GIOVANNI PONTINI

COMUNE DI VENEZIA
OPERA BEVILACQUA LA MASA

GIOVANNI PONTINI

GALLERIA BEVILACQUA LA MASA
VENEZIA 25 FEBBRAIO - 18 MARZO 1978

La preparazione di questa retrospettiva di Giovanni Pontini è stata affidata dalla Commissione culturale dell'Opera Bevilacqua La Masa ad una Sottocommissione di tre membri composta da Giuseppe Maria Pilo, Toni Toniato e Giorgio Trentin.

Hanno collaborato alla realizzazione di questa importante iniziativa:
i signori Angelo Vianello e Daniele Trionfatore per il montaggio e l'allestimento della mostra; le signore Adriana Zanon addetta alla Segreteria dell'Opera Bevilacqua La Masa, e Ivana Collelli addetta alla Galleria Bevilacqua La Masa.

INCONTRO CON PONTINI
1948 - Prima Biennale del Dopoguerra

Qualcuno mi telefona da Cannaregio, qualcuno che non vuole neppure dire il suo nome, dice di essere uno qualunque, che il suo nome non conta. È interessato ai miei quadri che ha visto alla Biennale, vuole incontrarmi. Fissiamo un appuntamento alle Zattere.
È così che incontro Pontini la prima volta. Vuole conoscere la genesi dei quadri, ma sono io più curioso di sapere, prima, cosa ci veda lui in questi miei lavori che non erano, per allora, di tanto facile lettura, ho la sorpresa di scoprire in quest'uomo una così ricca capacità di intuizione, legata ad altrettanta prontezza, così da saper cogliere, scoprire e collegare subito il preciso riferimento a idee, cose e luoghi che li avevano provocati. Sapeva leggere un quadro assai meglio di un colto esperto.
Quasi nello stesso tempo altra telefonata con la notizia che Peggy Guggenheim, tra tutte le opere esposte alla Biennale, decide di acquistare per la sua collezione il mio « 1° maggio ».
L'incontro con Pontini, uomo del popolo col quale condivido idee e speranze e l'acquisto della Guggenhein, signora raffinata, di sicuro gusto e di vasta conoscenza sull'avanguardia artistica, entrambi solidali con le esperienze che sto sperimentando possono darmi la più ampia fiducia sulla giustezza della direzione che ho scelto.
Medito a lungo su questi due avvenimenti, in quei miei quadri, idealmente dedicati alle lotte dell'uomo per la sua emancipazione, per il suo avvenire, ho messo una notevole carica di dinamite; mi convinco che la Guggenhein ha apprezzato il mio lavoro scoprendovi una certa originalità e questo naturalmente mi lusinga, ma se il loro contenuto fosse stato più esplicito, più manifesto?
Ho l'occasione di saperlo due anni dopo, sempre alla Biennale, quando espongo il trittico « Un fantasma percorre l'Europa »; il mio lavoro non le interessa più, la signora Guggenhein dice garbatamente che faccio troppe figure.
All'inizio, nel 1948, Pontini sognava un figlio pittore, ma presto si mette egli stesso a dipingere e partecipa per vari anni, in primo piano, alla battaglia per una pittura figurativa di esplicito contenuto progressista.
Con la Biennale 1950 inizia il movimento per il « realismo », a Venezia si forma un gruppo composto da Ferrante, Renzini, Lucatello, Fulgenzi, Longo, De Stefani, Pontini, Pizzinato.
Vogliamo insieme agire e operare per conquistare per tutti la più ampia libertà e la strada del realismo ci sembra la più giusta.
È stata una servitù volontaria forse, ma non servita al potere, come pensano Restany e i suoi amici, anzi esattamente per il suo contrario.
Su questa questione si è voluto sempre intenzionalmente fraintendere, anche perché, forse, a chi conduce la battaglia esclusivamente per la libertà di espressione, è difficile capacitarsi della giustezza di battersi per tutte le libertà.
Ad ogni modo si trattò di una scelta contingente, legata alla situazione di quegli anni, comprensibile totalmente solo in quel contesto. Sarà possibile

un giudizio spassionato e libero, solo quando, superate le polemiche ancora oggi presenti, qualcosa sarà salvato da un lato e ridimensionato dall'altro.
La fase più aspra e capziosa di contrasto fra astrattismo e realismo durò poco più di un lustro, poi ciascuno di noi, pur restando fedele ad un'arte socialmente impegnata, arricchì e variò il proprio linguaggio.
Pontini, ad esempio, interprete drammatico del mondo operaio di Porto Marghera, per conto suo, l'arricchì di spunti di carattere espressionista.
Non spetta a me qui tentare un bilancio critico dell'opera dell'amico, da questa angolazione sarà il critico Toniato a farlo.
Pensando a Pontini ho creduto opportuno ricordare i primi nostri incontri e rievocare quel tempo del dopoguerra così fervido e carico di fermenti, di tensioni, di contrasti, ma anche di fiducia e di speranze oggi alquanto deluse.
In quel clima ,le qualità umane dell'amico Pontini, le sue doti di fantasia, la sua generosità, il suo altruismo, esaltate, sostenute anche da una fierezza, senza flessioni da autentico uomo del popolo, presente sempre, sempre pronto se si trattava di sostenere una causa generosa o di aiutare un amico. Un uomo, Pontini, sul quale si poteva contare e di cui ci si poteva fidare totalmente.

ARMANDO PIZZINATO

Non trattasi ne vuol essere, qui, una testimonianza nel senso tradizionale del termine, ne tanto meno un saggio critico che questo è compito, in questa circostanza, affidato ad altri, a critici assai qualificati, ma soltanto, in occasione di questa retrospettiva, il desiderio di attestazione, di un sentimento, rimasto immutabile nel tempo e nonostante il passare degli anni, di affetto e di amicizia, di stima profonda, nei confronti di un personaggio a cui siamo stati e tutt'ora nella memoria, sentiamo di rimanere, intimamente e permanentemente legati da un'intensa e viva comunanza di ideali e di interessi umani.
Di un sentimento di amicizia e di commozione nei confronti di un personaggio che, per assai lungo trascorrere di stagioni, abbiamo seguito con vivo interesse, e immensa simpatia, con entusiasmo, in queste sue periodiche regolari presenze nelle sale di questa stessa Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, nel cui clima di incontri e di contatti, con il tessuto più intimo della città, specie delle sue forze più giovanili, indipendentemente da non rare, e spesso fortunate, spedizioni alla Biennale di Venezia, alla Quadriennale di Roma, a Milano, negli Stati Uniti, in Francia, in U.R.S.S. Egli sarebbe venuto, in fondo, riscontrando sempre la sede naturale e organica, il ritrovo e il rifugio sicuri per la formulazione e lo sviluppo di una attività e di una presenza che avrebbe saputo gradatamente porre e tradurre, all'infuori di ogni calcolo e di ogni speculazione di comodo, sul piano di uno sforzo e di un impegno che non potevano non colpire per il rigore e la chiarezza, l'estremo coraggio e nelle cui proposte e nelle cui prospettive, nell'atmosfera di quegli anni ancora profondamente pervasa dallo spirito rinnovatore della Resistenza, combattuta in primo luogo dagli operai e contadini, nell'esaltazione del lavoro e dei sacrifici di quanti lottavano nelle fabbriche, molti di noi sentivano di essere spesso pienamente recepiti nelle proprie istanze.
Ciò che in Pontini profondamente attraeva e trascinava non soltanto sul piano delle intenzioni e dei discorsi, ma su quello, a Lui più congeniale, di un proprio messaggio figurativo, di proprie proposte nelle cui formulazioni linguistiche avvertivasi il delinearsi di una non comune capacità di analisi e di penetrazione dei problemi più vari di una realtà profondamente travagliata e quindi di un'altrettanto, non comune, capacità di dialogo e di comunicativa con un mondo di genti portato a sentirsi pienamente recepito nelle proprie istanze e nelle proprie aspirazioni, nelle proprie quotidiane sofferenze, ciò che in Lui, ripeto, intensamente ed emotivamente coinvolgeva lo spettatore, aggredendolo spesso visceralmente, con estrema violenza, era indubbiamente la presenza, il crescente affiorare, nello sviluppo di un processo proteso nei termini di una progressione transfigurativa, di ingigantimento e di esaltazione monumentale, non lontano ci sembra il ricordo dei messicani, di una carica straordinaria, di calore e di affetto umani, condotta a tradursi nella linea costante di una autenticità e di una sincerità chiamate a scaturire e ad emergere dalla genuinità e dalla purezza, dalla pulizia, prive di calcolo, di una fonte e di una struttura, di una forza profondamente popolari.
E ciò sul piano di un bisogno di commossa, generosa partecipazione, di totale adesione, nella tensione drammatica di una visione corale di una

