

S P I N E A R T E

**L'incisione  
veneta  
del '900**



COMUNE DI SPINEA  
Assessorato alla Cultura

*con il patrocinio della*



PROVINCIA  
DI VENEZIA

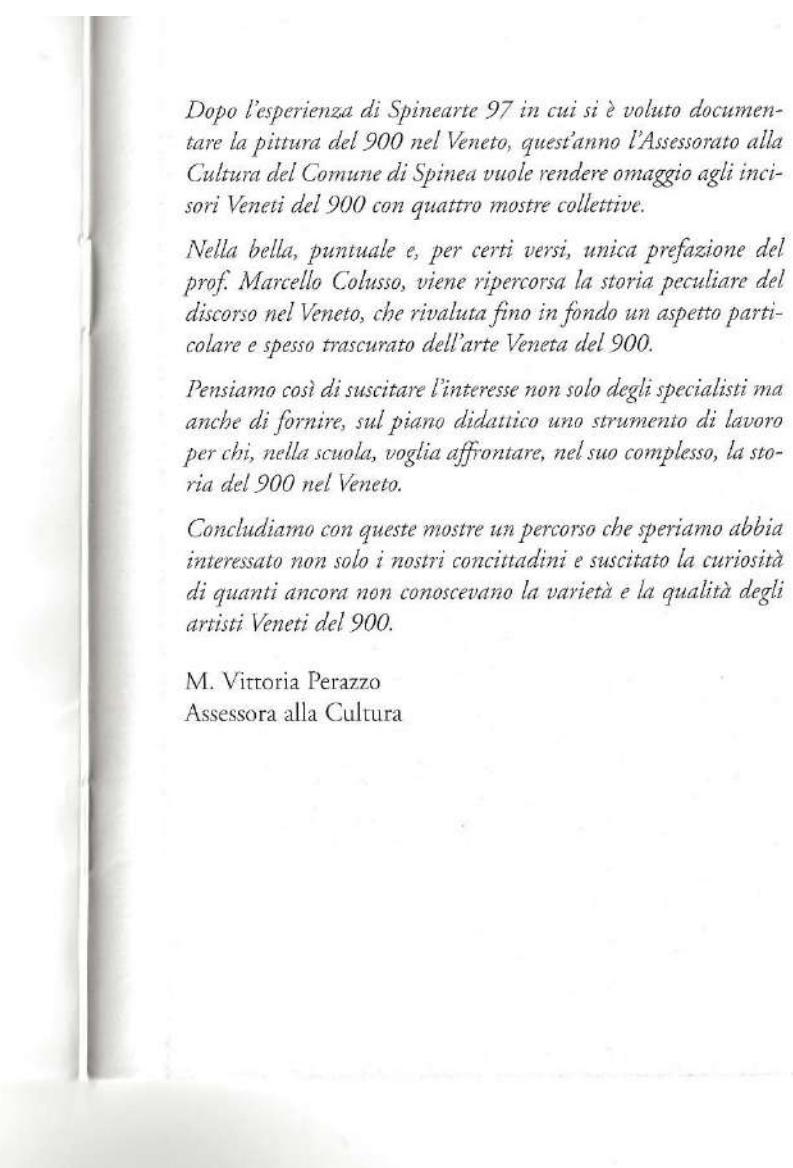
S P I N E A R T E

# L'incisione veneta del '900

5 settembre - 30 ottobre 1998

Oratorio Santa Maria Assunta  
Rossignago/Spinea

 CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.



*Dopo l'esperienza di Spinearte 97 in cui si è voluto documentare la pittura del 900 nel Veneto, quest'anno l'Assessorato alla Cultura del Comune di Spinea vuole rendere omaggio agli incisori Veneti del 900 con quattro mostre collettive.*

*Nella bella, puntuale e, per certi versi, unica prefazione del prof. Marcello Colusso, viene ripercorsa la storia peculiare del discorso nel Veneto, che rivaluta fino in fondo un aspetto particolare e spesso trascurato dell'arte Veneta del 900.*

*Pensiamo così di suscitare l'interesse non solo degli specialisti ma anche di fornire, sul piano didattico uno strumento di lavoro per chi, nella scuola, voglia affrontare, nel suo complesso, la storia del 900 nel Veneto.*

*Concludiamo con queste mostre un percorso che speriamo abbia interessato non solo i nostri concittadini e suscitato la curiosità di quanti ancora non conoscevano la varietà e la qualità degli artisti Veneti del 900.*

M. Vittoria Perazzo  
Assessora alla Cultura

*Marcello Colusso*

#### APPUNTI PER UNA CRONOLOGIA DELL'INCISIONE VENETA DEL NOVECENTO

Giunti ormai a fine secolo, mi sembra doveroso tentare di riannodare i fili sparsi di un discorso incisorio nel Veneto che, con alterne fortune, ha dato plurime testimonianze di vitalità ed autonomia espressiva, ma è quanto mai difficile tracciare in poche righe una storia dell'Incisione Veneta del Novecento, visto il numero e la qualità dei protagonisti perciò ogni volontà omissione, o involontaria dimenticanza, diventa necessariamente dolorosa ed il risultato è (altrettanto dolorosamente) parziale e frammentario.

All'inizio del Novecento il panorama incisorio nel Veneto era quanto mai sconsolante, basti pensare alla mancanza di un sostrato didattico dovuto alla soppressione della Cattedra di Tecnica dell'Incisione all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal lontano 1876, cancellata dagli insegnamenti anche per carenza di allievi. Se a questo si aggiunge la concezione ottocentesca per cui l'incisione era intesa come banale strumento di riproduzione pittorica e documentaristica, si può ben immaginare quanto fosse limitato l'orizzonte culturale della calcografia in ambito veneto, né d'altra parte la situazione poteva darsi più confortante nelle altre regioni italiane. Ben poco peso avevano avuto le prove incisorie di grande qualità di artisti quali Gigante, Fattori o Fontanesi, rimaste isolate in una marea di algide stampe di "traduzione".

Per paradosso della storia, l'avvento della fotografia e la riproduzione fotomeccanica delle immagini favorirono lo sviluppo dell'arte calcografica sottraendola alla mera "traduzione" dei testi pittorici potenziando invece la necessità di intenderla come linguaggio espressivo autonomo.

Ma, come spesso accade, il rapporto causa effetto non fu né così elementare né così immediato: era necessario, in un certo senso, ripartire da zero, ritrovare la grammatica della calcografia per formulare un discorso nuovo, adatto alle nuove esigenze che l'arte europea stava esprimendo nelle varie tendenze.

L'occasione di vedere direttamente a confronto opere che potessero risvegliare l'interesse degli artisti italiani verso il mondo incisorio fu fornita

dalle Biennali veneziane che in numerose occasioni focalizzarono l'attenzione della critica e degli artisti verso autori che si servivano della calcografia in modo specifico. Il merito principale della sua valorizzazione spettò a Vittorio Pica che, collaborando con Fradeletto all'organizzazione delle prime Biennali, potenziò la grafica europea sia in fase espositiva sia con una serie di scritti divulgativi su Emporium intitolata "Attraverso gli albi e le cartelle". Gli articoli del Pica dimostrarono ampiamente quale fosse il divario tra la produzione straniera, compatta ed articolata, e lo sparuto manipolo di incisori italiani che timidamente si affacciavano alla ribalta internazionale.

La conseguente presa di coscienza del valore intrinseco della grafica d'arte, non più relegata nel ruolo di "arte minore", portò al concepimento di una corporazione che, sull'esempio delle consimili straniere, potesse riunire tutti coloro che professionalmente si dedicassero alla calcografia. Nacque così l'Associazione Italiana Acquaforisti e Incisori che debuttò a Milano nel 1915 nei locali della "Permanente" con l'imprimatur del motto "Dant vulnera formam", coniato per l'occasione da Gabriele D'Annunzio. Ma, a scorrere i nomi degli espositori, non compare alcun artista veneto e tale assenza è ancora una volta ascrivibile alla totale mancanza di una tradizione scolastica nella nostra regione dato che solo da tre anni, nel 1912, era stata ripristinata la Libera Cattedra di Incisione all'Accademia di Venezia (dopo trentasei anni di chiusura) affidata al bolognese Emanuele Brugnoli.

