudine con una bellezza insolita e grave; come a spremere dalle cose la loro essenza; come se uno sguardo acuto e triste, lacerato il velo dell'abitudine, ridonasse ad ogni cosa, ad ogni corruzione, ad ogni squallore, l'intera nobiltà della materia mortale»⁷¹.

Mi viene in mente, osservando queste tele, un possibile paragone con uno degli artisti americani più popolari del XX secolo, che ha saputo dare vita a immagini indimenticabili di posti anonimi: Edward Hopper. L'uso che Hopper fece della luce, dello spazio e del colore saturo per evocare la vita interiore delle figure che abitavano i suoi quadri, trascendeva la banalità del soggetto, così come nei quadri di Bartolini. Non voglio sbilanciarmi nel giudizio ma ritengo evidente la comunanza di intenti nel rendere con estrema semplicità il mistero dietro le cose; sono entrambi pittori che aderiscono totalmente alla realtà che si vede, evocando spazi interiori attraverso il silenzio e la solitudine. L'artista americano «non ha desiderato altro che dipingere luce sopra i muri, gente ferma ma forse priva di pensieri, stanze senza nessuno. Anzi, a voler essere esatti: stanze (e intere città) così come sono quando nessuno le guarda»⁷².

Riguardo a Hopper Bartolini racconta: «è un grandissimo pittore che non ho conosciuto tempestivamente ma dopo diversi anni che dipingevo; è chiaramente il più europeo dei

⁷⁰ Cit. Giuseppe Bartolini come riportato da Goldin, Marco, *Il silenzio e il meriggio*, in Ceribelli, Arialdo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: opere 1958-1998*, Milano, Electa, 1998, pp.

⁷¹ Tassi, Roberto e Marco Rosci (a cura di), *La metacosa: Bartolini, Biagi, Ferroni, Luporini, Mannocci, Tonelli*, Bergamo, Lediberg, 1984, p. 16.

⁷² Di Capua, Marco, *City life-Still life. La scena urbana*, in Foster, Carter (a cura di), *Edward Hopper*, Ginevra-Milano, Skira, 2010, p. 89.

pittori americani ma la sua è pur sempre una pittura americana ben distinguibile nell'accentuato taglio fotografico. Una comunanza potrebbe apparire solo superficiale perché io ci tengo proprio a sentirmi un pittore italiano, dipingo cose legate alla nostra cultura»⁷³.



Fig. 27: Giuseppe Bartolini, *Garage con Vespa e mare*, 1984, olio su tela, 136x125



Fig. 28: Giuseppe Bartolini, *Stazione di rifornimento*, 1986, olio su tela, 100 x 120

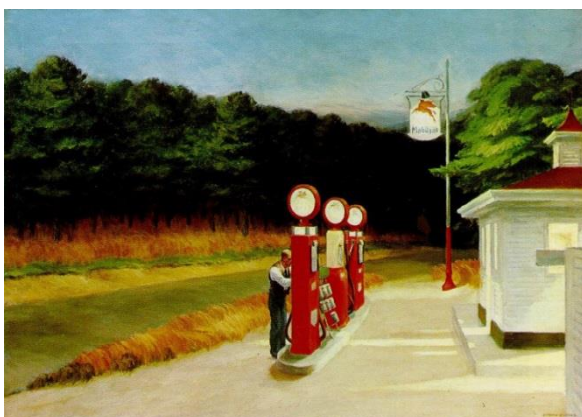


Fig. 29: Edward Hopper, *Gas*, 1940, olio su tela, 66,7 x 102,2, Noew York, The museum of Modern Art Mrs. Simon Guggenheim Fund.



Fig. 30: Giuseppe Bartolini, *Pisa FS S. Rossore*, 1995, olio su tela, 37,4 x 34

⁷³ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018.

1.4 La parentesi della “Metacosa”

La Metacosa è stato un sodalizio artistico, nato a fine anni Settanta tra Giuseppe Bartolini e altri sei artisti: Giuseppe Biagi; Gianfranco Ferroni; Bernardino Luino; Sandro Luporini; Lino Mannocci e Giorgio Tonelli. La prima mostra ufficiale si tenne a Brescia nel 1979; il gruppo non ebbe molta fortuna critica, si sciolse dopo poco, ricordiamo però due importanti mostre curate dallo storico dell'arte Roberto Tassi: nel 1983 a Viareggio presso Palazzo Paolina e quella del 1984 a Bergamo presso il Teatro Sociale.

Questi artisti erano in realtà molto diversi tra loro, ma uniti dalla volontà di isolarsi nel mondo della pittura figurativa del tempo, con una determinata finalità: intendevano porre l'attenzione al vero con lo scopo di superare, di andare oltre a quella stessa verità che gli oggetti gli trasmettevano.

Il titolo “Metacosa” prese in prestito la radice del termine dall'avanguardia riconosciuta come riferimento, la pittura metafisica, con i suoi aspetti di ambiguità, enigma e sottile vertigine. Ispirati dalla pittura di De Chirico, infatti, gli artisti della Metacosa intendevano rappresentare un trasalimento o un traballamento del reale che rimandasse al significato della “cosa” nascosto dietro le apparenze. Il punto cruciale è l'essenza di questa “cosa” che diventa allo stesso tempo soggetto e oggetto dello sguardo e quindi dell'immagine, dunque le cose più usuali, più comuni, quotidianamente poste nello spazio che circonda l'esistenza come una seggiola, una finestra, un angolo di stanza, una tenda, un lenzuolo accartocciato, una stazione di benzina, una discesa di paracadute, elementi semplici, dismessi, non gloriosi, così banali da sembrare indegni di essere dipinti, che tuttavia creano il senso di una presenza che non appare nel quadro, di cui si intuisce però il passaggio⁷⁴. Gli spazi sono spesso vuoti, con qualche oggetto a volte, ma l'atmosfera che luce, colore e composizione creano presuppone presenze, invisibili ma certe, come se qualcuno li avesse appena abbandonati o dovesse prima o poi ritornarvi. Le immagini appaiono così perfettamente armoniche nel rapporto tra i vari elementi tecnici: struttura equilibrata, intensità del colore, ombre, luci e plasticità.

A proposito della fase pittorica di Gianfranco Ferroni confluita poi nella partecipazione a questo sodalizio, in cui l'artista era solito dipingere il suo studio desolato, spoglio e luminoso, così commentava il critico Roberto Tassi: «Rimasero alla fine solo gli oggetti; e quanto più la scena si svuotava, tanto più il dramma si faceva intenso. Entro lo studio del pittore il vuoto invadeva l'anima; le sole cose del lavoro, una seggiola, un cavalletto, una lampada, qualche macchia di colore, rimasero intatti, resi nitidi da una luce ampia, semplice e misteriosa; in quello spazio quasi vuoto ciò che accadeva, il fatto inatteso, quotidiano, drammatico e fatale era l'avvento misterioso della luce, che senza fonte,

⁷⁴ Tassi, Roberto (a cura di), *La Metacosa: Giuseppe Bartolini, Giuseppe Biagi, Gianfranco Ferroni, Bernardino Luino, Sandro Luporini, Lino Mannocci, Giorgio Tonelli*, Bergamo, Cedis, 1983.

senza variazione, senza contrasti, creava, d'improvviso, l'immagine, come al mattino la luce del sole crea la realtà del mondo»⁷⁵.

Anche per Sandro Luporini, a cui ho già accennato in precedenza, la luce era protagonista dell'opera, era solida e delicata allo stesso tempo, l'artista si serviva della luce per rappresentare l'ambiguità del rapporto tra interno ed esterno, tra la fermezza di un tratto di parete o di una finestra e la mobilità del volo (fig. 34): Luporini componeva l'immagine attraverso contrasti misurati.

Riguardo all'esperienza della Metacosa scriveva: «[il] gruppo è stato proposto e portato avanti da noi e non individuato in seguito da alcuni critici [...]. C'è da dire che negli anni cinquanta il terreno era assai più favorevole, molti critici, direi quasi militanti, avevano una gran sete di conoscere nuovi giovani artisti, ma questo loro atteggiamento non è durato molto. Qualche anno dopo tutto andava già trasformandosi in operazioni di mercato. Io credo che la Metacosa avesse anche l'intento di smuovere questo ristagno, ma soprattutto voleva dimostrare che c'era ancora una convergenza di forze che lavoravano attorno ad un linguaggio comune. Qualcuno ha paragonato i nostri quadri a quelli dell'iperrealismo americano. Probabilmente l'analisi esasperata dell'oggetto li ha tratti in inganno. Il nostro rapporto con le cose era sempre di tipo interrogativo e non privo di una certa sospensione metafisica»⁷⁶.

Giuseppe Biagi e Lino Mannocci amavano invece giocare con il senso illusorio della realtà dipingendo il quadro nel quadro: la luce di Biagi (fig. 33) è un artificio mentale di cui si serviva per suscitare dubbi sulla verità della visione, «non si tratta di un gioco di intelletto, ma di una drammatica interrogazione sull'essenza delle cose e del dipingere»⁷⁷. Il gioco di rimandi di Mannocci creava invece una sorta di allucinazione del reale; a volte, nel quadro del quadro era rappresentato addirittura un terzo quadro. L'artificio ottico qui era molto sottile e implicava riflessioni di spazio e tempo, nei suoi quadri, in una sola visione dello stesso attimo, tutto poteva apparire reale e irreale, vero e falso.

La pittura di Bernardino Luino era più avvicinabile ad un'apparenza di realismo, ma anche qui la realtà traballava lasciando una specie di senso magico delle cose nello spazio. Anche nel linguaggio di Luino troviamo il turbamento degli spazi vuoti in cui la presenza di qualcosa ritornava nella sua invisibilità; fissava i momenti sospesi in perfette composizioni (fig. 32).

