

L'auto nuova



Il Quadrante Edizioni

GIUSEPPE SANTOMASO

Oltre il concetto

Taormina, Chiesa del Carmine, Piazza del Carmine

15 luglio - 15 settembre 1988

Il promotore: Amministrazione provinciale di Messina

L'ospite: Comune di Taormina

© 1988 Il Quadrante s.r.l.
Via G.L. Lagrange, 7 - Torino
Tel. 011/515072-544386
ISBN 88-381-0057-8

GIUSEPPE SANTOMASO
Oltre il concetto

OPERE ANNI '70 e '80



Il Quadrante Edizioni

Si ringraziano:

Il promotore: Amministrazione provinciale di Messina

L'ospite: Comune di Taormina

Segreteria organizzativa: Marcello Bottari, Gerri Gambino

Ufficio stampa: Gino Mauro

Consulenti artistici: Vincenzo Celi, Antonio Freiles

Progetto di allestimento: arch. Antonello Longo

Illuminotecnica: Renzo Di Chio

Fonica: Franco Impollonia

Operatori tecnici: Carmelo Fratantaro, Giuseppe Fusco, Mimmo Midili

Fotografi: Graziano Arici, Donata Pizzi

Per il prestito delle opere: i collezionisti privati.

Federico Favetti - Vighignolo Settimo Milanese, Milano

Per aver consentito la realizzazione di questa mostra: La Galleria Blu (Milano)

Un particolare ringraziamento al prof. Giulio Carlo Argan per la cortese collaborazione.

Si ringrazia per la collaborazione prestata:



COMPAGNIA PER LE ARTI BELLE — Roma.

La Provincia di Messina, che da anni è interessata a una politica di diffusione nel territorio delle risultanze cui sono pervenute le ricerche d'arte nel quadro della cultura europea contemporanea, coglie l'occasione per inaugurare l'attività espositiva nello storico monumento della Chiesa del Carmine, appena consegnata dalla Sovrintendenza alle Belle Arti del Comune di Taormina, con una mostra del pittore Giuseppe Santomaso.

È la prima volta che l'artista viene presentato in Sicilia e della sua incisiva creatività saranno messi in mostra, assieme a un corpus di opere già sistematicamente raggruppate per esposizioni al Palazzo Reale di Milano nel 1986 e a Ludwigshafen al Wilhelm-Hack Museum nel 1987, alcuni significativi lavori inediti.

Non è stata una scelta casuale. Giuseppe Santomaso, nato a Venezia nel 1907, è artista emblematico di questo nostro secolo. Una lettura, anche superficiale, del suo curriculum dimostra come nella sua espressività pittorica si siano fedelmente riflessi gli atteggiamenti, le ansie e le aspirazioni della nostra società nel travagliato cammino della cultura italiana del '900.

Infatti, partito da una pittura figurativa, attraverso la quale veniva notato all'inizio degli anni '40 ai premi di Bergamo, dapprima tentò di dare ad essa una impronta di contestazione con l'avvicinarsi al gruppo di Corrente e successivamente, abbandonata ogni posizione di comodo, nel 1946 aderì al Fronte Nuovo delle Arti, voluto da artisti diversi per ideologia, ma accomunati dal bisogno di ricercare un'identità all'arte italiana che usciva dalla guerra e che si apriva alle sollecitazioni internazionali. Già, all'inizio degli anni '50, unitamente ad altri sette artisti riuniti dal critico Lionello Venturi, Santomaso si manifestò autentico figlio del secolo, approdando a ricerche astratte e gestuali che andò sempre più affinando fino a divenire una delle figure centrali dell'informale italiano e a mettere l'ipoteca sul Premio della Biennale di Venezia, che vinse nel 1954. E oggi, quando sembra si voglia recuperare la dimensione del figurativo in pittura, nell'ultima produzione di Giuseppe Santomaso, sempre più figlio di questo secolo, si coglie vistosamente il desiderio di una maggiore oggettivazione. Del resto, il consenso e l'ammirazione per la pittura di Santomaso, anche fuori dai confini d'Italia, sono alquanto estesi e, quel che più conta, autorevoli.



Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione
Provinciale di Messina

Giuseppe Santomaso. *Oltre il concetto*

Opere anni '70-'80

- VITTORIO SGARBI
11 *Libertà e purezza di Giuseppe Santomaso*
- LUCIO BARBERA
15 *La visibile utopia*
- LORETTA DAMINATO
19 *Dialogando con Giuseppe Santomaso*
- ANTONIO FICARRA
23 *Giuseppe Santomaso*
- 31 *Alcuni studi preparatori*
- 37 *Opere*
- GIULIO CARLO ARGAN, GOFFREDO PETRASSI, ANDREA ZANZOTTO
83 *Testimonianze*
- 91 *Apparati*
- 93 Biografia
- 95 Mostre personali
- 98 Bibliografia
- 101 Elenco delle opere esposte

GIUSEPPE SANTOMASO
Oltre il concetto

OPERE ANNI '70 e '80

LIBERTÀ E PUREZZA DI GIUSEPPE SANTOMASO

di Vittorio Sgarbi

Il primo pensiero che desta la pittura di Santomaso è quello della libertà. Libertà non nel senso civile, beninteso, ma nel senso più assoluto, filosofico. Oggi non si pensa più a questo tipo di libertà. Ma tutto il pensiero umano si è misurato con questo concetto. Libero è ciò che è causa di se stesso, per Aristotele; libertà è autodeterminazione assoluta per Epicuro. Per Kant è: facoltà di iniziare da sé un evento. Così io vedo la pittura di Santomaso: come un continuo inizio, una continua origine del colore e della forma. A studiare la sua opera è facile verificare che questa condizione si accentua e si focalizza nell'attività degli ultimi vent'anni a partire da dipinti come l'*Omaggio al Crocifisso di Cimabue* del 1968 con cui si apre questa mostra.

Certamente Santomaso, scegliendo un linguaggio astratto, aveva già da anni prefigurato la grande libertà espressiva delle sue opere mature. Eppure la maturità di Santomaso non è disfacimento della forma, come accade a molti artisti straordinariamente espressivi nella perdita di limiti e misure: pensiamo a Tiziano vecchio. La sua è una libertà razionale, una lucida ricostruzione dell'Universo caotico del colore e della luce. Inizia con il 1968: ed è emblematica nelle sue mostre recenti a Venezia e a Milano e la pausa nel percorso delle opere fra il '63-'64 e il '68. Dopo la concentrazione di questi cinque anni in cui la ricerca di Santomaso sembra procedere per forza d'inerzia secondo ritmi asimmetrici e frammentari, sul finire del 1967 cominciano ad apparire immagini assolutamente rarefatte con sintetiche indicazioni di spazio che aprono verso un campo infinito. Immagini purissime di luce appena delimitate da segni e segnali. Proprio come avviene nell'*Omaggio al Crocifisso di Cimabue*, Santomaso si avvia a diventare architetto della luce, a costruire architetture luminose ma ben salde benché eteree e trasparenti, appena delimitate da immaginari confini di muri trasparenti. Per accentuare questa nuova conquista, questa ricostruzione dell'ordine delle cose, nella più assoluta libertà formale, Santomaso ricorre spesso a titoli nei quali sia la parola spazio. Particolarmente emblematico dello spirito di questa ricerca, come interruzione, frattura, chiusura con il passato, il dipinto *Spazio violato* del 1973, dove una memoria di El Lissitzkij, contrasto e lotta di forma, si incrocia con le esperienze di Burri e di Tápies, certamente gli artisti di questo secolo più affini a uno degli spiriti dominanti della ricerca di Santomaso. Dico uno perché Santomaso, soprattutto nelle opere

recenti, e moltissimo nella serie delle *Lettere a Palladio* oltre a una nuova dimensione architettonica rivela anche una vocazione metafisica.

Difficile immaginare un'artista più lontano da de Chirico di Santomaso; eppure le *Lettere a Palladio* (si vedono qui la n. 1 e la n. 7) sono esempi di un tale rigore, di una tale costruzione, pur nella piena astrazione, da competere con gli esiti di tutt'altra matrice, ma di analogo spirito, di Domenico Gnoli e di Carlo Guarienti. In particolare le *Lettere a Palladio* sembrano anticipare di qualche anno le ricerche spaziali di quest'ultimo con una più alta vocazione alla purezza che discende, in Santomaso, direttamente da Ben Nicholson. Dalla libertà come metodo siamo giunti alla purezza come esito. È questa una condizione irripetibile e peculiare nella poetica di Santomaso.

Purezza è: pura immagine e immagine pura. Una duplicità che nell'opera di Santomaso si avvia all'identità concettuale. Nessun elemento esterno, nessuna deformità, nessuna ombra della realtà turba le invenzioni di Santomaso così coerenti e così mutevoli, come la vita. Dei pittori legati a una visione astratta egli è certamente il più mobile e inventivo. Nessuna ripetizione, nessun modulo, nessuna meccanicità, che sarebbero naturalmente in piena contraddizione con la libertà, che è sì «facoltà di iniziare da sé un evento», ma è anche spontaneità assoluta; e quindi evento sempre nuovo. Nulla di descrittivo, di aneddotico, in Santomaso, che punta comunque a rappresentare le essenze. E se queste continuamente sfuggono, la pittura continuamente le insegue, spostandosi all'infinito e spostando, di conseguenza, l'immagine. Cosciente di questo, Santomaso sa che anche la pittura astratta rappresenta una realtà; ed è, questa, la realtà della coscienza. Così ogni immagine nasce da un diverso stato d'animo, da uno sguardo mobile che, guardando fuori, riflette dentro. Santomaso lo ha detto bene rispondendo a un'intervista di Marisa Volpi Orlandini: «Ma il mio è un tipo di reale, che naturalmente viene vissuto dentro una cultura, la cultura veneziana, che ha scoperto l'importanza del distruggere le forme per ricostruire con il colore. Le mie passeggiate lungo le Zattere dove mi trovo molto spesso solo in questa Venezia ormai semideserta, abbandonata; cioè frequentata fin troppo l'estate dai turisti, e completamente abbandonata l'inverno da chicchessia e senza più vitalità propria. Quando mi trovo a passeggiare sulle Zattere ho questi tre momenti, la fantasmagorica scena che è il canale della Giudecca e

il Redentore, le Zitelle e San Giorgio di Palladio. Inavvertitamente, devo dire, e questa può essere una materia di studio freudiano sul nascere della mia immagine. Devo dire che io non me ne preoccupo, vivo questo momento di bellezza, in cui tutto si stempera nella luce madreperlacea della laguna, quando le acque ammalate per gli scarichi di Marghera, non sono marcite e diventano nere come sta succedendo adesso in primavera. Ma questo cielo e queste pietre di Istria bianche che si stagliano, che creano questa architettura fantastica, devo dire che io non le penso in termini culturali, tutte queste cose le vivo, le assorbo. Improvvisamente nel ridarle, nel ricostruirle, nel riproporle, attraverso un processo misterioso per me, mi accorgo a posteriori che quel quadro lì deve chiamarsi *Lettera a Palladio*, perché io in quel camminare ho avvertito che vivevo dentro uno spazio storico, che era quello rinascimentale veneziano e che poi, stratificando tutte le mie esperienze, ci avevo messo dentro e gli impressionisti, e tutte le altre diavolerie che man mano l'uomo vive quotidianamente».

È la chiara definizione di un processo creativo che ha radici nella profondità di una cultura locale, restituita alle sue più pure essenze, e nella contiguità con lo spirito dell'arte moderna che ha ribaltato lo spazio da esteriore a interiore. Ma anche rispetto alla psiche Santomaso resta un vedutista: il suo campo visivo largo è ancora quello di Canaletto, di Carlevarijs. Il problema resta quello di restituire uno spazio interiore plausibile, necessario e vero. Ed essendo libero, Santomaso non rappresenta nulla che gli sia richiesto, che venga dal di fuori, ma soltanto ciò che la sua anima e la sua mente gli chiedono. E gli viene spontaneo usare una sola lingua che, negli ultimi vent'anni, come si è detto, si è rarefatta, purificata, estesa, così che oggi, a una sempre più ampia apertura vocale, è un canto libero del colore. Ogni limite cade, ma senza mai che l'immagine obbedisca o ceda all'anarchia, all'automatismo compositivo.

L'occhio di Santomaso è la ragione; e il suo procedimento, come si è accennato, è verso un progressivo principio d'ordine come suprema libertà, che coincide con la necessità dell'immagine emblematica. La sua risposta, a chi gli chiedeva a quale maestro antico si sentiva più affine: «Un tempo a Tiepolo; adesso, dopo una crisi, che ha mutato il corso della mia pittura e anche della mia vita [siamo agli inizi degli anni '70], a Giovanni Bellini». Chi non avesse intuito l'ordine misterioso delle ultime opere, non potrebbe comprendere il riferimento al grande maestro quattrocentesco. Ma certamente il nome di Bellini vale come suprema sintesi di emozione e di ragione. Santomaso sembra registrare quasi passivamente le sensazioni più immediate delle proprie folgorazioni luminose; ma l'istinto è subito riportato all'ordine della forma, che è un riflesso dell'ordine della mente. Anche questo è ben spiegato da Santomaso in termini di evoluzione della ricerca: «Fin verso il 1964, le mie opere erano ancorate al pretesto visivo e tutta la mia carica "emozionale" era chiaramente visibile. All'improvviso mi

è sembrato che tutto ciò fosse un equivoco da eliminare. Dovevo operare "nel profondo" non più in superficie». Il profondo è la ragione, il metodo. Santomaso è rigoroso, riconoscibile e vario; e ha avuto anche l'avvertenza di mutare sempre i titoli delle sue opere con calibrata e appropriata fantasia riuscendo a essere originale. Così un'estensione delle *Lettere a Palladio* eseguite tra il '77 e il '78, è *L'occhio* del 1980, vera e propria architettura della luce con mobili contrasti, vibrazioni di superficie in un incastro di grigi appena incrinato dalla traccia delle linee nere e rosse, rilievo netto su due veli leggeri, cristallino sull'epidermide della palpebra.

Del 1983 è *Eclissi bianca*, immagine verticale, sviluppo e concentrazione verso l'unità degli elementi compositivi delle *Lettere a Palladio* n. 5, n. 6, n. 7 bis, dove, senza alcun riferimento esterno ma soltanto per forza simbolica, sentiamo la presenza del sole e della luna. Il linguaggio si articola in una sintassi più elaborata in *Contrappunto*, del 1984, concatenazione di elementi eterogenei come in un collage di Schwitters dipinto invece che fabbricato. Più complesso e libero in una tensione di materia, segno e frammento cromatico è il procedimento compositivo di *Quasi meridiana* della collezione Federico Favetti.

Si apre qui un discorso nuovo, legato alla storia e ai muri di Venezia, in un dialogo ideale con la sensibilissima emotività di un Tancredi o di un Music. Siamo ad *Anche il grigio racconta* del 1985, tra i capolavori di un informale italiano che, in parallelo di esperienze, appare ben più maturo degli esiti contemporanei di un De Kooning o di un Motherwell, liberi nel segno ma fragili nel colore. È il punto di arrivo di una ricerca che è passata attraverso la maturazione del linguaggio astratto fin qui visto (e che ritroviamo anche in *Notte trasfigurata*, 1985) per giungere alla riassunzione della mobilità di superficie della pittura di gesto degli anni '50. Santomaso cita se stesso e contamina i suoi diversi periodi. Lo vediamo anche in *Segnali da levante*, in *Cadenza musicale*, e nel più complesso *Ricordo di viaggio*, dove, fra le macchie e le indicazioni di spazio, emergono apparenze riconoscibili di architetture, archi e cupole, come memorie oniriche e quasi musicali di un viaggio compiuto dentro la memoria di viaggi, in un procedimento freudiano applicato alla pittura. E il viaggio verso qualunque Oriente è sempre dentro Venezia. Un «dentro» che è dentro la pittura.

Ma in questi anni l'immagine continua sensibilmente a variare, come se Santomaso cercasse un nuovo centro attraverso avanzamenti progressivi. Ecco allora, libera variazione sulla materia, *Fra il nero e il bianco* e, affine, *Il nido*.

L'esperienza dell'86 torna dentro la storia, nell'esterno riferimento al mondo veneziano, anticipato da dipinti degli anni precedenti come *Ruga zen*, 1983, *Rosso gotico*, 1984, *A Casa Carpaccio*, *Il viaggio di Sant'Orsola*, 1984, *Fontego dei Turchi*, *Ghetto vecchio*, *Lo squero*, *Ponte del Paradiso*, 1985: mi riferisco a *Medievale*, fantasia di un Viollet Le Duc in pittura che cerca di esprimere lo spirito del medioevo come una lingua segreta, senza alcuna concessione al pittoresco. E anche il medioevo è irresi-

stibilmente Venezia, la stessa in fondo che intuiva, dal di fuori, Maurice Barrès nella sua *Morte di Venezia*: « benché le cose veneziane siano abbellite da giochi di luce, non si dovrebbe esagerare col dire "sono artifici teatrali, tutte combinazioni delle nuvole e dell'acqua". Infatti, in mezzo a un allestimento scenico abbastanza semplice perché alcuni strofinacci slavati sembrino i veli di una sultana invisibile e perché un taglio striminzito canti, oserei dire, e diventi, alla svolta di un canale una voce sublime, vi sono ingenuità sconcertanti ». Ecco, in Santomaso, la semplicissima, quasi commovente, senza nulla concedere al descrittivismo, *Casa del gondoliere*: una delle opere più felici di quest'ultimo tempo, armoniosamente calibrata nei rapporti tra alto e basso, profondità e primo piano, verticali e orizzontali, senza alcuna schematizzazione, in una continua trascolorante vibrazione della superficie. Più intellettuale e voluta la composizione di *Andando all'archivio*, controllata dissoluzione dei ritmi delle *Lettere a Palladio*.

La recentissima ricerca di *Quasi allegro*, 1987, con il dissimulato richiamo all'arco gotico, alla bifora sospesa su un amplissimo spazio, apre, in una fantasia metodica e inarrestabile, una nuova stagione sempre più dominata dalla dialettica libertà-purezza. Un omaggio al primo e più nobile tem-

po di Mirò è *Paesaggio araldico*. Ma il tema veneziano, addirittura il soggetto storico, continua a riaffiorare. Santomaso riesce a dimostrare che una poetica astratta come può restituire lo spirito dell'architettura così può affrontare il racconto e perfino l'episodio in costume, senza rinunciare alla propria natura.

Esempio perfetto e fin qui conclusivo, al vertice della poetica di Santomaso è *Marin Faliero, doge decapitato*, 1987. Una estetica spiritualistica si cala nell'essenza del fatto storico lasciando intravedere fantasmi di immagini, utilizzando il vuoto come segno del taglio, della decapitazione; ma, sul piano formale, contrapponendo una parte aerea chiara sospesa con una massa scura di una materia più trasparente e di una più densa e greve contro un indistinto fondo grigio, da atmosfera psicologica.