Né, d'altra parte, sul piano squisitamente formale, gli altri incisori italiani aderenti all'Associazione dimostravano alcuna sintonia con le avanguardie europee, anzi si dimostravano ancora connessi con le forme ormai stanziate dell'Art Nouveau e del Simbolismo: si può ben affermare che la stagnazione della calcografia italiana di inizio secolo abbia avuto poche eccezioni e, guarda caso, tutte provenienti da situazioni estranee alla cultura ufficiale del tempo.

Gli anni che precedettero la Prima Guerra Mondiale videro il Veneto all'avanguardia della ricerca calcografica italiana, specialmente con le opere grafiche di un artista anomalo e isolato quale fu il trevigiano Alberto Martini, in cui sono ben ravvisabili alcune premonizioni di tipo surrealista, ma ancor più con le ricerche contestatrici del Gruppo degli Artisti di Ca' Pesaro: costoro, in aperta opposizione alle tendenze conservatrici della Biennale, ben coordinati da Nino Barbantini e sostenuti cri-

ticamente anche da Gino Damerini, furono (secondo la definizione di Gino Rossi) "le sentinelle avanzate nell'arte moderna". Le loro ricerche, anche sul piano incisorio, svecchiarono di colpo il fiacco ambiente veneziano, tanto da indurre anche Umberto Boccioni alla sua prima personale a Ca' Pesaro nella Esposizione d'Estate del 1910.

Per questi giovani artisti l'incisione costituì un corollario alle ricerche pittoriche e plastiche, per cui il linguaggio grafico rimase in secondo piano: così dicasi sia per Arturo Martini sia per Felice Casorati (i più produttivi sul piano grafico) che per Gino Rossi, Pio Semeghini, Umberto Moggioli e Tullio Garbari. Ma questa marginalità della attività incisoria del gruppo di Ca' Pesaro non significò minor attenzione anzi si può dire che le ricerche grafiche abbiano camminato parallelamente alle altre, contribuendo in larga misura al rinnovamento di quello che sino a quel momento era stato definito "bianco e nero", ridefinendo su una nuova posizione il valore del rapporto tra segno e tecnica impiegata.

Ben diverso e più consistente, invece, fu il contributo di Guido Balsamo Stella, di Benvenuto Disertori che con Federico Cusin e Fabio Mauroner predileggero la ricerca incisoria.

Nelle prime acqueforti di Balsamo Stella confluirono sia l'orientamento simbolista di origine germanica che gli ultimi echi di suggestioni formali legate allo stile floreale, ma già negli anni 1910-1912 la sua attenzione si diresse verso la raffigurazione di fabbriche e paesaggi industriali, collegandosi indirettamente alle tematiche prefuturiste. Dopo molteplici esperienze didattiche compiute in varie parti d'Italia, nel 1936 gli venne affidata la Cattedra di Decorazione del Libro all'Istituto Statale d'Arte di Venezia contribuendo così ad una maggiore diffusione di una raffinata cultura grafica.

Anche la formazione di Benvenuto Disertori avvenne in contesto mitteleuropeo e l'influenza secessionista e simbolista è ben avvertibile nelle prime xilografie, ma lo studio di Dürer lo condusse ben presto alla semplificazione del segno e del tratteggio nelle successive acqueforti dedicate alle vedute di antiche città dell'Italia centrale. Pur vivendo lontano da Venezia (partecipò però alle mostre di Ca' Pesaro nel 1912 e nel 1919) fu costante la sua presenza alle Biennali, dal 1914 al 1950: l'attività incisoria di Disertori costituì un punto di riferimento per la successiva generazione di artisti, anche dal punto di vista teorico attraverso una serie di articoli dedicati alla Storia della Calcografia pubblicati su Emporium e col-

successivo volumetto "L'incisione italiana" pubblicato nel 1931.

Negli stessi anni, in modo indipendente dai sussulti d'avanguardia, a Venezia sia Mariano Fortuny che Lino Selvatico che Gennaro Favai esperimentarono raffinate e complesse tecniche incisorie, contribuendo ad una ulteriore diffusione della calcografia.

Questo moltiplicarsi delle esperienze che, a vario titolo e con diversa fortuna, stava affermandosi nel contesto veneto condusse alla necessità di rendere istituzionale l'insegnamento all'Accademia di Venezia nel 1912 con la Libera Cattedra d'Incisione: come già accennato, fu assegnata a Emanuele Brugnoli, che aveva riscosso un notevole successo alla Quarta Biennale ove aveva esposto una raccolta d'acqueforti di ispirazione veneziana in cui la tecnica incisoria proveniva direttamente dai grandi autori settecenteschi (Canaletto in primis) sebbene pervase da un sapore naturalistico e narrativo di chiara matrice ottocentesca.

La Prima Guerra Mondiale stravolse i grandi fermenti che avevano contraddistinto il primo decennio del secolo ed avevano permesso il riaggancio alle avanguardie europee anche sul piano incisorio: l'esperienza brutale del conflitto segnò un mutamento di rotta ed una più pacata volontà di riflessione. Il desiderio di ricostruire si travasò in un generale "ritorno all'ordine", comune del resto a tutte le nazioni toccate amaramente dall'esperienza della Guerra.

In questo clima di reazione, che sfociò in Italia nel movimento di "Novecento" (appoggiato con evidente volontà propagandistica dal regime fascista) il mondo incisorio rimase ai margini sia per la scarsità della produzione che per una suditanza psicologica nei confronti della pittura. Solo alcuni tra i protagonisti dedicarono ampio spazio alla calcografia, in una ricerca autonoma di linguaggio espressivo, valgano fra tutte le opere di Giorgio Morandi, Giuseppe Viviani, Nino Maccari, Luigi Bartolini a rischiarare gli anni bui di un ventennio così cupamente dominato dalla retorica e dalla tracotanza politica.

E, quasi a dimostrazione del peso che l'ingerenza politica ebbe sul mondo artistico, valgano questi passi di una lettera scritta da Morandi a Bartolini nel 1932: "Più avanti si va e più ci si accorge che di vero resta ben poco. Io andai a Venezia verso la fine d'ottobre e rivedi con piacere le tue cose. Naturalmente neppure una stampa era venduta... Io, sai, da più di un anno non ho venduto nemmeno un'incisione. Sembra incredibile eppure è la verità. Bisognerebbe mescolarsi con tutto il resto e accettare tutti i

compromessi.”.

Non a caso, nello stesso'32 per motivi politici Emanuele Brugnoli dopo ventiquattro anni di insegnamento era stato costretto ad abbandonare la Cattedra di Incisione all'Accademia di Venezia, ma si era premurato di segnalare come successore il ben più giovane assistente Giovanni Giuliani, alla cui scuola si formarono più tardi tutti i successivi maggiori incisori veneti.

Anche Giuliani si era formato nel clima culturale dell'Opera Bevilacqua La Masa, ma la sua produzione aquafortistica rimase ben ancorata nell'alveo di una solida tradizione del mestiere, che saprà trasmettere con rara efficacia ai suoi allievi. La sua opera ben si inserisce nel filone dell'incisione vedutistica veneta corroborata da palpazioni chiaroscurali di rara perizia, specialmente nelle aquaforti dedicate all'amata Venezia, di cui raffigurò sia gli aspetti più squisitamente intimistici che le novità territoriali di Marghera, che proprio negli stessi anni stava iniziando il suo sviluppo industriale. La grandiosità dei cantieri, del porto, delle architetture metalliche gli suggerirono una trasfigurazione d'ambiente che ben si riallaccia alla lezione piranesiana, accentuata dell'intenso contrasto tra improvvisi lampi di luce e la drammatica oscurità.

Al suo fianco, anche nell'attività didattica in qualità di assistente, Virgilio Tramontin, lirico interprete della luminosità del paesaggio rurale veneto, raffigurato con rara sensibilità cromatica e senso della dilatazione dello spazio, che si risolve in immagini idilliche di raffinata semplicità.