Infine un accenno anche a Giorgio Tonelli che in alcune opere sembrava avvicinarsi alla pop art iperrealista, con intenti però diversi: nonostante l'oggettività, il rapporto tra l'artista e le cose che dipingeva, non era di rifiuto o di ironia, ma di passione e affezione.

⁷⁵ *Ivi*, p. 13

⁷⁶ Sandro Luporini, *Metafisica del quotidiano, olii e opere grafiche dal 1980 al 2005*, Massa, Palazzo Ducale 17 dicembre 2005 – 22 gennaio 2006, p. 6.

⁷⁷ *Ivi*, p. 17

La sua luce solidificava gli oggetti ed esaltava i colori, descrivendo meticolosamente i soggetti dipinti.



Fig. 31: Gianfranco Ferroni, *La stanza vuota*, 1976, olio su tela, 73 x 111



Fig. 32: Bernardino Luino, *Le due finestre*, 1980-81, olio su tavola, 40 x 34.



Fig. 33: Giuseppe Biagi, *L'ala sovrapposta*, 1981, olio su tavola, 74 x 81



Fig. 34: Sandro Luporini, *Interno-esterno*, 1979, olio su tela, 100 x 80

1.5 L'ultimo periodo

L'ultima fase artistica di Bartolini, iniziata più o meno dal Duemila fino ad oggi, si è concentrata su una sola tipologia di soggetti: vecchie auto o ciclomotori abbandonati, usurati, aggrediti dalle intemperie, escoriati dalla ruggine (fig. 36). Quelle stesse automobili che negli anni Sessanta segnarono la svolta del boom economico, che l'artista ricorda come piccoli gioielli, simboli del benessere, che lui stesso ha guidato, vissuto e amato, oggi sono lasciate a corrodere e morire silenziosamente nelle discariche. L'artista intende allora riportare alla luce il fascino di questi oggetti, il loro odore, la loro riconoscibilità, denunciando l'indifferenza della nostra società contemporanea che, nella sua visione, valorizza solo ciò che funziona sul mercato e non si preoccupa dell'esperienza e del vissuto delle cose. Questa disillusione è vissuta dal pittore anche nel suo quotidiano mestiere di artista, poiché oggi i critici, i compratori e gli organizzatori di mostre, si interessano soprattutto alle opere che vendono, quelle che seguono le tendenze del momento, che spesso sono molto lontane dalla visione di Bartolini.

Per usare le parole di Antonio Moresco, scrittore e critico italiano: «Chiuso nel suo studio [...] Giuseppe Bartolini continua a lavorare [...] su materiali di tragica attualità e verità, scovati di persona ai bordi delle strade, nelle aree industriali dismesse, nei siti di demolizione e nelle discariche, “residui morti” che ci siamo lasciati alle spalle e abbiamo cancellato dai nostri occhi e dalla nostra mente e che qui invece vengono posti in primo piano e in piena luce, come un inizio e non come una fine. Che ci dicono tutto sul nostro tempo di specie e sulla nostra terminale e inconsapevole civiltà [...]. Basta avvicinarsi a questi quadri per notare quanto sia sapiente ma elementare la pennellata e con quali semplici mezzi venga raggiunta una simile resa pittorica ed emotiva; eppure quasi tutti ignorano l'esistenza di questo irriducibile pittore sepolto [...] e di una così grande bellezza strappata alla morte e al nulla»⁷⁸.

Tornando ai quadri, si percepisce l'affetto che lega Bartolini a questi oggetti da lui dipinti grazie all'accuratezza con cui tratta i colori e rende fede al vero, restituendoci il senso della materia di cui sono fatti in una percezione quasi tattile (fig. 8). «In questi quadri c'è proprio una restituzione della memoria di quello che ho vissuto negli anni della gioventù; quelle macchine le avevo viste, vissute, guidate, rappresentavano il mondo in cui sono cresciuto. Le dipingo perché il colore di quella ferita di ruggine è più esaltante di una verniciatura moderna luccicante; è per poter restituire l'emozione che provo io quando le guardo oggi, abbandonate nelle discariche»⁷⁹.

Spesso in questi quadri lo sfondo viene a mancare, resta una luce bianca che definisce perfettamente i contorni delle auto (fig. 35), eliminando a volte elementi “superflui”; in questo modo l'artista pone l'attenzione sui dettagli che più gli interessano, che gli hanno

⁷⁸ Moresco, Antonio, *Perché?*, in rubrica *Arte*, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article3495> (accesso del 4/06/2018)

⁷⁹ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018.

trasmesso una particolare emozione, decontestualizza il soggetto per permettere allo spettatore di ammirarlo nella sua totale essenza, senza distrazioni.

Antonio Moresco si è interessato particolarmente a queste opere e interpreta questi soggetti come icone sacre, come apparizioni nella luce: «Non c'è più sfondo, come se per liberare tutta la loro bellezza avessero dovuto sbarazzarsi anche del sarcofago della bellezza e presentarsi per la prima e ultima volta così: come apparizioni, come annunciazioni. Qui c'è l'arte del Quattrocento e delle loro Deposizioni e c'è l'inquadratura stretta e ravvicinata del cinema. Il pittore dipinge la ruggine su questi musi e su questi corpi come i ritrattisti antichi dipingevano le carnagioni sui volti immobili nella luce. Qui non c'è iperrealismo, non c'è caricatura realistica della realtà, ma pittura di visione e di apparizione»⁸⁰.

Anche in queste ultime produzioni la luce, che dà vita agli oggetti, mantiene la sua importanza e si ispira ancora una volta all'avvolgente luminosità dei quadri di Morandi; la brillantezza cromatica è resa superba dalla varietà dei colori usati e conferisce consistenza e fisicità tangibile⁸¹.

Guardando questi quadri verrebbe da proporre un confronto con l'opera di John Salt, un pittore inglese, nato nel 1937 a Birmingham, trasferitosi poi nel 1969 a New York, che prese parte alla corrente dell'Iperrealismo. Consacrato nel 1972 da Documenta 5 di Kassel, l'iperrealismo fu un movimento artistico che individuò il suo tratto specifico nell'aspetto fotografico poiché gli artisti che vi aderirono dipingevano sulla base di documenti fotografici tendendo ad un esasperato tecnicismo, con l'intento di sottolineare anche quei particolari che neanche la fotografia riusciva a cogliere; la loro operazione pittorica rappresentò una sorta di sfida nei confronti della fotografia.

L'opera di Salt si concentrò soprattutto su immagini di automobili spesso mostrate distrutte o abbandonate in un paesaggio americano suburbano o semi-rurale (fig. 37), con la banalità e lo scompiglio del soggetto in contrasto con la natura immacolata e meticolosa dell'esecuzione tecnica.

L'artista descrisse con queste parole la scelta dei suoi soggetti, in occasione di un'intervista: «i soggetti sono diventati evidenti quando sono arrivato qui [a New York n.d.r.]. L'automobile era evidente, così brutta, così inutile e così grande e mi ha interessato. Non avrei mai dipinto auto in Inghilterra, non sono così importanti. Ma non le dipingo perché sono importanti o perché contengano una specie di messaggio. È soltanto un soggetto evidente»⁸².

Vediamo allora un possibile accostamento nella scelta dei soggetti e nella tecnica pittorica meticolosa, che prende le mosse dal mezzo fotografico, come vedremo in

⁸⁰ Moresco, Antonio, *Un pittore inattuale*, in Moresco, Antonio, *il primo amore*, Rubrica arte, 11 novembre 2011, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article129> (accesso del 04/06/2018)

⁸¹ Cfr. Mazzoni, Guido e Carla Benedetti (a cura di), *Giuseppe Bartolini: Bestiario dipinti 1999-2006*, Bergamo, Lubrina, 2006.

⁸² *Iperrealisti americani, realisti europei: Rotonda di via Besana Comune di Milano ripartizione culturale*, Milano, Arti grafiche Fiorin, 1974, p. 89

seguito anche per l'attività artistica di Bartolini; ciò che però rende diversi i linguaggi dei due pittori è la tendenza, che tutta la corrente iperrealista ha manifestato, a limitare il ruolo dell'immagine a puro oggetto di pittura. John Salt, infatti, dipingeva le automobili non perché «racchiudano un qualche tipo di messaggio; [...] secondo me il soggetto non dovrebbe essere molto importante»⁸³. Osserviamo, infatti, come l'opera di Salt sia completamente fedele al vero, come mantenga tutte le componenti delle ambientazioni dipinte e quella di Bartolini, invece, elimini spesso il contorno delle automobili per estraniarle dal loro contesto e valorizzarle in quanto elementi affettivi. Per Bartolini, inoltre, la fotografia è un mezzo di supporto con il quale non si metterebbe mai in competizione, poiché il suo obiettivo non è, appunto, la riproduzione meticolosamente fedele all'oggetto reale: «se io dovessi competere con la fotografia mi sentirei un fallito, io cerco di dipingere un sentimento»⁸⁴.



Fig. 35: Bartolini, Giuseppe, *Fiat 1400 lusso*, 2004, olio su tela, 60x80



Fig. 36: Alcuni degli ultimi quadri nello studio di Bartolini, Fotografia



Fig. 37: John Salt, *Pontiac in a desert lot*, 1971, olio su tela, 124.46 × 182.88.

⁸³ Mussa, Italo, *L'iperrealismo: il vero più del vero*, Roma, Romana libri alfabeto, 1974, p. 78.

⁸⁴ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018.

Cap. 2 PITTURA E FOTOGRAFIA

«Le nostre Arti Belle sono state istituite, e il loro tipo e il loro uso sono stati fissati in un'epoca ben distinta dalla nostra e da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante rispetto a quello di cui noi disponiamo. Ma lo stupefacente aumento dei nostri mezzi, la loro duttilità e la loro precisione, le idee e le abitudini che essi introducono garantiscono cambiamenti imminenti e molto profondi nell'antica industria del Bello. In tutte le arti si dà una parte fisica che non può più venir considerata e trattata come un tempo, e che non può più venir sottratta agli interventi della conoscenza e della potenza moderne. Né la materia né lo spazio, né il tempo non sono più, da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte»¹; con queste parole lo scrittore Paul Valéry, descriveva la portata rivoluzionaria degli strumenti di riproducibilità tecnica, che già negli anni Trenta del Novecento avevano invaso il mondo artistico.