Ma il rosso è un segnale inventato, artificiale, a richiamare il Corno del Doge, mentre il grigio è la veneziana quintessenza dei grigi di Alessandro Longhi.

Così Santomaso, senza in nulla rinunciare al metodo dell'arte moderna e al suo principio di spontaneità espressiva, sta dentro alla grande tradizione veneziana e consacra ad essa la sua fedeltà nella coscienza di rappresentarne, nel modo più alto e coerente possibile, lo spirito di continuità storica.

LA VISIBILE UTOPIA

di Lucio Barbera

«Gli Otto non sono e non vogliono essere degli astrattisti; non sono e non vogliono essere dei realisti: si propongono di uscire da questa antinomia... Non sono dei puritani in arte come gli astrattisti: accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non sognano di negarla... I piaceri della bella materia o della esperienza della realtà devono essere subordinati alla coerenza formale. La visione degli otto pittori non ha quasi mai tagliato i ponti con la vita dei sensi e dei sentimenti, non è mai diventata un semplice gioco dell'immaginazione...»

Così scriveva Lionello Venturi in quell'opuscolo pubblicato da De Luca a Roma nel 1952 poco prima della Biennale di quell'anno, presentando Afro, Moreni e i dissidenti astratti del «Fronte Nuovo delle Arti», Birolli, Corpora, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova. Con quel che sarà chiamato il «Gruppo degli Otto» nasceva l'astrattismo degli anni '50: affidato ad opere, poi presentate alla Biennale, che, come ha notato Giorgio De Marchis sono «accomunate solo dall'estetica di Venturi che vede l'astrattismo come punto di arrivo di un processo di astrazione iniziato con l'Impressionismo e continuato col Cubismo attraverso l'eliminazione progressiva di ogni riferimento figurativo al soggetto per giungere ad una resa formale, allo stato puro, delle "sensazioni" cézanniane».

Ecco, dunque, individuata non soltanto la linea dell'«astratto-concreto» venturiano, ma anche la direttrice lungo la quale, mettendo a frutto esperienze diverse e successivamente declinando con estrema intensità vari momenti, si è sempre mosso Giuseppe Santomaso, artista di cui parlando si finisce inevitabilmente con il ripercorrere la recente storia dell'arte italiana ed europea dal dopoguerra ad oggi.

Già da allora il grande veneziano, con Afro e per certi aspetti con Tancredi venne a costituire uno dei vertici (tale è non solo geometricamente, ma anche per giudizio di valore) di quello straordinario triangolo della «astrazione lirica ed evocativa» che attraversa la contemporanea storia della pittura come una splendida cometa, irreali ed impendibile come una suggestione, reale e fremente come una emozione. Sarebbe certo interessante, analizzandone i rapporti, approfondire l'aria comune e diversa dalla diversa e comune temperatura che circola in quel «triangolo», ma qui basti averlo proposto e disegnato, per soffermarsi piuttosto sull'angolo di Santomaso che quella ormai lontana esperienza venturiana, più degli altri forse, ha incarnato, riuscendo a rendere visibile l'invisibile utopia.

Quale sia il suo atteggiamento di fronte alla realtà lo chiarisce lo stesso artista che in un testo del 1960 scriveva: «Si è dentro le cose e con le cose. Non v'è immagine senza le cose». Ed aggiungeva: «Mi accorgo che nulla di quello che segno sulla carta ha a che fare con una rappresentazione o descrizione oggettiva. Ma avverto anche che senza quel pretesto visivo, quei segni non avrebbero preso vita, non si sarebbero disposti in un ordine espressivo». Sta qui il rapporto tra realtà e pittura, tra astratto e concreto (ma non è detto che tra le due coppie si stabiliscano precisi rapporti di equivalenza, al contrario potendo essere astratta la realtà e concreta la pittura) che ha sempre guidato l'opera dell'artista e che, a parte certe radici formali e culturali e precise tappe formative, trova un suo precedente nella poetica della nuova «Ecole de Paris», formatasi subito dopo la guerra sulla spinta iniziale della mostra *Jeunes Peintres de Tradition Française* che si tenne il 10 maggio del 1941 alla Galleria Braun di Parigi.

Pittori tra di loro diversi (Bazaine, Manessie, Estève, Gischia, Fougeron, Tal Coat, De Staël) cercavano allora di coniugare immagine e forma in un linguaggio astratto impiantato su trama cubista; anzi di trasferire l'essenza vitale dell'oggetto nella purezza della forma: tentativo questo che inevitabilmente portava ad un progressivo allontanamento dallo spunto reale che, avendo dato origine alla pittura, in essa quasi regrediva, essendone assorbito ma non annullato. E non a caso, infatti, Léon Degand parlava di artisti che «traducono le impressioni con puri equivalenti formali» e precisava che essi, antepoendo l'emozione alla sensazione, miravano «ad esprimere essenzialmente la prima, riducendo progressivamente lo spazio della seconda: cioè si astengono sempre più dal riprodurre testualmente gli spettacoli del mondo esteriore sui quali si cristallizza la loro emozione».

È importante soffermarsi su questo punto non tanto per sottolineare, nel particolare, la derivazione francese del gruppo di Venturi, né, in generale, per indicare un'ulteriore via attraverso la quale si è fondata l'astrazione nel suo tendere oltre il reale, quanto perché proprio in esso sta la radice, la molla e la guida, della suggestiva avventura di Santomaso: sta e consiste, cioè, in una astrazione che non rinnega affatto la realtà, ma piuttosto la rigenera attraverso una lirica sensibilità, capace di cogliere le emozioni e di organizzarle in una precisa struttura formale.

Si intuisce, pertanto quali siano le coordinate che servono a guidare la lettura di un percorso che l'artista ha compiuto con coerenza, sempre mantenendo alta la tensione della sua pittura: da un lato una particolare percezione del reale, il teso non soltanto come natura, ma anche come storia e come cultura (è, dunque, un reale anche mentale) e dall'altro un impianto linguistico funzionale alla resa degli stati d'animo, cioè una pittura che, attraverso i suoi propri strumenti, fosse in grado di operare lo scarto dal «reale imitato» al «reale immaginato». Da qui una astrazione che quanto si allontana dalla rappresentazione, tanto, del reale, serba il ricordo, presentandosi con l'evidenza di un fatto naturale: così l'emozione diventa evocazione e la realtà, pretesto visivo «dimenticato», si carica di fantasia e di memoria, di immaginazione e di sogno.

Ma, prima di esaminare i due poli di una tal pittura (il senso del reale e l'impianto formale), occorre precisare che tra di essi, come momenti che tengono in perenne movimento il pendolo, si instaura un rapporto di intima interazione, si che a volte è l'emozione a scatenare soluzioni linguistiche nuove e, altre volte invece, è proprio la pittura a creare nuove suggestioni: c'è insomma, e per dir tutto, un reciproco scambio, e se da una parte è la realtà a costringere la pittura, dall'altra è la pittura a fornire nuovi occhi per guardare e vedere la realtà. Da questo contatto scaturisce la straordinaria unità raggiunta da Santomaso in cui — ecco la visibile utopia — si coniugano sentimento e ragione, realtà e astrazione, cultura e natura, ambiente e immaginazione, l'imprendibile fantasia ed il rigoroso controllo; da qui, ancora, una chiave metodologica che impone di considerare insieme ciò che separatamente, per necessità di scrittura, andrà detto.

L'esordio di Santomaso avviene nell'ambito di una figurazione che inizialmente, ed in parte, risente delle suggestioni di Semeghini e di Medardo Rosso ma che ben presto si va modificando grazie ai continui viaggi dell'artista che nel 1937 visita l'Esposizione universale di Parigi, dove poté vedere *Guernica* e le opere di Matisse, Arp e Mirò ed incontrare Braque. C'è, dunque, un approccio alla cultura francese e, pur resistendo un iniziale morandismo, una progressiva adesione agli stilemi picassiani (ma forse più a quelli di Braque), riscoperti attraverso un percorso che riconduce alla fonte cézanniana. Si apre la particolare fase postcubista di Santomaso che tuttavia, nello scardinare l'iniziale figurazione, non si ancora all'immagine rigida e sa resistere alla tensione analitica del linguaggio, evitando di cadere nella fredda organizzazione di volumi: è già, quasi istintivamente, iniziato il dialogo con le cose e lo statuto espressivo, imperniato su immagini libere, appare subito predisposto a raccogliere una resa emotiva.

Nell'ottobre del 1946 Santomaso è tra i promotori della «Nuova Secessione Artistica Italiana» (gruppo che poi prenderà il nome di «Fronte Nuovo delle Arti» e sarà presentato da Giuseppe Marchiori in una mostra del giugno 1947 alla Galleria della Spiga a Milano) con Biròlli, Cassinari (che in seguito

si ritirerà come Carlo Levi, mentre del 1947 è l'adesione di Corpora, Turcato, Fazzini e Franchina), Guttuso, Morlotti, Pizzinato, Vedova e gli scultori Leoncillo e Viani.

Fu quella, pur con i suoi contrasti che inevitabilmente dovevano portare alla frantumazione del gruppo, essendo riuniti artisti tra loro diversi, una esperienza fondamentale per l'arte italiana non tanto perché da essa si dipaneranno le vie del realismo socialista, dell'astrazione evocativa e dell'Informale, quanto perché rappresentò un serio tentativo di aggiornamento europeo della cultura figurativa italiana. In questo periodo Santomaso, che ancora appare risentire degli influssi postcubisti, organizza il quadro con una maggiore attenzione strutturale, usando anche forti segni neri in chiave architettonica, cioè come intelaiatura compositiva delle campiture cromatiche.

Successivamente, prendendo le distanze sia dal formalismo astratto del gruppo romano di «Forma 1» e di quello milanese del MAC, sia dal descrittivismo naturalista e dall'ondata provinciale del realismo, Santomaso partecipa, come si è visto, al «Gruppo degli Otto» che, per mutuare una definizione di Klee, tendeva ad una «astrazione con dei ricordi», lontana sia dalla fredda geometria che dalla calda descrizione: in lui rimane ferma l'evocazione del dato naturale e la pittura, sebbene si allontani da ogni tentazione o impaccio mimetico, conserva il segno di un rapporto emotivo tra l'uomo e la realtà.

Si è già accennato al possibile debito che il «Gruppo degli Otto» ha contratto con la nuova «Scuola di Parigi»; ma mentre per alcuni la forma evocativa fu soltanto un tranello, essa è un approdo per artisti come Afro e Santomaso per i quali, come ha scritto Werner Haftmann, «il quadro è una struttura formale liberata dalla natura, nella cui trama i dati naturali che hanno provocato l'emozione visiva, sono incastonati ermeticamente e rinviano, a chi li contempla, il loro riflesso». Santomaso già allora ha rinunciato alla spazialità prospettica a favore di uno spazio che vive sui contrasti di colore e che è unificato dalla splendida qualità della luce che, come segnalava Herbert Read nel 1953, è assolutamente in linea con la grande tradizione veneziana.

Ed è proprio una «impronta veneta» quella che si cala sugli schemi della cenere neocubista e della scintilla astratta, e man mano che le strutture si allargano, accogliendo allusivi interventi grafici e folgoranti presenze cromatiche, lo spazio diventa evocativo, come trafitto da un brivido che sa tenere in equilibrio la densità della materia, i bagliori del colore e la frenesia del segno fino a sfiorare, in controllata intensità, la soglia del *tachisme* e della pittura gestuale.

Ma accanto al colore Santomaso, che va man mano scoprendo il gesto di Hartung e De Kooning, la materia di Burri e Tapies ed i valori poetici dello Spazialismo, utilizza anche il segno che, tuttavia, serve a sottolineare il senso rarefatto delle sue opere: si tratta di segni che nell'architettare le masse di colori, più che stabilire precisi confini o contorni, accentuano

l'ingovernabile forza evocativa del colore capace di straripare dallo stesso spazio a lui fisicamente assegnato.

Con questo bagaglio, che si fonda su una visione dell'arte puramente pittorica, l'artista attraversa la tempesta delle varie declinazioni dell'Informale con attenzione e indifferenza: ad una gestualità spesso dissennata, ad una materia pittorica a volte sporca, Santomaso preferisce il suo ordine compositivo basato sul rapporto luce-spazio che lo riconduce ai primi spostamenti prospettici operati nel '500; su un finissimo colore di tradizione veneziana e su una pennellata adoperata in funzione di struttura. C'è in lui la propensione ad un fare semplice e largo, una composta musicalità, una carica emotiva immediata forse con minori sottigliezze cromatiche rispetto ad Afro, ma certo con maggiore sicurezza spaziale.

Sono queste le componenti di un linguaggio complesso e internazionalmente avvertito: da una parte i moduli compositivi del Cubismo, da cui deriva una struttura organizzata del dipinto ed ancora quella ragione misura che non solo va componendo le forme e le immagini ma governa, con lucido distacco contemplativo, anche la forte carica emozionale; dall'altra una acuta sensibilità coloristica cui tutta l'emozione è affidata; un colore a volte potente e intenso, a volte somnesso e delicato, ma sempre predisposto al suadente racconto.

È, quello di Santomaso, un colore che indubbiamente si riallaccia all'area veneziana, a quel privilegiare il colore-luce, il colore-spazio, il colore-atmosfera ed il tono che riporta alle illusioni aeree di Tiepolo, alle luminose matrici veronesiane, così come agli splendori di Giovanni Bellini; ma è anche un colore che deriva dall'Informale e dalla tradizione materica. Proprio in questo accogliere la presenza del passato ed in questo confluire della modernità nella tradizione, si svela la straordinaria attualità, fatta di altissima qualità, di Santomaso e si cela, come perenne fonte, il punto centrale, semplice e raffinato, della sua pittura. Una pittura che, sempre restando fedele a se stessa, ha saputo continuamente rinnovarsi, passando da stesure più morbide a composizioni più definite, senza rinunciare mai al gusto della ricerca, al cambiamento, al rischio dell'avventura.

Ma se questo, sommariamente descritto, è l'impianto formale, bisogna anche accennare all'altro polo della sua pittura, a quello cioè che è stato detto il «senso del reale».

Santomaso ha gli occhi del poeta che con sguardo attento si sofferma sulle cose, con estrema partecipazione, entrando dentro, cogliendone i segreti, facendosi coinvolgere fino al punto lacerante della impalpabile emozione che è stato d'animo che non nasce né dal sentimento né dalla ragione, ma forse in quella zona profonda dell'uomo in cui si confondono la realtà e il sogno, la memoria che inventa e la fantasia che ricorda, la riflessione e l'immaginazione. Sono proprio questi gli occhi che lo guidano a scoprire la vita, a trovare l'ispirazione nei fenomeni naturali, nel rapporto tra le cose e nei sentimenti: così nella sua «realtà» non ci sono soltanto le cose visibili e

materiali, ma anche le cose immateriali e invisibili, come l'aria, la luce, la suggestione, l'impressione.

Ma realtà per Santomaso è anche una cultura cosmopolita e poliglotta, «ben radicata — come ha notato Argan — nella tradizione laica illuministica, scettica e sentimentale, della Venezia del '700»: da qui non tanto i suoi legami con Palladio ed Ezra Pound o le alleanze con Paul Eluard e Andrea Zanzotto, che pure entrano indirettamente a far parte della sua pittura, quanto piuttosto un atteggiamento di laico misticismo, di chi al successo e al divorante consumismo ha preferito la difesa dei valori estetici, umani e sociali; l'atteggiamento di chi fonda sulla razionale esperienza della natura e della storia.

Dunque l'occhio è poetico, ma l'occhiale intellettuale e sotto questo aspetto può dirsi che, se alla base dell'invenzione pittorica di Santomaso c'è sempre un «vedere», cioè, per dir tutto e meglio, una «veduta», questa è più mentale che ottica, l'artista veneziano, sotto questo aspetto, e non certamente per gli esiti, potendosi accostare, come ha giustamente notato Argan, al terribile Canaletto.

Con questi occhi e con questi occhiali l'artista va guardando il mondo e la vita, la campagna veneta e le opere nei campi, le forme essenziali e geometrizzate dei cantieri e delle macchine agricole e la terra; guarda l'erba e il cielo, le ombre e la luce, guarda gli uomini e le cose. Come ha osservato Alberico Sala Santomaso «penetra oltre le apparenze, nell'intimità delle cose, scopre il paesaggio attraverso l'impaginazione spontanea delle finestre, senza naturalismo, con casta naturalità».

Realtà, infine, è per Santomaso quella dolcissima, vera come la storia e inventata come la favola, Venezia; città in cui, come ha scritto Marisa Volpi Orlandini, «la fusione tra natura e storia esprime ogni giorno, per così dire dal vero, la possibilità di questa utopia». Venezia con i suoi riflessi ed i suoi colori irreali, con i giochi di una luce mutevole che scontrona ed inghiotte le cose; città di pietre e di acqua, con i suoi profili ed i suoi archi, con il trascolorare liquido dei canali e lo specchiarsi in essi, sempre mobile, del cielo; con i suoi colori orientali dei mosaici del Torcello e le sue cupole: ecco la perenne molla, di abbagliante bellezza, che sempre scatena la pittura di Santomaso.

Basta un niente, una luce, un incontro, un viaggio, un riflesso sulla laguna, un'ombra carpite alla sera, un'attesa, un verso, perché si metta in moto la creatività che ha proprio le cadenze concatenate del «procedimento»: la percezione visiva suscita l'emozione, quindi entra in moto il «vedutismo intellettuale» che combina sensibilità e riflessione, immaginazione e meditazione e poi tutto viene assunto nella forma pittorica attraverso un «fare arte» che ha quasi il sapore della artigianale conquista, dove tutto viene provato e verificato perché la luce colorata, il segno e la materia pittorica abbiano in sé impresso il sentimento dello spazio e del tempo.

Il «pretesto» reale naufraga dolcemente nella pittura e

questa, di quella, conserva il ricordo o l'annuncio: era inevitabile che ciò accadesse attraverso il passaggio da una pittura oggettiva ad una pittura fantasmiante fino alla resa lirica di pure sensazioni e atmosfere astratte dove si avverte l'eco di una realtà ricreata, ma si agitano anche i moti dell'anima rappresentati da gesti improvvisi, schizzi e gocciolature. Ecco, dunque, il senso del reale che penetra nella pittura di Santomaso; una realtà mai naturalistica ma lucidamente mentale, una realtà complessa che reclama la scelta astratta che, a sua volta, stimola e suggerisce nuove «vedute».