avventura umana, proiettata in uno sforzo unitario di doloroso riscatto da secolari condizioni di umiliazioni e che veniva emergendo, superando via via ogni romanticismo e ogni idealismo, dal maturarsi, a contatto delle quotidiane vicende di lotta, di una chiara coscienza politica, quale indispensabile, insostituibile, condizionamento al possibile formarsi di ogni autentica cultura fatta di quotidiana capacità di scelta.
Quella coscienza e quell'impegno politici, nel costante approfondimento di una lotta in cui avvertì, sempre, anche la propria battaglia per una personale redenzione, in Lui non concepibile, tuttavia, se disgiunta da una liberazione collettiva, che avrebbero, a Pontini, acconsentito, pur nel necessario, attento informarsi e vedere, pur nel cogliere, spesso in maniera acuta quanto la cultura figurativa aveva già formulato o stava formulando, in quegli anni, pensiamo infatti, come molti altri che, tra l'altro, l'incontro con un personaggio come Pizzinato fu soprattutto elemento moralmente determinante nella sua avventura, che avrebbero, ripeto, a Pontini, acconsentito, nella costante salvaguardia dell'integrità di questa sua matrice popolare, di cui andava fiero e di cui sapeva rappresentare, essa, la propria vera autentica forza, di essere pienamente se stesso nel procedere di una formulazione poetica dotata di sufficiente, autonoma originalità, pur in un momento storicamente caratterizzato, anche qui a Venezia, in quegli anni del dopoguerra così ricchi di travaglio e di speranze, dalla presenza viva di un gruppo di giovani, talvolta notevoli, energie a cui Egli fu profondamente legato, particolarmente ricche di un impegno culturale di cui questa rassegna, per una maggiore comprensione del clima in cui ebbe ad operare Pontini, e dei rapporti di amicizia e di collaborazione che ebbe ad intrecciare con altri, ha inteso, se pure simbolicamente, testimoniarne la realtà.
Questo il ricordo vivo che da allora e nello scorrere di questi anni conservavamo, e portavamo in noi, di Giovanni Pontini.
Ora, la retrospettiva che la Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa ha voluto dedicargli, non sul piano del rispetto di una pura e semplice applicazione burocratica di una procedura tradizionale intesa a ricordare i propri artisti scomparsi, ma su quello di quel tentativo di indagine e di verifica, di studio e di confronto, alla luce dei più recenti e convincenti sviluppi culturali, chiamato a costituire uno dei settori fondamentali dell'impegno dell'Istituto, accanto a quello della continuità e della esigenza della testimonianza di una presenza giovanile, e inteso a rappresentare, in realtà, il miglior e più valido omaggio alla memoria di un artista, soprattutto di un personaggio quale il nostro.
Possiamo dire con sufficiente sicurezza che da una tale verifica, in questo nuovo incontro con Pontini, che non casualmente avviene nel clima di una non comune sincera testimonianza collettiva di amicizia, scevra da ogni romanticismo celebrativo, come testimonianza, spesso, di una comunità di ideali con l'artista, quel ridimensionamento, da taluni temuto, non si è verificato.
A distanza, ormai, di molti anni dalla scomparsa, di quasi un trentennio dalla stesura di alcuni dei suoi lavori migliori, ci è lecito affermare che il lungo trascorrere del tempo, nel susseguirsi di tanti sconvolgimenti, non ha operato negativamente nel messaggio di Pontini. Che, anzi, nell'incidere

drammatico delle vicende presenti della crisi insanabile di una società borghese, nella esasperazione di una battaglia quotidiana per una nuova difesa del lavoro e della fabbrica, esso non soltanto ci pare aver retto all'usura e alla corrosione del tempo, ma, nella costante di una carica emotiva che traeva la propria capacità di convincimento e di persuasione da quella profonda, totale fiducia nell'uomo e negli obiettivi della propria lotta di liberazione, in cui ebbero sempre a ritrovarsi le ragioni intime, segrete della propria energia e della propria forza, conservato, infatta, una sua piena attualità.

GIORGIO TRENTIN
Segretario dell'Opera Bev. La Masa

Venezia, 10 febbraio 1978

Finora la pittura di Giovanni Pontini è stata generalmente iscritta da vari critici nelle vicende del neorealismo e tale dipendenza non sempre tuttavia precisa, né altrettanto, per lui, provata, ha innegabilmente pesato sull'effettivo valore del suo lavoro che per anni con la minore fortuna di quella poetica è stato, poi, ingiustamente trascurato, come se il pittore si fosse limitato soltanto a rappresentarne un aspetto minore e comunque secondario poiché la sua opera si sarebbe data a ricalcare in sostanza stilemi considerati ormai storicamente scaduti. Così, simile condizione fortemente indiziata di preconcetti ideologici o, se si vuole, viziata da una concezione estetica quanto mai parziale ha condotto, col tempo, a svuotare e vanificare di quella pittura persino la sua consistenza espressiva, a subordinare cioè la sua portata poetica, grande o piccola che fosse, ai criteri di una svalutazione critica evidentemente ben poco obiettiva. In altri termini bisogna pur dire che l'opera di Pontini ha subito, in questi decenni, le inevitabili conseguenze di una contrapposizione di quel tempo, spesso forzata e polemica ma in ogni caso, oggi, immotivata e che per certi versi rischia malgrado tutto di sussistere dividendo già quanti sostengono quell'opera sulla base della sua collocazione linguistica nell'area della figurazione realista da quanti, invece, per gli stessi motivi, vorrebbero contrariamente ignorarne l'effettiva validità e di conseguenza insistono a denunciarne i limiti intrinseci sulla base di un giudizio, pregiudizialmente negativo, sulla poetica che pure costituisce la matrice degli sviluppi e degli esiti migliori del lavoro di Pontini. Nell'uno e nell'altro caso quindi la sorte della sua pittura pare doversi collegare a ragioni non propriamente critiche e ad essa in gran parte estranee visto che ancora oggi si regge invece su se stessa e su questo reclama oggi una più serena legittimazione storica.
Senza dunque prescindere dai suoi legami con una contestualità sia linguistica che estetica, essa pretende giustamente, come ogni altra opera, una valutazione che non dipenda unicamente da quelle contrastate posizioni ideologiche, dal clima di una diaspora culturale che tuttora l'affranca ma dalla quale deve essere liberata se su di essa si vuole operare con rigore critico e con coscienza storica. Bisogna intanto considerare l'opera di Pontini tenendo conto delle scelte da lui operate, bisogna dunque analizzare il peso effettivo che esse hanno avuto sullo sviluppo del suo lavoro, ma anche accertare nel contempo la specifica validità dei suoi raggiungimenti stilistici, la qualità dei suoi apporti espressivi.
Infatti, fin dagli inizi alle ultime prove, Pontini sembra piuttosto percorrere una direzione più complessa ed autonoma rispetto a quella categorica e uniforme pretesa dalla poetica neorealista. Con lui si configura più distintamente il caso di un'opera che, come si potrà rilevare, offre motivi invece per ulteriori approfondimenti sia per quanto concerne il suo valore interno e quindi specificamente pittorico, sia per quanto può ancora riferirsi alle incidenze culturali di un certo periodo storico che da noi vanta tra l'altro significativi contributi creativi, tra i quali sarà il caso di aggiungere anche quello di un artista come lui, certamente già allora più appartato ed oscuro rispetto agli altri, ma non meno valido e coerente di essi.
Pertanto l'attuale retrospettiva sul suo lavoro — comprendente un periodo che va all'incirca dalla fine degli Anni Quaranta alla morte dell'artista —,

può, almeno in parte, colmare il silenzio ingeneroso che era calato sulla sua singolare figura di uomo e di pittore. Ma tale circostanza sollecita però di conoscere meglio un periodo ormai storico e su cui l'interesse critico è inspiegabilmente diminuito anche da parte di quanti avrebbero dovuto garantirne invece la continuità per reciproci motivi ideologici. Conta forse oggi più di ieri indagare invece sulle cause e sugli aspetti complessi di quella cultura figurativa ma altresì sui motivi delle scelte della generazione che di quel periodo è stata direttamente protagonista — scelte originate da ragioni non meramente ideologiche bensì di vasta e profonda portata sociale —, poiché impegnata con un fervore esemplare tanto sul piano artistico che su quello morale e civile. Ma lo scopo principale della retrospettiva resta quello di fornire ulteriori elementi di verifica sull'opera in particolare di questo artista e semmai tentare di stabilire dei confronti più indicativi con analoghe esperienze prodotte nell'area di quella situazione storica in maniera di precisare nel contesto della cultura figurativa veneziana il clima che allora ne caratterizzava le diverse e più significative posizioni.

L'opportunità dunque di una tale iniziativa la si deve ai nuovi orientamenti che improntano i programmi culturali dell'Opera Bevilacqua La Masa che da qualche tempo hanno permesso di iniziare un processo di revisione critica su quanto è avvenuto in un passato abbastanza recente e con ciò suggerendo nuove riflessioni sull'attività di artisti da poco scomparsi e rimasti, come si suol dire, fuori dal giro, forse perché isolati rispetto ai fatti di maggior rinnovamento che hanno poi contraddistinto le ricerche nel campo dell'arte contemporanea. Restano certamente altre figure da rivalutare per poter completare in modo almeno rigoroso se non sistematico il panorama artistico formatosi in quel periodo, animato da contrastanti tendenze estetiche.

Oggi, comunque, la giusta esigenza di una verifica più attenta e completa prevede che si riesca a superare i limiti di un pretesto sia pure umanamente valido, oltrepassando perciò la stessa particolare circostanza del riscontro espositivo, con gli esempi delle opere presentate, per documentare invece sul piano critico e affrontare, quindi, complessivamente, l'intera storia di un artista che come in questo caso appare per molti versi emblematica di tutto un periodo. Non a caso la pittura di Pontini dimostra di aver saputo accogliere i fermenti più vitali che hanno alimentato ed arricchito il dibattito culturale di quell'epoca e senza con ciò dover poi rinunciare alle prerogative di uno sviluppo ugualmente autonomo, conseguito, tuttavia validamente ricercando una propria personale concezione. E difatti Pontini, come la sua opera lo conferma esplicitamente, si è spesso mostrato attento a quanto di nuovo allora premeva sul piano della figurazione oggettiva, dall'espressionismo organico al realismo emozionale, fino a poter sondare, verso la fine della sua vita, alcune oscurità più inquietanti del linguaggio moderno al filtro delle tumultuose tensioni esistenziali dell'informale.

Tale sviluppo caratterizza altresì contingue ricerche nell'ambito della tendenza seguita da Pontini per cui vale segnalare il particolare atteggiamento degli artisti veneziani operanti su questo versante del neorealismo e dalle cui opere emerge una dizione del tutto personale, capace cioè di media-

zioni derivate dalle fonti più diverse della figurazione moderna, così come in passato era avvenuto per altri autori. Basta ricordare in proposito l'opera di Gino Rossi a cui Pontini si rifà già agli inizi del suo lavoro appunto come a un tramite da cui partire e da cui ricavare altre possibilità di sviluppo d'altronde riferibili infatti al proprio originario nucleo d'ispirazione. Analogamente ciò avviene per quanti degli artisti veneziani si sono trovati a militare sul fronte del neorealismo e per i quali le più diverse fonti hanno rappresentato non tanto una deroga dalla direzione intrapresa quanto un innesto necessario, un rinnovamento dei modi con cui quella direzione si è potuta evolvere convalidando insieme i distinti sviluppi del proprio orientamento espressivo.