Dopo la scoperta della fotografia, infatti, nessun artista potette accostarsi alla propria opera senza avere coscienza del nuovo mezzo; senza dubbio questo strumento meccanico servì ad acuire nell'artista la percezione sia della natura sia dell'arte. Direttamente o indirettamente la logica descrittiva dell'immagine fotografica influenzò molti aspetti dell'arte del XIX secolo e la maggior parte degli artisti ne furono condizionati e se ne servirono in modi differenti.

La materia in questione è molto vasta e complicata, tenterò di riportarne le linee generali, concentrandomi solo su ciò che più mi interessa ai fini di questo elaborato.

2.1 Il linguaggio fotografico nell'opera di Bartolini

«Dall'invenzione della fotografia in poi [...] non si è scoperto nulla di essenzialmente nuovo quanto al principio e alla tecnica del procedimento. Tutte le innovazioni introdotte successivamente si fondano sulla concezione imperante ai tempi di Daguerre (attorno al 1830), di un'arte riproduttiva: riproduzione (copia) della natura basata sulle leggi prospettiche. D'allora in poi, ogni periodo dotato di uno stile pittorico distintivo registrò una maniera fotografica epigona, modellata sulla corrente pittorica del momento»². Con queste parole Laszlo Moholy-Nagy, pittore e fotografo ungherese, divenuto il rappresentante per eccellenza della fotografia nell'ambiente del Bauhaus, ci introduce al concetto fondamentale da cui parte la mia analisi riguardo al linguaggio fotografico

¹ Valéry, Paul, *Pièces sur l'art*, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966, p. 18 [ed. orig. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955]

² Moholy-Nagy, Laszlo, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1987, p. 25 [ed. orig. *Malerei Fotografie Film*, Mainz, Florian Kupferberg Verlag, 1967]

nell'opera di Bartolini: l'uso del mezzo fotografico a favore di un'arte di riproduzione, rielaborata secondo la propria sensibilità ma basata sempre su un ordine prospettico, alla maniera fotografica. Ci tengo a precisare fin da subito che la riproduzione di Bartolini non è mai pura copia priva di aspetti innovativi, ma anzi carica di rimaneggiamenti creativi e molto soggettivi.

Ho potuto esaminare il legame tra il mezzo fotografico e l'attività artistica del pittore grazie ai suoi racconti: «i primi approcci con l'arte non prevedevano l'uso della fotografia; andavo in giro e disegnavo una bozza di ciò che mi colpiva su qualsiasi supporto avessi a disposizione, poi tornavo a casa e lo dipingevo grazie soprattutto alla memoria; in seguito è venuta fuori la fotografia di accompagnamento, per cui facevo le foto che poi venivano stampate, all'epoca quasi sempre in bianco e nero, e in studio le riproducevo sulla tela semplicemente guardandole»³. Con queste modalità nascevano i primi quadri e le prime acqueforti degli anni Sessanta.

Questa modalità tecnica da parte degli artisti fu sfruttata fin dagli anni Quaranta dell'Ottocento, periodo di diffusione delle prime scoperte fotografiche. L'aspetto della fotografia che colpì maggiormente i suoi inventori fu, infatti, la sua oggettività nella resa delle immagini di natura e la sua meccanica facoltà di produrre copie dal vero, rispondendo così a un desiderio diffuso tra i pittori dell'epoca, ma anche tra gli scienziati. Il periodo in cui comparve la fotografia era, infatti, dominato dallo scrupolo dell'oggettività; dalla volontà di registrare tutte le esperienze nei loro dettagli minuziosi per ricavarne il materiale di studio necessario ad analizzare i modelli e le forme della realtà. Per questi motivi i primi rapporti tra fotografi e pittori furono positivi e fruttuosi; la fotografia entrò negli studi dei pittori sostituendo l'antico modello "dal vivo", facilitando loro il lavoro, così spiegava il preraffaellita John Brett: «i pittori copiano le fotografie, soprattutto quando fanno ritratti, perché il tempo del modello è prezioso»⁴. Gli effetti di luce ricchi e diffusi che la fotografia riusciva ad ottenere erano allora molto invidiati dagli artisti, per questo divenne una pratica comune valersi di questo mezzo per dare un'immagine veritiera, soprattutto di persone; dopo il 1870 fu opinione generale che nessun pittore, neanche il più talentuoso, potesse dipingere un ritratto senza disporre di una buona fotografia.

Il passo successivo, grazie alla crescente fiducia degli artisti nella fotografia, fu la ricerca, da parte di tecnici specializzati, di mezzi per risparmiare ancora più tempo e fatica al pittore: furono così introdotti, a partire dal 1860, nuovi metodi per proiettare o fissare l'immagine fotografica direttamente sulla tela, in modo da utilizzarla come abbozzo preliminare su cui dipingere. I risultati furono notevoli: «Il pittore, dovendo soltanto finire l'abbozzo preparatogli dalla fotografia e non essendo più disturbato dalla natura della sostanza su cui dipinge, crea un'opera che ha tutti i pregi della precisione

³ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018.

⁴ Scharf, Aaron, *Arte e fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, p. 51 [ed. orig. *Art and Photography*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968]

fotografica e che nello stesso tempo dà ampia libertà al suo talento»⁵. Questo procedimento, che rendeva possibile quella che venne poi denominata “foto-pittura”, poteva essere utilizzato per ogni tipo di riproduzione e fu il diretto antenato degli strumenti più moderni di cui si servì anche Bartolini nella fase successiva della sua attività pittorica: prima l’episcopio e poi il proiettore di diapositive.

«Poi è arrivato l’episcopio che è un oggetto sofisticato, che permetteva di proiettare tramite un faro la foto sul supporto dove andavo a dipingere»⁶. L’episcopio è un apparecchio ottico usato per proiettare su uno schermo l’immagine di un oggetto opaco (per lo più foglio di stampa o disegno); consiste essenzialmente di una sorgente di luce che illumina l’oggetto attraverso un condensatore ottico, di uno specchio che riflette i raggi e di un obiettivo che proietta sullo schermo l’immagine ingrandita⁷. Con questo dispositivo l’artista ha eseguito la maggior parte delle opere di quella fase memoriale che abbiamo precedentemente analizzato, partendo da foto in bianco e nero proiettate sulla tela. Si intuisce allora, a mio avviso, il collegamento tra l’evanescenza delle figure rappresentate in questi quadri e l’interpretazione memoriale che l’artista gli riserva. Vediamo ad esempio *Giardino 1945* (fig. 38), qui Bartolini, dopo aver tracciato il disegno tramite il supporto dell’episcopio, decise di dipingere a colori tutta la composizione tranne la figura della madre, di cui accentuò solo pochi tratti a matita sfumata, perché il carattere luminescente della figura materna, osservata nella foto sbiancata dal tempo, conferiva per lui un senso di ricordo. «È una pittura incantata ed apprensiva: ora minutamente analitica, ora fatta di soli tocchi di colore leggero, trasparente aereo. Malgrado e contro la sensibile accortezza di cui dà atto nel trattare il



Fig. 38: Giuseppe Bartolini, *Giardino 1945*, 1974, olio su tela, 210 x 175.



Fig. 39: Giuseppe Bartolini, *Viaggio a Milano 1929*, 1974, olio su tela, 200 x 160.

⁵ *Ivi*, p. 53

⁶ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018.

⁷ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/episcopio/> (accesso del 28/05/2018).

precario, il fragile, l'incorporeo. [...] Ne può venir fuori, nella stessa serie dei ricordi della madre, un'opera come *Viaggio a Milano 1929* (fig. 39), dove una immaginaria, vecchia fotocamera ha soffocato, sdoppiandola, l'immagine della donna in piedi, con un cappellino da belle époque, contro un muro d'ombre e foglie, sormontato dalla scalinata di un cimitero»⁸.

Il proiettore di diapositive è un'altra apparecchiatura ottico-meccanica che impiega una sorgente luminosa per proiettare le diapositive (immagini fotografiche positive su una lastra di vetro oppure una pellicola) su uno schermo. «Una volta proiettata l'immagine sulla tela con questo strumento devo decidere cosa trattenere e come soprattutto; solitamente con la matita vado a tracciare i contorni continui o a tratteggio, faccio una traccia compositiva per stabilire le proporzioni, che non necessariamente rispecchiano in maniera esatta quelle della fotografia. L'uso di questi mezzi è utile, ma, per un risultato ottimale, quello che conta è la coscienza e la consapevolezza di quello che sto proiettando, da queste immagini prendo quello che mi serve per andare poi a personalizzare l'opera con il pennello in mano e il ricordo di quello che sto dipingendo nella mente»⁹. Questo mezzo tecnico venne usato dall'artista a partire, più o meno, dalle prime opere degli anni Settanta, con gli orti botanici, fino ad oggi, con la serie delle macchine.

Vorrei a questo punto tentare un'analisi di quegli elementi tipicamente fotografici che possono essere riscontrati nelle opere di Bartolini. Per procedere in questo intento mi sono servita di un volume sul linguaggio fotografico di Renzo Chini¹⁰, studioso della teoria fotografica, che affronta, per l'appunto, il problema del rapporto tra fotografia e pittura. Nella presentazione a questo testo, il noto critico d'arte Gillo Dorfles, scrisse: «Chi non si sia ancora reso conto di quale efficacia, costruttiva e distruttiva ad un tempo, abbia avuto la fotografia nel panorama artistico e sociologico della nostra epoca, non avrà compreso [...] alcune delle trasformazioni più acute che si sono venute evidenziando nel settore artistico. Non solo; ma chi non avrà ancora accettato il fatto che il linguaggio fotografico costituisce qualcosa di più di una semplice tecnica riproduttrice della realtà esterna, non potrà rendersi conto di come molta arte dei nostri giorni sia direttamente o indirettamente debitrice a questo mezzo tecnico-espressivo, di alcune delle sue trasformazioni più significative»¹¹.