Analoga ricerca sul valore tonale del paesaggio fu condotta, quasi parallelamente, da Lino Bianchi Barriviera e Giovanni Barbisan: nel primo l'immagine scandisce saldamente i piani mediante un uso sapiente e calcolato del reticolo aquafortistico, che sottolinea luci e distanze, mentre il secondo tende ad uscire dalla secchezza dell'acquaforte mediante un pulviscolo segnico teso a catturare ogni minima vibrazione cromatica del paesaggio. La grafica di Barbisan, pur rimanendo tecnicamente saldamente ancorata alla tradizione calcografica, nella minuzia del particolare, nella frantumazione delle luci e specialmente con l'uso magistrale dei mezzi toni acquisita emozioni e percezioni che sconfinano nella pittura, giungendo ad esiti di vibrante lirismo.

Con diverso approccio al tema del paesaggio si deve ricordare l'opera incisa di Neri Pozza che, partito da una formazione scultorea, concentrò la propria attenzione specialmente sull'amata città di Vicenza, analizzandola nei suoi volumi architettonici, rarefacendo sempre più l'immagine descrittiva

del paesaggio urbani verso una definizione plastica degli edifici, ponendo in risalto la struttura della città con linguaggio scarno e di rara efficacia.

Per affinità di semplificazione, gli si può accostare la ricerca incisoria di Mario Dinon la cui attività didattica all'Istituto Statale d'Arte di Venezia contribuì alla formazione della successiva generazione di incisori. Mario Dinon amò la solitudine del paesaggio lagunare e delle isole sperdute, immerse in una dilatata luce meridiana che riduce all'essenziale il contrasto chiaroscuro ottenuto con un segno deciso, allungato e profondamente scavato: ne deriva l'immagine di una laguna silenziosa ed immobile, quasi metafisica nella sua liricità, in cui acqua e cielo si fondono in una fissità senza tempo.

Appartata, ma non per questo meno significativa, l'opera incisoria di Giovanni Korompay che, dopo una iniziale adesione al Secondo Futurismo, si direzionò verso una sintesi strutturale inoggettiva, realizzando acqueforti basate sulla partitura di superfici e linee giustapposte con rigore architettonico, che riescono a sublimare il dato reale di partenza.

In campo xilografico, la produzione veneta fu limitata a sporadici episodi, basti pensare alle prove di Guido Cadorn e Carlo Dalla Zorza (presto abbandonate per la ricerca pittorica), mentre più rilevante fu l'apporto indiretto di artisti trentini quali Guido Polo e Remo Wolf o friulani come Tranquillo Marangoni.

In Guido Polo fu determinante la formazione in ambito tedesco che potenziò la sua visione drammatica e desolante dell'esistenza, carica di tensioni emotive di chiara matrice espressionista, mentre in Remo Wolf prevale un senso narrativo e descrittivo, pure di ascendenza nordica, ma impreziosito da un evidente senso della decorazione ottenuto con l'uso di diverse matrici di legno di fìlo che potenziano le possibilità coloristiche della tecnica xilografica.

Totalmente diverso l'uso del legno di testa in Tranquillo Marangoni, le cui opere, spesso incentrate sulla tematica del lavoro, della costruzione, dei cantieri esaltano la fatica dell'uomo con una grafia minuta e tagliente, accampando profili e volumi stilizzati contro il bianco assoluto del foglio, ottenendo un impatto visivo di grande efficacia grafica.

Alla grande lezione espressionista si riallaccia anche il realismo di Tono Zancanaro che alternò fantastiche visioni o narrazioni paesaggistiche ad opere di forte contenuto politico come nella serie del "Gibbo" o quelle dedicate alla Resistenza. In Zancanaro convivono sarcasmo ed ironia,

impegno politico e partecipazione sentimentale alla tragedia umana, accentuati espressivamente da intensi scavi rafforzati da interventi a puntasecca che conferiscono alle opere un senso di profonda commozione. Assolutamente diverso il percorso grafico di Armando Pizzinato che, pur agendo nel contesto del Realismo italiano, dopo una serie di acqueforti e puntesecche (eseguite negli anni di formazione all'Accademia di Venezia fra il 1930 ed il 1934) riprese l'attività incisoria agli inizi degli anni Sessanta in numerose lastre in cui riconfluirono le giovanili esperienze cubo futuriste. Gli anni della Seconda Guerra Mondiale segnarono, forzatamente, un rallentamento dell'attività incisoria, cui corrispose, al termine del conflitto, per reazione, uno sforzo collettivo di ripresa e rinnovamento. Le tendenze furono molteplici e contraddittorie, innestarono polemiche e contrasti accesi specialmente nella spaccatura tra astrattisti e realisti, ma, nel complesso, nel Veneto prevalse più un senso di continuità con la tradizione incisoria precedente anche perché, in massima parte, la regione veneta era rimasta ai margini della produzione pomposa e monumentale di Novecento, quasi disattenta alla retorica del ventennio e lo scontro, più che sul piano politico (come avvenne in altre regioni), fu sul piano squisitamente formale. Anche gli artisti che più apertamente si schierarono con l'aggueirito gruppo degli innovatori, Santomaso, Vedova, De Luigi, ad esempio, in realtà muovevano da esperienze che avevano salde radici nella pittura veneta del Cinquecento, per cui la loro fu reinvenzione e ricostruzione emotiva di un antico bagaglio culturale, su cui si erano innestati i fermenti dell'avanguardia europea ed americana.

Tutti gli altri, per lo più, si mostrarono attenti alle novità provenienti dall'estero, ma le accolsero solo parzialmente, adattandole al proprio linguaggio, rimanendo nel solco di un percorso nettamente figurativo, come può ben dimostrare il costituirsi nel 1952 della Associazione Incisori Veneti (A.I.V.) in cui dapprima confluirono i protagonisti della stagione prebellica e poco più tardi gli artisti della generazione successiva. Ne furono soci fondatori Barbisan, Bianchi Barriviera, Dinon, Giuliani, Marangoni, Pozza, Tramontin, Wolf e Zancanaro.

L'azione dell'AIV si dimostrò, attraverso la guida sensibile ed appassionata di Giorgio Trentin (strenuo propugnatore della tecnica calcografica classica ed avversario indomabile della logica del profitto mercantile) determinante per una diffusione capillare del linguaggio incisorio, tanto da causare una proliferazione quasi esponenziale del numero degli inciso-

ri nel Veneto e, successivamente, raggruppando anche la maggior parte dei calcografi di altre regioni.

L'accrescere degli incisori dopo i primi anni Cinquanta impedisce in questa breve ricognizione storica di citare con un minimo di ampiezza informativa tutti coloro che con assiduità si sono dedicati alla ricerca grafica per cui è necessario raggrupparli sommariamente e rozzamente per temi o tendenze. Tra coloro che hanno svolto ricerca prettamente figurativa bisogna ricordare i fogli di Renzo Biasion che, con eleganza e sensibilità, ha ritratto la poesia della quotidianità sia nei paesaggi urbani che negli "interni", e la pulizia grafica di Nello Pacchietto, legato al tema del paesaggio e del mondo dei pescatori.

Diverso, invece, l'impegno civile di Ernesto Lomazzi e Luigi Tito, che in vibranti e drammatiche acqueforti hanno evidenziato il dramma esistenziale con un linguaggio di rara e potente espressività, specialmente nelle lastre aveni come tema la Lotta Partigiana.

A questi si può accostare la grafica di Saverio Barbaro e Giorgio Di Venere, di sapore certamente più narrativo, ma risolta con particolare attenzione all'impaginazione ed alla valenza del segno.

Alla stessa generazione appartiene Cesco Magnolato che, dopo una serie di acqueforti dedicate al paesaggio, ha maturato una visione intensa e drammatica della realtà contadina del Basso Piave, giungendo in tempi recenti ad una simbologia più profonda e significante della condizione umana, specialmente nelle lastre dedicate al tema dell'Esodo, in cui il senso angoscioso è sottolineato da forti linee di tensione e potenti chiaroscuri.