I due poli entrano così a contatto e sempre nuova, di tormentata o felice creatività, scatta la scintilla che alimenta, riscalda e rischiarla la pittura di un artista che ha sempre perseguito il sogno di dar forma all'utopia, di rendere, attraverso il visibile (la pittura), l'invisibile (l'emozione) e, attraverso l'astrazione (invisibile), la natura (visibile). Se, infatti, da una parte Santomaso non ha mai chiuso gli occhi di fronte alla realtà, dall'altra sarebbe vano tentare di riconoscere come reali i suoi elementi figurati, perché essi piuttosto vanno intesi, come ha scritto Enzo Di Martino, «come frammenti di storie, schegge emotive, momenti di esperienza, spezzoni di racconto ricomposti in una mirabile unità dove, formalmente, nulla hanno più a che vedere con i pretesti che pure li hanno determinati».

È questo il misterioso fascino della sua pittura, di essere sempre in movimento, mai attestata né nella pura astrazione, né tanto meno nella figurazione, ma perennemente oscillante dall'una all'altra: ed è proprio un «movimento» incessante

quello cui conduce la straordinaria forza evocativa della sua pittura che si svolge tra immagine e immaginazione, che assorbe la realtà e la restituisce filtrata da una sensibilità spietata, finalmente custodita nell'inattaccabile splendore della bellezza. È, la sua, una pittura astratta che dialoga con le cose, con le impressioni, i sogni ed i ricordi, tenuta in sicuro equilibrio tra natura e geometria. Santomaso, come ha osservato Argan, raggiunge la proporzione, la simmetria e la melodia valendosi del loro contrario: del ritmo, dell'asimmetria e della piccola dissonanza; il colore è sempre raffinato come timbro e luce, stesso in vaste campiture che provocano inediti effetti di sfumato, di turbamenti atmosferici, di trasalimenti dell'anima.

Qui c'è meditazione e abbandono, lirismo e ragione e la luce, rivelando forme e colori consente di vedere la natura nella sua realtà apparente, di vedere cioè una realtà che, anche quando è ferma e immobile, vive una vita intensa dovuta al trascorrere del tempo. È questa realtà, naturale ed umana, oggettiva e soggettiva che Santomaso ci rende pura e silenziosa, restituendoci il segreto colloquio delle cose tra loro e dell'uomo con le cose, spingendo il suo raffinato tonalismo fino alla soglia di equilibrio tra la giorgionesca contemplazione che, della natura, cercava l'assoluto, qualcosa di comune all'umanità intera e, dunque, fuori dal tempo, e la esistenziale attenzione tizianesca, partecipe della vitale presenza dell'uomo e dei suoi sentimenti: una pittura, dunque, che anche qui sembra oscillare tra l'universale e il temporale, tra l'attimo e l'eterno, tra il frammento e l'infinito.

Perché anche a questo mira la fantastica utopia.

DIALOGANDO CON GIUSEPPE SANTOMASO

di Loretta Daminato

In questa mostra, lei espone alcuni quadri degli ultimi vent'anni; rivedendo questo insieme di opere vorrei chiederle: cosa pensava Santomaso negli anni '70 e cosa pensa oggi, quando realizza i suoi ultimi quadri?

Negli anni '70, ero attento ad alcuni fatti intellettuali nella pittura, sollecitazioni mi provenivano dalle ricerche concettuali, che io sentivo lontane dalla mia sensibilità, ma mi intrigavano culturalmente. Queste ricerche intelligenti e di qualità nel mondo espressivo di quegli anni comportavano un'eccessiva analisi del linguaggio, che è andata piano piano esaurendosi. Oggi le attenzioni sul linguaggio sono uscite di scena, secondo me, la creatività ha bisogno di un rapporto con la vita, possibilmente senza il diaframma dell'intelletto. Negli ultimi otto anni, venute meno queste valenze eccitanti sul piano intellettuale, mi sono trovato a operare in una dimensione di propositivo silenzio, quindi con la totale libertà di sperimentare ciò che mi suggeriva la mia natura di pittore che aveva già vissuto una lunga stagione.

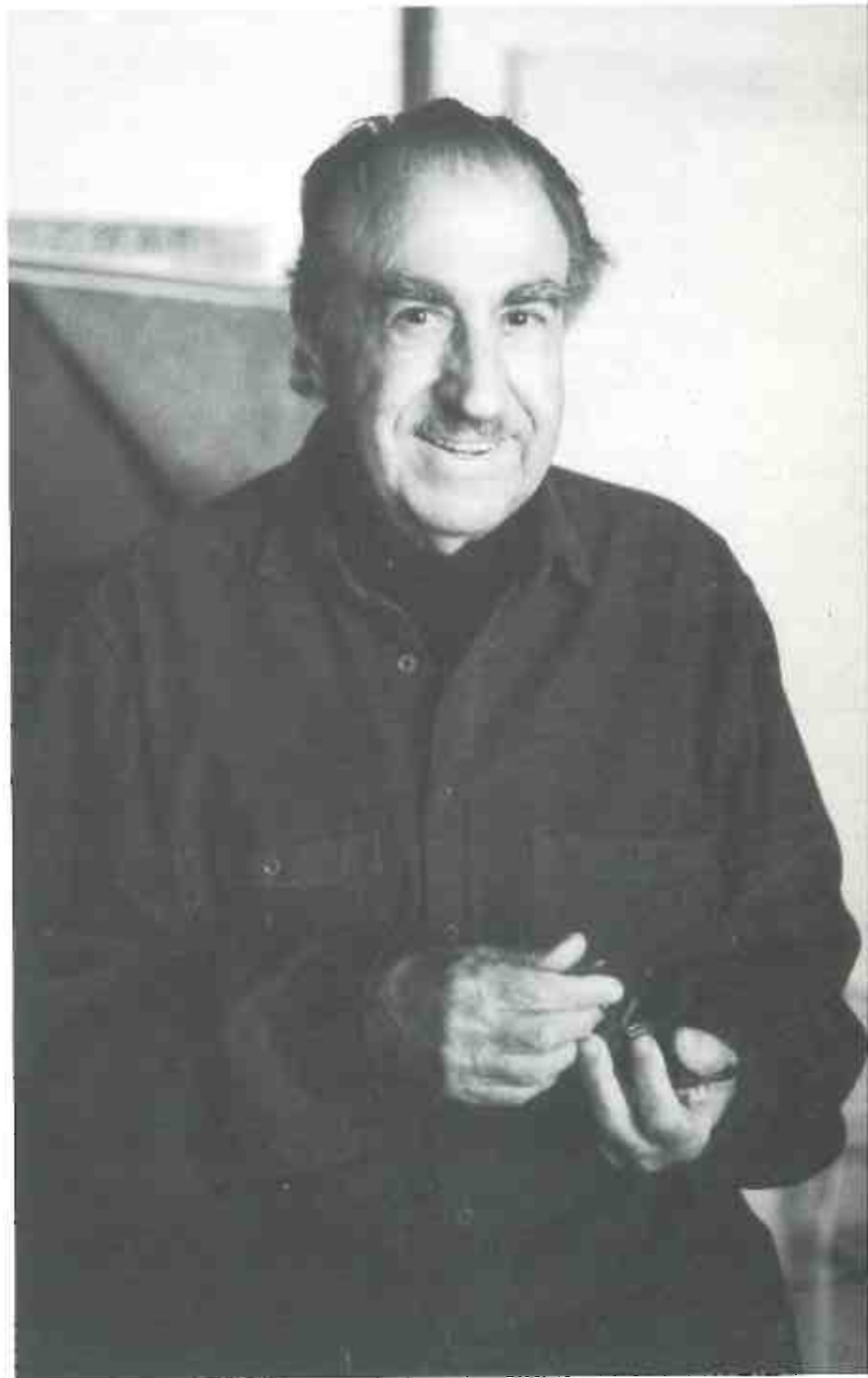
Mi pongo spesso l'interrogativo di come sarà la società di domani, non è facile indovinarlo..., il silenzio mi ha fatto mettere a punto un «fatto» individuale strettamente ancorato al mio essere.

In questa contemporaneità, quali sono le emozioni, le stimolazioni per il suo immaginario artistico?

Fin dai miei esordi, anche considerando i filtri di riflessione che questo secolo mi ha dato, tra cui il bisogno di spogliarmi di ogni sovrastruttura, è sempre uno stimolo visivo offerto dalla realtà che fa prendere forma alle mie immagini; vorrei che questo prendere forma, nell'utilizzare inconsciamente tutto il mio bagaglio culturale, zampillasse come l'acqua fresca.

Se il pretesto visivo l'ha sempre spinto a fare, che cosa in lei è cambiato? Forse il suo modo di osservare la realtà: nei suoi quadri dell'ultimo periodo emerge un colore molto pregnante.

Nel 1968, quando ho realizzato l'*Omaggio al Crocifisso di Cimabue*, ho espresso il mio bisogno di essenzialità: le suggestioni culturali rivendicavano l'analisi del linguaggio, non mi toccavano da vicino, ma come ho detto prima mi intrigavano, la realtà mi dimostrava che l'uomo andava verso la distruzione; il *Crocifisso* di Cimabue era stato rovinato dall'inondazione del-



Giuseppe Santomaso. (Foto Donata Pizzi).



L'artista nel suo studio veneziano. (Foto Donata Pizzi)

l'Arno il cui corso si era abbondantemente alimentato dai bacini a monte, lasciati in piena per ragioni «distrattamente» finanziarie. Mi sono imposto l'essenzialità anche lottando contro la mia serenità veneziana; è stata, però, un'esperienza feconda perché ho trovato e approfondito elementi formali che mi hanno rivelato dei sedimenti del mio inconscio. Sono stato fortunato perché in seguito ho rivissuto la mia tendenziale gioia di vivere, è riaffiorata tutta la mia vera natura, anche la sensualità e il godimento dei sensi, però con la stratificazione di quel momento di riflessione.

Oggi non stiamo vivendo un momento migliore di vent'anni fa, si verificano ancora fenomeni di distruzione; ma è avvenuto un processo nel suo operare: lei si sente creativamente libero, ha superato ogni analisi intellettuale, operando è andato oltre il concetto.

È avvenuto proprio questo. La stagione che viviamo è drammatica, la crisi del linguaggio è in atto; viviamo la nostra vicenda dentro una società non strutturata per i nostri bisogni; ormai non c'è difesa che nella tua individualità, devi trovare in te stesso la ragione del fare e questo per me è un bisogno quasi fisiologico. Il mondo potrebbe finire, ma io rifiuto questo pensiero apocalittico; l'angoscia non alberga in me, questa serenità, da me strappata, è un bisogno di sopravvivenza.

Sopravvivenza per il bisogno di esprimere, la scena attuale nel mondo dell'arte testimonia questa necessità?

Sì, nell'aria ci sono ricerche espressive che evidenziano precise esigenze culturali, ma c'è il pericolo della valorizzazione che organizzazioni mercantili fanno di valori formali a mio parere molto discutibili. Questo secolo sta per finire, io l'ho percorso dall'inizio fino ad oggi e posso farne l'analisi. Le avanguardie storiche hanno rinnovato il linguaggio della forma analizzando le sue strutture, come è avvenuto per esempio con il cubismo; altri movimenti hanno proposto l'analisi del linguaggio, rendendo indispensabile anche la dissacrazione, ma la loro valenza è stata soprattutto culturale. Sono passati settant'anni da quando Marcel Duchamp ha messo i baffi alla Gioconda: possiamo, finalmente, concludere che la Gioconda di Leonardo appartiene alla storia dell'arte, la Gioconda con i baffi è in prevalenza storia della cultura.

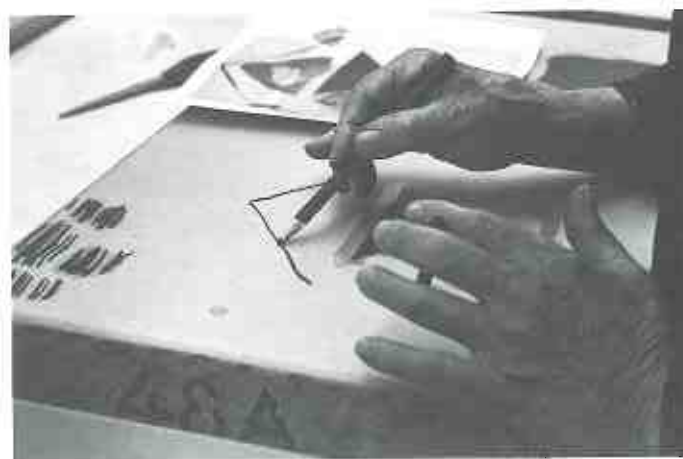
Ormai da un decennio con il prefisso «neo» o «post» cerchiamo di definire un bisogno di espressione, ma io credo che sia già in atto il tentativo dell'uomo di ritornare al centro dei processi creativi; c'è un'esigenza di sintesi che si esprime soprattutto nell'immaginario, nel mondo della fantasia che si sottrae alla robotizzazione in atto.

Allora lei conferma ciò che Argan ha scritto su di lei: «... Santomaso sa bene che in un mondo come questo il solo fare arte è già una trasgressione alle regole...».

In un mondo dominato dalla tecnoscienza, io mi sento come il pero che non si domanda che frutto dovrà fare, perché è



Santomaso durante la preparazione di una grafica. (Foto Graziano Arici).



La lavorazione di una pietra litografica. (Foto Graziano Arici).



Un altro momento di lavoro dell'artista. (Foto Graziano Arici).

fatale che così congegnato non potrà che fare delle pere; io sono felice di partecipare alla vita con le mie esigenze fisiologiche.

Quando non riflette sui problemi dell'esistere, si abbandona a pensieri futili?

Mi sentirei un mostro se non albergassi pensieri futili, a volte nella futilità di questi pensieri si nascondono germi di grande fecondità.

Quali incapacità si riconosce come artista?

Le mie incapacità sono moltissime, ma sono vitali; sono incapace di liberarmi completamente di ogni scoria intellettualistica per arrivare a un linguaggio sobrio, ma ricco di tutto il mio bagaglio di esperienze.

Al contrario, quali capacità si riconosce?

L'ingenuità nel pensare di arrivare a esprimermi in assoluta libertà.

Che cosa la suggestiona di più?

Mi suggestiona sempre l'interesse per il vivere e il conoscere e il tentare di trasmettere agli altri le mie esperienze.

Che cosa la annoia di più?

Nulla mi annoia, ci sono situazioni che mi disturbano; tutto è materia di analisi e di esperienza.

Nei suoi quadri il colore esprime il calore di partecipazione alla vita?

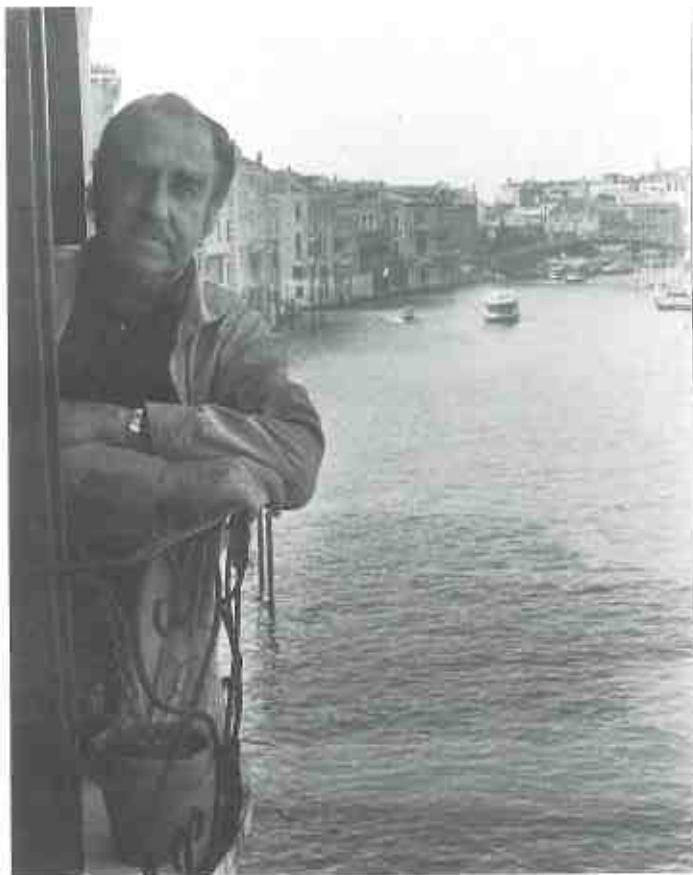
Sì è vero, malgrado tutto amo la vita. Vorrei che questo si avvertisse nella mia pittura.

Mi ha risposto molto seriamente, riflettendo sul tempo che viviamo, ma lei è dotato di molta ironia, io lo leggo nei suoi quadri, c'è sempre un elemento che interrompe o sospende una certa attenzione estetica. È d'accordo con me? Come avviene questo?

La tua osservazione è molto pertinente, spiegarti questo? È come se ti spiegassi la vita, mi stai chiedendo troppo.

GIUSEPPE SANTOMASO

di Antonio Ficarra



Venezia è la patria anche artistica di Santomaso. (Foto Graziano Arici).

«Sulla superficie bianca della carta una forma si muove. Sosta un attimo, poi lentamente riprende il moto; cerca un punto, si capovolge, ruota ancora nervosamente, poi si arresta: quello è "il punto". In quel breve percorso, in quello spazio limitato, un viaggio lunghissimo si compie, viaggio nel tempo, nella memoria, nel presente, dentro e fuori la coscienza. Una risonanza trova la sua eco, si accoppia come in un telemetro. Qualche cosa della vita è messo a fuoco».

Questo viaggio nel tempo e nella memoria tracciato poeticamente dal pittore, percorre la genesi della forma nella visione artistica di Santomaso e ne illumina lo sviluppo. Nello spazio limitato della tela le forme si animano, la materia inerte prende vita, i frammenti estratti dalla realtà diventano signifi-



Insieme a George Segal nel 1981. (Foto Graziano Arici).

ficanti. Ma perché questo avvenga è necessaria un'emozione, una scintilla che nella vita abbia origine. Santomaso è di Venezia e la vita per un pittore veneziano è intessuta di quell'incontro di Natura e Storia che fa del paesaggio lagunare un luogo privilegiato dell'esistere. Dall'infanzia sente la suggestione dei mosaici di San Marco, di Torcello e di tutto il colore che si respira sulla Laguna, nella tradizione artistica, come nella variazione continua degli scorci, nelle vibrazioni luminose dei rii e delle corti. Ma la diretta esperienza del reale non si traduce in una veduta; la fedeltà alla tradizione pittorica veneziana non diventa citazione: si tratta sempre di un reale vissuto a tal punto da consumare ogni riferimento aneddotico e farsi forma interiore, risonanza e non già motivo.