L'analisi di Chini procede dal presupposto che «esistono tra pittura e fotografia tutte le analogie derivanti dal fatto che sono entrambi linguaggi dello spazio bidimensionale fondati sul funzionamento dell'occhio»¹².

⁸ Morosini, Duilio, *Bartolini: memoria e presenza*, in Ceribelli, Aialdo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: opere 1958-1998*, Milano, Electa, 1998, pp. 129-130.

⁹ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 23 maggio 2018.

¹⁰ Cfr. Chini, Renzo, *Il linguaggio fotografico*, Torino, Società editrice internazionale, 1968.

¹¹ *Ivi*, p. 3.

¹² *Ivi*, p. 7.

Il punto primario da analizzare è dunque un aspetto del funzionamento dell'occhio in senso percettivo ed estetico di cui si è occupata la psicologia della forma¹³, secondo il quale le linee che segnano una superficie, se sono chiuse, vengono percepite più facilmente di quelle aperte, dunque, il fascino delle figure geometriche sta nella salda chiusura delle linee e delle superfici che le delimitano. Una forma chiusa segrega il suo contenuto dal resto e richiama l'attenzione; le parti di un campo percettivo che convergono verso un punto comune sono facilmente unificate dall'occhio. Il termine "buono", nello studio della psicologia della forma, indica sempre la regolarità, la simmetria, la coesione, l'omogeneità, l'equilibrio, la concisione e la massima semplicità. Possiamo riscontrare tutti questi elementi di equilibrio compositivo nella maggior parte delle opere di Bartolini, come abbiamo già in parte analizzato in precedenza con *Gomme nel paesaggio*: la ricerca dell'equilibrio compositivo tra le parti del quadro, il ricorso alle forme tendenzialmente geometriche e soprattutto, l'aspirazione ad una convergenza prospettica, non calcolata al millimetro, ma che restituisca comunque un senso generale di armonia.

Vediamo un altro esempio: in *Tir* (fig. 42), l'artista ripropone la composizione triangolare formata dagli alberi in contrasto con l'azzurro uniforme del cielo; davanti all'agglomerato verde, seguendo il suo andamento proporzionale, si staglia un tir in sosta. Al centro esatto della composizione, poi, in primo piano, una forma sferica gialla, posizionata sulla superficie del rettilineo stradale, attira la nostra attenzione e conferisce equilibrio all'intera struttura del quadro. Quella sfera gialla rappresentava un divisorio di corsia che nell'immagine reale si ripeteva in più elementi sferici legati da un filo, in prossimità del casello stradale; vediamo come l'artista se ne serva, riproducendone un solo elemento, al centro, a favore proprio dell'armonico e bilanciato risultato compositivo.

È proprio a partire dalla ricerca di questo principio di proporzione, infatti, che gli artisti dell'Ottocento riconobbero nella camera oscura il meccanismo più appropriato per ridurre lo spazio esterno nell'ordine uniforme e lineare proprio del quadro di ascendenza rinascimentale. «La prospettiva, infatti, non era solo un espediente tecnico per rendere illusionisticamente uno spazio tridimensionale su un piano. Essa era stata [...] il modello di un ordine da imporre alla natura. Questo ordine applicato sistematicamente agli ambienti naturali aveva, nel corso degli ultimi quattro secoli, rimodellato completamente l'ambiente trasformandolo da natura in paesaggio, cioè in un luogo la cui visione era già deformata secondo una determinata ottica. [...] Il fiorire d'invenzioni dell'Ottocento, che condussero alla sostituzione della macchina per ogni genere di attività, testimoniano anche che lo spirito analitico e selettivo che era stato alla base del progresso dei secoli precedenti si apprestava a saturare l'ambiente. Non a caso, dunque, i primi successi della

¹³ Cfr. Katz, David, *La psicologia della forma*, Torino, Boringhieri, 1969 [ed. orig. Torino, Einaudi, 1950]

fotografia a Parigi coincidono con la sistemazione del piano urbanistico della città da parte di Haussmann»¹⁴.

Questo discorso si collega direttamente al “soggetto” come fattore fotografico, che ha due effetti strettamente collegati: quello di suscitare un interesse immediato e quello di spezzare la relativa monotonia del rigido grafismo della camera. L’importanza del soggetto si fonda sul fatto che la camera non tanto effigia le cose quanto le narra: infatti, nessuna rappresentazione mediante la prospettiva al centro può trascurare il soggetto. È ciò che conta anche nei quadri di Bartolini, così come nelle opere rinascimentali, che sia un personaggio, un oggetto o un elemento paesaggistico, ma anche l’insieme di forma, superficie, colore e particolari significativi che, rappresentando il soggetto, costituiscono il fulcro dell’opera. Un autore è sempre vincolato a certi soggetti, che gli appartengono più di altri, dunque nelle opere d’espressione la forma e il contenuto sono indissolubilmente uniti. Il potere dell’artista è quasi totale quando tratta materie che gli sono congeniali e che perciò conosce; vediamo allora le parole con cui Bartolini descrive la scelta dei suoi soggetti: «il mio occhio preferisce sempre soffermarsi su quegli elementi che si sono maggiormente sedimentati dentro di me; per esempio un albero, un tetto o la Torre di Pisa mi vengono bene, credo, perché li sto guardando da più di mezzo secolo. Con la pittura cerco di catturarli. Il campanile sta insieme al camino semplicemente perché queste cose ci sono, fanno parte di me. Rimangono nelle fotografie che scatto. Quando le rivedo in studio, se rivivo l’emozione originaria, posso decidere di procedere con i mezzi propri del mio lavoro. Ma dire “rivivo” è sbagliato: con queste cose ci convivo da sempre. Sono paesaggi ed edifici familiari che ho frequentato fin da ragazzino. Poi, piano piano, quando il mio interesse si è spostato verso la memoria, mi sono riaffiorati i ricordi di questi ambienti. Nella pittura non mi interessa solo la forma. Voglio soprattutto che le cose vengano fuori nella loro presenza»¹⁵.

Altro fattore fotografico da prendere in considerazione è “l’angolazione”: «rapporto tra il punto dal quale viene scattata la fotografia e il soggetto. L’angolazione determina il verso dinamico dello spazio campito dall’obiettivo sulla realtà e crea nell’immagine un dato orientamento visivo. Dall’angolazione deriva “l’inquadratura”»¹⁶. Il compito dell’angolazione è quello di sbalzare forme e composizioni, di influenzare la percezione e con essa agisce “l’effetto focale”, comunemente chiamato *zoom*, che dipende dalla lunghezza dell’obiettivo usato e dalla sua distanza dal soggetto. Quest’ultimo si manifesta come una dilatazione oppure come una compressione spaziale degli oggetti raffigurati; tutti gli obiettivi tendono a deformare la percezione dello spazio: vediamo come alcune delle angolazioni e inquadrature con cui sono riprodotte e dipinte le macchine di Bartolini conferiscono ai soggetti diverse suggestioni spaziali. In questi

¹⁴ Palazzoli, Daniela e Carluccio, Luigi, *Combattimento per un’immagine: fotografi e pittori Torino, Galleria civica d’arte moderna, marzo-aprile 1973*, Torino, Amici dell’arte contemporanea, 1973, p. 6.

¹⁵ Mazzoni Guido, *Intervista a Giuseppe Bartolini*, in G. Mazzoni e Carla Benedetti (a cura di), *Giuseppe Bartolini: Bestiario dipinti 1999-2006*, Bergamo, Lubrina, 2006, pp. 16-17.

¹⁶ Chini, Renzo, *Il linguaggio fotografico*, Torino, Società editrice internazionale, 1968, p. 10.

quadri possiamo notare un particolare tipo di inquadratura esasperata, chiamata di “isolamento”, nella quale il soggetto viene fortemente segregato dal resto del visibile, che in alcuni dipinti addirittura scompare; in fotografia corrisponde, per esempio, al fondo neutro di un ritratto. La questione dell'inquadratura è sicuramente influenzata anche dal linguaggio cinematografico nei quadri di Bartolini; l'inquadratura è infatti l'azione primaria nella costruzione filmica. «Adottare il punto di vista del regista può aiutarci: posizionando la macchina da prese in un punto o in un altro, optando per una distanza focale o per un'altra, muovendo o meno la cinepresa, il regista agisce simultaneamente su diversi parametri dell'inquadratura: determina una distanza da ciascuno degli oggetti inquadrati; fissa un insieme di rapporti di grandezza; delimita poi un campo visivo, un quadro; infine compone ciò che diverrà un'immagine proiettata su uno schermo, cioè su una superficie piana»¹⁷; la stessa operazione è compiuta dall'artista nello scattare la fotografia al soggetto interessato, tra tutte le possibilità che gli si offrono, sceglie la sua inquadratura in termini di distanza, di zoom, di angolazione. Individuiamo, allora, nella serie delle macchine inquadrature nettamente frontali, ravvicinate, catturate all'altezza dei fari (fig. 40); oppure angolazioni laterali, riprese dal basso che tendono ad alterare la forma del soggetto, conferendogli un senso di maggiori dimensioni rispetto a quelle reali (fig. 41).



Fig. 40: Giuseppe Bartolini, *Fiat 600*, 2004, olio su tela, 60 x 60.



Fig. 41: Giuseppe Bartolini, *Fiat 1100*, 2006, olio su tela, 130 x 162.

¹⁷ Siety, Emmanuel, *L'inquadratura all'inizio del cinema*, Torino, Lindau, 2004, p. 28.