C'è da dire che agli inizi Pontini si presenta in effetti come un pittore istintivo e dotato di forte temperamento plastico che lo porta ad accentuare con forme grandiose, imponenti gli aspetti e i fatti della propria realtà d'ambiente. Eppure questa pittura già si riconosce espressionista per uguale temperatura emotiva, per accesa e penetrante indagine sulla realtà del sociale. Pontini ignora, allora, la categoria storica dell'espressionismo, i suoi accenti più inquietanti e nondimeno fin dagli inizi egli mostra di ricercarne la violenza poetica che sente in sé naturale. Egli sente cioè sgorgare una medesima energia espressiva che lo porta da un lato a semplificare alcuni temi essenziali e dall'altro a gravitare con ottica bruciante, con ansia fremente, uno sguardo avido di raccontare la vita, di dare corpo ed immagine alla pressione angosciosa di una dolente socialità che egli ha modo di riscontrare nei suoi rapporti quotidiani con la gente e la realtà che lo circonda. Esaspera allora le forme, le dilata in una strutturalità monumentale, ampia e solenne ma nello stesso tempo queste forme subiscono distorsioni anomale, repentini contorcimenti, per poi squadrarsi in una severità oratoria, aspra e perentoria. Anche per questi motivi egli non appare come un pittore esclusivamente realista, neppure quando più evidente rimane nell'opera la sua dichiarata adesione ai modi e ai contenuti di quella poetica figurativa. O meglio pure in simili circostanze egli rivela di voler continuare una tradizione ben radicata nell'interno di quella linea di tendenza che da Courbet alla Nuova Oggettività, dai « muralisti » Messicani a Guttuso, segna ormai la via moderna a un'immagine flagrante del mondo e su queste direttrici Pontini innesta la ferma asciutta solida consistenza plastica della sua figurazione in presa diretta con la realtà. Accertando quindi in modo più conseguente tali scambi egli tuttavia conserva una coerenza innegabile, definendo progressivamente una essenziale linea di sviluppo che riunisce insieme una forza istintiva, primordiale — evidente nel tratto spontaneo, grandiosamente semplificante —, e una acuta resa psicologica, capace di deformazioni altrettanto eloquenti. Il segno vibrante di accesa interiorità conserva i portati di tale energia, mentre l'immagine si fa ravvicinata, colta nei particolari, volutamente accentuati, esaltati, con una tensione plastica che possiede una immobilità concisa, vigorosamente solenne.

Assertore, forse senza saperlo, di un realismo esistenziale, Pontini imposta il suo discorso pittorico con una connotazione del tutto particolare ma in ogni caso sensibile a una visione estetica che traguarda e coinvolge il

reale con lucida oggettivazione espressiva ed insieme con estrema intensità emotiva. Come a dire che l'impatto pittorico, che sigilla sulla stessa grandiosità dell'opera l'intensificazione emozionale si presta di conseguenza a rinforzare nella sostanza e nella materia dell'immagine il nucleo di un contenuto anche morale che così trova i suoi temi e le sue ragioni espressive per rinsaldare più strettamente il linguaggio ai significati dell'esistenza.
Alla definizione di simile sostanza poetica si muove e si sviluppa in pratica la sua pittura fin dalle prove d'avvio e così in seguito, persino in quelle che conservano una tecnica ancora grezza per urgenza espressiva e per ardore narrativo. Già da quelle prime prove si scorgono pertanto le direzioni fondamentali dell'intera sua ricerca pittorica ed è qui che si possono rintracciare subito gli elementi più significativi del suo discorso che non perde mai contatto con la materia e le forme della realtà che egli rappresenta con ottica costante, con sguardo insistito fino al punto di scavare sulle pieghe e sulle piaghe di una immagine della pittura vissuta corporalmente. Anche in seguito i caratteri più certi del suo lavoro restano quelli di un impatto diretto con le cose; la grandiosità plastica delle forme; lo stravolgimento drammatico dei corpi; il connubio bruciante di figura e paesaggio; la solitudine ossessiva di angosciosi deserti industriali; la consunzione disperata di oggetti emblematici di una vita squallida, miseramente oscura; la denuncia aspra e impietosa di antiche pene sociali.
Non sono temi che si ritrovano o si possono attribuire soltanto alla pittura di Pontini, bensì a quella di quasi tutti i compagni della sua generazione: quelli con cui egli doveva poi partecipare al neorealismo, da Fulgenzi a Renzini, da De Stefani a Lucatello, da Longo al giovanissimo Basaglia, attivi in un'area che qui accoglie però filoni espressivi di diversa provenienza e che successivamente saprà diramarsi in direzioni altrettanto molteplici e variamente personali. Pontini inizia a dipingere in un momento particolare per la nuova pittura veneziana, la quale aveva visto sorgere, prima, il « Fronte Nuovo delle Arti » e, poi, registrare la frattura fra i componenti di questo gruppo ,anticipando una diversamente sostenuta inversione di tendenza o meglio il corso ufficiale di quel « realismo italiano » per il quale sono allora prevalse, per molti dei suoi esponenti, più le ragioni dell'ossequio politico che altre di necessità estetica. Peraltro tali ragioni trovavano valide giustificazioni nella situazione storica di quel momento, contrappuntata da esasperate contese ideologiche ma soprattutto da aspre conflittualità sociali. E tuttavia lo stesso neorealismo si presenta da noi con gli aspetti non tanto di un imperativo « richiamo all'ordine », bensì con gli stimolanti precedenti che si erano andati radicando negli stessi sviluppi del figurativismo espressionista e di altre tendenze orientate verso uguali tematiche sociali. Si può dunque convenire che il modernismo nelle sue diverse articolazioni linguistiche prospetta per la cultura figurativa veneziana alcuni orientamenti che poi si rispecchieranno nelle versioni formulate dai pittori neorealisti. I riferimenti non mancano per stabilire il peso decisivo di quelle matrici sugli sviluppi dei migliori esponenti dell'arte moderna veneziana per i quali l'imperativo ideologico si combinava assai meglio con le istanze rinnovatrici dell'avanguardia europea anziché con le

categorie tipologiche di un certo convenzionalismo figurativo. In ogni caso il panorama del neorealismo non si riduceva a generici temi sociali, anzi trovava impreviste risorse da certe esigenze delle avanguardie storiche anche se poi questi tramandi si dovevano più frequentemente limitare a qualche accorgimento di ordine espressivo, senza tradursi in ben più radicali mutamenti delle strutture formali, dei procedimenti del linguaggio visivo. Nonostante questo quel panorama si manifesta molto articolato proprio per l'ampiezza degli apporti dei singoli artisti e per molti versi tutto questo lo si ritrova persino nell'area del neorealismo, in una tendenza solitamente vincolata da un contenutismo d'obbligo, all'osservanza di stilemi in funzione di uno scopo didascalico e populista.
Ora, all'incirca nel periodo di quei movimenti, Pontini mostra di caricare il suo linguaggio pittorico, già segnato da accenti espressionisti, di più sostanziali nessi con la realtà, rilevando altresì un nerbo e una acutezza di modi finora ignorati alla sua pittura pur nutrita originariamente di un getto spontaneo, di una prorompente forza figurativa. Peraltro tale bisogno gli è naturalmente congeniale poiché Pontini può vantare una estrazione autenticamente popolare. Bisogna aggiungere che egli arriva alla pittura da autodidatta, respirandone il clima dall'ambiente in cui vive, frequentato da artisti della sua età, abituati a lavorare su temi e situazioni reali, obbligati a vendere le loro opere quasi esclusivamente a osterie locali, a coinvolgere gli amici nei loro problemi e a suscitare intorno uguali passioni. Parimenti Pontini si cimenta alla pratica della pittura in quanto attratto dalla forza dei contenuti che vuole manifestare e comunicare con bisogno sempre più infrenabile. Ma poiché già lavora, esercitando per vivere un piccolo commercio in quei luoghi di periferia — popolati da gente umile, semplice — dipinge alla sera, prendendo a modelli le caratteristiche figure dell'ambiente dove vive. Disegna molto eseguendo ritratti, immagini che ricava dalla realtà circostante, una serie di figurazioni caricate da un peso drammatico: uomini e donne, dalle spalle poderose, dalle mani gonfie di fatica e la schiena incurvata, i tratti sofferti del volto. Nelle pitture invece la deformazione appare più evidente, mentre la materia sembra torbida, appena germinata da toni bassi, cupi, improvvisamente arsi da squarci balenanti di bianco oppure sconvolta da segni neri e violenti che accentuano sommariamente la greve struttura delle forme. Figura un ambiente di vita, formato di realtà crude, ingigantendo particolari fino all'evidenza mostruosa, alla deformazione per il dramma di un destino insostenibile. Vi immette in queste visioni una coscienza di denuncia, ma anche la rabbia violenta di una rivolta morale. La forza realistica di Pontini si origina innanzi tutto dalle esperienze umane che egli vive e forse per questo l'urgenza di dire, di mostrare ha spesso prevalso, in lui, sulle forme di dire, sul modo di mostrare. Ossia ogni altra istanza nella sua pittura viene sottomessa al nodo interiore dei contenuti emozionali. Persino la loro portata ideologica vi si adegua e tutto si presta infine alla carica intensamente espressiva delle immagini, immagini dense di umori amari, semplificate con impeto risentito che ne dilata le forme fino a stravolgerle, a investirle di un sentimento panico, di un bruciante rispecchiamento.
Tuttavia gli anni dei suoi inizi sono anni anche di approfondimento interno