L'artista all'opera nel suo atelier. (Foto Graziano Arici).



Santomaso con Antoni Tápies. (Foto Graziano Arici).

«Nel mio modo di esprimermi, attraverso il colore, la forma, lo spazio, c'è sempre un'osservazione che nasce dalle cose: il "reale". Per cui una delle caratteristiche peculiari nella mia pittura è proprio quella di sentire che l'emozione è stata messa in moto da un oggetto, da un soggetto, da uno stato d'animo che non si sarebbe verificato se non ci fosse stata un'emozione proveniente dalle cose. Il problema figurativo-non figurativo, astratto-non astratto, è un falso problema. Non si sa mai se la realtà è quella di Giotto o quella di Caravaggio; il che dimostra che ci sono dei valori autonomi: se si raggiungono questi valori autonomi, l'arte ha raggiunto il suo scopo, la pittura ha raggiunto il suo scopo. Se invece noi abbiamo bisogno di altri manuali o letterari o filosofici o iconografici, vuol dire che si è operato al di fuori della pittura. Ecco, questo è il mio credo pittorico».

Erede della civiltà pittorica veneziana, Santomaso è testimone di un'altra tradizione, quella moderna, che ha in Kandinskij il suo padre spirituale.



L'artista tra Andrea Zanzotto e Piero Dorazio. (Foto Graziano Arici).



Insieme a Max Bill. (Foto Graziano Arici).

«Mi accorgo che nulla di quello che segno sulla carta ha a che fare con una rappresentazione o descrizione oggettiva, ma avverto anche che senza quel pretesto visivo, senza quel blu o il taglio nero di un palo contro un intonaco, o il rotolare di un osso o il cigolare di una ruota, questi segni non avrebbero preso vita, non si sarebbero disposti in un ordine espressivo. Si è dentro le cose e con le cose; non v'è immagine senza le cose».

«La svolta si ha, direi proprio, con la nascita del Novecento e dei primi quadri di Kandinskij, quando Kandinskij entra nel suo studio e vede un paesaggio messo alla rovescia. E in quel momento ha un'illuminazione: s'accorge che questo quadro ha la sua vitalità anche senza rappresentare più niente perché era capovolto. Ecco il grande equivoco, e nessuno insegna, nemmeno nelle scuole, a leggere un quadro. C'è un linguaggio! Ma non solo non si insegna a leggere un quadro, ma non insegnano neanche l'architettura: perché un palazzo è bello? Allora se noi lo sottraiamo alla verosimiglianza della natura, noi non riusciremo mai a leggere nella struttura delle forme la qualità dei vari linguaggi. Un pa-



Con Sandro Pertini in occasione del Premio di pittura Feltrinelli nel 1983. (Foto Graziano Arici).



L'artista ritratto in una curiosa espressione. (Foto Graziano Arici).

lazzo non rappresenta né un albero, né una montagna, né un fiume. E allora perché diciamo bello il Palazzo Ducale? Perché ci sono delle leggi segrete, interne, della creatività che ti fanno leggere una cosa anche senza aver bisogno, come spesso accade nella pittura, di un riferimento a quello che rappresenta. La rappresentazione non è che non ci debba essere a priori, intendiamoci, perché se uno ha voglia di raccontare un oggetto... Abbiamo i Fiamminghi che raccontano, ma nel raccontare queste cose scoprono le essenze segrete di quelle forme per cui non c'è più nemmeno l'importanza di riconoscerle. Se noi perdiamo questa autonomia delle forme, noi non capiamo non solo l'arte moderna, ma neanche l'arte antica».

La grande retrospettiva che si è tenuta a Milano quest'anno illustra con ricchezza di esempi un percorso straordinariamente coerente, eppur vario e articolato. Risaliamo attraverso i quadri alle esperienze artistiche che portano Santomaso a diventare pittore europeo senza perdere le radici veneziane. Le esperienze che gli consentono di filtrare i mosaici bizantini, l'attrazione formale di Jacopo Bellini o lo spazio narrativo di Carpaccio e di tradurli in nuovi rapporti di colore, di materia e di segno. Santomaso organizza per pura intuizione lo spazio compositivo, stimolato dagli esempi di Matisse e Bonnard visti direttamente e dal più familiare Morandi, unico artista ita-

liano cui fa esplicito riferimento in un'opera del 1942. Un viaggio a Parigi nel 1937 e il successivo soggiorno in Olanda, gli avevano rivelato le grandi rivoluzioni formali dell'arte europea: Picasso, Braque, ma anche Van Gogh, Monet, Degas da cui trae grandi insegnamenti per l'uso del colore all'interno di una nuova struttura compositiva. Un quadro come *La stufa pentagonale* del 1943 mostra la piena conoscenza delle conquiste cubiste. Ma la scompaginazione spaziale non offusca la grande sensibilità cromatica che ancora tradisce la radice veneta dell'artista. Verso la fine del 1947 un soggiorno isolato in campagna a contatto con un mondo più naturale, una vita più elementare, ridiede a Santomaso una nuova possibilità contemplativa e riflessiva, mentre dal colloquio con la natura vennero le scoperte della maturità, le revisioni più profonde. È Giuseppe Marchiori testimone sensibile e partecipe, ad accompagnarci in questo decisivo percorso. Santomaso vedeva per la prima volta il lavoro dei campi, gli oggetti, gli strumenti del lavoro appoggiati ai muri del portico e della stalla, abbandonati in mezzo alla rimessa. Fu soggiogato dal motivo delle finestre della piccola casa rurale, aperte nella muraglia verde dell'argine, decorate dalle foglie larghe della vite, sospesa a pergola sulla facciata. È la serie delle finestre illuminate dal sole, attraverso il disegno della rozza inferriata, esprime davvero una condizione di stupore e di incanto, una singolare condizione poetica. La stratificata e viva presenza del verde, che scomparirà dai quadri dopo il ritorno a Venezia, conferma ancora una volta la fedeltà di Santomaso alla visione, alla vibrazione naturale del colore.

«Non direi che mi accontento dell'impressione, come è stata la grande rivoluzione della pittura moderna, dagli impressionisti in poi. Io parto certamente dalla visione del colore, ma sono più propenso a considerare Cézanne o Seurat, perché c'è un tentativo di solidificare questa emozione e questa impressione. Da lì poi a scoprire quali sono gli elementi che maggiormente muovono le mie sensazioni, questo è anche molto difficile. Qui abbiamo un quadro in fase esecutiva: allora io posso immaginare che per esempio questa linea curva, che ha qui una sua funzione di linea-forza, non è nata come un concetto mentale di fare della geometria su questa superficie, ma è pensata su questo spazio, è motivata certamente da un'emozione che mi viene dalla curva di un arco gotico che io vivo nella mia città quotidianamente. Ecco che il segreto è proprio questo, di tradurre in una forma autonoma un sentimento reale, vissuto».

1. Non si sa quanto verde / sia sepolto sotto questo verde / né quanta pioggia sotto questa pioggia / Molti sono gli infiniti che qui convergono / che di qui si allontanano / dimentichi, intontiti. / Non-si-sa Questo è il / relitto di tale relitto piovoso / il verde in cui sta reticendo / l'estremo del verde / Forse non-si-sa per un / sordo movimento di luce si / distilla in suono effimero, e sa / Forse si lascia sfiorare il più vero del / si sorge, congiunge / membra a membra, ritorce / 2. Quanto mai verde dorme / sotto questo verde / e quanto nihil sotto / questo ricchissimo nihil? / Esisti? Prego? Non / raccolgono bene Orlo / strappato-in, ira,



Santomaso illustra il suo lavoro. (Foto Graziano Arici).

*falcidia. / Ti permetti all'esistere? / Ti sottrai hai ai nomi / pur avendo forse un nome / e pur sapendone qualcosa? / Ma chissà quanta pioggia / dorme sotto questa debolissima / sopraconfidente pioggia / chi-sa quanto lustro / del grigiore quanto / invito e scivolio del verde / in sommergere ergere / fanno altro caso altro genere / consumano le ultime / lamugini degli occhi e / degli orecchi e / dello scrivere / «Spenti ma inorecchiti...» / «Qui approvai la più rapita carta» / «Prova su prova-verde / rischi fittissimi-pioggia» / «Qui dove pensai di pensare / e di afferrare e di bruciare / come da un'altezza nuova». (Poesia di Andrea Zanzotto da *Contrappunto 1*, cartella contenente due acqueforti -acquetinte di Santomaso, edita dalla Galleria Multigraphic, Venezia).*

L'allusività della poesia, il suo manifestarsi nelle parole e tra le parole ha una profonda analogia con il linguaggio di Santomaso che, parafrasando Zanzotto, non dipinge il paesaggio ma ciò che sta dietro il paesaggio. L'interesse di Santomaso per la poesia non è né marginale, né casuale, avendo egli non solo illustrato i versi di Zanzotto che avete ascoltato, di Pound e di Eluard, ma costantemente frequentato i poeti e le loro opere. Non staremo a elencare tutte le occasioni di una vicenda umana densa di incontri e di una bibliografia ricca di nomi illustri. Ricorderemo brevemente i momenti salienti di un percorso che dal Fronte Nuovo delle Arti del 1946 passa alla fondamentale esperienza del Gruppo degli Otto, coagulato nel 1952 attorno a Lionello Venturi, per soffermarci su alcune opere che segnano la conquista di un linguaggio europeo, conquista che varrà al nostro pittore il premio alla Biennale veneziana del 1954. È di quell'anno *Il capanno sfasciato*, che prelude alla libera ricerca cromatica degli anni successivi. Con *Dalla parte della meridiana* e ancor più con *Sentimento della natura* del 1957, Santomaso si apre al grande rinnovamento formale in atto sulla scena internazionale. Sono gli anni della pittura gestuale, dell'espressività materica, dell'*action-painting* americana.

L'arte informale dà valore alla casualità della materia, alla violenza del segno, alla tensione del gesto. Ma Santomaso non si affida mai all'occasione, né tanto meno tende al segno-gesto. La struttura della forma si fa più aperta, ma sopravvivono dei sostegni dei punti chiave della composizione che indicano più segrete, invisibili strutture, tensioni di forze sommerse. Come sempre cerca di accordare episodi esistenziali a formali. I rilievi materici sono previsti, accortamente regolati. Il colore riemerge in superficie e si fa veicolo di un'emozione convenuta. Il periodo informale, dirà Santomaso, mi è servito per liberarmi dai residui di un linguaggio neocubista. Il passaggio ad opere come *Il muro del ricordo* del 1964 e *Omaggio al Crocifisso di Cimabue* del 1969, diventa un tentativo coerente di liberarsi della valenza irrazionale della materia e di riportare tutto in superficie. Il quadro diventa un muro su cui piccole macchie o segni lineari indicano limpide, elementari strut-

ture, ma questa volta con un carattere più misterioso, enigmatico. Nodo essenziale nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento, il *Crocifisso* di Cimabue, sommerso dall'alluvione del 1966, diventa per Santomaso emblema di una distruzione più totale. Ciò attribuisce al quadro, come scrive Guido Ballo, il valore di icona elementare ed enigmatica. *Enigma* si chiamano alcuni quadri degli anni successivi, anni per Santomaso di profonde riflessioni, che lo spingeranno a cercare nella propria tradizione, quella veneziana, le risposte più radicali. È del 1977, con le *Lettere a Palladio*, il dialogo ideale con l'architetto veneto.

«Palladio per me rappresenta la tradizione in evoluzione. Palladio è un grande architetto del '500 veneziano che ha una cultura greco-romana, che però nel '500 avverte la necessità del patrizio, del mercante, del ricco veneziano che scopre i valori della terraferma, fa le sue visite in mezzo alla campagna. Palladio sconvolge, non annulla, non tradisce, ma adatta le esigenze funzionali dell'uomo del Rinascimento veneziano che va sulla terraferma, e inventa le sue ville, con una funzionalità e con le barchesse, dove si mette il grano, dove si mette il vino; immerge questa architettura dentro la meravigliosa natura delle colline venete, e fa un'architettura moderna, con degli schemi e dei moduli, sia pure sconvolti, del mondo classico.

Il mio è un tipo di reale che naturalmente viene vissuto dentro una cultura, la cultura veneziana, che ha scoperto l'importanza di distruggere le forme per ricostruirle col colore. Quando mi trovo a passeggiare sulle Zattere, davanti alla fantasmagorica scena che è il Canale della Giudecca, ho questi tre riferimenti: il Redentore, le Zitelle e San Giorgio di Palladio. Ma questo cielo, queste pietre bianche d'Istria che si stagliano, che creano questa architettura fantastica, io non le penso in termini culturali, tutte queste cose io le vivo, le assorbo. Improvvisamente nel ridarle, nel ricostruirle, nel riproporle attraverso un processo misterioso per me, mi accorgo che quel quadro deve chiamarsi Lettera a Palladio perché io in quel camminare ho capito che vivevo dentro uno spazio storico, che era quello rinascimentale veneziano e che poi stratificando tutte le mie esperienze, ci avevo messo dentro e gli impressionisti e tutte le sensazioni che vivo ogni giorno».

Questo dialogo è in sostanza un omaggio a Palladio e a Venezia, un omaggio all'architetto che più di tutti ha sentito i valori della struttura, della semplificazione formale e materica, esaltando il colore e rendendolo partecipe della liberazione atmosferica. Il richiamo architettonico è ricondotto alla più elementare riduzione della struttura alla superficie, in stretta connessione non solo con l'architettura, ma anche con la musica. Segno, colore e spazio trovano sviluppi pittorici in analogia con i rapporti musicali. Analogia esplicita in titoli come *Fuga* del 1977. Anche la materia pittorica acquista una consistenza meno corposa, più magra, ma netta nei timbri. Questo timbro è sempre in relazione agli spazi e al segno, si modula con profonde risonanze. I blu limpidi, i bruni violacei, i neri, i bianchi, le variazioni dei grigi più sottili, non so-



Santomaso con Joseph Beuys. (Foto Graziano Arici).

no semplici campiture, hanno impercettibili variazioni e sono densi di richiami luminosi. La pittura di Santomaso ha raggiunto il traguardo della maturità. La forma così purificata fa respirare di una vita autonoma, l'atto contemplativo affidarsi alla memoria.

«Mi sono trovato per esempio in un momento della mia pittura dove sono nati una ventina di legni, trovati a Cortina in mezzo alle montagne. Io ho analizzato il perché ho usato questi legni. Ho analizzato quello che mi stava intorno, ed erano le montagne, gli alberi, gli aspetti in generale della montagna. E allora io non è che potessi realizzare queste mie immagini prendendomi un pezzo delle Tofane e portandolo nello studio. L'unica cosa che potevo fare, ed è uno degli elementi sempre presenti nella montagna, era prendere una corteccia d'albero, anzi delle vecchie tavole del Settecento. Ho preso queste tavole e sono intervenuto nell'esaltare alcuni elementi della natura per arrivare a dare quell'emozione che è apparentemente quella, ma che è una stratificazione di tutto quello che è l'esistere di un uomo. Adoperare le materie in forma indiretta, come ad esempio adopero il setaccio; da questo piove una polvere che ha il suo colorante e che cade su una determinata materia fissandosi. Questo modo mi permette di fare una danza. È come suonare uno strumento. Allora il piovete di questo materiale si fissa e dà stranamente un'e-

mozione diversa che se io avessi preso un pennello e avessi steso lo stesso colore su una superficie. È quello che avviene un poco per Pollock, il quale adopera il dripping; lì però c'è un'impostazione mentale completamente diversa. Pollock opera come in trance, il pennello non tocca mai la tela, ma lo fa gocciolare con un gesto rapido. Quel modo indiretto è importantissimo per Pollock e sarebbe inaccettabile per me perché io opero per stratificazioni di stati d'animo.

Subito un lento e meditato processo di decantazione, il colore sembra ritrovare vita a contatto con la materia.

Grandi artisti come Burri, come Tápies, adoperano il materico in una funzione, diciamo, esistenziale diversa; vale a dire che la materia deve suggestionare, soprattutto in Tápies, per quello che è. Per me il materico è solo un uso per esaltare il colore e la luce della pittura. Non è mai fine a se stesso, non è mai un qualche cosa "out" è sempre in funzione di esaltare. Per esempio in una superficie ruvida non è che questo nero sia un nero che deve fare richiamare qualche cosa con la materia in sé adoperata. No, questa granulosità deve raccogliere le luminosità e dare al nero una vitalità che non potrebbe avere senza quest'uso di materia».

Contrappunto, Cadenza musicale, alcuni titoli alludono a una libertà formale che trova nella musica diretta corrispondenza.