Fig. 42: Giuseppe Bartolini, *Tir*, 1985, olio su tela, 105 x 140.

Il punto di vista frontale in qualsiasi tipo di rappresentazione è «un modo di oggettivizzare la cosa, di vederla nella sua totalità, di staccarla da sé e dal contesto in cui vive. Ma è anche un modo di creare un rapporto che presuppone la centralità dell'uomo rispetto alla realtà»¹⁸. Le riprese dal basso, invece, di solito, tendono ad esaltare la magnificenza delle figure.

La luce, infine, è elemento assolutamente necessario all'ottenimento chimico-fisico dell'immagine fotografica e prerogativa estetica nella pittura di Bartolini. «La luce ha potere formativo sulle cose [...] perché la luce sia buona e anche ottima deve condividere il destino di tutto quanto viene a trovarsi davanti alla camera. In altre parole, ha da

¹⁸ Arcari, Antonio, *La fotografia le forme, gli oggetti, l'uomo*, Milano, Il castello, 1980, p. 57.

divenire un elemento dell'accadere, anche se privilegiato per il fatto che è presente in tutte le direzioni, è un soggetto come un altro che deve essere fotografato»¹⁹.

La luce è quell'elemento che permette al fotografo di variare le sensazioni che intende conferire tramite le sue fotografie. Ad esempio, in comune con la pittura di Bartolini, è la tendenza di certa fotografia detta appunto "di materia" a voler suscitare, attraverso un elemento visivo, delle sensazioni tattili. La sensibilità tattile, infatti, è un processo sensoriale molto importante per l'essere vivente nell'ambito della comunicazione, a partire dai primi anni di vita: «la percezione che il bambino si forma del mondo, è fondata e modellata dall'esperienza tattile. [...] gli urti, il dolore, il caldo sono segnali tattili primari; i segni visivi – forma, modello, aspetto, colore – ne divengono successivamente i surrogati... L'adulto raramente si ricorda come, nella prima parte della sua vita, si fidasse del tatto per iniziare ad orientarsi nelle dimensioni spaziali del mondo»²⁰. Naturalmente perché un fatto visivo, che sia una fotografia o un dipinto, possa surrogare una sensazione tattile occorre che il senso della materia sia reso meticolosamente e «ciò richiede al fotografo, sia che lavori nel chiuso di uno studio professionale, sia che lavori all'aria aperta, un'accuratissima messa a fuoco e un sapiente uso delle luci, o un'esatta valutazione della luce naturale»²¹. Luce e materia per Bartolini, come abbiamo già visto, sono i fattori principali per conferire veridicità ai suoi oggetti: «ci vuole quella giusta dose di luce e materia [...] La luce per me è importantissima. Dato che dà vita agli oggetti, può accadere che una cosa in una certa luce non ti dica niente e in un'altra ti dia una forte emozione»²².

2.2 Giuseppe Bartolini e Luigi Ghirri

Vorrei a questo punto problematizzare più a fondo il rapporto tra pittura e fotografia avanzando un esempio di arte fotografica che conferma gli elementi elencati nel paragrafo precedente ed ha molti aspetti in comune con il linguaggio pittorico di Bartolini: l'esperienza di Luigi Ghirri,

un fotografo che è riuscito a rinnovare il panorama fotografico italiano lasciando la preziosa eredità di una fotografia che si è interrogata sulle sue specificità, sul suo linguaggio comunicativo e sulle modalità espressive del mezzo. Ghirri nacque il 5 gennaio 1943 a Fellegara, nella provincia di Reggio Emilia. Grazie all'attività artistica dello zio pittore, Ghirri iniziò ad interessarsi e riflettere sulla possibilità di creare

¹⁹ Siety, Emmanuel, *L'inquadratura all'inizio del cinema*, Torino, Lindau, 2004, p. 11.

²⁰ Carpenter, Edmund e Marshall McLuhan (a cura di), *La comunicazione di massa*, Firenze, La nuova Italia, 1966, p. 9.

²¹ Arcari, Antonio, *La fotografia le forme, gli oggetti, l'uomo*, Milano, Il castello, 1980, p. 35.

²² Benedetti Carla, *La pittura di Giuseppe Bartolini*, in *Il primo amore*, rubrica a voce <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1758> (accesso del 4/06/2018)

immagini con i colori e iniziò anche a studiare la storia dell'arte. Alla fine degli anni Cinquanta la famiglia si trasferì a Modena dove Luigi si iscrisse all'istituto per geometri, in questi anni indirizzò il suo interesse fotografico verso il genere del ritratto. Nel 1962 si diplomò e iniziò la carriera professionale che lo condusse a lavorare come libero professionista e poi come dipendente tecnico di uno degli imprenditori immobiliari più importanti di Modena. Nonostante il lavoro lo impegnasse per la maggior parte del tempo, Ghirri si dedicò con grande intensità alla fotografia²³. La prima fase fotografica, ufficialmente iniziata nel 1970, era concentrata sulla raccolta di scatti dei viaggi effettuati in Italia e in Europa, che amava proiettare in presenza di amici e parenti accompagnati da un sottofondo musicale; queste diapositive erano una sorta di diario personale visivo, immagini di commento al viaggio e alle cose viste, una riflessione individuale, mediata dalle letture e dalla sua cultura visiva. Le immagini di questo periodo rappresentavano attività lavorative, persone in attesa, vetrine di negozi, parchi e giardini come luoghi d'incontro oppure interni di musei, muri, manifesti (fig. 43-44).

Parallelamente alla realizzazione e al lavoro di organizzazione di queste immagini, Ghirri elaborò un progetto sulla memoria: affascinato dalla lettura della *Recherche* di Marcel Proust realizzò un portfolio in cui ripercorse i luoghi e le persone che avevano attraversato la sua infanzia, in particolare la casa di Reggio Emilia dello zio pittore, il suo studio e alcune sue opere (fig. 45). Particolare importanza vi rivestirono le vedute di Fellegara e Scandiano, i paesi di campagna dove Ghirri era nato e aveva trascorso i periodi felici dell'infanzia e dell'adolescenza come ospite degli zii.

Vediamo allora una prima vicinanza di intenti tra il fotografo e la serie di tele di carattere memoriale di Bartolini che riportavano apparizioni di ricordi infantili, della madre, ed elementi ripescati dalla memoria storica collettiva e personale nei quadri degli amici; anche Bartolini come Ghirri, in quella sua fase artistica, si soffermò «più sulla gente che sulle cose»²⁴. È così che entrambi i linguaggi degli artisti, pittorico e fotografico, si facevano contemporaneamente strumenti di esercizio memorativo e di spunto creativo; «la fotografia, insomma, diventa ritrovamento del tempo perduto e ricerca di un'identità originaria che è andata confusa nell'assorbente rumore della vita quotidiana, ma nello stesso tempo si trasforma in riflessione sul passato e ricomposizione razionale dei ricordi tradotti in immagini»²⁵.

Una delle fasi artistiche successive di Ghirri fu caratterizzata da un'esclusione delle raffigurazioni di persone; la scelta, motivata dal rifiuto di considerare la fotografia come attimo rubato al fluire della vita, lo condusse ad optare per la rappresentazione del paesaggio, il quale, essendo composto da cose tendenzialmente immobili, sembrava prestarsi meno alla soggettività della scelta temporale compiuta dal fotografo. La preoccupazione di Ghirri era quella di prendere le distanze dalle tendenze fotografiche

²³ Cfr. Gasparini, Laura, *Profilo biografico*, in Mussini, Massimo, *Luigi Ghirri*, Milano, Federico Motta Editore, 2001.

²⁴ Mussini, Massimo, *Luigi Ghirri*, Milano, Federico Motta Editore, 2001, p. 12.

²⁵ *Ivi*, p. 17.

dell'epoca, che prediligevano un estetismo imperante con la moda nascente dell'esotismo, con le ricerche sulla realtà sociale o sul folklore. Riallacciandosi alla disputa intorno alla moda del viaggio fotografico in paesi esotici, inteso come mezzo per ottenere fotografie "belle" e "sensazionali", sfruttando le misere condizioni esistenziali della gente, Ghirri contrappose la scelta di viaggiare nella periferia della propria città, fra i luoghi che conosceva, e affermava di voler privilegiare la ricerca intorno alla semplicità e quotidianità delle esperienze.

Questo desiderio di fare arte non sensazionale, ma guidata dal senso di semplicità e affetto per i luoghi della propria esistenza quotidiana, fu espresso anche da Bartolini, che decise di abbandonare progressivamente la figura umana nei suoi quadri, a favore di un paesaggio urbano o naturalistico solitario, alla ricerca di quella stessa immobilità delle cose.

Ghirri confermò i suoi intenti soprattutto in occasione di una mostra del 1974, *Paesaggi di cartone*, il cui titolo intendeva indirizzare ad una lettura delle immagini non soltanto referenziale, ma concettuale. «Guardare, infatti, era per Ghirri cosa diversa dal semplice vedere. Era la capacità di andare oltre la saturazione visiva data dall'invadenza delle immagini nella vita moderna, per riportare lo sguardo (e la coscienza) a selezionare i dati della visione, a tentare di collegarli tematicamente per decifrarne il significato segreto, che sempre si cela dietro l'apparenza immediata»²⁶. *Paesaggi di cartone* (fig. 46-47) però non escludeva completamente la componente umana, anzi voleva essere un'analisi della trasformazione della città operata dall'uomo; le immagini infatti ci presentavano il paesaggio delle vetrine e dei cartelloni pubblicitari, che con il loro realismo figurativo s'incastavano nello spazio urbano e creavano una nuova realtà che esiste soltanto nell'atto visivo: «la fotografia della fotografia diventa momento di coincidenza speculare e le due immagini si eliminano a vicenda, richiamando così la fisicità del mondo di partenza»²⁷. L'attenzione era dunque rivolta all'ambiguità che l'odierna civiltà dell'immagine tendeva continuamente a provocare; vi scorgiamo l'eco delle fonti figurative artistiche, dal surrealismo alla Pop Art, e una sorta di critica storica al consumismo. Nonostante la sottile ironia, Ghirri dichiarò di non volersi rinchiudere in schemi ideologici poiché per lui costituivano un limite alla libertà di espressione. Anche Bartolini, a mio avviso, nasconde questa sottile critica alla modernità dietro ai suoi distributori abbandonati, alle macchine lasciate ad arrugginire, dietro alla solitudine delle stazioni ferroviarie che si fanno simboli di denuncia verso una modernità frenetica, pronta a sostituire continuamente il vecchio per il nuovo più bello e funzionale.