ma costante, di una messa a punto dei propri strumenti linguistici che lo conducono già in quel tempo a fiancheggiare subito la poetica neorealista cui era arrivato per via indiretta, attraverso gli opposti poli delle sue scelte ed influenze, Rossi e Sironi, Rouault e Permeke. Egli riesce a trovare su questi maestri gli indirizzi per un approccio sicuro e stimolante alla visione realista cui era pur spinto da qualcosa di più intimo e personale, da qualcosa di strettamente legato alla sua esistenza in quanto connaturato alle esperienze profonde della sua origine popolare. E a questa situazione egli si ispira fin dai primi esiti pittorici, cioè a un mondo che egli conosce e vive abitualmente e sul quale identifica con la sua pittura i medesimi temi che ancor'oggi avvalorano la sua forte iconografia sociale.
A conferma di ciò lo stesso Ferrante, uno dei primi critici che ha scritto sulla sua pittura, giunge a rilevare proprio nella fase formativa dell'artista il nucleo centrale della sua ispirazione, vòlto inevitabilmente a respirare il clima più autentico del realismo. Un realismo però di ordine propriamente strutturale, cioè specifico alla particolare natura del suo linguaggio pittorico che già allora si declina nei modi di una diretta ed immediata espressività, assumendo i dati dell'oggettività figurativa come fulcro su cui puntare il fuoco di un sentimento plastico intenso. E da qui Pontini procede inoltre verso uno sviluppo formale che viene a fissare quel contatto quasi fisico con la realtà, potenziando in seguito con forza suggestiva il rilievo plastico su scala monumentale, caricando il dinamismo del flusso figurativo, di matrice espressionista, fino al limite della combustione materica e della estrema irruenza gestuale. Fin da allora dunque il realismo di Pontini assume una dizione particolare, sprigionandosi dal corpo stesso della figurazione pittorica, ma così via via depurandosi di ogni scoria descrittiva e di ogni ridondanza contenutistica che non fossero o meglio non potessero trasformarsi per quell'impatto scottante con il reale nella concretezza piena ed assoluta dell'immagine rappresentata. Infatti non c'è traccia, in ciò, di intenzioni simboliche, di allusioni o rimandi metaforici, ma tutto si consegna all'evidenza fisica dei risultati pittorici e dei significati emotivi che essi trasmettono. Per tali motivi il suo caso ripropone, in un certo senso, oggi, il problema di ciò che è stato il realismo, della sua tenuta, ma anche delle valutazioni storiche troppo frettolose formulate finora su questa tendenza, soprattutto per quello che essa ha costituito per l'arte veneziana di quel tempo. Una simile riflessione sarebbe alquanto opportuna per conoscere dunque i vari contributi creativi dei singoli esponenti veneziani che potrebbero permettere interessanti termini di confronto fra la linea che si è andata configurando in questo settore e quella in un certo senso più ortodossa e ufficiale di altre esperienze condotte a Milano o a Roma. Tra quei protagonisti veneziani si rilevano intanto notevoli diversità di linguaggio, innegabili distinzioni di modi e di accenti che attestano l'ampiezza del fenomeno del neorealismo, forse meno coerente che altrove, meno uniforme, ma forse più ricco di interessi formali e certo più nutrito di apporti individuali. Fra gli artisti veneziani resta comune questa esigenza di varietà espressiva che spiega altresì il bisogno per loro di riferimenti diretti a più feconde sorgenti della figurazione artistica moderna. Si riafferma pertanto l'incidenza delle esperienze culturali che hanno avuto modo di circolare

Giovanni Pontini nel suo studio - 1967-68?

da noi anche nella stessa area del neorealismo. Per esemplificare risaltano dunque alcune direzioni di ricerca: dal futurismo riformato di Pizzinato all'espressionismo introspettivo di Longo, dal fauvismo immaginativo di Gianquinto al cubismo visionario di Basaglia. Il fenomeno del neorealismo passa, qui, attraverso quelle fonti e successivamente si sviluppa e procede nel verso di personali declinazioni espressive. Esso conserva in ogni caso il segno di quei tramiti, risente fin dagli inizi di mediazioni altrettanto stimolanti e decisive di quelle che Pontini a sua volta sa sfruttare nella elaborazione di un figurativismo meno primitivo e spontaneo di quanto sembri a una sua prima analisi. Perciò egli può mutuare in seguito uno svolgimento tematico di estrema coerenza stilistica in quanto viene appunto a registrare sullo stesso quotidiano confronto con l'ambiente sociale e culturale della sua esistenza le ragioni medesime del fare pittura, del dare figura alla relativa vocazione popolare del suo impegno espressivo. Per questi artisti la realtà sociale era una esperienza diretta prima che una adesione ideologica; per loro dunque l'ambiente significava una pratica da esperire nella totalità di convergenti bisogni espressivi, coincidendo con le spinte ideali delle lotte operaie, con vicende che andavano segnando una profonda trasformazione della società. Evidentemente la tematica da loro seguita centrava in particolare situazioni comuni: il mondo del lavoro, gli ambienti industriali, l'occupazione delle terre, cioè quei tipici soggetti che hanno poi costituito nell'arte di quel tempo una nuova iconografia sociale.
La maturità artistica di Pontini culmina di fatto nel periodo storico, dopo il '50, quando l'instanza realista acquista rilancio dal movimento della cultura operaia e la situazione politica ne richiede e ne favorisce l'affermazione, quando appunto molti giovani che frequentano il mondo della figurazione aderiscono anche tematicamente all'impegno di centrare il loro discorso artistico su quelle esigenze. Per lui l'inserimento della nuova direzione risulta un'altra volta del tutto naturale, facendo subito propria la tensione morale e la spinta ideologica di quella tendenza espressiva così direttamente vicina ai suoi interessi più specifici. Ma anche prima, la sua ricerca pittorica non appare molto diversa dagli orientamenti stilistici seguiti nella fase posteriore. E ciò perché la sua partenza da una realtà figurativa di ordine sociale, se non avviene in modo tanto clamoroso, resta nondimeno per lui determinante riguardo alla scelta della direzione da intraprendere la quale lo porterà ben presto a declinare un proprio modo di approccio al reale attraverso una rappresentazione diretta anche se dilatata spazialmente e plasticamente in immagini di solidità formale quasi elementare, in figurazioni assai robuste dall'impatto visivo subito coinvolgente. Già allora si nota, nell'attacco e nel respiro compositivo delle forme, un procedimento di impronta schiettamente personale, una plasticità piena, vigorosa, che attrae lo sguardo, lo rinserra nelle potenti strutture della sua rigida, squadrata imponenza formale. Anzi l'immagine figurata tende a sfuggire gli assi di una spazialità centrale, ne invade la superficie, la colma come per uscire dai contorni e straripare fuori per eccesso di sviluppo dinamico. Si tratta di un dinamismo interno, di un far grande che deforma volutamente le figure, le ingigantisce, e non tanto per un sentimento reto-

rico, per un gusto eroico per il monumentale, quanto per esasperazione emotiva, per riflessa energia di una realtà che denuncia il tormento e la furia di una dolorosa evidenza. L'immagine si fa allora in queste pitture smisuratamente imminente, drammaticamente vera. Altre volte, per irregolare incidenza prospettica della visione, essa si contrae, corpo risucchiato sul fondo da cui riaffiora poi quale fantomatica presenza o meglio quale spasmo e lacerazione della materia resa informe, strappata alla sua oscurità latente e diviene, infine, immagine premonitrice e terrificante.
C'è soltanto da aggiungere che l'accento primitivo che pure si trova nelle sue opere non deriva affatto da modi di una utopica naturalità, plasmata sulla condizione, sia pure sincera, ma in effetti populista, della figurazione aulica ed eroica dell'umano, bensì dalla consapevolezza che la figurazione dell'umano si rintraccia anche nelle forme del proprio lavoro, nella stessa pratica pittorica, intesa come strumento, in tal caso, delle proprie contraddizioni interne e quindi insite in un rapporto necessariamente parziale, inevitabilmente ideologico con la realtà, Per questo ciò che più interessa della sua pittura non è tanto quello che essa rappresenta quanto il modo di rappresentarlo. E così si ritorna alle specifiche proprietà di questa pittura, al suo linguaggio espressivo che agli inizi indica con maggiore precisione di avvertire l'influenza, prima, di Gino Rossi e, poi, di Sironi.
Accanto a questi nomi c'è da aggiungere quello di Rouault. Anzi in seguito lo stesso Pontini doveva ammettere per i suoi sviluppi l'influenza esercitata dall'opera di Rouault, da lui conosciuta durante l'esposizione di un gruppo di dipinti del maestro francese alla Biennale veneziana. A tale lezione egli dunque si riferisce come al tramite per riconoscersi una inclinazione sempre più decisiva tanto da convincerlo a seguire esclusivamente l'attività pittorica.
In quel tempo l'arte di Rouault costituiva un riferimento, non solo ideale, anche per il lavoro di un altro artista suo coetaneo di Pontini. Appunto per Bepi Longo — a cui Pontini era legato da reciproci rapporti di consonanza spirituale e da analoghe esperienze esistenziali — quel rapporto rappresenterà in modo più marcato e definitivo il timbro di una convergenza stilistica fin troppo dipendente. Ma, in ogni caso, la scoperta della pittura di Rouault fu per loro una rivelazione, un fatto fondamentale che doveva comunque avere, sia pure in maniera diversa, un peso di grande rilievo. Ognuno di loro, certo, assimilò differentemente quel fatto che servì quindi per Pontini a permettergli di commisurare il bisogno di una propria interrogante analisi sul mondo, di trovare cioè accenti più pregnanti alle immagini della sua pittura fino a quel momento rimasta discontinua per qualità e tenuta. C'è da concordare ancora oggi col giudizio, a suo tempo espresso, da Berto Morucchio sul pittore, per cui egli trovò subito « nel Rouault, simbolico e medievale, il punto d'incontro che permise agli oscuri patimenti della sua anima la brutale espressione dove l'affanno, la tristezza, il dolore di quei poveri corpi di cui era attorniato trovano liberazione e patimento ».
Il critico allude qui alle figure dipinte da Pontini in quel periodo, figure tratte da un ambiente sociale di emarginazione e sfruttamento, di periferie industriali, soffocanti e squallide, e tutto ciò viene indagato dall'artista con ottica severa e penetrante. Per la quale risultano poi prendere maggiore