Il titolo, dice Santomaso, è un'aggiunta poetica, una pennellata in più fuori dal quadro. *Le coordinate dell'immaginazione*, un'opera recente, ci dà lo spunto per tracciare il terreno su cui l'immaginazione pittorica di Santomaso si è esercitata. Kan-

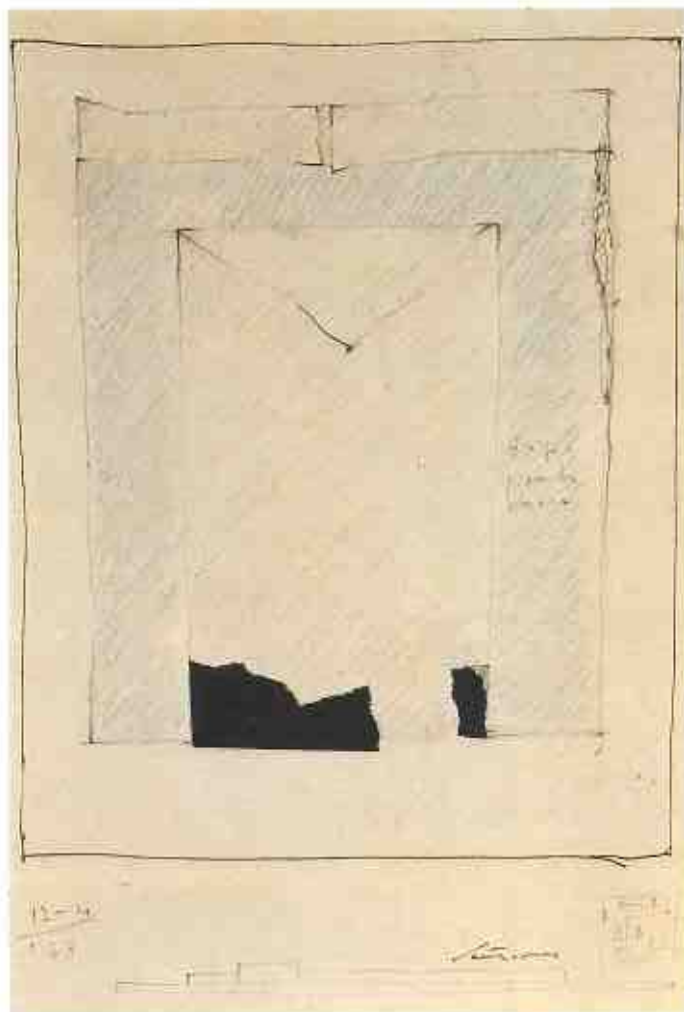
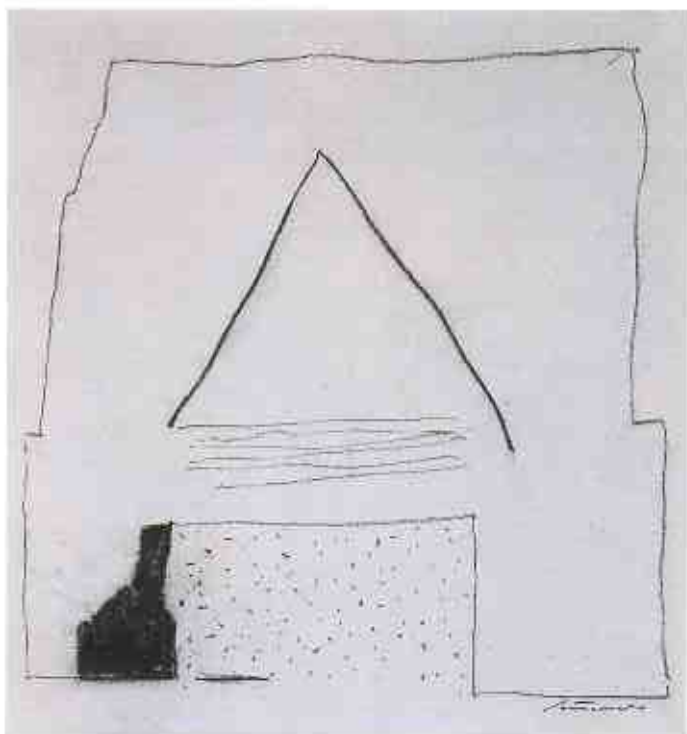
dinskij, Klee, Matisse ma anche Morandi, Schwitters, Motherwell, il primo Jasper Johns, oltre ovviamente a tutta la tradizione veneziana.

Da RAIUNO, Rubrica «Grandi Mostre»
di Anna Maria Cerrato e Gabriella Lazzoni.

Servizio di Antonio Ficarra.

In occasione della mostra personale
tenuta a Milano, Palazzo Reale, nel 1986.

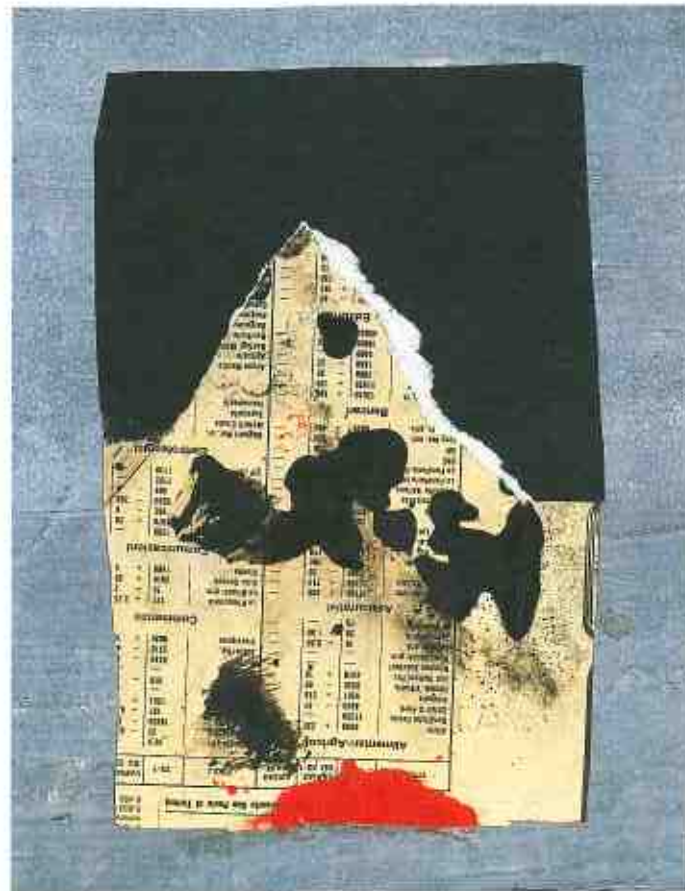
ALCUNI STUDI PREPARATORI



Studi preparatori per la serie *Lettera al Palladio*.



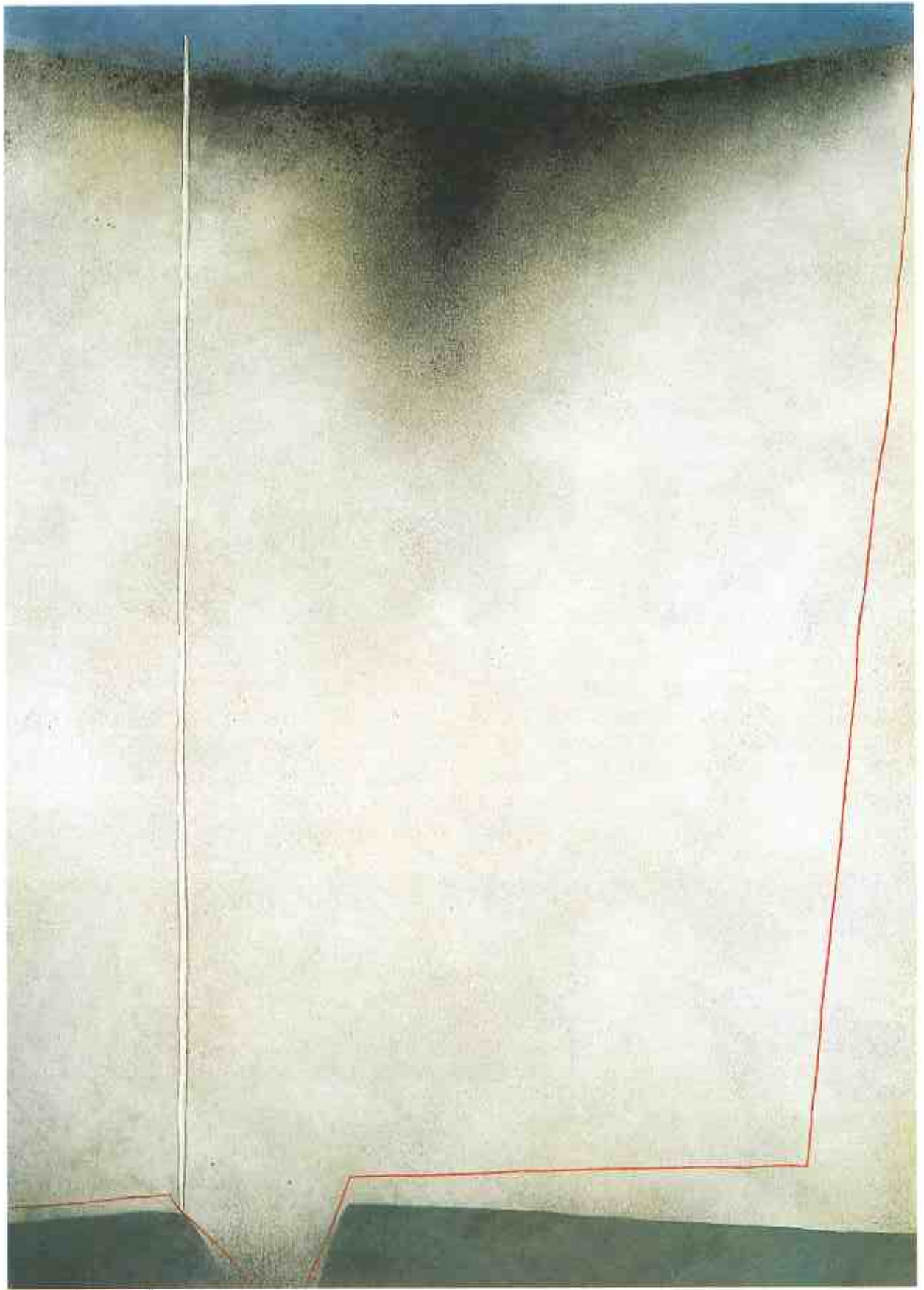
Studi preparatori.



Studi preparatori.

OPERE

Omaggio al Crocifisso di Cimabue.
Olio su tela.
cm 162 × 115



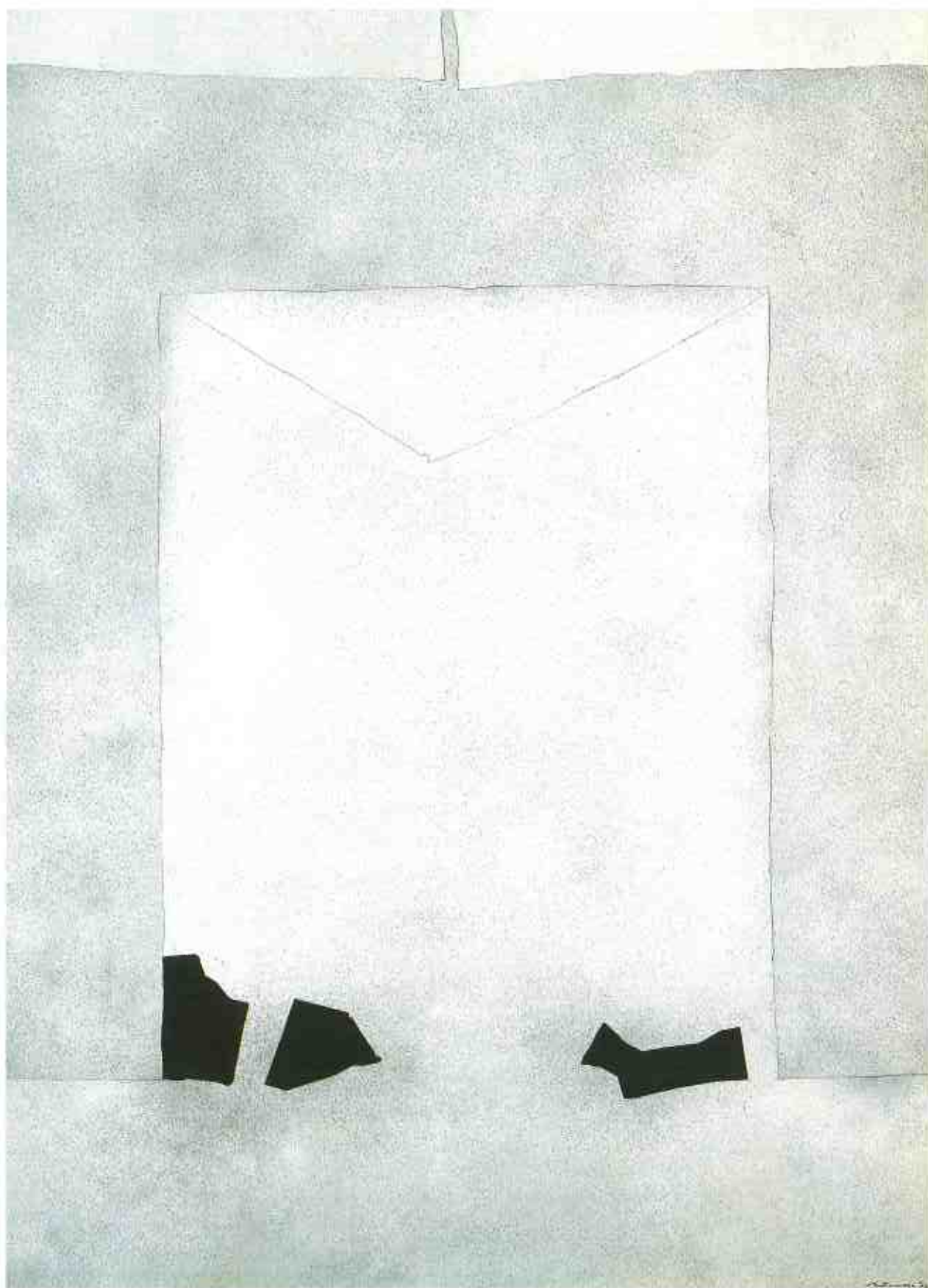
Spazio violato.
Olio su tela.
cm 162 × 130



Lettera a Palladio n. 1.

Olio su tela.

cm 123 x 89



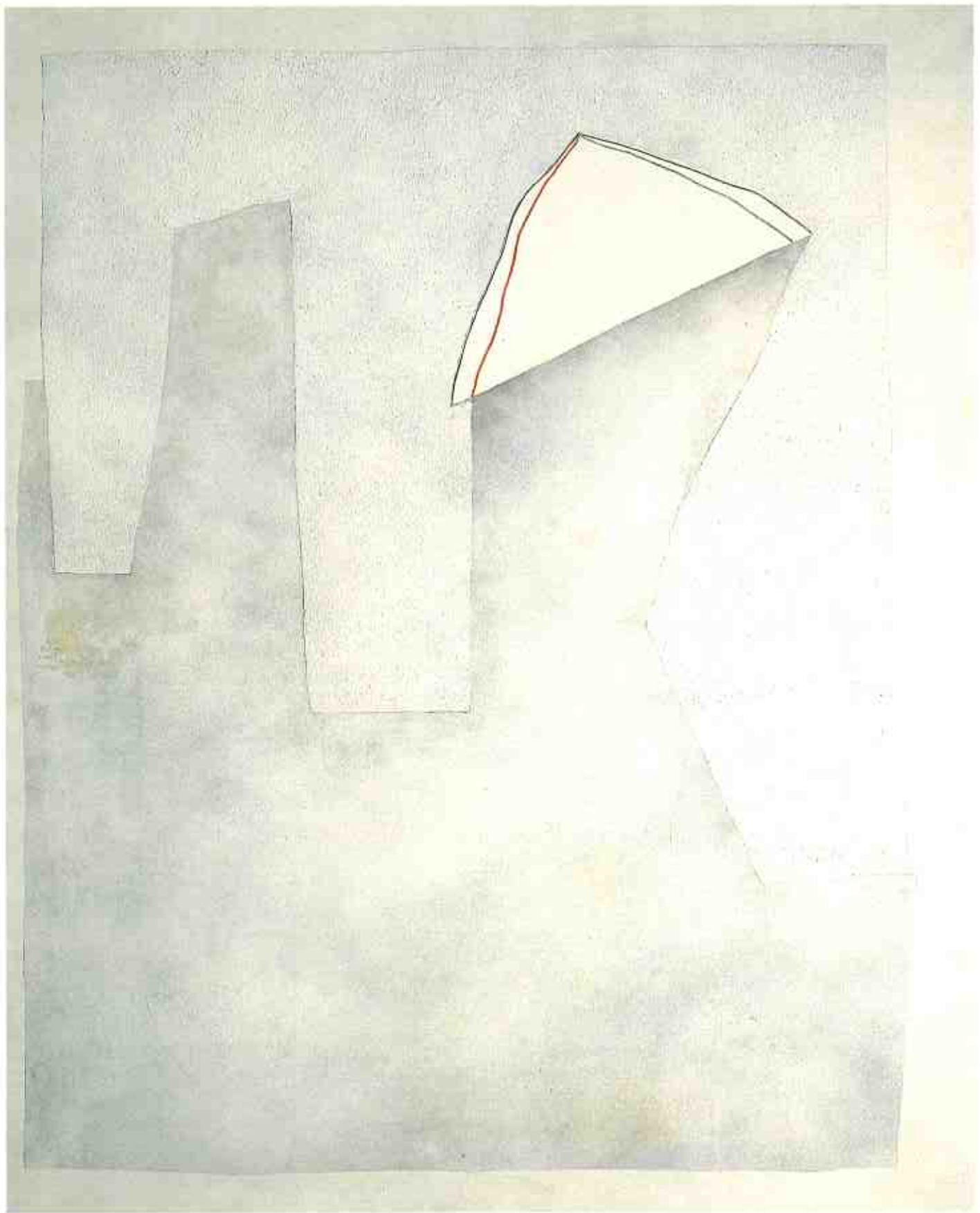
Lettera a Palladio n. 7.