La mostra successiva di Ghirri, del 1975 a Modena, intitolata *Colazione sull'erba*, esplicitò la vera natura della sua ricerca: qui mise a punto un sistema rappresentativo in cui il tempo della narrazione non fosse più determinato dall'azione umana, ma apparisse immobilizzato e dilatato in un'entità nella quale l'individuo era una presenza casuale e

²⁶ *Ivi*, p. 22

²⁷ Ghirri, Luigi, *Kodachrome*, in Ghirri, Ilaria e Paola Borgonzoni Ghirri (a cura di), *Luigi Ghirri del guardare*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2006.

non più un soggetto protagonista. In questa scelta era possibile individuare meglio anche il ruolo che l'esperienza della Pop Art e del Concettualismo avevano avuto nel suggerire la scrittura fotografica, caratterizzata dall'isolamento dell'oggetto attraverso una ripresa frontale. La frontalità e l'isolamento dell'oggetto, ricordiamo, furono elementi sempre cari anche a Bartolini (fig. 48). Anche in questo caso il titolo della mostra assumeva una valenza simbolica e ironica nella citazione del celebre dipinto di Manet, *Dejeuner sur l'herbe*; il verde nel quale i personaggi del pittore francese erano immersi si riduce con Ghirri agli stentati alberelli del verde urbano, alle piante in vaso, agli esili rampicanti sui muri che nella loro disposizione simmetrica, nella loro ricercatezza di accostamenti riflettevano un modello di esistenza che appariva immoto, uniforme e ripetitivo e di cui Ghirri aveva coscienza di essere parte (fig. 49). «Il senso del suo viaggio nei dintorni di casa intendeva rendere esplicito il fatto che la fotografia è esercizio mentale, è capacità di leggere in maniera consapevole la realtà che ci circonda e che la funzione comunicativa dell'immagine, come la sua qualità, non dipendono dalla scelta del soggetto»²⁸.

Verso la metà degli anni Ottanta Ghirri si rese conto che era necessario per la sua poetica trovare una forma di equilibrio fra la tendenza alla duplicazione totale del mondo attraverso l'immagine e la conseguente progressiva incapacità di vedere dell'uomo, che egli definì «anestesia dello sguardo»²⁹. La sua fotografia passò, dunque, da essere uno strumento di riproduzione della realtà attraverso i filtri ideologici dell'esperienza esistenziale a farsi elemento di rinnovato stupore che mirava a conferire un senso di meraviglia: «la fotografia non è pura duplicazione o un cronometro dell'occhio che ferma il mondo fisico, ma è un linguaggio nel quale la differenza tra riproduzione e interpretazione, per quanto sottile, esiste e dà luogo a un'infinità di mondi immaginari»³⁰. Queste intenzioni vennero confermate da altri suoi scritti in cui dichiarava che le sue immagini non cercavano soltanto di raffigurare dei luoghi, quanto di rappresentare i sentimenti che essi sapevano suscitare; questi sentimenti erano poi indicati nella malinconia, nell'imprecisione o nelle categorie della sospensione e dell'incanto. Furono, queste, sensazioni suggerite dal paesaggio padano il cui fascino, offerto dalle strade ferraresi al tramonto o la suggestiva bellezza della piazza di Pomponesco, esaltavano la capacità evocativa dei luoghi. Anche la pianura Padana, dove viveva, fu per lui un grande "luogo comune" per la densità di immagini e ricordi che vi si erano depositati nel corso dei millenni, ma nonostante tutto, questa aveva saputo preservare intatta una magica capacità di comunicazione e di far riaffiorare nelle sue immagini i sedimenti del vissuto quotidiano: «entro questi sottili interstizi fra realtà visiva e immagine mentale il suo sguardo [di Ghirri n.d.r.] riesce a penetrare e trova la possibilità di cogliere l'equilibrio

²⁸ Mussini, Massimo, *Luigi Ghirri*, Milano, Federico Motta Editore, 2001, p. 23

²⁹ Ghirri, Luigi, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, Società editrice internazionale, 1997, p. 80.

³⁰ Cfr. Luigi Ghirri in *Topographie-Ikonographie*, 1982, come riportato in Mussini, Massimo, *Luigi Ghirri*, Milano, Federico Motta Editore, 2001, p. 33

fra l'aspetto conoscitivo e l'espressione poetica delle cose, raggiunge la capacità di rappresentare la sottile armonia fra sogno e realtà e cessa di descrivere soltanto»³¹. A proposito di questa fase fotografica in cui il valore emotivo tornava ad essere preponderante, Ghirri scriveva: «fotografare è soprattutto rinnovare lo stupore, come si osserva il mondo in uno stato adolescenziale [...] e così guardando prima nel mondo, poi sulla lastra e poi nell'immagine finale, manifestare la meraviglia del gesto che si compie, non ritenere nulla insignificante, e scoprire in un paesaggio, un punto dello spazio, un attimo della vita o un leggero mutamento della luce, la possibilità di una nuova percezione»³².

Vediamo come le fotografie di questo paesaggio riportino alcuni caratteri in comune con le inquadrature di Bartolini: la ricorrente suddivisione dell'immagine in fasce cromatiche lineari e contrastanti, come possiamo osservare in *Villa nei pressi di Gaiana* (fig. 50), è una caratteristica compositiva cara anche a Bartolini, come possiamo notare, ad esempio in *Tetti e monumenti* (fig. 51) o in *Cisterna-rimorchio* (fig. 52).

Anche l'equilibrio architettonico di due colonne, offerta da Ghirri in uno scatto della piazza di Pomponesco (fig. 53), che aprono lo sguardo verso gli alberi innevati in una chiara giornata d'inverno, mostrano la tendenza, analoga a quella di Bartolini, nel ricercare l'inquadratura prospettica attraverso una simmetria frontale: «l'inquadratura prospettica è anche un mezzo per suggerire e guidare un movimento verso qualcosa da vedere ed esemplifica bene un'idea che sta all'origine di queste fotografie. È l'idea che ci sia sempre un modo di guardare già previsto, o guidato, dalla cosa che si guarda»³³. La maggior parte degli orti botanici di Bartolini sono, a mio giudizio, paragonabili alla stessa intenzione; quella di servirsi delle forme più o meno simmetriche delle piante, che risultano più alte ai due lati opposti della composizione, per convergere lo sguardo al centro dell'immagine dove scorgiamo, stagliati contro il cielo uniforme, i profili marmorei dei monumenti pisani (fig. 54).

«Quello di Ghirri è un racconto di fenomeni, di visioni atmosferiche, i cui protagonisti non sono gli uomini, ma le cose e i fenomeni con cui gli uomini si trovano ad aver a che fare. Così adesso tutto sembra guardabile. Qualcosa è già avvenuto in questo paesaggio, che ci esime dalle vecchie pretese di giudicare il mondo com'è, e stabilire se è monotono o interessante. Soprattutto perché in queste fotografie si direbbe che gli uomini se ne siano andati, per lasciare il campo libero alle cose. E le cose sono rimaste lì sotto il cielo, pregne dei loro colori, né belle né brutte, ma finalmente guardabili senza prevenzioni [...] Il paesaggio sembra una specie di magazzino delle rimanenze, dove tutto continua ad avere un senso anche se non ha nessun uso»³⁴.

³¹ *Ivi*, p. 35

³² Ghirri, Luigi, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, Società editrice internazionale, 1997, p. 19.

³³ Celati, Gianni, *Commenti di un teatro naturale delle immagini*, in Ghirri, Luigi, *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli Editore, 1989, p. 3.

³⁴ *Ivi*, p. 5

Ultimo e fondamentale punto di contatto tra Bartolini e Ghirri fu il senso di disillusione, che caratterizzò la sua fase artistica di fine anni Ottanta, generato dalla consapevolezza che la speranza di trasformare la fotografia in un mezzo capace di aiutare e rinnovare la visione del mondo era naufragata di fronte alla sua avvenuta assunzione strumentale all'interno del meccanismo economico moderno; così come Bartolini denuncia, tutt'oggi, il consumismo, l'opportunismo e l'attenzione meramente economica che ormai caratterizzano, secondo la sua visione, tutto il mondo dell'arte contemporanea.



Fig. 43: Luigi Ghirri, *Parigi* 1972, fotografia.



Fig. 44: Luigi Ghirri, *Lucerna* 1971, fotografia.

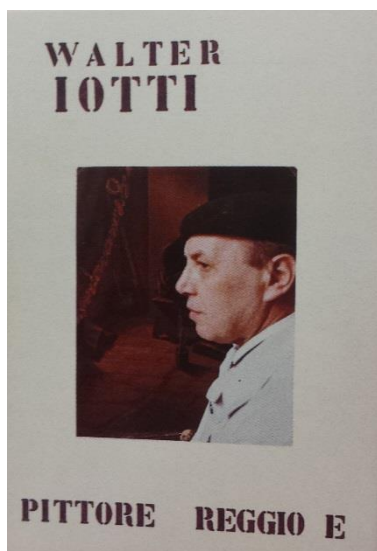


Fig. 45: Luigi Ghirri, Album fotografico dedicato allo zio pittore, 1971.