Analogo è il percorso di Zoran Music che, dopo numerosi fogli dedicati al territorio carsico (interpretato in chiave elegiaca), ha successivamente rivissuto figurativamente l'esperienza dei lager nazisti con la sconvolgente serie di acqueforti "Non siamo gli ultimi" in cui la tragedia dello sterminio è ritratta nella sua evidente e desolante brutalità.

Ben diverso è il litismo di Corrado Balest che reinterpreta il mito classico in fogli di raffinata compostezza, in cui il segno rarefatto ed essenziale lascia trasparire un mondo intriso di luce in cui i personaggi sono testimoni ultimi di un arcaico senso della bellezza e dell'equilibrio.

Più dinamico, invece, il segno incisorio di Mario Abis, che trasfigura la nozione di paesaggio in una nutrita serie di lastre in cui il motivo degli "Alberi" o delle "Langhe" è il pretesto per una grafica che accosta tensioni acquafortistiche di rara efficacia a raffinatissime partiture all'acquatint-

ta, giungendo ad una singolare autonomia di linguaggio.

Più appartata e discreta la produzione di Ubaldo Bosello che, con una grafia minuta ed inconfondibile ritrae un mondo umile e provinciale, fatto di piccoli eventi, narrati con semplicità e candore, ma risolti sul piano incisivo con innata pulizia formale ed estrema chiarezza.

Non va dimenticata in questo periodo l'azione propositiva delle Biennali dell'Incisione di Venezia che per sette edizioni, a partire dal 1955 sino al 1967, nella sede dell'Opera Bevilacqua La Masa, attirarono nella città lagunare i più importanti incisori italiani, stabilendo un confronto che stimolò ulteriormente l'ambiente veneto.

A Venezia anche l'azione propositiva della stamperia lito-calcografica "Il Torchio" di Galileo Borin fu di notevole importanza per il contributo alla diffusione dell'arte grafica, specialmente per alcuni artisti di area non figurativa, sia italiani che stranieri, che trovarono nel piccolo spazio di Calle Vallaresco il punto d'incontro per un vivace dibattito culturale.

L'improvvisa chiusura delle Biennali dell'Incisione di Venezia nel 1967 non impedi che la cultura incisoria si diffondesse nell'area veneta tanto che l'anno seguente, quasi a dimostrazione della vitalità della grafica anche in provincia, ebbe luogo la prima delle quattro edizioni della Biennale di Cittadella.

Negli stessi anni la lezione di Virgilio Guidi e Bruno Saetti all'Accademia di Venezia arricchiva ulteriormente il già ricco panorama lagunare anche con prove incisorie di indubbia qualità.

In questo fermentante clima culturale, notevoli furono le prove grafiche di Gina Roma e Riccarda Pagnozzo che, partendo da una solida cultura figurativa, giunsero a soluzioni espressivamente autonome, cariche di energia e tensione vitale.

Diverso appare il percorso di Riccardo Licata, che elaborò ben presto un autonomo linguaggio astratto, dalla particolare grafia ideografica in cui è avveribile una elegante e raffinata propensione per il ritmo impaginativo e la preziosità del segno aquafortistico, ben presto arricchito da un uso quasi pittorico dell'acquatinta, specialmente nelle opere in cui prevale l'uso della colorazione.

Si può tranquillamente affermare che, agli inizi degli anni Sessanta, la presenza degli incisori nel panorama artistico veneto fu senza dubbio massiccia ed anche sul piano strettamente qualitativo la produzione grafica fu di notevole spessore.

Il linguaggio figurativo andava orientandosi verso una nuova valutazione del dato reale, resa per lo più con espressività maggiormente scarna ed allusiva, sia sul piano interpretativo che della impaginazione dell'immagine: in tale contesto rientrano le soluzioni formali di Alberto Gianquinto e Domenico Boscolo Natta in cui la figura umana, le ambientazioni, i paesaggi sono rivissuti con intensa partecipazione emotiva, ma filtrati da raro equilibrio compositivo, che potenzia l'efficacia della lettura immediata dei contenuti.

Più analitica, invece, la ricerca di Giordano Zorzi, Vito Calabro, Galeazzo Viganò che possono essere accomunati anche per una sottile ironia ed un preponderante senso narrativo, ben evidente nella loro ricca produzione incisoria. Appartata e singolare, la ricerca grafica di Gino Cortelazzo, che costituisce un valido corollario alla più vasta produzione scultorea, basata su scattanti forme plastiche di chiara matrice astratta.

A dilatare ulteriormente il panorama veneziano si formò, nei primi anni Settanta, il Centro Internazionale della Grafica che, mediante la pubblicazione della rivista "L'Incisione" ed il sostegno del club "Venezia Viva" contribuì ad una diffusione sempre più capillare delle problematiche incisorie presso il vasto pubblico.

Il clima della contestazione del '68 investì, ovviamente, anche l'ambiente artistico dei giovani che avevano come punto di riferimento la Fondazione Bevilacqua La Masa, sollecitando in molti di essi opere dal forte contenuto politico: fra questi, pur nella diversità delle scelte formali, emersero con particolare evidenza le opere di Vittorio Basaglia, Vincenzo Eulisse e Luciano Zarotti, accomunati anche da una certa propensione per un linguaggio asciutto, di voluta sobrietà ed efficacia contenutistica.

Accanto a questi, più ironica e mordace, la cospicua produzione grafica di Mario Guadagnino in cui l'uso sapiente delle tecniche fa da supporto ad una visione amara e scettica dell'esistenza, che deforma espressionisticamente il dato reale, denunciandone la grottesca quotidianità.

Anche per Giuseppe Fantinato l'impegno civile costituisce motivo di riflessione, ma le frequenti citazioni iconografiche derivate dalla storia dell'arte, il costante uso di lastre sagomate (quasi sparse sulla superficie bianca del foglio), la iperrealistica precisione, ne fanno un caso assolutamente a parte, come altrettanto a parte è l'opera grafica di Andrea Pagnacco, per lo più incisa su linoleum, in cui si fondono tensioni dinamiche derivanti dal futurismo con una messa a fuoco estremamente precisa del soggetto, quasi

sempre inquadrato con spiazzante taglio fotografico.

Ma, accanto a questi, bisogna citare anche altri artisti che egualmente contribuirono con il proprio lavoro ad una capillare diffusione dell'arte calcografica, da Nereo Tedeschi a Lucio Andrich, da Carlo Bonacina ad Antonio De Rossi, da Nicola Sene a Luciano Dall'Acqua, da Amalia Marzato ad Augusto Murer, da Onorina Frazzi a Miraldo Beghini, da Luigi Marcon a Guerrino Bonaldo e Pio Penzo, tutti accomunati da una evidente matrice figurativa, variamente declinata.

Nell'ultimo quarto di secolo la crescita esponenziale del numero degli studenti delle Accademie di Belle Arti ha determinato, proporzionalmente, un aumento degli artisti che si dedicano con assiduità alla calcografia, ed anche nel Veneto questo allargamento delle fila incisorie si è palesemente manifestato e non è un caso che a Gaiarine, dal 1986, e ad Oderzo dal 1988, si siano susseguite con notevole continuità propositive rassegne biennali di incisione che hanno ulteriormente arricchito la conoscenza di artisti italiani e stranieri.

L'intrecciarsi ed il moltiplicarsi dei linguaggi negli ultimi decenni rende oltremodo difficile il riassumere tendenze e sfaccettature e, men che meno, esprimere giudizi di valore sui singoli protagonisti per cui bisognerà accontentarsi di citare quegli artisti della "generazione di mezzo" che si sono distinti nel campo specifico della calcografia.

Essi sono, in rigoroso ordine militaresco, Emilio Baracco, Federico Bonan, Agato Bruno, Gino Di Pieri, Vladimiro Elvieri, Luigi Gardena, Edo Janich, Ulderico Manani, Ivo Moscè, Adriano Pavan, Gianfranco Quaresimin, Fabrizio Rebesco e Aldo Segatto, affiancati dai più giovani Roberto Da Lozzo, Wally Doni, Diana Ferrara, Dorina Petronio e Raimondo Squizzato, senza citare e tantomeno contare gli ancor più giovani incisori che si sono messi in luce in quest'ultimo decennio.