risalto immagini di una investigazione, prima esistenziale che pittorica, prima psicologica che ideologica, le quali mettono a nudo con la scandalosa verità di ogni riscontro poetico, la cocente condizione di quella angoscia del vivere. Analogo scandaglio giunge a calamitare, liberandolo dagli impacci naturalistici, il rovello creativo di Pontini, tanto da riaccendere la forza primitiva del suo gesto di rivolta, di denuncia sociale, nelle forme d'una pittura dalla visione sempre più ravvicinata e stringente sulla realtà. Con questi intenti Pontini viene allora ad allacciare il mondo della sua pittura, in apparenza grezza e formalmente noncurante, alle radici di quella realtà e portare di conseguenza alla ribalta dei suoi quadri il contenuto morale d'una partecipazione vissuta per esperienza diretta. Ma questa pittura si rivela anche dotata di forza espressiva autentica, di un linguaggio incisivo, plasticamente vigoroso. Peraltro le scelte operate nel corso del suo lavoro non possono non condurlo a ricercare esempi affini ai suoi interessi espressivi, a seguire coerentemente sviluppi che sempre più riconosce come congeniali ad altre scelte della sua vita. Fra simili episodi di particolare rilevanza bisogna ricordare la sua partecipazione alla lotta clandestina contro il fascismo e poi alla guerra partigiana, la sua lunga costante militanza nella sinistra storica, nel partito della classe operaia cui egli apparteneva per origine sociale e convinzione ideologica. Si può allora capire meglio il richiamo che gli proveniva dagli esempi dell'espressionismo, dai suoi contenuti sociali e umani. Su tali fonti egli ha soprattutto maturato la sua formazione culturale, l'approfondimento di esperienze pittoriche capaci di corrispondere alle esigenze profonde della sua natura, del suo temperamento espressivo. Del resto Pontini non ha mai mancato di attingere largamente alla migliore cultura figurativa locale che in quel tempo non era sempre riconosciuta come tale e che oggi si riflette idealmente nel rilancio critico dell'opera di Gino Rossi verso il quale proprio allora si riversavano gli interessi dei giovani pittori veneziani. Anzi, qualche anno prima di quella fase, vissuta da Pontini, uno dei più promettenti artisti, dotato di straordinario temperamento, cioè Emilio Vedova, precorreva con ben diversa originalità lo stesso percorso che successivamente si sarebbe rivelato un incrocio obbligato per altri giovani pittori, per i Paolucci, i Barbaro, i Longo, i cui dipinti anche posteriori poco si verranno invece a discostare da quei tramandi e confluenze.
Per Pontini quella mediazione ha significato un momento altrettanto capitale, spingendolo a confrontarsi persino con i modelli più alti di Gino Rossi. Di conseguenza egli intravvedeva nei modi appunto più intensi e stravolti di questo artista la linea da percorrere e sviluppare secondo gli stimoli a lui provenienti da un clima culturale ormai nuovo, nutrito di attivi fermenti creativi, dovuti alle magistrali esperienze di Vedova e dei suoi compagni di gruppo.
Evidentemente anche allora non tutto quello che era più vivo si decantava in un rinnovamento di forme e di contenuti, al contrario l'ambiente locale favoriva piuttosto la linea tradizionale del naturalismo postimpressionista, inutilmente alimentata da un paesaggismo locale, fatto soprattutto di brividi illustrativi e di estenuazioni vagamente edonistiche. Purtroppo, dopo la svolta impressa da artisti d'eccezione come De Pisis, Guidi, Semeghini,

l'orizzonte artistico veneziano stentava ad aprirsi alle feconde ricerche iniziate dal Fronte Nuovo delle Arti, a stabilire vitali contatti con le esperienze dell'avanguardia europea, su cui peraltro si erano pur innestate le linfe creative di Deluigi, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Salvatore, Vedova, Viani, dietro i quali già si affacciava, con altri problemi ed interessi, la generadietro i quali già si affacciava con altri problemi ed interessi la generazione cui apparteneva per comune formazione culturale lo stesso Pontini.
Premevano dunque i giovani, attraverso le stesse mostre organizzate dall'Opera Bevilacqua La Masa, dove essi trovavano le prime affermazioni e tra quelle si precisavano le posizioni, in un'area figurativa da una parte di Fulgenzi, Renzini, Lucatello, Longo, De Stefani, Toretini e, dall'altra, di Hollesch, Barbaro, Borsato, Paolucci, e di altri che in quel periodo hanno contribuito ad animare il panorama delle sue annuali esposizioni collettive. Contemporaneamente, in un'area opposta, si venivano a delineare le scelte di altri giovani artisti come Tancredi, Finzi, Rampin, Licata, Blenner, Zennaro, indirizzati verso ricerche di astrazione. Si trattava di un'area che doveva ben presto culminare — a parte certe più personali posizioni —, col versante veneziano dello Spazialismo, al quale aderivano già artisti diversi, per estrazione ed orientamenti, come Guidi, Deluigi, Bacci, Morandis, De Toffoli, Vinicio.
Il panorama artistico veneziano di quel tempo risulta invero più articolato, più ricco di presenze anche molto valide, ma quelle esemplificazioni bastano per caratterizzare il clima culturale in cui si deve collocare in effetti l'opera di Pontini.
Però, prima, sarà necessario ritornare alla fase del Fronte Nuovo delle Arti e del Neorealismo, fra il '48 e il '50: anni di contrapposizioni sommarie ma rigide, di divisioni acerrime e non sempre giustificate. Si è nel periodo del più violento dissidio ideologico, delle negazioni estetiche intransigenti: da una parte l'astrattismo, dall'altra il neorealismo. Tutto questo ha purtroppo generato dolorose fratture all'interno dei vari raggruppamenti, provocando scomuniche sul piano politico tanto intempestive quanto gratuite, ritardando con tali episodi un più radicale processo di rinnovamento allora iniziato dalla migliore cultura artistica italiana. Tuttavia, anche nell'ambito del neorealismo, al di fuori del populismo generico che fu purtroppo accreditato da una critica di parte — intenta allora a divulgare un contenutismo didascalico più che a considerare, come avrebbe dovuto, specifiche valenze espressive — la cultura d'immagine, meno fiduciosa delle proprie pretese progressive, si è mescolata con il sostrato problematico del pensiero artistico moderno, con la forza ben più dirompente, persino sul piano delle risonanze ideologiche, dei linguaggi dell'avanguardia. E ciò è stato certamente un contatto fecondo come si può ravvisare dalle scelte condotte dai migliori artisti operanti nel campo della pittura d'immagine. Del resto molte risorse desunte dall'espressionismo e dal cubismo sono pur trapassate in quel campo per rendere più fertili certi modi espressivi poi utilizzati nei processi di strutturazione dell'immagine, anche dell'immagine proposta dalle poetiche del neorealismo. In proposito tali ricerche si attengono più propriamente al mondo dell'immagine o meglio di una immagine che se vitale per la forza dei suoi significati lo fosse anche per quella

della sua sostanza formale. Sotto questo profilo i nodi non superati dal neorealismo si ripropongono ancor oggi, ma c'è da dire ancora che questa tendenza ha pure offerto la possibilità di far maturare alcuni artisti impegnati a sciogliere tali nodi, a far convivere nella concretezza pregnante dell'immagine linguaggio e realtà, coscienza e fantasia, l'insurrogabile spessore dell'immagine e la trasparenza insostituibile dell'invenzione creativa. Anche nel campo del neorealismo dunque si muovono figure di artisti portati a rielaborare con strumenti linguistici nuovi, mutuati dalle stesse indicazioni della grande figurazione moderna, il significato strutturale dell'immagine, da alcuni ritenuta storicamente esaurita come se si potesse così facilmente pregiudicarne l'esistenza, soltanto per privilegiare poi mere esercitazioni grammaticali sui processi interni della visione. Già oggi altre più attuali poetiche vengono invece a garantirne la durata, a confermare l'intreccio sottile che muove l'artista verso una pittura d'immagine. In ogni caso Pontini in quel tempo non fu certo coinvolto da simili polemiche, da teorie che egli avvertiva lontane dai suoi interessi immediati, dal suo bisogno di dare persino concretezza fisica, evidenza materiale alla realtà espressiva dei suoi significati pittorici. In questo senso ha così potuto apprezzare lo stesso sforzo di Pizzinato che quantunque impegnato, allora, nelle più ufficiali posizioni estetiche del neorealismo, non rinunciava però di consegnare le sue esperienze pittoriche all'avallo di fonti linguistiche ereditate dalle sue precedenti ricerche nel campo delle nuove avanguardie italiane.
E a lui Pontini ha guardato in varie occasioni, riferendosi ad analoghe matrici come quando ha potuto acquisire e sperimentare ulteriori avanzamenti formali, successivi sviluppi espressivi, dando alle sue figurazioni successive un'impronta plasticamente più costruttiva nella sua spazialità formale e articolando poi, secondo una sintassi di origine cubista, la densa volumetria di una strutturalità d'immagine, essenziale e assoluta.
Non potrà essere scartata l'ipotesi che anche per lui, come per tanti altri artisti suoi coetanei, che si sono ritrovati ad operare sul versante del neorealismo, abbia agito la lezione di Pizzinato e soprattutto certe modalità di linguaggio del cubismo che avevano proprio in quel periodo caratterizzate le varie ricerche dei più qualificati artisti italiani. Per Pontini questo aggancio fu certamente più lento e meno esplicito, quasi appena provato, dopo l'influsso esercitato sulla sua formazione dall'espressionismo, ma ugualmente rappresentò l'inizio di una conversione verso altre esperienze della figurazione. Sulla base di tali premesse — più di ordine ideale che grammaticale —, egli venne allora ad assicurare alle sue forme espressive una maggiore autonomia formale.
Infatti egli sembra riprendere dal neocubismo di quel tempo l'ampia plasticità dei corpi, la solida ma anche più dinamica flessione delle strutture spaziali, enucleate in una articolata ed imponente costruttività. Immette sulla matrice originariamente espressionista della sua pittura la cadenza compositiva di quei modi realizzandola in maniera, se si vuole, eccessivamente semplificata. Ma da quel momento, il fare monumentale che egli aveva ripreso dagli esempi di Sironi e Permeke palesa di complicarsi, risente cioè di tensioni opposte, di spinte diverse che ormai minacciano