Olio su tela.

cm 162 × 130



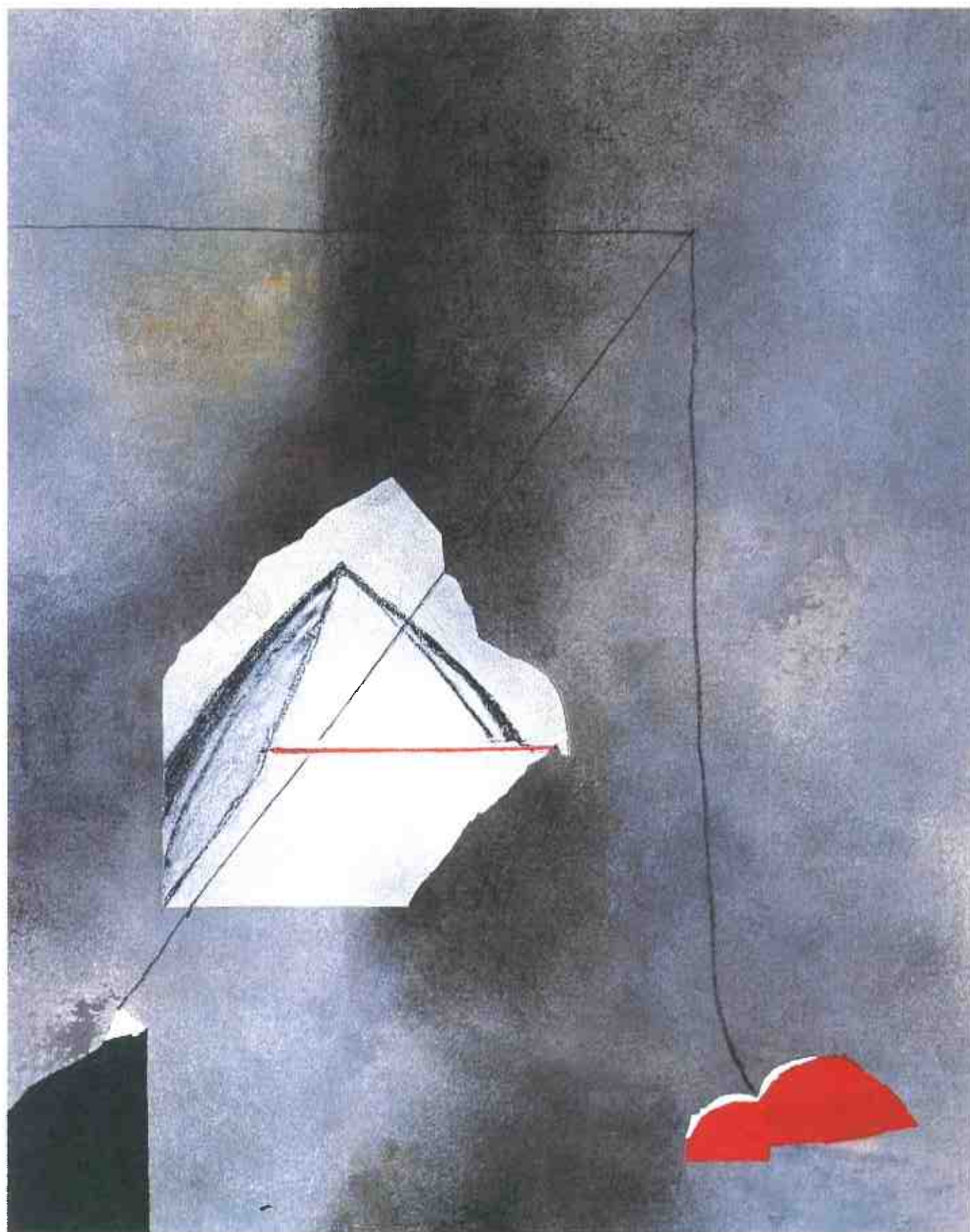
L'occhio.
Olio su tela.
cm 163 x 130



Eclissi bianca.
Olio su tela.
cm 162 × 81



Quasi meridiana.
Olio su tela.
cm 92 × 73



Contrappunto.
Olio su tela.
cm 162 x 130



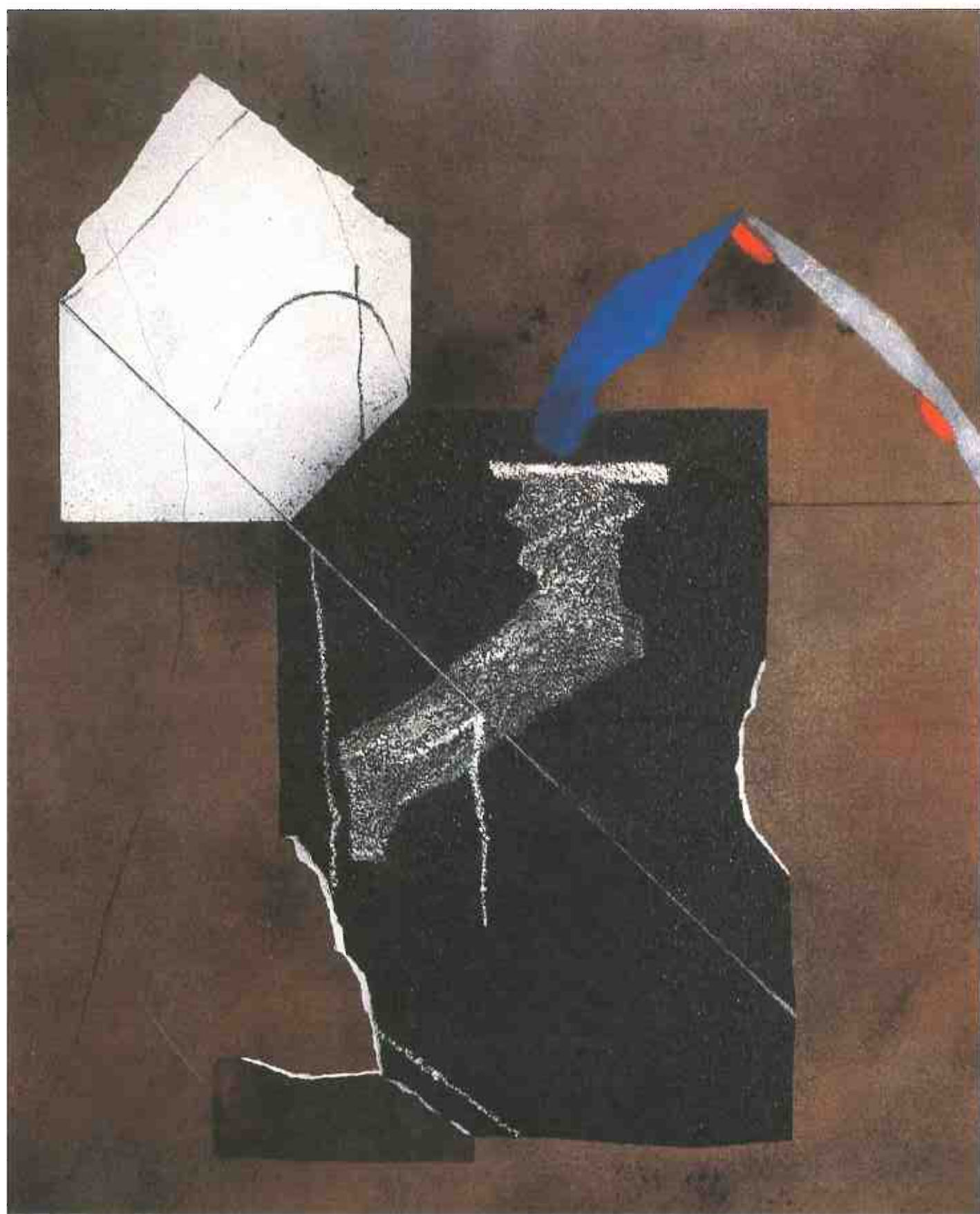
Anche il grigio racconta.
Olio su tela.
cm 130 x 97



Cadenza musicale.

Olio su tela.

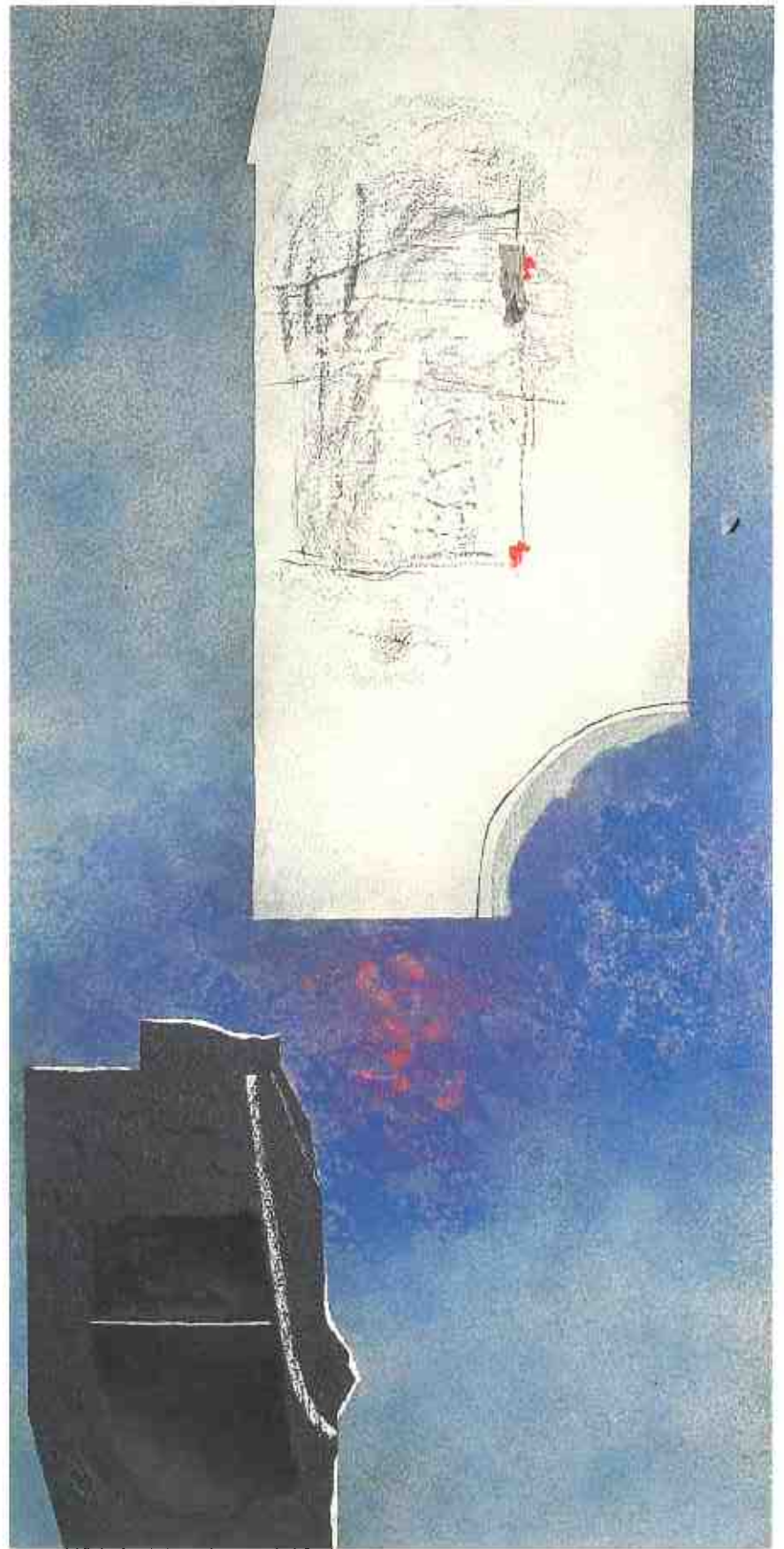
cm 103 x 84



Notte trasfigurata.

Olio su tela.

cm 162 × 81



Ricordo di viaggio.

Olio su tela.

cm 162 x 130



Segnali da levante.
Olio su tela.
cm 162 x 130



Fra il nero e il bianco.
Olio su tela.
cm 100 × 81



Il nido.
Olio su tela.
cm 162 × 131



Fontego dei Turchi.

Olio su tela.

cm 162 × 130



Medioevale.
Olio su tela.
cm 162 x 130



Andando all'archivio.
Olio su tela.
cm 100 × 81



La casa del gondoliere.
Olio su tela.
cm 100 × 81



Paesaggio araldico.
Olio su tela.
cm 100 × 81



Quasi allegro.
Olio su tela.
cm 116 × 89



Marin Faliero, doge decapitato.

Olio su tela.

cm 100 × 80



TESTIMONIANZE

Scrissi una volta che Santomaso somiglia nel carattere, non nella pittura, al Canaletto: un pittore di vedute intellettuali prima che ottiche. Non amo ripetermi né citarmi, pure mi pare che le cose recenti mi diano ragione. Santomaso è un pittore che possiede una cultura cosmopolita e poliglotta, ma ben radicata nella tradizione laica, illuministica, scettica e sentimentale della Venezia del '700.

Essendo coetanei, dire che la sua pittura si è scrbata giovane e fresca potrebbe parere un complimento interessato. No, è matura, e si sa che la maturità sviluppa virtù rimaste latenti e inattive nel corso della vita. La pittura di Santomaso si è sempre fondata su una ragionata esperienza della natura, della storia, del loro equilibrato rapporto. Ora scopre, non del tutto inopinatamente, una sua riposta vocazione all'ironia: una virtù sempre rara in pittura, ora del tutto ignota ai giovani protagonisti-epigoni della retroguardia avanzata. Ironia, s'intende, in senso filosofico: che sarebbe l'enunciare concetti o giudizi col loro contrario, dimostrando così che non si può fare a meno di certe regole di gioco e di linguaggio, ma bisogna sapere servirsene senza osservarle. Santomaso è sempre stato un pittore elegante, ora che è un anziano signore gli piace fare proporzione, simmetria e melodia di colori valendosi del loro contrario: il ritmo, l'asimmetria, la piccola dissonanza. La dialettica dei contrari è un cardine del suo ragionar pittoresco: natura e geometria, concetto e sensazione, memoria e fantasia. Tutto in questo mondo oscilla tra poli opposti: quello che conta è il movimento del pendolo perché il mondo l'ha fatto (dicono) il Padreterno, ma il pendolo l'hanno inventato gli uomini. Non sta nella storia sacra né nella storia naturale, ma nella storia della civiltà. Con sano scetticismo (anche di questo s'è perduto il seme) Santomaso non ripudia né calpesta i modelli, sa bene che senza archetipi non ci sono idee. Però la geometria è un modello di proporzione, non la proporzione; le parallele un modello di simmetria, non la simmetria. E il tono è un modello di relazione cromatica che fa da chiave a tutte le associazioni armoniche e disarmoniche del colore.

Inserito nella problematica culturale del nostro tempo, Santomaso sa bene che in un mondo come questo il solo fare arte è già una trasgressione alla regola; ma, sempre per quella sua ben stagionata cultura veneziana, sa anche che trasgredire le regole è un segno infallibile d'intelligenza e di buon gu-

sto. Pur di saperlo fare. Sa anche che la confutazione, di solito, è altrettanto dogmatica quanto l'affermazione: non confuta ma ironizza, e così non permuta una servitù dogmatica con un'altra, ma salvaguarda la propria e l'altrui libertà.

Prendo a caso un quadro di quest'anno, *Verso Bisanzio*. Non proprio a caso, veramente, mi piace il titolo che sa di Secessione viennese, di Klimt e di Musil. Il fondo turchino è sfumato come un cielo alla prima alba; lo ironizzano due bande bianche parallele, come due gendarmi a una soglia. Una è sormontata da un gran quadrato nero, un omaggio a Malevič: è perentorio, ma l'ironizza il mezzo quadrato bianco in alto. E, con un filo di voce, il quadratino che si porta dentro appena disegnato. L'altra banda fa uno scarto, sbanda, trasgredisce; e la sormonta un rettangolo che ne ripete lo sbando. Non è vero che geometria e natura vadano d'accordo, non finiscono di contraddirsi: quel fondo-cielo scombina l'ordine geometrico, la geometria scredita la naturalità di quel cielo troppo vero per essere vero. E quel tondo giallo, dietro, è troppo caldo per essere un cerchio, troppo freddo per essere un sole. Naturalmente, fatto lo spazio bisogna popolarlo: ed ecco, in mezzo al quadro, due grandi forme geometriche, mistilinee e irregolari, rosso e blu, in bilico l'una sull'altra. Sono il quadrante della pendola, dove il moto è contratto ed intenso; ma intervengono i bracci ricurvi di una bilancia e, ricaricata, la pendola ricomincia a muoversi su tempi e ritmi diversi, più stretti in mezzo e più larghi, vaghi, sfasati ai lati. Se geometria e natura, ragione e sentimento si escludessero reciprocamente, il mondo sarebbe, più che non sia, stupido e feroce; se si sommassero, sarebbe di un'esemplarità sempre uguale, insopportabile. Fortunatamente tutti i valori del mondo possono essere vissuti (e sì, certo, anche goduti) ironizzandoli col raffinato piacere della varietà, della contraddizione, della trasgressione. Le pendole delle case scandiscono il tempo della vita; l'oscillazione dei loro pesi finisce per sincronizzarsi ai battiti del cuore e ne modera le intermittenze rendendole sopportabili, come le intermittenze ne alterano la regolarità che altrimenti sarebbe insopportabile.

Giulio Carlo Argan

Dal catalogo della mostra *Santomaso*
(opere 1939-1986), Electa, Milano 1986

La musicalità nell'opera di Santomaso

Fu, se ben ricordo, nel 1938 che conobbi Giuseppe Santomaso a Venezia, e gli acquistai un quadro, forse uno dei primi che il pittore vendeva e certamente il primo quadro della mia collezione futura. Ebbe così inizio un'amicizia profonda, umana e di idee, resa più vincolante sul piano artistico dalle ragioni che sentivamo interdipendenti fra la pittura e la musica.

Definire razionalmente il rapporto pittura-musica non si può, e forse direi che non è lecito, ove si dovesse astrarre da elementi irrazionali come la fantasia e la sensibilità. Fu tentato da Scriabin, il quale creò un apposito strumento, ma il tentativo non ebbe seguito perché il rapporto suono-colore era stabilito secondo un criterio soggettivo, non ripetibile.

Eppure non esito ad affermare che la pittura di Santomaso emana musicalità, è intrisa in un alone musicale; è ricca, cioè, di quella essenza imponderabile che va oltre la pittura e che, in definitiva, è il mistero stesso della creazione nell'opera d'arte.

Ho sotto gli occhi il volume del *Viaggio in Puglia* e l'altro *Cicale e Cattedrali*. Mi sembrano ambedue esemplificativi di quello che intendo per musicalità di questa pittura. Il colore è spesso così vibrante, talvolta allucinante per chiarezza, talaltra drammatico per densità di nere campiture, che vi ritrovo tim-

bri di strumenti raggruppati in sonorità aperte o soffocate, intense sino al grido o spianate e dissolte al limite stesso di un colore appena suggerito.

Le vibrazioni del colore mi richiamano gli armonici, risonanze che arricchiscono un suono — mortificate, oggi, col termine pur legittimo di frequenze; oppure la magrezza della materia pittorica mi fa pensare a sonorità spente di strumenti poveri di riverberazioni. Spesso «odo» voci che cantano in quei quadri in cui il pretesto visivo è un paesaggio o la natura vegetale: vi sono voci in quei paesaggi perché fanno parte della natura, la integrano.

Ci dev'essere una ragione del mio incanto di fronte alla pittura di Santomaso, quelle ragioni appunto irrazionali per cui sei come sospeso in aria pur essendo radicato nella realtà. La musica non trova anch'essa dei pretesti inconsapevoli nella realtà? È la fantasia che muove tutto, attraverso di essa noi arriviamo al cuore delle cose, cioè alla verità nascosta nel cuore dell'uomo. Sono pensieri ai quali mi conduce la musica, gli stessi che ogni volta mi suggerisce l'opera pittorica di Santomaso. C'è identificazione, mi ci ritrovo come in uno specchio.

Goffredo Petrassi

Il cammino che Santomaso ha percorso, così arduo, in realtà finisce per apparire «semplice», perché necessario. È difficile trovare un altro pittore che come lui abbia segnato di continuità ciò che a prima vista sembra altamente discontinuo. Egli non ci presenta solo i movimenti di un linguaggio, un'elezione di «temi» entro una storia personale, in una serie di fasi che in prospettiva dimostrano poi la coerenza propria di un flusso di esperienza che non può venire arrestato in alcun suo punto. Nel lavoro di Santomaso si verificano anche i raccordi tra parecchi importanti momenti dello sperimentalismo pittorico attuale, che potrebbero sembrare inconciliabili, ma che proprio della ricerca di Santomaso si mostrano nelle loro sotterranee connessioni: come passaggi, appunto, obbligati, e perciò in qualche modo partecipi di un *continuum*.