A tutti questi va riconosciuto, oltre al valore individuale, il merito di essersi opposti all'uso dei mezzi fotomeccanici di riproduzione, di aver continuato a credere nel valore dell'onestà del "mestiere", di aver trasferito sulla lastra la propria visione del mondo, di aver agito senza rincorrere il facile plauso del mercato.

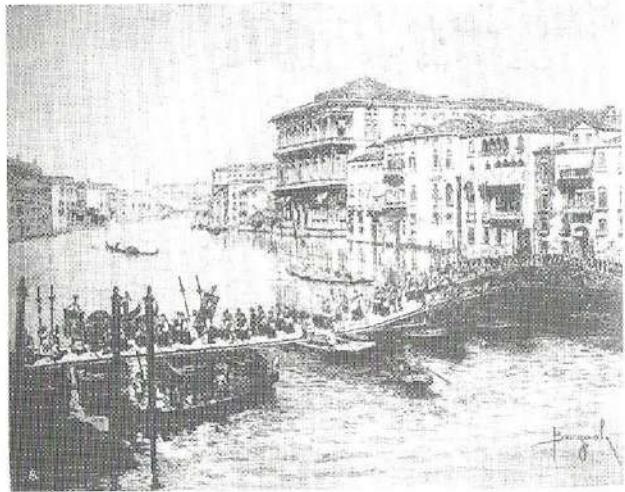
In tempi in cui l'unico obiettivo esistenziale sembra essere il "look", tutto questo non è cosa da poco.



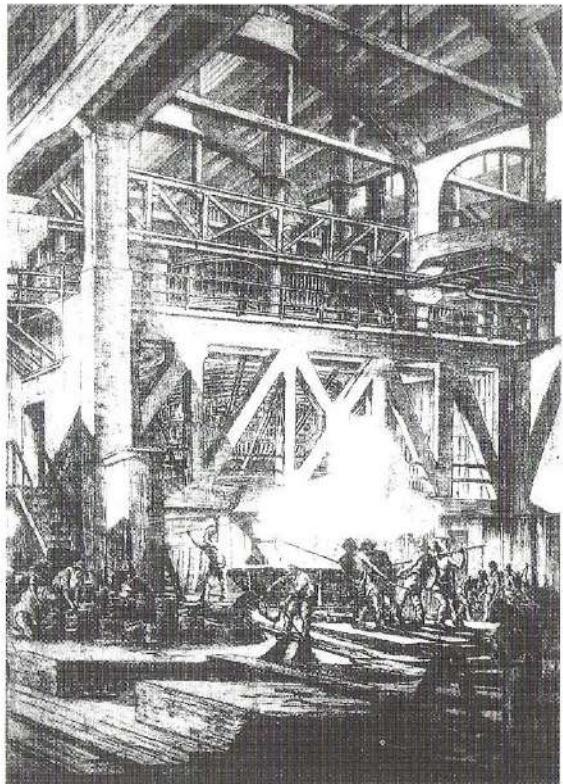
ALBERTO MARTINI

"Il Falciatore"

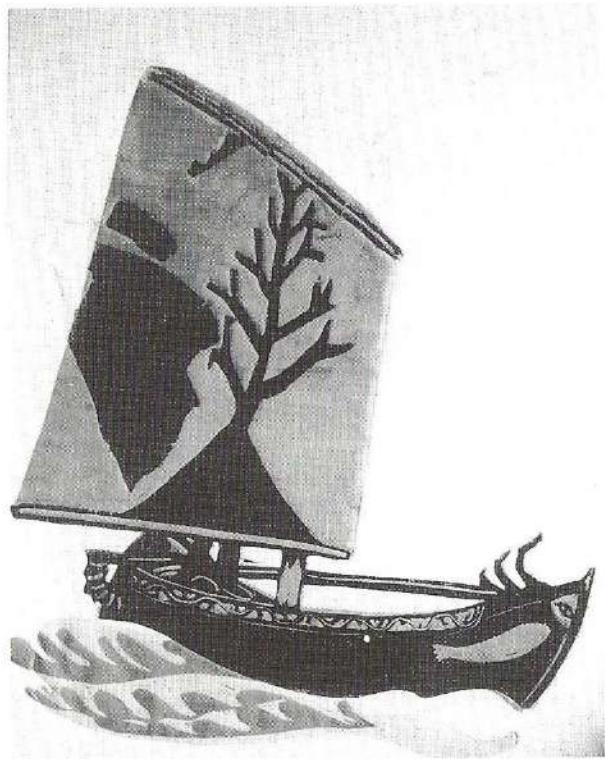
acquaforte 1898



EMANUELE BRUGNOLI  
“Ponte votivo di S. Antonio”  
acquaforse 1914 c.



GIOVANNI GIULIANI  
“Una colata di carburo alla siderurgica San Marco di Porto Marghera”  
acquaforse 1933



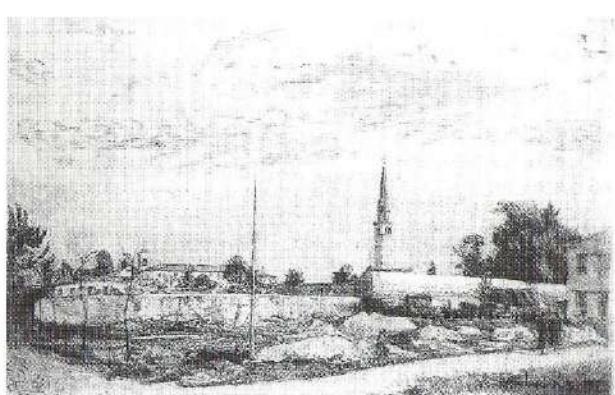
GUIDO CADORIN  
"Barca"  
xilografia 1913 c.



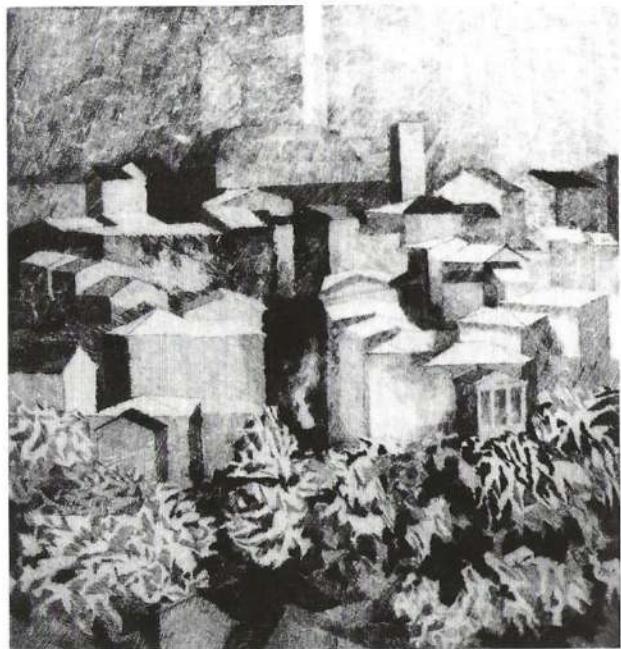
GUIDO POLO  
"Pescatore"  
xilografia 1949



LINO BIANCHI BARRIVIERA  
"Disgelo"  
acquaforse 1968



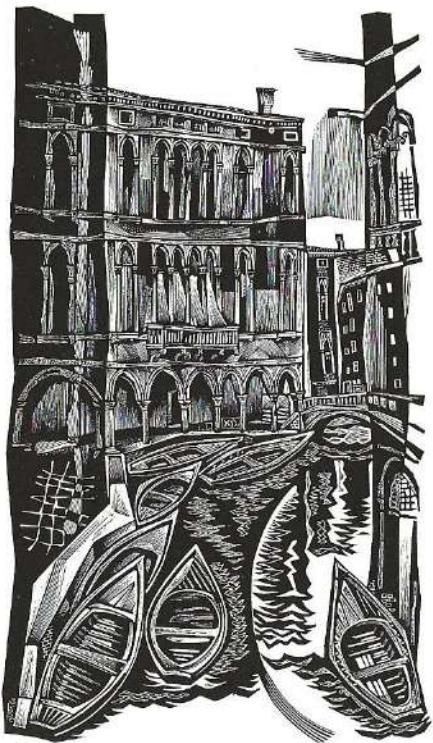
VIRGILIO TRAMONTIN  
"Mattino a San Vito"  
acquaforse 1941