la sicurezza costruttiva già raggiunta, per cui le sue forme ostentano talvolta una flessione anomala, portate di fatto a dilatarsi, a far fremere piuttosto la materia pittorica, investita di una gestualità veemente, di una energia incontenibile. Certamente si potrà notare che un certo andamento cubista pur passa per le maglie di quella plasticità spesso rigida, ma talvolta spinta a roteare per compenetrazione di piani e di punti di vista. Tutto ciò che rimane di questo tentativo è la forza ancora di una certa flessibilità espressiva, o meglio più che l'ordine costruttivo della spazialità cubista permane invece una plasticità esasperata dei particolari con cui Pontini voleva avvincere e traguardare l'oggetto del suo acceso figurativismo contenutistico.
Eppure nei suoi dipinti non vi è troppo traccia di enfasi, come forse non vi è neppure disciplina gramaticale, ma vi si ravvisa spesso una concitazione formale che è segno di ansia di ricerca, del bisogno di dire, sia pure con voce alta e con urgenza sostenuta, un sentimento di identificazione con le cose che egli viene raffigurando. L'accento primitivo che ancora lo pervade non è slancio illusorio per un appagamento emozionale dell'immagine rappresentata, ma è forza espressiva vitale per ricondurre quell'enunciato formale alla concretezza del suo contenuto, per legare quel sostrato faticosamente enucleato alla verità del riscontro espressivo, dell'evidenza plastica che vuole così significare con pienezza diretta il valore dei contenuti che l'origina.
Via via si compone con le prove che egli viene a realizzare pittoricamente il ritratto di una umanità che si fa protagonista del dramma sociale, inverando le stesse immagini rappresentate di una coscienza premonitrice.
I luoghi dell'attuale fervore quotidiano: la fabbrica vista come una oscura cattedrale, misteriosa ed oppressiva; le forme di lavoro, pesanti e disgregatrici prestano le immagini su cui l'alienazione della vita moderna scandisce, nei quadri del pittore, il suo respiro angoscioso.
C'è infine da dire che il realismo di Pontini si regge anche senza supporti ideologici e senza mediazioni culturali: è tutto in questi dipinti a dirci qui con le immagini del suo mondo espressivo le ossessioni esistenziali, la violenza del dramma sociale, la rabbia morale, la rivolta della coscienza degli uomini oppressi. Per questo la sua figurazione può anche rivelarsi senza timori del tutto spoglia, sprovvista di orpelli decorativi come di illusioni liriche. Però è vibrante fino allo spasimo della propria materia espressiva, ed è ricca di un calore che le permette di non soccombere al convenzionalismo populista di certa pittura che pure ha avuto più credito della sua; di non cedere alle compiacenti suggestioni di un formalismo vagamente liberatorio.
Anzi la foga espressionista che lo porta talvolta a sfigurare intenzionalmente la realtà, a ischeletrire in immagini spettrali i suoi personaggi o gli oggetti della sua ribollente visione, rivela, alla fine, le ferite di una lotta profonda. Gli è che qualcosa di potentemente terrestre affiora nondimeno dai suoi dipinti, arsi nei tratti e nella materia, qualcosa di un vigore interiore che trascina temi e fatti quotidiani al grandioso, al monumentale, un respiro cioè che si sente ampio e corale e che determina lo spazio poetico e morale su cui egli si è mosso con la sua pittura. Quantunque sussistano,

in lui, varie influenze stilistiche, queste vanno interpretate in un certo senso, poiché costituiscono soltanto un tramite per far maturare un nucleo unitario d'ispirazione, formato da una identità fra uomo e natura, intesi come termini di una medesima vicenda, fattori di quella realtà storica su cui si è appuntata la costante riflessione del pittore e potendo così far emergere gli aspetti di una condizione esistenziale tuttora inquietamente pressante sul mondo.
E non a caso la sua pittura prende spunto dal Rouault più notturno e visionario, come in Sironi essa coglie lo schema compositivo su cui rita-
visionario, come in Sironi, essa coglie lo schema compositivo su cui rita-
glia quasi le stesse tematiche, ma in un contesto meno arcaico e più vicino invece alla realtà sociale dell'oggi. Vari altri esempi si potrebbero avanzare in questo senso, ma basteranno quelle indicazioni per comprendere le ragioni di questa realtà degradata e tragica che la sua pittura manifesta. Pertanto ben diversamente oppressiva diventa nei confronti di quei modelli l'alienante solitudine che traspare dagli orizzonti della sua pittura, chiusi dalla fumosa nera atmosfera che inghiotte l'operaio in bicicletta. Orizzonti sfatti da una incombente luce corrosiva che smargina i profili terrificanti di ciminiere e di fabbriche, e che smagra la materia delle figure, l'inaridisce in fantasmi di bitume sovrastanti sul vuoto.
Esiste piuttosto nella categoria del realismo di Pontini un accordo di immedesimazione fra soggetto e immagine, che riprende ogni volta l'intreccio tematico: uomo e natura in una stringente consistenza non solo più fisica, ma spirituale, cioè in una vivente identità cosmica che respira sia pure oscuramente una condizione originaria. Più che una proposta dell'universale umano egli suggerisce però una personale versione dei contenuti profondi del realismo esistenziale, per cui scarti e contrasti formali, cadute ed inflessioni minori, per evidenti limiti espressivi, corrispondono in fondo al registro della sua interiorità che nonostante tutto riesce ogni volta a figurare un repertorio di immagini di intensa presa poetica. Da quanto si è detto, Pontini ha ricavato un particolare sentimento pittorico che riesce comunque ad annodare le immagini in un nucleo potente di identificazione emotiva. E su tale tematica egli si concentra lungo il cammino della sua attività artistica, approfondendo nel corso dei suoi sviluppi espressivi i motivi centrali di una figurazione che egli resce a far vibrare con tutta la drammatica evidenza dei suoi risultati migliori. Cioè le componenti della sua concezione pittorica si fondono nel crogiolo di una medesima combustione, nella tenebra di una materia che si corrompe e sfuma in una estrema parvenza d'immagine, in lampeggiamenti che intridono lo spazio dei suoi quadri, dove ormai, come risulta dalle sue ultime opere, appaiono soltanto traccie e non più profili, macchie informi, residui di esistenze alla deriva. La fase ultima della sua visione è qui a testimoniare con forza quel dramma allarmante che è stato poi anche il dramma della sua vita; essa è qui a testimoniare il disumano che irrompe nell'esistenza con le forme dello sfruttamento e dell'alienazione sociale.
Ma dietro il filtro insieme di aggettivazione e di interpretazione del reale, Pontini realizza il passaggio dall'espressionismo del suo primo periodo al realismo esistenziale delle fasi successive del suo lavoro, dove il conte-

nuto di una immagine pregnante di vita si trasforma in processo conoscitivo e condizione del sentire, del vivere la stessa esperienza pittorica come azione sulla realtà.
Oltre ogni considerazione retrospettiva, l'originalità di tale passaggio risiede dunque nella particolare qualità umana e poetica di quel suo contenutismo figurativo. E del resto, davanti a tutta l'opera di Pontini, di cui la presente mostra delinea soltanto alcune fasi più salienti, dalle prime alle ultime prove, si segue distintamente lo sviluppo di quella costante intensificazione poetica cui in definitiva la sua pittura mirava. Egli resta dunque un valido esponente di una problematica figurativa tesa all'estremo, tanto che verso la fine della sua attività pittorica egli cercherà di trovare gli stessi contenuti sull'emergenza assoluta di una astrazione materica, la quale riflette per sottili tramiti la concretezza emozionale e lo spesso esistenziale di contigui esempi informali.
Le innegabili influenze esercitate dalla cultura figurativa del tempo sul pittore nulla tolgono alla singolarità del suo discorso inteso a dare con accenti forse non nuovi, ma certamente potenti per tenuta e consistenza espressiva, un volto autentico alle forme della sua visione, ai suoi contenuti di immediata matrice esistenziale per cui le immagini da lui prodotte investono tuttora una realtà che per molti aspetti è ancora al centro del dibattito culturale e politico.
Quelle influenze hanno perciò sollecitato un confronto con le ricerche di altri esponenti della figurazione neorealista, dal quale si può almeno in parte ricavare il ruolo svolto dallo stesso Pontini e di conseguenza la misura dei suoi interessi e dei suoi apporti artistici. Però il confronto che pure ha qui il compito di restituire in modo soltanto indicativo un particolare clima culturale, un contesto entro cui si è mosso lo stesso Pontini non potrà esaurire il suo caso, la misura di una presenza che resta singolare. Ciò potrà facilitare quanti tuttora ignorano quelle fasi della pittura veneziana e nel contempo penetrare con ulteriori sussidi visivi il mondo espressivo di Pontini potendo altresì cogliere certi aspetti delle ricerche e delle personalità operanti nel campo del neorealismo. Tuttavia resta il suo caso, il segno di una presenza pittorica che richiede una attenzione particolare proprio per la distanza che ormai da lui ci separa, ma di cui rimane in ogni caso, oltre dunque la lontananza da fatti culturali ormai conclusi, alcune sue opere contraddistinte da una autentica impronta poetica. Restano gli accenti pittorici di un linguaggio diretto sulla realtà, sostanziato da un personale vigore espressivo e dalla forza di una resa figurativa del tutto singolare.
Sul piano formale, poi, la plastica monumentalità delle sue figurazioni respira tuttora un dinamismo originato da una reale vitalità espressiva e non certo come si potrebbe altrimenti supporre da una accattivante ridondanza tematica. E tutto ciò è conseguito per effetto di ravvicinamento ottico e forse non soltanto ottico, ma, certo, comunque, per una adesione quasi fisica al mondo rappresentato. In altri termini, Pontini vuole agire sulla materia del suo lavoro per portare a galla i travagli profondi, lo scontro imponente con una realtà oscura e amara. Questo rapporto ottico porta