Fig. 47: Luigi Ghirri, *Egmond am See* 1973, fotografia.



Fig. 46: Luigi Ghirri, *Modena 1973*, fotografia.



Fig. 48: Giuseppe Bartolini, *Vite*, 1964, olio su tela, 135 x 145.

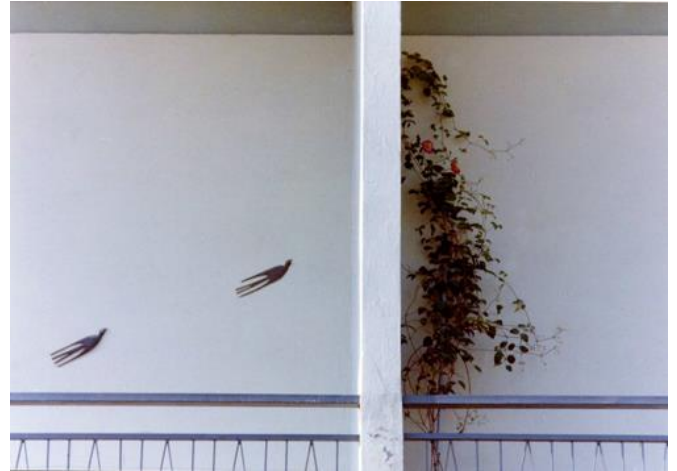


Fig. 49: Luigi Ghirri, *Modena 1973*, fotografia.



Fig. 50: Luigi Ghirri, *Villa nei pressi di Gaiana 1985*, fotografia.

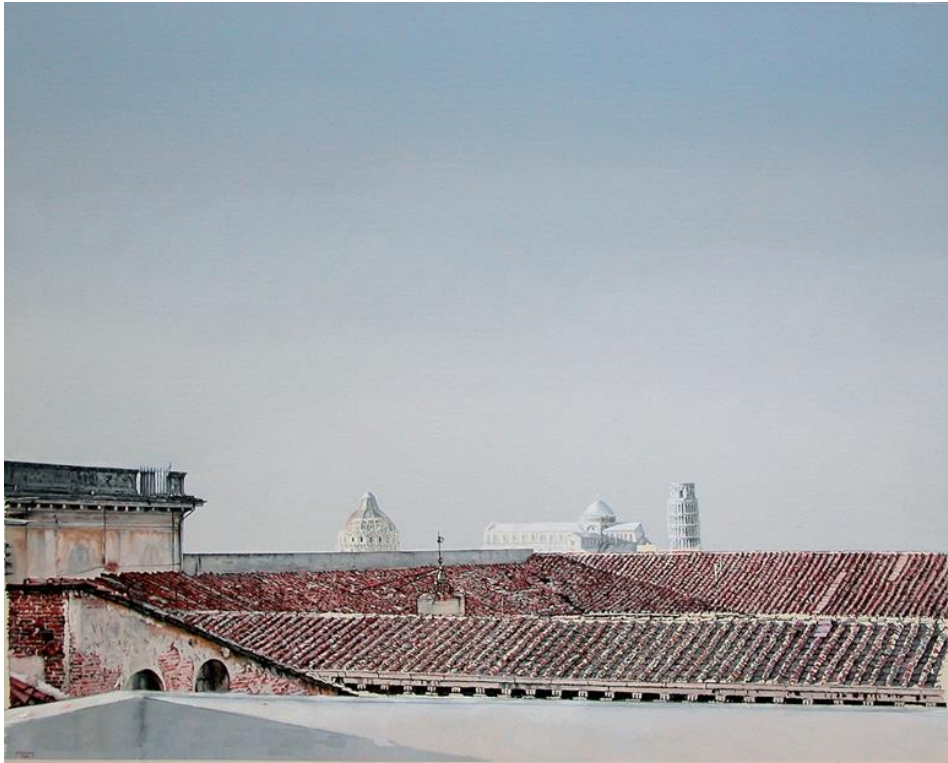


Fig. 51: Bartolini, Giuseppe, *Tetti e monumenti*, 1997, olio su tela, 130 x 160.



Fig. 52: Giuseppe Bartolini, *Cisterna rimorchio*, 1985, olio su tela, 60 x 65



Fig. 53: Luigi Ghirri, *Pomponesco 1985*, fotografia.



Fig. 54: Giuseppe Bartolini, *Orto Botanico e Pisa*, 1999, olio su tela, 165 x 190.

Conclusioni

Abbiamo accennato come al tempo dell'invenzione della fotografia questa fu ben accettata come strumento di supporto alla pittura; verso la fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento però, iniziarono a diffondersi anche idee contrastanti nei confronti del mezzo fotografico: qualcuno riteneva che sarebbe stato fatale al progresso artistico poiché i pittori stavano diventando totalmente dipendenti dal modello fotografico. A difesa dei pittori realisti, che si servivano puntualmente del mezzo fotografico, intervennero gli esponenti letterari dello stesso movimento, fra cui lo scrittore Jules Champfleury, che scrisse a proposito di questa questione: «La riproduzione della natura fatta da un uomo non sarà mai una riproduzione o un'imitazione, sarà sempre un'interpretazione»¹. È racchiusa in questa affermazione la mia volontà di valorizzare, in conclusione a questo elaborato, il dialogo tra due tecniche di produzione dell'immagine, una manuale l'altra meccanica, che ci consentono di mettere a fuoco un terreno comune fra le forme di comunicazione e operare un confronto tra la realtà delle apparenze e il loro nocciolo costitutivo interiore.

A partire dalla metà del XX secolo la fotografia ha contribuito, infatti, alla situazione odierna in cui diversi stili artistici riescono a convivere. I servizi fotografici, il cinema e la televisione hanno creato una lingua franca di immagini universalmente comprensibili. «La fotografia ha stabilito un complesso di modelli pittorici che trascendono tutti gli stili e si avvicinano a un linguaggio visivo più universale di qualsiasi altro»².

Come affermò Ghirri: «La fotografia non è da considerare una pagina bianca su cui il fotografo esercita la propria creatività o riversa presunte analisi sociali, ma come una lettura della realtà scaturita dalla consapevolezza che la propria storia personale si interseca con quella collettiva e con i segni che essa ha depositato»³. Una fotografia, così come un quadro, infatti, attirano la nostra attenzione perché qualcosa in esse scuote la nostra coscienza; è esattamente su questa questione che si interrogò Roland Barthes in un saggio del 1979, *La camera chiara, nota sulla fotografia*. «Un giorno, molto tempo fa, mi capitò sottomano una fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone, Girolamo (1852). In quel momento, con uno stupore che da allora non ho mai potuto ridurre mi dissi: “Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore”. [...] Il mio interesse per la Fotografia assunse così una coloritura culturale. [...] Nei confronti della Fotografia, ero colto da un desiderio “ontologico”: volevo a ogni costo sapere cos'era in sé, attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingueva dalla comunità delle immagini»⁴. Barthes cercò di capire cosa ci fosse alla base del piacere o non piacere che una fotografia poteva suscitare allo spettatore, e notò, appunto, che alcune fotografie gli passavano del tutto

¹ Cfr. Jules Champfleury, *L'Aventurier Challes*, in *Le Réalisme*, 1856, come riportato in Scharf, Aaron, *Arte e fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, p. 139 [ed. orig. *Art and Photography*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968]

² Cfr. Scharf, Aaron, *Arte e fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, p. 334 [ed. orig. *Art and Photography*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968]

³ Cfr. Luigi Ghirri, *Giovani autori nella fotografia. Paul den Hollander, Arnaud Claas*, 1979, come riportato in Mussini, Massimo, *Luigi Ghirri*, Milano, Federico Motta Editore, 2001, p. 26

⁴ Barthes, Roland, *La camera chiara, nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980, p. 5

inosservate: potevano essere interessanti, ma nulla di più. Altre invece facevano accadere qualcosa in lui, un movimento inaspettato faceva sì che gli restassero impresse nella memoria. Chiamò questi due aspetti con due nomi latini: *studium* e *punctum*.

Lo *studium* significa «l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta di interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità. È attraverso lo *studium* che io mi interessò a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici; infatti, è culturalmente che io partecipo alle figure». Invece, «il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui, ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. In latino, per designare questa ferita, questa puntura [...] chiamerò quindi questo secondo elemento *punctum* [...] Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»⁵.

Allora quel *punctum*, che ti fa fermare davanti a qualcosa che senza controllo ti turba, ti sconvolge, ti colpisce è ciò che, a mio avviso, scatena nel fotografo e nel pittore il bisogno di tradurre in immagine questo rapporto intimo e privato con la realtà che li scuote.

Intuiamo allora come i mezzi artistici della pittura di Bartolini e della fotografia in generale, pur partendo da una base di “riproduzione oggettiva del reale” mantengano una componente alta di soggettività che annulla il dibattito sulle differenze artistiche dei diversi mezzi e valorizza la creatività della coscienza.

Concludo con le parole di Bartolini: «È quell'attimo di sospensione carico di tutte le emozioni che hai provato nel momento in cui quel soggetto ti ha catturato che cerco di riprodurre e rendere fruibile agli altri; quell'attimo di sospensione che racchiude tutte la verità del reale. È il mistero che si cela dietro al fascino della pittura, non è definibile a parole»⁶.

⁵ Ivi, pp. 27-28

⁶ Cit. da intervista a Giuseppe Bartolini, Pisa 5 giugno 2018

Bibliografia

Fonti primarie

Barthes, Roland, *La camera chiara, nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980.

Bartolini: il Minotauro, galleria d'arte contemporanea, Livorno, 1969.

Benedetti Carla, *La pittura di Giuseppe Bartolini*, in *Il primo amore*, rubrica a voce <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1758> (accesso del 4/06/2018).

Carlesi, Dino, *G.Bartolini, dal 20 novembre al 9 dicembre 1971*, Bari, Galleria Cassiopea, 1971.