NERI POZZA  
"Vicenza"  
acquaforte 1960



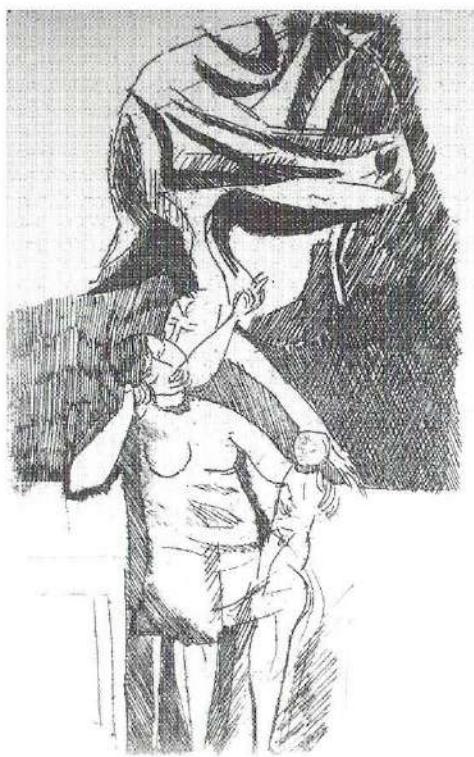
REMO WOLF  
"Ricordo secondo"  
xilografia 1972



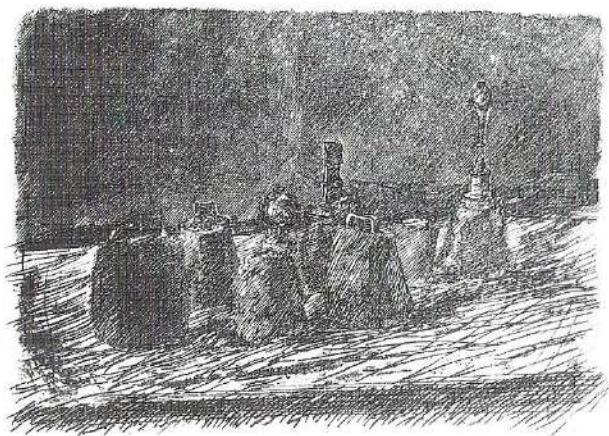
TRANQUILLO MARANGONI  
"Venezia - Rio di S. Andrea"  
xilografia 1960



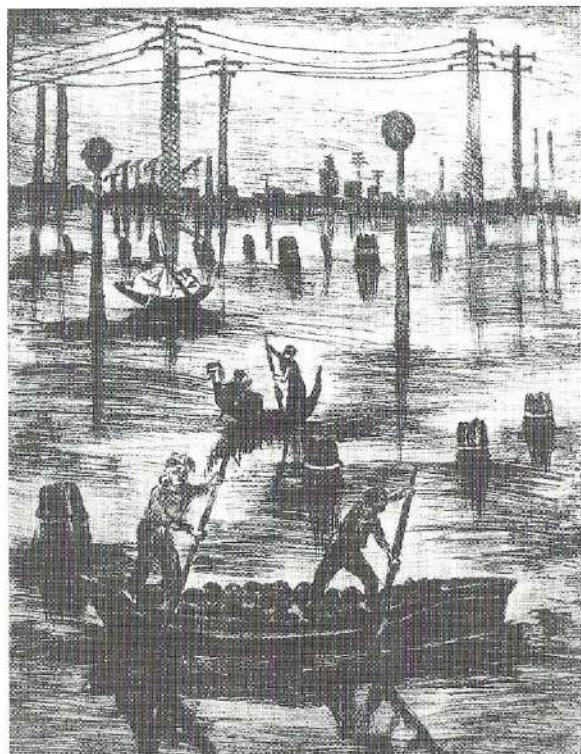
GIOVANNI BARBISAN  
"Inverno - Il bosco"  
acquaforte 1987



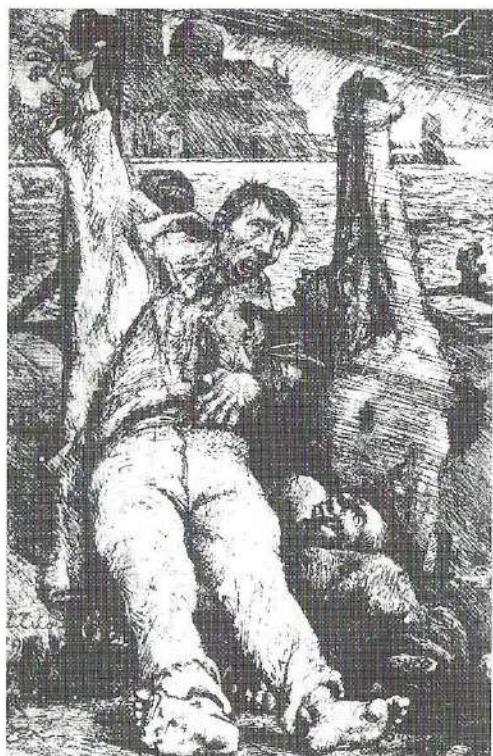
BRUNO SAETTI  
"Maternità con l'angelo"  
acquaforse n.d.



ERNESTO LOMAZZI  
"Natura morta"  
acquaforse 1974



TONO ZANCANARO  
"In laguna"  
acquaforse e puntasecca 1954



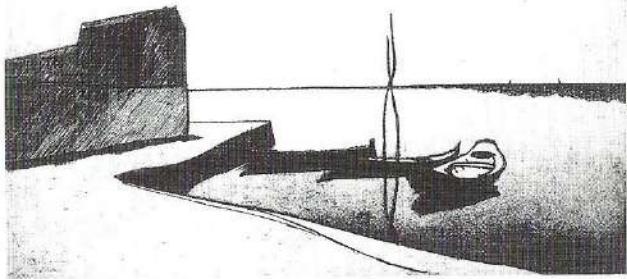
LUIGI TITO  
"Fucilazione del partigiano Alfredo Vivian e di altri condannati...  
3 agosto 1944"  
acquaforse 1979



AUGUSTO MURER  
"Nudi"  
acquaforse 1978



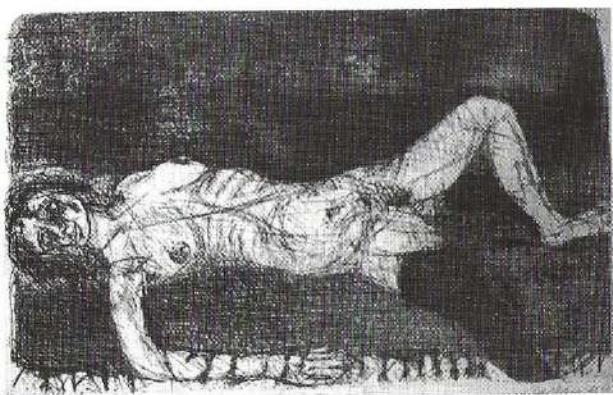
RENZO BIASION  
"I due cappelli"  
acquaforse n.d.