conseguentemente il pittore a dilatare le immagini, a dare loro un risalto grandioso, anche umanamente grandioso.
Vi si compie un contatto quasi organico con il flusso ampio intenso dei significati che la sua pittura tramanda, per cui la materia pittorica risente ugualmente della mancanza di ogni distanziamento prospettico e si fa materia densa, impasto appena variamente stratificato, tratto da un registro minimo e costantemente ossessivo. Vi prevalgono tonalità corpose e nel contempo lividamente oscure sì da apparire cupamente monocrome ma di fatto ardenti per combustione segreta. Affiora appena un colore a blocchi che non trova apertura d'orizzonte, bensì si coagula sul fondo, resta vibrante per se stesso e quatunque aggrumato respira la pennellata che lo trasmette e lo collega ad altri nuclei, increspandosi o prosciugandosi sulla scia di una insistita imprimitura. Su questa tenebrosa crescita si sprigionano improvvise lacerazioni, lampeggiamenti drammatici, contrasti violenti, trascinati in superficie dalla smisurata invadenza del tratto costruttivo, dalla durezza delle linee, dalla plasticità imperiosa e sommaria per inarrestabile energia. Ma la materia pittorica riprende l'impetuosità che sembrava fino a quel punto come trattenuta, castigata per severità tematica, rimontando con forza nuova, e quello che sembrava spegnersi ed inaridirsi del tutto si rigenera consegnando alla visione gli albori della sua sconvolgente espressività. Negli ultimi anni la sua tavolozza si è schiarita portandosi su registri più limpidi e alti. La materia in queste opere risulta meno greve, come per uno smagrimento interno che ne accentua l'essenzialità portante, la linfa lirica di un intento di liberazione. L'immagine allora si spoglia di ogni peso fisico, si illimpidisce, sottraendosi così all'assedio di un bitume che ne aggrava gli sprofondamenti o l'immersione caotica, e dal quel magma sotterraneo riemerge, ora, con tersa luminosità che la carica di una liricità originale. Nel suo percorso successivo dopo il '60 Pontini varia pochi temi, passa dalla gestualità espressionista a un realismo di penetrante vigore, da immagini di potente tensione drammatica a immagini anche di piena liberazione fantastica.
Il repertorio resta quello di sempre, quello tipico di tanti suoi dipinti resi con rara capacità di sintesi e forte senso plastico, con acuto vigore di realista moderno per il quale qualcosa soprattutto di Permeke e di Sironi sembra essere passato ad infondere, negli esempi migliori, una indelebile impronta, a ridare sostanza nuova all'immagine dell'uomo.
Poiché è essenzialmente una immagine dell'uomo quella cui tale pittura cerca e anela di rappresentare e per la quale Pontini ha profuso ogni linfa del suo sentimento per restare in contatto con la realtà del sociale, esprimendone le condizioni, l'angoscia, la giusta volontà di rivolta e di liberazione. L'umanamente grandioso della sua pittura è in effetti questa forza popolare che si esprime attraverso immagini cui è rimasto fedele in ogni prova del suo lavoro e nella vita.
La riproposta attuale su un pittore come Pontini non si chiude, forse, con queste indicazioni, nella loro breve rilevazione storica anzi dall'accertamento critico sul suo lavoro essa non assimila alcuna finalità commemorativa, quanto intende, invece, che si riconoscano i modi per una più valida conoscenza di Pontini, per un suo appropriato riconoscimento. Tale il

compito della retrospettiva che assume il significato di offrire finalmente un contributo alla riflessione critica su un personaggio per certi versi anomalo, irregolare nel contesto del panorama artistico veneziano il quale vanta sullo stesso terreno in cui egli ha agito più ricche e affermate personalità.
Questa retrospettiva non vuole garantire una grandezza se non c'è bensì, più semplicemente, vuole riportare una singolare esperienza artistica, più o meno alta, al clima culturale e storico che l'ha determinata e in cui si è venuta a legittimare con il valore comunque esemplare della sua intensa misura espressiva ed umana.

TONI TONIATO

La Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, a nome del suo Presidente Prof. Mario De Luigi, desidera, qui, esprimere ai collezionisti e amici tutti di Giovanni Pontini i sensi della più viva gratitudine, per la preziosa collaborazione data, per aver reso possibile, con il prestito generoso delle opere in loro possesso, la realizzazione di questa importante iniziativa intesa ad onorare la memoria di uno degli artisti contemporanei veneziani umanamente più impegnati.

1 Composizione: pescatori - olio su faesite - 128x180 - 1951 - coll. Arduini

2 Il minatore - olio su faesite - 125x200 - 1952 - coll. Arduini

3 Testa di operaio - olio su compensato - 15x20 - 1952 - coll. Ciriello

4 Natura morta - olio su faesite - 100x70 - 1952-53 - coll. Trentin

5 Uomo che cade (Il fucilato) - olio su faesite - 50x80 - 1953 - coll. Ciriello

6 Figura di operaio - olio su compensato - 50x98 - 1953-54? - coll. Voltolina

7 Testa di operaio - olio su faesite - 45x50 - 1953-54? - coll. Voltolina

8 Lo spaccapietra - olio su faesite - 98x200 - 1954 - coll. Arduini

9 Due operai al lavoro al tornio - olio su compensato - 105x160 - 1954-55? coll. Arduini

10 La madre - olio su tela - 60x98 - 1955 - coll. Arduini

11 La cisterna - olio su faesite - 78x81 - 1955 - coll. Arduini

12 La grande cimniera - olio su faesite - 80x128 - 1955 - coll. Arduini esp. XXVIII Biennale di Venezia

13 L'arrotino - olio su faesite - 128x200 - 1955 - coll. Arduini

14 Due operai in officina - olio su faesite - 120x160 - 1955-56? - coll. Arduini

15 La morte del pescatore - olio su faesite - 128x200 - 1956 - coll. Arduini

16 Officina biciclette - olio su compensato - 125x210 - 1956 - coll. Arduini

17 Interno con stufa - olio su faesite - 90x128 - 1956 - coll. Arduini

18 I cavatori di alabastro - olio su tela - 140x200 - 1956 - coll. Arduini

19 I cavatori di alabastro II - olio su compensato - 125x175 - coll. Arduini

20 Interno con stufa, madre col bambino in braccio - olio su compensato 120x170 - 1956? - coll. Arduini

21 Paesaggio industriale - Alto forno con personaggio e bicicletta - olio su tela - 70x100 - 1956-57 - coll. Trentin

22 Gruppo di tre operai - olio su compensato - 100x170 - 1956-57 - coll. Arduini

23 Paesaggio industriale - Marghera - olio su compensato - 32x24 - 1956-57 - coll. Mandich

24 Operaio meccanico - olio su tela - 70x100 - 1956-57? - coll. Marzi

25 Paesaggio industriale - olio su tela - 37x27 - 1956-57? - coll. Michelon

26 Siesta al porto - olio su compensato - 180x110 - 1957 - coll. Arduini

27 Sgabello e stivali - olio su tela - 80x100 - 1957 - coll. Arduini

28 Composizione di tre meccanici - olio su compensato - 110x175 - 1957 coll. Arduini

29 La draga - olio su tela - 30x40 - 1957 - coll. Mandich

30 Paesaggio industriale - Marghera, serbatoi di petrolio - olio su tela 50x60 - 1957-58? - coll. Mandich

31 Figura distesa - olio su compensato - 80x50 - 1957-58? - coll. Mandich

32 Paesaggio industriale - Marghera - olio su tela - 120x80 - 1957-58? coll. Marzi

33 Figure distese addormentate - olio su tela - 70x50 - 1957-58? - coll. Marzi

34 Pescatori alle reti - olio su tela - 120x120 - 1957-58? - coll. Marzi

35 Paesaggio industriale con figure e bicicletta - olio su tela - 62x33 1957-58? - coll. Vizzà

36 Paesaggio industriale - olio su tela - 50x75 - 1958 - coll. Voltolina

37 Tre personaggi che tendono le funi - olio su faesite - 74x91 - 1958-60? coll. Marzi

38 Natura morta con bottiglie e vasi - olio su tela - 70x60 - 1964-65? coll. Marzi

39 Paesaggio con pescatori - olio su tela - 71x100 - 1959-60? - coll. Laurenti

40 Uomo con bicicletta su sfondo di paesaggio industriale - olio su tela 50x35 - 1959-60? - coll. Marinello

41 Natura morta con ferro da stiro - olio su tela - 70x50 - 1960-62? - coll. Marzi

42 Corpi distesi - olio su tavola - 68x26,5 - 1960-62? - coll. Marzi

43 Tre personaggi con biciclette su sfondo di paesaggio industriale - olio su tela - 50x60 - 1960-62? - coll. Marinello

43 bis Mondine - olio su tela - 35x50 - 1960-62? - coll. Marinello

44 Paesaggio industriale con figura - olio su tela - 50x40 - 1962-63? coll. Michelon

45 Natura morta con lampada - olio su compensato - 60x80 - 1963? - coll. Ravagnan

46 Natura morta con lampada - olio su tela - 70x50 - 1963-64? - coll. Marzi

47 Natura morta con ferro da stiro - olio su tavola - 60x40 - 1963-64? coll. Marzi

48 Giocatore di pallone - olio su compensato - 33x50 - 1963-64? - coll. Favaro

49 Spaccapietre - olio su compensato - 40x60 - 1963-64? - coll. Vizzà

50 Natura morta con ferro da stiro - olio su compensato - 50x50 - 1964? coll. Marinello

51 Natura morta con caraffa e bottiglie - olio su tela - 40x50 - 1964? coll. Ravagnan

52 Paesaggio industriale - olio su faesite - 30x30 - 1964-65 - coll. Busato

53 Pescatori - olio su tela - 100-120 - 1964-65? - coll. Cecchettelli

54 Paesaggio industriale - olio su compensato - 62x44 - 1964-65? - coll. Mandich

55 Paesaggio industriale - Altiforni con personaggio - olio su compensato 60x80 - 1964-65? - coll. Mandich

56 Natura morta con lampada, ombrello, ferro da stiro - olio su tela 60x60 - 1964-65? - coll. Marzi

57 Pescatore che rammenda le reti - olio su faesite - 36x46 - 1964-65? coll. Marzi

58 Paesaggio urbano con figura di prete e bicicletta - olio su tela - 120x120 - 1964-65? - coll. Marzi

59 Paesaggio industriale con figura - olio su faesite - 50x60 - 1964-65? coll. Marzi

60 Figure a riposo - olio su tela - 60x50 - 1964-65? - coll. Michelon

61 Natura morta con lampada a petrolio - olio su tela - 50x60 - 1964-65? coll. Favaro

62 Uomo inginocchiato - olio su compensato - 25x34 - 1964-65? - coll. Palma

63 Fabbrica - olio su faesite - 60x50 - 1964-65? - coll. Pontini

64 Paesaggio lagunare - olio su compensato - 69x36 - 1964-65? - coll. Ravagnan

65 Paesaggio lacustre - olio su faesite - 50x40 - 1964-65? - coll. Ravagnan

66 Figure addormentate - olio su faesite - 70x50 - 1964-65? - coll. Ravagnan

67 Pescatore a riposo - olio su compensato - 40x30 - 1964-65? - coll. Vizzà

67 bis Natura morta con ferro da stiro - olio su tavola - 40x60 - 1964-65? coll. Marzi