Ceribelli, Arialdo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: opere 1958-1998*, Milano, Electa, 1998.

Chini, Renzo, *Il linguaggio fotografico*, Torino, Società editrice internazionale, 1968.

De Micheli, Mario e Fabrizia Buzio Negri (a cura di), *Guerreschi e il realismo esistenziale, gli anni Cinquanta/Sessanta a Milano*, Cesena, Il Vicolo divisione libri, 1997.

Giuseppe Bartolini, Brescia, Galleria Fant cagni', 1969.

Giuseppe Bartolini, Piombino, Circolo Italsider, 1971.

Giuseppe Bartolini: da martedì 4 maggio 1976, Firenze, Galleria Santacroce, 1976.

Giuseppe Bartolini: dipinti 1972-1974, Roma-Milano, Galleria Il Fante di Spade, 1974.

Giuseppe Bartolini: Galleria d'arte Forni, Bologna dal 30 gennaio 1982, Bologna, Galleria Forni, 1982.

Luporini Sandro, *Metafisica del quotidiano, olii e opere grafiche dal 1980 al 2005: 17 dicembre 2005 – 22 gennaio 2006*, Massa, Palazzo Ducale, 2006.

Mascherpa, Giorgio, *Dal realismo esistenziale al nuovo racconto: 28 maggio-27 giugno 1981*, Milano, Galleria San Fedele, 1981.

Mazzoni Guido e Carla Benedetti (a cura di), *Giuseppe Bartolini: Bestiario dipinti 1999-2006*, Bergamo, Lubrina, 2006.

Miceli, Nicola (a cura di), *L'immagine/lavori in corso: Cascina 5 sett. 1986-25 genn. 1987, Torrecivica, Palazzo Pretorio, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi*, 1986.

Milesi Edoardo e Giulia Federici (a cura di), *Bartolini Auto ruggine/Insoliti paesaggi, 29 settembre – 20 ottobre*, Odra Officina Creativa dell'Abitare, Montalcino, 2017.

Moresco, Antonio, *Perché*, in rubrica *Arte*, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article3495> (accesso del 4/06/2018).

Moresco, Antonio, *Un pittore inattuale*, in Moresco, Antonio, *il primo amore*, Rubrica arte, 11 novembre 2011,

<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article129> (accesso del 04/06/2018).

Mussini, Massimo, *Luigi Ghirri*, Milano, Federico Motta Editore, 2001.

Pasini, Roberto, *Giuseppe Bartolini*, Torino, Davico Galleria d'arte, 1981.

Russoli, Franco, *Tre giovani pittori: Bartolini, Martini, Piciotti*, Milano, Galleria il Milione, 1967.

Santini, Pier Carlo (a cura di), *Giuseppe Bartolini: dal 22 marzo al 10 aprile 1980*, Lucca, Galleria Blue Chips, 1980.

Scharf, Aaron, *Arte e fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979 [ed. orig. *Art and Photography*, London, Allen Lane The Penguin Press, 1968].

Studenti pittori, in "Vita, settimanale di notizie", anno IV/vol. VII n. 143, gennaio 1962, p. 15.

Tassi, Roberto e Marco Rosci (a cura di), *La Metacosa: Bartolini, Biagi, Ferroni, Luporini, Mannocci, Tonelli*, Bergamo, Lediberg, 1984.

Tassi, Roberto (a cura di), *La Metacosa: Giuseppe Bartolini, Giuseppe Biagi, Gianfranco Ferroni, Bernardino Luino, Sandro Luporini, Lino Mannocci, Giorgio Tonelli*, Bergamo, Cedis, 1983.

Fonti secondarie

Arcari, Antonio, *La fotografia le forme, gli oggetti, l'uomo*, Milano, Il castello, 1980.

Barilli, Renato (a cura di), *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 18-33.

Bauër, Gérard, *Berdard Buffet: Parigi*, Milano, Mondadori, 1962.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966 [ed. orig. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955].

Bocca, Giorgio, *Gli anni del terrorismo, storia della violenza politica in Italia dal '70 ad oggi*, Roma, Armando Curcio Editore, 1988, pp. 39-54.

Bossaglia, Rossana, *Il "Novecento Italiano", storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli Editore, 1979.

Calvesi, Maurizio, Paul, Ginsborg e Federica Pirani (a cura di), *Novecento: arte e storia in Italia*, Milano, Skira, 2000.

Caramel, Luciano (a cura di), *Realismi arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, Milano, Electa, 2001, pp. 36-54.

Carapezza Guttuso Fabio e Dora Favatella lo Cascio, *Renato Guttuso: dal Fronte nuovo all'Autobiografia 1946-1966*, Palermo, E. M. Falcone, 2003.

Carluccio, Luigi (a cura di), *Guerreschi dipinti*, Comune di Ferrara, Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, Ferrara in collaborazione con la Galleria Il Fante di Spade, 1970.

Carpenter, Edmund e Marshall McLuhan (a cura di), *La comunicazione di massa*, Firenze, La nuova Italia.

Casetti, Francesco (a cura di), *L'arte al tempo dei media: profili e tendenze della scena artistica italiana*, Milano, Postmedia, 2012.

Coke, Van Deren, *The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico press, 1972.

Costa, Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

De Chirico, Giorgio, Maurizio, Fagiolo (a cura di), *Il meccanismo del pensiero, Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1985.

De Micheli, Mario, Giorgio, Mascherpa, Giorgio, Seveso e Mario, Corradini (a cura di), *Realismo esistenziale: momenti di una vicenda dell'arte italiana, 1955-1965*, Milano, Mazzotta, 1991.

Dubois, Philippe, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbino, Edizioni Quattroventi, 1996.

Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, *Realismo magico, pittura e scultura in Italia 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988.

Ferroni, Gianfranco e Antonio Gnoli (a cura di), *La luce dell'ateo*, Milano, Bompiani, 2009.

Fossati, Paolo, Patrizia Rosazza Ferraris, Livia Velani (a cura di), *Valori Plastici, XIII Quadriennale*, [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998 - 18 gennaio 1999], Milano, Skira, 1998.

Foster, Hal, *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006 [ed. orig. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, 1996].

Gianfranco Ferroni Milano, Palazzo Reale 17 giugno – 7 settembre 1997, Milano, Mudima – Mazzotta, 1997.

Ghirri, Luigi, *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli Editore, 1989.

Ghirri, Ilaria e Paola Borgonzoni Ghirri (a cura di), *Luigi Ghirri del guardare*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2006.

Ghirri, Luigi, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, Società editrice internazionale, 1997.

Gualdoni, Flaminio e Campiglio Paolo (a cura di), *Milano 1950-59, il rinnovamento della pittura in Italia*, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 1997.

Gurisatti, Giovanni, *Scacco alla realtà: dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012.

Il Milione, bollettino della Galleria del Milione, n. 1 nuova serie, novembre 1952, Milano, 1952. Cfr. <http://www.galleriailmilione.it/archivio.html> (accesso del 17/05/2018).

Iperrealisti americani, realisti europei: Rotonda di via Besana Comune di Milano ripartizione culturale, Milano, Arti grafiche Fiorin, 1974.

- Loi, Franco (a cura di), *Gianfranco Ferroni, opera grafica, Castello comunale di Barolo, 21 ottobre – 19 novembre 1989*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1989.
- Marra, Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia senza combattimento*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Messori, Giorgio, *Il pianeta sul tavolo*, in Ghirri, Luigi, *Atelier Morandi*, Bari, Palomar Editore, 1992, pp. 21-31.
- Micieli, Nicola e Clizia, Orlando (a cura di), *Giuseppe Banchieri: opere 1955-1981*, Viareggio, Edizioni Caleidoscopio, 1999.
- Moholy-Nagy, Laszlo, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1987.
- Montrasio Alberto e Ruggero (a cura di), *Romagnoni*, Monza, CG Montrasio Arte, 1997.
- Morandi e Milano, Milano, Palazzo Reale 22 novembre 1990 – 6 gennaio 1991*, Milano, Electa, 1990.
- Palazzoli, Daniela e Carluccio, Luigi, *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori Torino, Galleria civica d'arte moderna, marzo-aprile 1973*, Torino, Amici dell'arte contemporanea, 1973.
- Palazzoli, Daniela e Eugenio, De Rosa (a cura di), *Fotografia, cinema, videotape: l'uso artistico dei nuovi media*, Milano, Fabbri, 1976.
- Parmiggiani, Sandro (a cura di), *Francis Bacon Opere grafiche (1966-1991) La visione della condizione umana*, Chieti, Fondazione Carichieti, 2013.
- Pitassio, Francesco e Paolo Noto, *Il cinema neorealista*, Bologna, Clueb, 2012.
- Pontiggia, Elena, *Modernità e classicità, Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 166-175.
- Sauvage, Tristan, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz editore, 1957, pp. 232-233.
- Sgarbi, Vittorio (a cura di), *Arte segreta: lo spazio del silenzio*, Bergamo, Cariplo, 1987.
- Somainsi, Antonio e Andrea Pinotti, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Tausk, Petr, *Storia della fotografia del 20° secolo*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1980 [ed. orig. *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Köln, DuMont Buchverlag, 1977].
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966.

Sitografia

<http://giuseppebartolini.com/> (accesso del 10/06/2018)

<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1758> (accesso del 4/06/2018)

<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article3495> (accesso del 4/06/2018)

<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article129> (accesso del 04/06/2018)

<http://www.galleriailmilione.it/storia.html> (accesso del 17/05/2018)

<http://www.galleriailmilione.it/archivio.html> (accesso del 17/05/2018)

<https://www.raiplay.it/video/2016/09/Quante-storie-bfc4c787-7c5d-4e4c-b912-0131e8db253f.html> (accesso del 24/05/2018)

<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/episcopio/> (accesso del 28/05/2018)