MARIO DINON  
"Case a Pellestrina con tre barche"  
acquaforte - acquatinta 1961



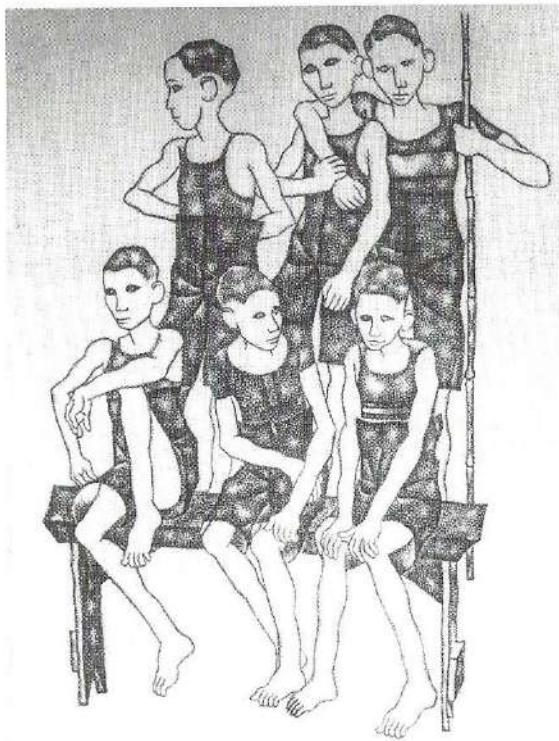
NELLO PACCHIETTO  
"Allegoria marina"  
acquaforte - acquatinta 1977



SAVERIO BARBARO  
"Donna con calza"  
acquaforte - acquatinta 1959

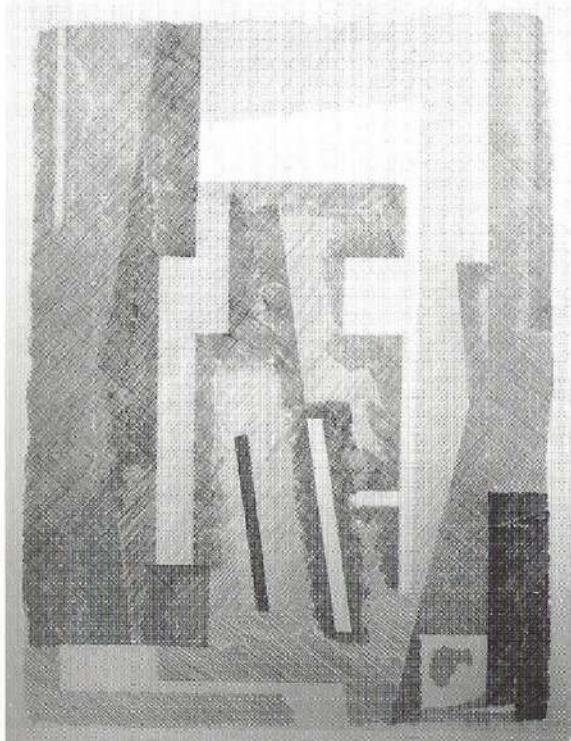


GIORGIO DI VENERE  
"Pescatore"  
acquaforte - acquatinta 1961



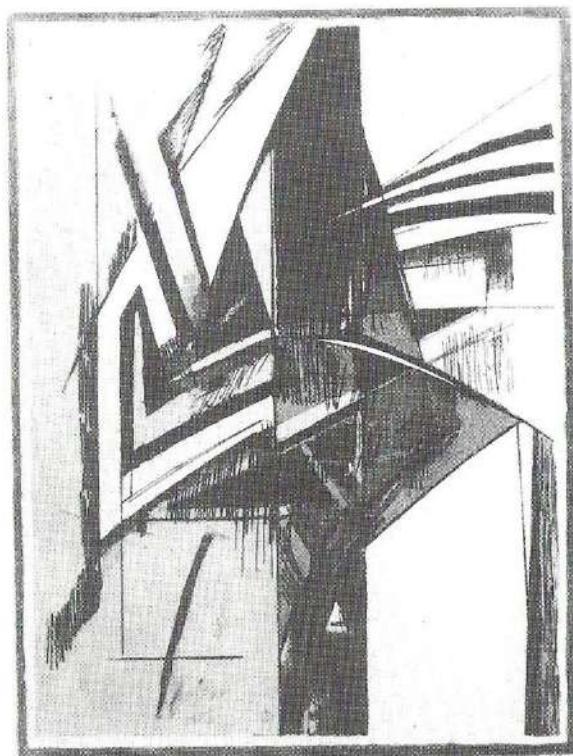
UBALDO BOSELLO

*"I tre ragazzi in piedi e i tre ragazzi seduti"*  
acquaforse 1977

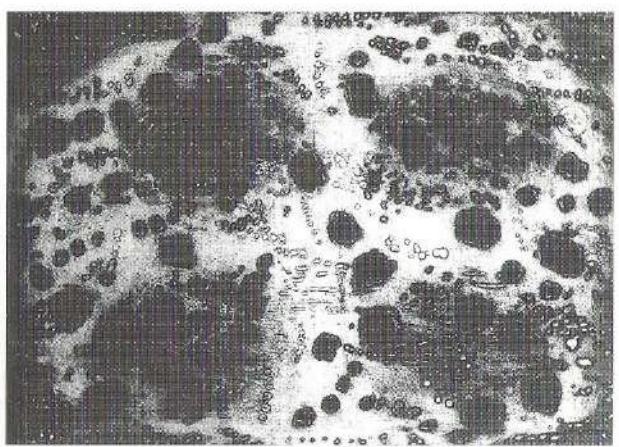


GIOVANNI KOROMPAY

*"Composizione"*  
acquaforse 1964



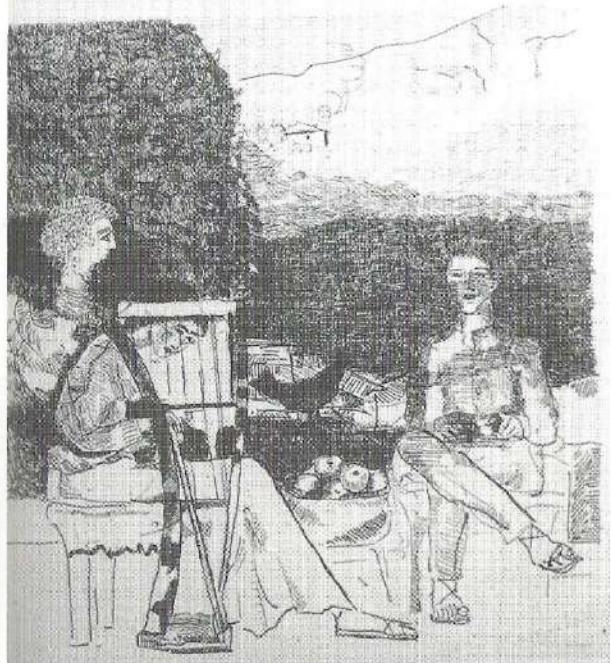
ARMANDO PIZZINATO  
"Emblema"  
acquatinta 1983



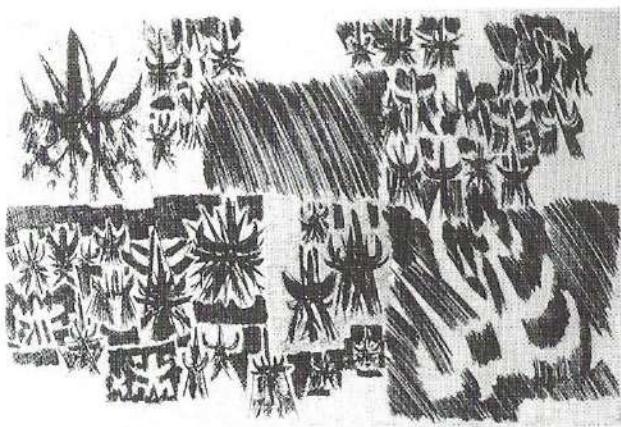
ZORAN MUSIC  
"Terre adriatiche IV"  
acquatinta 1959



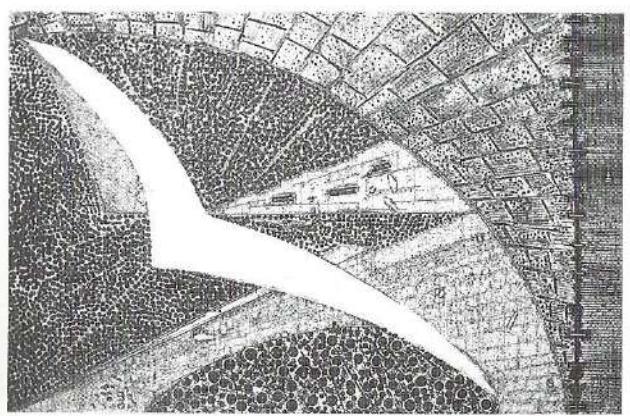
MARIO ABIS  
"Langhe"  
acquaforte - acquatinta 1973