L'ottica che Santomaso impone, o meglio «trova», nel suo lavoro sembra fatta apposta per spiazzare gli schemi o i dogmi della critica, interpretativi o «indicativi» che siano. E bisogna dire che la libertà di Santomaso stupisce, in un tempo come il nostro in cui spesso la ricerca, mentre dava l'impressione del più spericolato oltranzismo, obbediva in realtà a intimazioni spesso estrinseche, a falsi «percorsi di guerra» in cui tutto, persino la tragedia, sembrava «surgelato», o spostato su una sua non troppo dolente fotocopia.

Santomaso e Venezia. Diciamo che l'*input* ambientale di un ambiente vissuto davvero come prima e insostituibile nicchia ecologica ma già «pericolosamente» culturalizzato, di una Venezia come natura e come cultura, si conserva sempre in Santomaso con tutta la sua forza, anche quando è soggetto alle più imprevedibili rielaborazioni. Si tratta di una forza che è appunto «spaventosa» in quanto, per la sua ricchezza e la sua energia condizionante forse non ha uguali, e può anche facilmente accecare. L'ambiente veneziano infatti è abnormemente ricco, a livello «basso», di cangianti possibilità percettive, di «inviti ai sensi» allo stato puro, che stanno al di qua di ogni inquadramento nell'ovvio, nel quotidiano, nel «realistico»: baluginio di fosfeni che mette a dura prova qualunque indizio di «concretezza naturale», mobile plasma luminoso che si sottrae a ogni irrigidimento (ma si sa che esso è poi la condizione di ogni «concretezza» e «naturalità»).

Ma a Venezia la violenza della sensazione primaria è paradossalmente congiunta alla più diabolica e complessa macchina di seduzione culturale, che sembra scaturire di colpo da quel-

l'indistinzione. Questa cultura, fatta in primo luogo di stupende visioni, è costituita dagli addendi formali di un passato artistico e storico che poi sembra porsi inevitabilmente come trampolino per un futuro, proprio perché la varietà, la giustapposizione, la discontinuità ammirevolmente aggregate creano una coerenza che più di altrove è «proiettiva», mobilitata e mobilitata dal suo stesso «fondo».

I misteri delle contraddizioni veneziane trovano oggi in Santomaso l'interprete più coinvolto, più reattivo. Proprio perché ha accettato di consumarsi nelle sensazioni e nelle percezioni del suo ambiente Santomaso è stato da questo guidato alle più sottili edificazioni di una logica interna a ciò che diciamo arte in quanto non espliciti soltanto il «reale», ma si generi da se stessa con proprie leggi (destinate peraltro a confermare una finale omogeneità con quelle del «reale»). Nella pittura di Santomaso ciò avviene a tutti i livelli, in tutte le connessioni, e particolarmente in quelle che si sono evidenziate come connotative dell'esperienza artistica del nostro tempo, non riferibili ad altro tempo che al nostro.

Luci, colori, linee, superfici nella pittura di Santomaso sono sempre in frizione tra loro e assumono l'ordine di improvvise armonie rivelatrici, per negarsi subito e restituirsi in altre epifanie. È un processo ogni volta ripreso lungo l'itinerario che porta dalla percezione dell'infante che appena apre gli occhi e non si sente nemmeno distinto dal mondo che lo attornia, fino a un sottile e perfino sofisticato adultismo «logico». La linea, che è discriminare e congiunzione insieme, affiora entro l'irrompere, il divampare incontrollabile di luce e colore con la sua spinta grafico-razionale, quasi a dominarlo. Ma non emergono dal «subbuglio» le «evidenze» di ideogrammi. I possibili ideogrammi, o meglio i tracciati del pulsare di un *logos* che perlustra coordina interpreta (o anche scoordina, reinserisce nell'enigma), tuttavia non emergono mai dal fecondo late cromatico-luminoso che stanno disseccando. Vi stanno immersi, se ne nutrono, e infine non ne sono che l'ultima «incidenza», la rampante linea di arricchimento estremo.

I lavori di Santomaso sono, allora, «lettere», secondo il nome dato alla celebre serie dedicata non a caso al Palladio; sono perfino schede, comunicazioni: ma sempre «materiche» come lo è un codice genetico. Questo *output* in realtà non esce mai fino al punto da staccarsi dal grande organismo-mecanismo di cui sta dando ragione. Così è avvenuto da sempre

a Venezia, città che supera in modo inimmaginabile e nello stesso tempo interpreta l'inesauribile delle sue particolari condizioni di natura-ambiente. Ritroviamo tutto ciò nella sperimentazione di Santomaso, che si dà sempre in forme irrequiete, febbrili, lacerate e laceranti, eppure così confortate di tessuti biologici, onirici, perfino storici: solo che ci si voglia dare la pena di individuarli nelle loro singolarità intrecciate e complementari. Se in questi percorsi di andata e ritorno si ha insieme l'occasione di reincontrare le sperimentazioni delle più varie scuole, il punto di arrivo si trova al di là di ognuna di es-

e, è solo di Santomaso, nella sua «logica» che risolve tutto in eleganza mossa e vibratile, in rari equilibri in tensione. Costruzioni precarie, residui di ragnatele sparse su abissi per collegare, lievi danze bloccate nell'attimo, folgorazioni ustionanti, traboccate o insinuanti perfusioni di colore si raccolgono qui in «raffinatezza», si raccolgono come in un esorcisma tenacissimo e insieme dubitoso, in una pronuncia definitiva e insieme aperta su altri spazi, altre zone di verità.

Andrea Zanzotto

APPARATI

BIOGRAFIA

1907

Nasce a Venezia il 26 settembre.

1926

Partecipa con alcuni lavori a collettive nazionali.

1932

Studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

1934

Partecipa alla XIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

1935

Esponde alla Mostra dei 40 anni della Biennale di Venezia.

1936

Partecipa alla XX Biennale d'Arte di Venezia.

1937

Inizia la serie dei suoi numerosi viaggi all'estero.

1939

Tiene la sua prima personale alla Galerie Rive Gauche di Parigi.

1939-1940

Affresca alcune sale dell'Università di Padova.

1942

Illustra con 27 disegni il volume di poesie *Grand Air* di Paul Eluard (Ed. Galleria Santa Radegonda, Milano, 1942).

1943

Partecipa alla IV Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

1946

Promotore del movimento che dapprima si denominò «Nuova Secessione artistica italiana» e in un secondo tempo «Fronte Nuovo delle Arti», ne firma il manifesto, che uscì a Venezia il 1° ottobre, assieme ai pittori Birolli, Cassinari, Guttuso, Morlotti, Pizzinato, Vedova e agli scultori Leoncillo e Viani.

1948

Partecipa alla XXXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e ottiene il «Premio del Comune». Partecipa alla V Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

1950

Riceve alla XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia il «Premio Incom».

1951

Affresca il Palazzo Antenore di Padova. Esponde, oltre che a Oslo e a Parigi, anche alla I Biennale do Museu de Arte Moderna di São Paulo del Brasile.

1952

Al IV Premio Nazionale di Pittura «Golfo di La Spezia» ottiene il primo premio. Partecipa alla XXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Partecipa alla Pittsburg International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute di Pittsburg.

1953

Ottiene il secondo premio alla I Mostra Internazionale di Pittura «Città di Messina». Alla II Biennale do Museu de Arte Moderna di São

Paulo del Brasile gli viene assegnato il secondo premio per la pittura.

Ottiene il primo premio-acquisto alla Mostra Nazionale di Pittura dell'Università di Trieste.

1954

La giuria della XXVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia gli assegna il primo Premio Internazionale per la Pittura.

1955

Partecipa alla I Documenta di Kassel.

Partecipa alla International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute, Pittsburg.

Partecipa alla VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

Partecipa alla I Esposizione Internazionale della Grafica di Ljubljana.

1956

Partecipa al V Premio Graziano alla Galleria del Naviglio di Milano, ottenendo il primo premio ex aequo.

Partecipa alla XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

1957

Ottiene il secondo premio all'Esposizione Internazionale della Grafica di Ljubljana.

1958

Partecipa all'Esposizione Universale *50 Ans d'Art Moderne*, Expo 58 di Bruxelles.

Ottiene il Premio Marzotto alla Mostra Internazionale di Pittura Contemporanea di Valdagno.

1959

Partecipa alla II Documenta di Kassel.

1960

Tiene una retrospettiva allo Stedelijk Museum di Amsterdam e al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.

1961

Partecipa alla VI Bienal do Museu de Arte Moderna di São Paulo del Brasile.

Partecipa alla IV Esposizione Internazionale della Grafica di Ljubljana.

1962

Partecipa alla III Biennale della Grafica di Tokyo. Partecipa alla XXXI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nella mostra *I Grandi Premi della Biennale 1948-60*.

1963

Partecipa alla V Esposizione Internazionale della Grafica di Ljubljana.

1964

Partecipa alla III Documenta di Kassel.

Partecipa alla International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute, Pittsburg.

Partecipa alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nella mostra *Arte d'oggi nei musei*.

Gli viene commissionato un grande dipinto murale per la Nuova Scuola Superiore di Scienze Economiche Sociali di St. Gallen in Svizzera.

1965

Partecipa alla VI Esposizione Internazionale della Grafica di Ljubljana.

1965-1966

Tiene tre grandi retrospettive con cento opere, provenienti da musei e collezioni private, nei Musei: Kunstverein, Hamburg, Haus am Lützowplatz, Berlin e nel Museum am Ostwall di Dortmund.

1967

Partecipa alla Biennale della Grafica di Tokyo.

1970

Per il ciclo «Gli artisti aiutano il teatro» partecipa con una mostra presso il teatro di St. Gallen in Svizzera, in concomitanza con l'ultimo lavoro di Jone-sco, *Triumph des Todes*.

1971

Interviene e collabora all'attività dell'Università Internazionale dell'Arte di Venezia.

Partecipa alla IX Esposizione Internazionale della Grafica di Ljubljana. Illustra con 7 litografie due *Cantos* di Ezra Pound (Erker-Presses di St. Gallen in Svizzera).

1972

Vince un premio alla Biennale Internazionale dell'Incisione a Cracovia e alla VII Biennale della Grafica di Tokyo.

Partecipa alla mostra *Grafica d'oggi* della XXXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

Partecipa alla X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

Fa parte della giuria al XXVI Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza.

1973

Mostra personale con opere dal 1953 al 1973 presso la Galleria Il Collezionista di Roma.

1974

Cessa l'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Venezia, iniziato nel 1954.

1975

Poemi di Veronica Franco letti da Santomaso (Yve Rivière, Paris).

1976

Tiene una personale alla Galleria Editale di Roma dal 29 ottobre al 30 novembre.

Tiene una personale alla Galleria 2 RC di Milano dal 14 dicembre.

1979

Tiene una personale alla fondazione Joan Mirò, a Barcelona, dal 18 gennaio al 20 febbraio.

Tiene una personale a München, Staatsgalerie Moderne Kunst, dall'8 novembre al 13 gennaio 1980.

1981

Tiene una personale alla West-End Galerie di Frankfurt il 28 febbraio. Tiene una personale a Kisslegg im Lindau, alla Schlosshofgalerie Ewald und Dorotea. Tiene una personale ad Ahlen-Westfalen, alla Fritz-Winter Haus di Helga Gausling, dal 20 giugno al 16 agosto.

Italian Art Four Contemporary — Directions Fort Lauderdale, Florida.

Personale alla Galleria Planetario a Trieste.

1983

Roma, l'Accademia Nazionale dei Lincei gli conferisce il Premio Antonio Feltrinelli di pittura per l'anno 1983.

1984

Tiene una personale alla Galerie du Faubourg di Neuchâtel, dal 14 aprile al 20 maggio.

1985

Mostra antologica di grafica al Musée d'Art Moderne di Strasbourg, dal 19 aprile al 19 maggio.

1986

Tiene una personale di opere di grafica dal 1964 al 1985 al Muzej Savremene Umetnosti di Belgrado; dal 13 al 28 febbraio, e una al Wilhelm-Hack Museum di Ludwigshafen a Rh. dal 21 settembre al 2 novembre.

1987

È presente alla Galerie im Erker di St. Gallen, dal 16 maggio al 5 settembre; alla Galleria Blu, dal 30 novembre '87 al 6 marzo '88 e alla Galerie Aras a Saugau, dal 26 settembre '87 al 15 gennaio 1988.

1988

Personale a Rovigo, all'Accademia dei Concordi dal 28 aprile al 31 maggio.

MOSTRE PERSONALI

1939

Parigi, Galerie Rive Gauche, 14-29 aprile (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).

1940

Genova, Galleria Genova (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).

1942

Milano, Galleria della Spiga, 23 aprile-2 maggio (presentazione di Attilio Podestà).
Firenze, Galleria Il Ponte, dicembre.

1943

Roma, Galleria dello Zodiaco, 27 febbraio (presentazione in cat. di Umbro Apollonio).

1953

London, The Hanover Gallery, 10 novembre-4 dicembre (presentazione in cat. di Herbert Read).

1955

Modena, Galleria alla Saletta, 19-28 febbraio (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).
Parma, Galleria del Teatro, 8-16 marzo (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).
Feltre, Galleria Al Sole, 19-28 marzo.
München, Galerie Wolfgang Gürlitt, giugno (presentazione in cat. di Hans Heilmaier).

1957

New York, Grace Borgenicht Gallery, 23 aprile-18 maggio (presentazione in cat. di Lionello Venturi).
Roma, Galleria Il Segno (gouaches), 7-21 dicembre (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).

1958

Napoli, Galleria Medea, gennaio.

1959

New York, Grace Borgenicht Gallery, 31 marzo-18 aprile.

Roma, Galleria Pogliani, 28 novembre-20 dicembre (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).

1960

Amsterdam, Stedelijk Museum, 14 aprile-10 maggio.
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 26 marzo-7 aprile (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).
St. Gallen, Galerie im Erker, 24 settembre-11 novembre (presentazione in cat. di Lionello Venturi).

1961

Ljubljana, Mala Galerija, aprile (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).
Rijeka, Galerija Likovnih Umjetnosti, 2-14 agosto.
Zagreb, Gradska Galerija, 15-26 giugno (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).
Roma, Galleria Il Segno, 18 novembre-12 dicembre.

1962

Cortina d'Ampezzo, Galleria Hausmann, 1-26 febbraio (presentazione in cat. di Giuseppe Marchiori).
Oslo, Galleria Kaare Berntsen, 1-27 novembre.
New York, Grace Borgenicht Gallery, 27 marzo-14 aprile (presentazione in cat. di W. Haftmann).

1963

Bari, Galleria La Panchetta, Mastroianni-Santomaso.

1964

St. Gallen, Galerie im Erker, 22 febbraio-31 marzo (presentazione in cat. di Franco Russoli e Goffredo Petrassi).
Luzern, Galerie Raber, 23 novembre-9 gennaio 1965 (presentazione in cat. di Franco Russoli e Goffredo Petrassi).

1965

Hamburg, Kunstverein, retrospettiva di 100 opere, 30 ottobre - 29 novembre (presentazione in cat. di Hans Platte).
Graz, Galerie C, 4 dicembre-14 gennaio 1966.
New York, Grace Borgenicht Gallery, 2-27 febbraio.

1966

Berlin, Haus am Lützowplatz (retrospettiva di 100 opere), 6-27 marzo.
Dortmund, Museum am Ostwall (retrospettiva di 100 opere), 23 aprile-22 maggio.
München, Galerie Günther Franke, 22 gennaio-23 febbraio.
Zürich, Galerie zu Prodigern, 22 settembre-15 ottobre (presentazione in cat. di Hans Platte).

1967

Trento, Centro Culturale Rosmini, 30 maggio-14 giugno (presentazione in cat. di Luigi Lambertini).
Trento, Galleria L'Argentario, luglio.

1968

New York, Grace Borgenicht Gallery, 24 febbraio-15 marzo (presentazione in cat. di Nello Ponente).

1969

Auvergnier-Neuchâtel, Galerie Numaga, 19 aprile-15 maggio (presentazione in cat. di Nello Ponente).
Vicenza, Galleria L'Incontro.
Trento, Galleria L'Argentario.
Udine, Galleria del Girasole, 11 ottobre.

1970

Venezia, Galleria Alfieri, 27 agosto-25 settembre (presentazione in cat. di Rodolfo Pallucchini).
Bari, Galleria Campanile, 24 ottobre-6 novembre.
St. Gallen, Teatro di St. Gallen, 11-31 dicembre.

1971

Rapallo, Galleria Polymnia, marzo.

Milano, Galleria Centro Brera, 6 aprile-5 maggio.
Milano, Galleria Blu, novembre.

1972

Alte Ceccato, Galleria d'Arte Modigliani, 15-28 aprile.

1973

Roma, Galleria Il Collezionista, 21 marzo-21 aprile.
Zug (Svizzera) P e P Galerie, giugno-luglio.
Arbon, Schloss Galerie, 31 agosto-29 settembre.

1974

Roma, Galleria e Libreria d'Arte Pictogramma (opera grafica 1938-1973), 28 marzo.
Venezia, Galleria Il Capricorno (gouaches), settembre.
Milano, Galleria L'Angolare (gouaches), novembre.

1975

Parma, Galleria Niccoli, novembre.
Auvornier-Neuchâtel, Galerie Numaga, settembre.
Basel, Salon International d'Art 6'75 (mostra organizzata dalla Galleria Il Capricorno), giugno.
Bonn, Galerie Wünche, settembre.
Hamburg, Galerie Wünche, ottobre.
Frankfurt, Frankfurt West-End Galerie, novembre.
Bari, Galleria Campanile, settembre.
Mantova, Ente Manifestazioni (gouaches), Loggia di Giulio Romano, 15 febbraio-9 marzo.
Roma, Grafica 2 RC Roma, ottobre.
Milano, Galleria Grafica Oggi, novembre.
Venezia, Circolo Artistico (grafica) (presentazione di Ezra Pound e Veronica Franco), agosto.
Arhus (Danimarca), Kunstmuseum di Arhus (grafica), ottobre.
København, Istituto Italiano di Cultura (grafica).
Arezzo, Galleria d'Arte Pier della Francesca, 28 febbraio-20 marzo.
Baden-Baden, Galerie Begemann (olii, gouaches, grafica), aprile.
St. Gallen, Galerie im Erker (litografie, libri, gouaches), 21 aprile.
Zug (Svizzera), Galerie P e P (legni, gouaches, litografie), (presentazione di Hans Platte e Giuseppe Santomaso), giugno.
Stockholm, G.S. Italienska Kulturinstitutet C.M. Leric, 1-15 novembre.
Roma, Galleria Editalia, 29 ottobre-30 novembre.
Roma, Grafica 2 RC Roma (opere grafiche), 1976.
Milano, Galleria 2 RC di Milano (pittura e grafica), 14 dicembre.