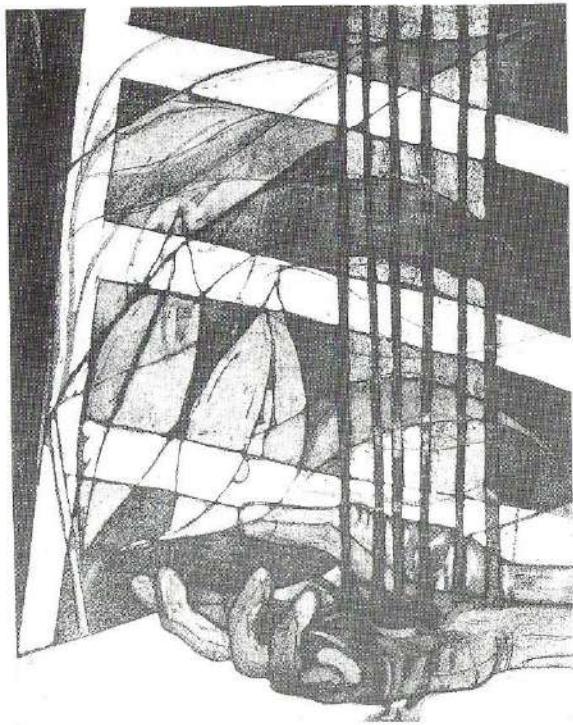
CORRADO BAEST  
"Concerto classico"  
acquaforte 1982



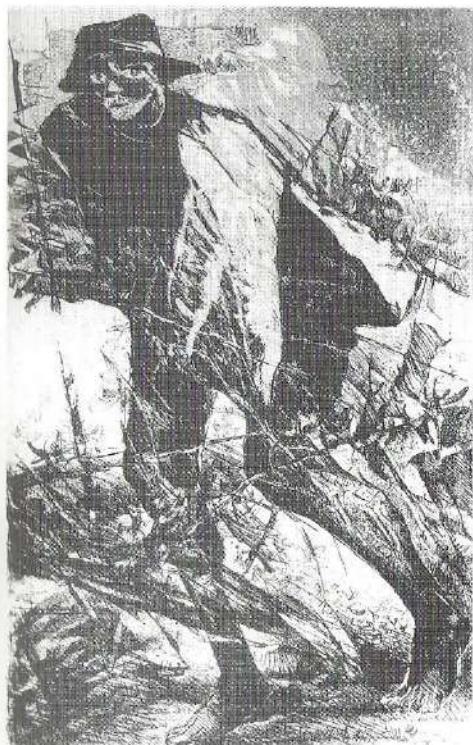
RICCARDO LICATA  
"Composizione n° 16"  
acquaforse 1956



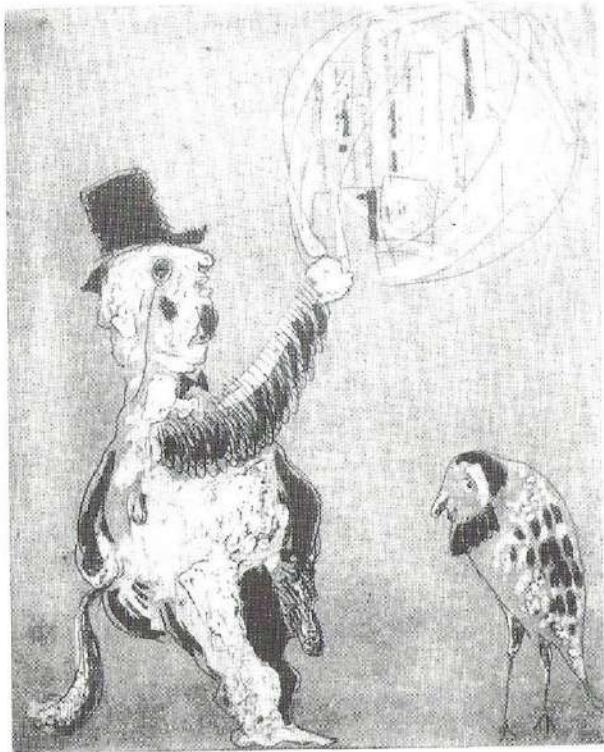
GINO CORTELAZZO  
"Volo di gabbiano"  
acquaforse 1981



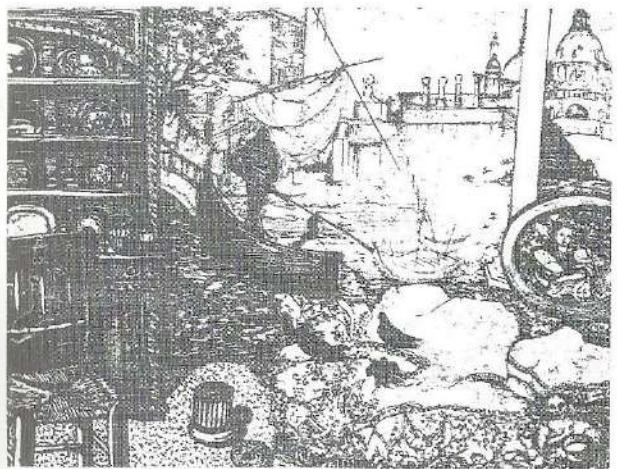
RICCARDA PAGNOZZATO  
"Senza titolo"  
acquaforte - acquatinta 1971



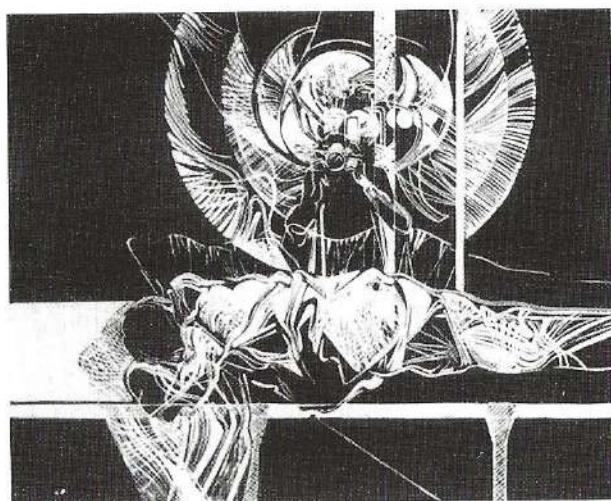
CESCO MAGNOLATO  
"Il Tabarro"  
acquaforte - acquatinta 1965



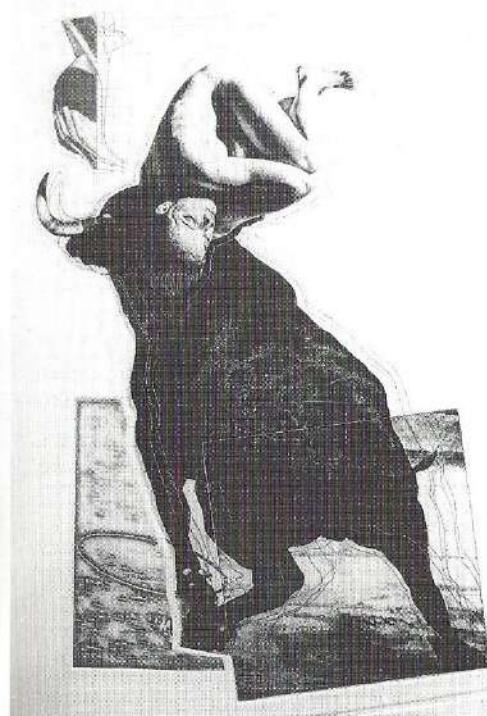
MARIO GUADAGNINO  
“Fondatori di città - Dalle favole di Esopo”  
acquaforte - acquatinta n.d.



ONORINA FRAZZI  
“Magistrale”  
acquaforte 1997



ANDREA PAGNACCO  
"Flash"  
linoleumgrafia 1976



GIUSEPPE FANTINATO  
"Ratto d'Europa"  
acquaforte - acquatinta 1991



GIANFRANCO QUARESIMIN  
"Piccolo Edipo"  
acquaforo - acquatinta 1989