1977

Padova, Galleria d'Arte l'Alfiero, 29 gennaio-3 marzo.

Trieste, Galleria d'Arte Forum, 30 aprile-30 maggio.
Chicago, Van Straaten Gallery, 1 aprile-3 settembre.
Auvornier-Neuchâtel, Galerie Numaga, 3 settembre-9 ottobre.
Bonn, Galerie Wünche, 26 settembre.
Napoli, Galleria Lo Spazio, 27 ottobre-15 novembre.
Düsseldorf, Gallerie URSUS-Press, dicembre.
St. Gallen, Galerie im Erker (libri litografie, gouaches), 2 dicembre-15 gennaio 1978.

1978

Zürich, Galerie P e P und Verlag, 30 agosto-30 settembre.
München, BMW Galerie (grafica), 21 settembre-21 ottobre.

1979

München, Galerie Biedermann (grafica, gouaches), 5 ottobre-20 novembre.
Barcelona, Galeria EUDE (grafica), gennaio.
Barcelona, Fondazione Joan Mirò, 18 gennaio-20 febbraio.
Madrid, Gruppis (grafica), 26 settembre.
München, Staatsgalerie Modern Kunst, 8 novembre-13 gennaio 1980.
Valdarno, Galleria Civica d'Arte Moderna (grafica), dicembre-gennaio 1980.

1980

Cadaques, Galleria Cadaques, agosto.
Torino, CIDAS (grafica), novembre-dicembre.

1981

Auvornier-Neuchâtel, Galerie Numaga (gouaches, collages, gravure), 24 gennaio-22 febbraio.
Mirano, Galleria Riviere, 1 febbraio.
Frankfurt, Frankfurter West-End Galerie, 28 febbraio.
Kisslegg im Lindau (Germania), Schlosshofgalerie Ewald und Dorothea Schrade Kisslegg im Allgäu Altes Scholas, 6 marzo-24 aprile.
Ahlen-Westfalen (Germania), Fritz-Winter Haus di Helga Gausling, 20 giugno-16 agosto.
Trieste, Galleria Planetario, 14 novembre-14 dicembre.

1982

Lemgo (Germania), Galerie Weege (litografie e gouaches), 24 febbraio-27 marzo.
Napoli, Galleria Lo Spazio, 8-31 maggio.
Ischia, Castello Aragonese, 12 giugno-6 luglio.
Venezia, Galleria Multigraphic (grafica recente), settembre.

Venezia, Museo Correr, Sala Napoleonica (opere 1939-1982), 11 settembre-31 ottobre.
Reggio Emilia, Palazzo del Popolo (antologica di grafica), 4-23 dicembre.
München, Staatsgalerie Modern Kunst (presentazione del libro *Riverberi* e gouaches 1980-1982).

1983

St. Gallen, Galerie im Erker (quadri, acquerelli, grafica; 6 litografie per *Credibilità che* di Andrea Zanzotto), 29 gennaio-12 marzo.
Roma e Milano, 2 RC Editrice (presentazione del libro *Riverberi* e gouaches 1980-1982), febbraio.
New York, Grace Borgenicht Gallery (*Recent Paintings*), 8-28 maggio.
Innsbruck, Istituto Italiano di cultura (gouaches), 30 maggio-24 giugno.
La Spezia, Assessorato alla Cultura (antologica di grafica 1938-1982).
Zürich, Roswitha Haftmann Modern Art (gouaches), gennaio-febbraio.

1984

Neuchâtel, Galerie du Faubourg (dipinti recenti), 14 aprile-20 maggio.

1985

Strasbourg, Musée d'Art Moderne (antologica di grafica), 19 aprile-19 maggio.

1986

Belgrado, Muzej Savremene Umjetnosti (grafica 1964-1985), 13-28 febbraio.
Milano, Palazzo Reale, (opere 1939-1986; presentazione in cat. di Thomas M. Messer, Erich Steingraeber, Pontus Hulten e Giulio Carlo Argan), 29 aprile-15 giugno.
Ludwigshafen a Rh., Wilhelm-Hack Museum, (opere 1939-1986; presentazione in catalogo di Thomas M. Messer, Erich Steingraeber, Pontus Hulten e Giulio Carlo Argan), 21 settembre-2 novembre.

1987

St. Gallen, Galerie im Erker (opere 1984-1986; presentazione in cat. di Werner Haftmann e Carlo Bertelli), 16 maggio-5 settembre.
Milano, Galleria Blu, *Le coordinate dell'immaginazione* (opere scelte 1952-1964), 30 novembre 1987-6 marzo 1988.
Saulgau, Galerie Aras, (opere 1960-1987, acquerelli, gouaches, oli) 26 settembre 1987-15 gennaio 1988).

1988

Rovigo, Accademia dei Concordi, *Giuseppe Santomaso* (opere 1937-1987), 28 aprile-31 maggio.

Giuseppe Santomaso ha inoltre partecipato a numerose mostre collettive nelle più importanti città del mondo, tra cui:

Barcelona, Berlin, Bremen, Bruxelles, Buenos Aires, Caracas, Chicago, Firenze, Frankfurt, Genève, Göteborg, Hamburg, Hannover, Helsinki, Kassel,

Lausanne, Lisboa, London, Los Angeles, Ljubljana, Madrid, Mannheim, Melbourne, Milano, München, Napoli, New York, Oslo, Palermo, Paris, Rio de Janeiro, Roma, San Francisco, Santiago del Cile, São Paulo, Stockholm, Torino, Venezia, Warszawa, Wien, Zürich.

Opere di Santomaso si trovano a:

Amsterdam, Stedelijk Museum; Bari, Civica Amministrazione; Berlin, Nationale Galerie; Boston, Fine Art Museum; Chicago, Art Institute; Firenze, Palazzo Strozzi; Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna; Helsinki, Museum Athenée; Le Chaux de

Fonds, Musée des Beaux-Arts; La Spezia, Galleria Civica d'Arte Moderna; Lincoln, University of Nebraska; London, Victoria and Albert Museum; Ludwigshafen a Rh., Wilhelm-Hack Museum; Milano, Museo d'Arte Moderna; München, Staatsgalerie Modern Kunst; New York, Guggenheim Museum; Parma, Museo d'Arte Moderna; Pittsburg, Museum of Art, Carnegie Institute; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; Roma, Galleria d'Arte Moderna; São Paulo del Brasile, Museu de Arte Moderna; St. Louis (USA), City Art Museum; Torino, Museo Civico d'Arte Moderna; Trieste, Galleria Revoltella; Trieste, Università di Trieste; Udine, Museo Civico d'Arte Moderna; Venezia, Galleria d'Arte Moderna; Venezia, Ente Autonomo «La Biennale»; Venezia, R. Salomon Guggenheim Collection.

BIBLIOGRAFIA

Libri illustrati

1942

PAUL ELUARD, *Grand Air*, Milano (con 27 disegni di G. Santomaso).

1947

MASSIMO BONTEMPELLI, *Venezia salvata*, Venezia (con incisioni di G. Santomaso).

1960

Album, Roma (con 6 litografie a colori di G. Santomaso e prefazione di Carlo Levi).

1963

GIUSEPPE MARCHIORI, *La mantide atea*, Ancona (con 4 acquaforti a colori di G. Santomaso).

1967

Antologia del Campiello 1967, Venezia (con 5 litografie di G. Santomaso e testo di A. Barolini, C. Cassola, G. De Sanctis, G. Masirca, L. Santucci).

STEFANO BRANCA, *Poesie*, Venezia (con disegni di G. Santomaso).

1968

STEFANO BRANCA, *E che io desideri solo te*, Venezia (con disegni di G. Santomaso).

1972

EZRA POUND, *On Angle*, St. Gallen (*Cantos* manoscritti e litografati con 7 litografie a colori di G. Santomaso).

1975

VERONICA FRANCO, *Rime lette da G. Santomaso*, Paris.

1976

La Segnaletica dell'Inconscio, Milano-Roma (cartella con 6 incisioni di G. Santomaso).

1979

Il vento dell'Est, St. Gallen (cartella con 10 litografie di G. Santomaso).

1982

ANDREA ZANZOTTO, *Giuseppe Santomaso «Credibilità che»*, St. Gallen (con 6 litografie).

Saggi e monografie sull'artista

1942

Giuseppe Santomaso, in *Beltempo. Almanacco delle Lettere e delle Arti*, Roma.

1946

STEFANO CAIROLA, *Arte italiana del nostro tempo* (scritto di Attilio Podestà), Bergamo.

GIUSEPPE MARCHIORI, *Pittura moderna italiana*, Trieste.

1947

GIUSEPPE MARCHIORI, *Arte moderna all'Angelo*, Venezia.

1950

UMBRO APOLLONIO, *Pittura moderna italiana*, Venezia.

RAFFAELE CARRIERI, *Pittura scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milano.

GIUSEPPE VERZOCCHI, *Il lavoro nella pittura italiana d'oggi. 70 pittori d'oggi*, Milano.

1951

GIUSTA NICCO FASOLA, *Ragione dell'arte astratta*, Milano.

ETTORE PADOVANO, *Dizionario degli artisti contemporanei*, Milano.

1953

UMBRO APOLLONIO, *Premier bilan de l'art actuel*, Paris.

MAURICE RAYNAL, *Peinture moderne*, Genève-Paris.

1954

E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs*, Saint-Ouen (Sein).

GIUSEPPE MARCHIORI, *La casa sull'argine. Storia di un affresco di Santomaso*, Venezia.

GIUSEPPE MARCHIORI, *Santomaso. Pitture e disegni 1952-1954*, Venezia.

1954-1955

WERNER HAFTMANN, *Malerei in 20 Jahrhundert*, München.

1955

ROBERT GENAILLE, *La peinture contemporaine*, Paris.

WERNER HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna - Santomaso*, München (I edizione), Milano (II edizione, 1960).

LUIGI SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano.

LIONELLO VENTURI, *Santomaso*, in *Otto artisti italiani*, Roma.

1956

GUIDO BALLO, *Santomaso*, in *Pittori italiani dal futurismo ad oggi*, Roma.

MARCEL BRION, *Art abstrait*, Paris.

BERNHARD DEGENHART, *Italienische Zeichner der Gegenwart*, Berlin.

ARNULF NEUWIRTH, *Abstraktion-Santomaso*, Wien.

LEONARDO SINISGALLI, Valeria Sissa, *ENI 1955*, Roma.

GENNARO VACCARO, *Panorama biografico degli italiani d'oggi*, Roma.

LIONELLO VENTURI, *Arte moderna*, Roma.

LEOPOLD ZAHN, *Kleine Geschichte der Modernen Kunst*, West-Berlin.

1957

TRISTAN SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano.

MICHEL SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite*. Santomaso, Paris.

1958

GIULIO CARLO ARGAN, Nello Ponente, *Italien in Neue Kunst nach 1945*, Köln.

SHELDON CHENEY, *The Story of Modern Art*, London.

MARIO DE MICHELI, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano.

ANDRÉ DE RIDDER, *De Levende Kunst Gezien te Venetië*, Bruxelles.

WILL GROHMANN, *L'arte dopo il 1945*, Köln.

GIUSEPPE MAZZARIOL, *Pittura italiana contemporanea*, Bergamo.

G. POESGEN, L. ZAHN, *Abstrakte Kunst eine Weltsprache*, Baden-Baden.

LIONELLO VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, Roma.

HANS VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jahrhundert*, Leipzig.

1959

UMBRO APOLLONIO, *Giuseppe Santomaso*, Amriswill.

HERBERT READ, *Breve storia della pittura moderna*, Milano.

WILL GROHMANN, *L'arte dopo il 1945: «l'Italia»: Giulio Carlo Argan*, Nello Ponente, Milano.

1960

JEAN CASSOU, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris.

GIUSEPPE MARCHIORI, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia*, Milano.

NELLO PONENTE, *Peinture moderne. Tendances contemporaines*, Paris.

1961

GIUSEPPE MAZZARIOL, T. Pignatti, *Storia dell'arte italiana*, Milano (vol. III).

RENZO MODESTI, *Pittura moderna nel mondo*, Milano.

1962

PIERRE FRANCASTEL, *Santomaso. Cicale e cattedrali*, Amriswill.

1963

GIULIO CARLO ARGAN, *Modern Painting*. Giuseppe Santomaso, Tokyo.

ALBERTO MARTINI, *Pittura in Europa*, vol. XV, *L'Ottocento e il Novecento*, Milano.

MARCO VALSECCHI, *Gli artisti di corrente*, Milano.

1964

GUIDO BALLO, *La linea dell'arte italiana*, Roma.

Capolavori nei secoli (numero 139), Milano.

Catalogo internazionale dell'arte contemporanea, Milano.

WERNER HAFTMANN, *Santomaso in Puglia*, Bari.

FRANCO RUSSOLI, *Les peintres célèbres. Peintres contemporains*. Santomaso, Paris.

GIUSEPPE SCIORTINO, *Crepuscolo dell'Astrattismo*, Roma.

1965

UMBRO APOLLONIO, E. Crispolti, G. Dorfles, D. Micacchi, M. Venturoli, *Arte d'oggi*, Roma.

Arte italiana contemporanea (con prefazione di Luciano Bodinga), Firenze.

1966

WILL GROHMANN, *Art of Our Time*, London.

ALDO PELLEGRINI, *New Tendencies in Art*, New York.

NELLO PONENTE, M. Fagiolo Dell'Arco, *Italien in Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik*, Köln.

MARCELLO VENTUROLI, *I viaggiatori in arte*, Milano.

1967

S. A. *Dictionnaire Universel de l'Art et des Artistes*, Paris.

1968

NELLO PONENTE, *Santomaso: pitture*, Venezia.

1969

JEAN LAYMARIE, Michel Ragon, *L'abstraction lyrique de l'explosion a' l'inflation, «Depuis 45»* in *L'Art de notre temps*, I, Bruxelles.

1970

Catalogo Bolaffi d'arte moderna, n. 6, Torino.

1971

Catalogo Bolaffi d'arte moderna, n. 7, Torino.

ITALO TOMASSONI, *Arte dopo il 1945. Italia*, Bologna.

1972

Catalogo Bolaffi d'arte moderna, n. 8, Torino.

1973

Catalogo Bolaffi d'arte moderna, n. 9, Torino.

NELLO PONENTE, *Presentazione* nel catalogo della mostra alla Galleria Il Collezionista d'Arte Contemporanea, Roma.

1974

OTTAVIO VITTORI, *Presentazione* nel catalogo della mostra Legni-Santomaso, Basel.

1975

FRANCO CALDERONI, *Santomaso. Opera grafica 1938-1975*, Roma.

AA.VV., *Santomaso. Catalogue Raisonné*, Venezia.

1979

ORIOLO BOHIGAS, *Sette «lettere» a Santomaso*, nel catalogo della mostra alla Fondazione Joan Mirò, Barcellona.

1979-1980

GIULIANO MENATO, *Introduzione* al catalogo della mostra alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Valdarno.

G. Santomaso, nel catalogo della mostra alla Staatsgalerie Modern Kunst, München.

1981

DORIS SCHMIDT, conferenza per la inaugurazione della mostra alla Fritz Winter Haus, Ahlen.

Giuseppe Santomaso, edizione della Galleria Planetario, Trieste.

1982

GUIDO BALLO, *Santomaso, la coerenza di una ricerca*, introduzione al catalogo Santomaso. *Opere 1939-1982*. Museo Correr, Venezia.

1983

JULIA BALLERINI, introduzione al catalogo Santomaso, *Recent Paintings*, Grace Borgenicht Gallery, New York.

RAITRE, «Cerchiamo di volare», *Un pittore, una città*, a cura di Antonio Bruni, regia di Maria Maschietto.

1986

RAIUNO, Rubrica «Grandi mostre» di Anna Maria Cerrato e Gabriella Lazzoni. Servizio di Antonio Ficarra.

Santomaso (opere 1939-1986). Catalogo della mostra a Palazzo Reale, Milano.

Su Giuseppe Santomaso hanno inoltre scritto, tra gli altri, su periodici e quotidiani:

Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Carmine

Benincasa, Ruth Binde, Leonardo Borgese, Giuliano Briganti, Anselmo Bucci, Flavio Caroli, Raffaele Carrieri, Enrico Crispolti, Enzo Di Martino, Paul Eluard, Maurizio Fagiolo, Paolo Grassi, Giuseppe Marchiori, Filiberto Menna, Gioia Mori, Anna e

Rodolfo Pallucchini, Guido Perocco, Nello Ponente, Arturo Carlo Quintavalle, Carlo Ludovico Ragghianti, Vittorio Rubin, John Russel, Franco Russo-
li, Vanni Scheiwiller, Vittorio Sgarbi, Lorenza Trucchi, Marco Valsecchi, Lionello Venturi.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

Omaggio al Crocifisso di Cimabue. Olio su tela, cm 162 × 115. Collezione privata.

Spazio violato. Olio su tela, cm 162 × 130. Collezione privata.

Lettera a Palladio n. 1. Olio su tela, cm 123 × 89. Collezione privata.

Lettera a Palladio n. 7. Olio su tela, cm 162 × 130. Collezione privata.

L'occhio. Olio su tela, cm 163 × 130. Collezione privata.

Eclissi bianca. Olio su tela, cm 162 × 81. Collezione privata.

Quasi meridiana. Olio su tela, cm 92 × 73. Collezione Federico Favetti.

Contrappunto. Olio su tela, cm 162 × 130. Collezione privata.

Anche il grigio racconta. Olio su tela, cm 130 × 97. Collezione privata.

Cadenza musicale. Olio su tela, cm 103 × 84. Collezione privata.

Notte trasfigurata. Olio su tela, cm 162 × 81. Collezione privata.

Ricordo di viaggio. Olio su tela, cm 162 × 130. Collezione privata.

Segnali da levante. Olio su tela, cm 162 × 130. Collezione privata.

Fra il nero e il bianco. Olio su tela, cm 100 × 81. Collezione privata.

Il nido. Olio su tela, cm 162 × 131. Collezione privata.

Fontego dei Turchi. Olio su tela, cm 162 × 130. Collezione privata.

Medioevale. Olio su tela, cm 162 × 130. Collezione privata.

Andando all'archivio. Olio su tela, cm 100 × 81. Collezione privata.

La casa del gondoliere. Olio su tela, cm 100 × 81. Collezione privata.

Paesaggio araldico. Olio su tela, cm 100 × 81. Collezione privata.

Quasi allegro. Olio su tela, cm 116 × 89. Collezione privata.

Marin Faliero, doge decapitato. Olio su tela, cm 100 × 80. Collezione privata.

*Finito di stampare nel mese di giugno 1988
dalla Litograf Arti Grafiche s.n.c. - Torino
per conto de Il Quadrante s.r.l.*