68 Due pescatori - olio su tela - 50x100 - 1965-66? - coll. Golinelli

69 Capannone industriale con figure - olio su compensato - 78x60 - 1965-66? - coll. Mandich

70 Cattedrale - Alto forno e personaggio con bicicletta - olio su compensato - 25x42 - 1965-66? - coll. Marzi

71 Paesaggio industriale con personaggio in bicicletta - olio su compensato - 70x50 - 1965-66? - coll. Marzi

72 Paesaggio - olio su tela - 50x40 - 1965-66? - coll. Marzi

73 Paesaggio industriale - olio su compensato - 38x29 - 1965-66? - coll. Marzi

74 Cattedrale - Alti forni - olio su faesite - 25x32 - 1965-66 - coll. Favaro

75 Spaccapietre - olio su panforte - 47x55 - 1965-66? - coll. Palma

76 Ritratto della madre - olio su compensato - 35x44 - 1965-66? - coll. Pontini

76 bis Uomo inginocchiato - olio su panforte - 27x32 - 1966-67 - coll. Marzi

77 Paesaggio - olio su faesite - 50x40 - 1967-68? - coll. Ravagnan

78 Paesaggio - olio su compensato - 80x60 - 1965-66 - coll. Vianello

78 bis Cattedrale alto forno con figura e bicicletta - olio su tavola - 50x70 1965-66? - coll. Marzi

79 Pescatori - olio su tela - 60x80 - 1966-67? - coll. Marzi

80 Paesaggio industriale - olio su faesite - 100x50 - 1966-67? - coll. Palma

81 Figura distesa - olio su tela - 135x90 - 1966-67? - coll. Scarabello

82 Figure distese - olio su tela - 135x90 - 1966-67? - coll. Scarabello

83 Due pescatori - olio su tela - 60x80 - 1966-67 - coll. Marinello

84 Lavoratori a riposo - olio su tela - 100x70 - 1967 - coll. Zulian

85 Uomo che zappa - olio su tela - 35x50 - 1967-68? - coll. Pontini

86 Figure a riposo - olio su tela - 60x40 - 1967-68? - coll. Pontini

87 Gruppo di quattro lavoratori - olio su tela - 90x138 - 1968-69? - coll. Trentin

88 Personaggi a riposo - olio su tela - 120x80 - 1968-69? - coll. Pontini

89 Pescatori - olio su tela - 80x120 - 1969-70? - coll. Pontini

90 Pescatori - olio su tela - 70x90 - 1970 (incompiuto) - coll. Pontini

91 Natura morta con ombrello - olio su compensato - 60x80 - 1963-64? coll. Roberti

Le misure s'intendono espresse in centimetri: base × altezza

I seguenti numeri: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 38, 40, 43, 44, 46, 48, 51, 53, 55, 60, 62, 67, 67 bis, 71, 74, 75, 76 bis, 77, 79, 81, 84, 87, 88, 89, 90 si riferiscono alle opere illustrate nel catalogo.

TESTIMONIANZE

SAVERIO BARBARO

Nato a Venezia nel 1924 - Risiede a Verona (Montorio - Verona)

Ange de Mer - olio su tela - 72x100 - 1955 - coll. Lagorio, Milano

VITTORIO BASAGLIA

Nato a Venezia nel 1936 - Risiede a Venezia, Campo S. Polo 2172

Composizione con figure - olio su tela - 175x138 - 1955-56 - coll. Gall. Il Traghetto, Venezia

ANGELO CARAMEL

Nato a Venezia nel 1924 - Morto a Venezia nel 1970

Composizione - olio su tela - 130x200 - 1956 - coll. Famiglia Caramel, Venezia

BRUNO COLUSSI

Nato a Venezia nel 1920 - Risiede a Campalto-Mestre (Venezia), Albergo Marco Polo

Pescatori - disegno a colori su carta - 45x60 - 1955-56?

GIROLAMO DE STEFANI

Nato a Vittorio Veneto nel 1909 - Morto a Venezia nel 1976

I muratori - olio su tela - 180x200 - 1955 - coll. Famiglia De Stefani, Venezia

TONI FULGENZI

Nato a Venezia nel 1922 - Risiede a Venezia S. Marco 2758

Gli orrori della guerra - olio su tela - 96x130 - 1949-50 - coll. Fulgenzi, Venezia

GIUSEPPE LONGO

Nato a Venezia nel 1920 - Morto a Venezia nel 1961

1 Autoritratto - olio su tela - 37x46 - 1953-54? - coll. Voltolina, Mestre
2 Paesaggio - temporale - olio su tela - 65x55 - 1953 - coll. Ciriello, Venezia

ALBINO LUCATELLO

Nato a Venezia nel 1927 - Risiede a Tarcento (Udine), Via Fagnà 43

Figura distesa - carboncino su carta intelaiata - 175x115 - 1955 - coll. Galleria Il Traghetto, Venezia

ARMANDO PIZZINATO

Nato a Maniago (Udine) nel 1910 - Risiede a Venezia, Salute, D.D. 33

Terra non guerra - olio su tela - 150x130 - 1949-50 - coll. Pizzinato, Venezia

AMEDEO RENZINI

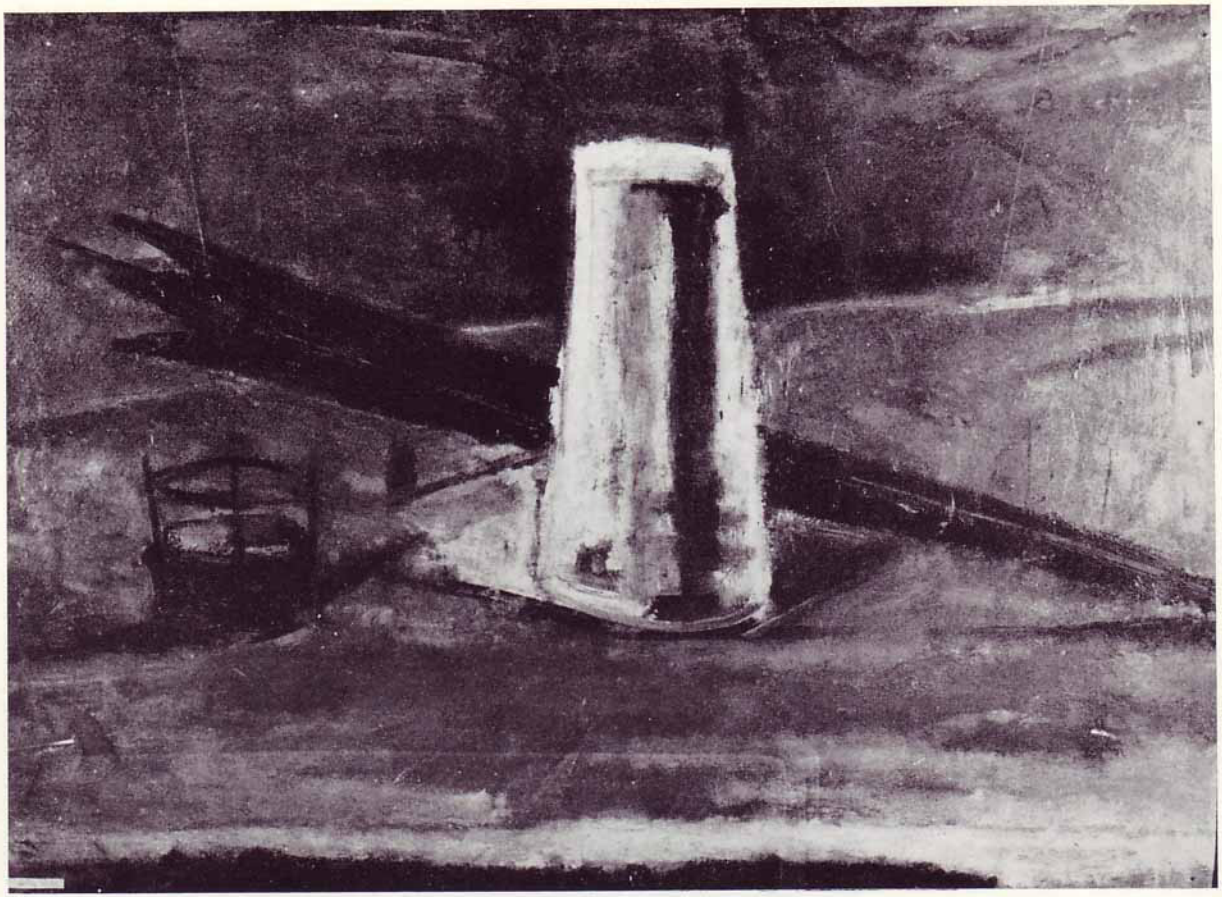
Nato a Venezia nel 1917 - Risiede a Venezia, S. Cassiano

Interno di fabbrica con operai a riposo - olio su tela - 100x150 - 1950 - coll. Galleria Il Traghetto, Venezia

Composizione: pescatori - olio su faesite - 1951

Il minatore - olio su faesite - 1952

Testa di operaio - olio su compensato - 1952

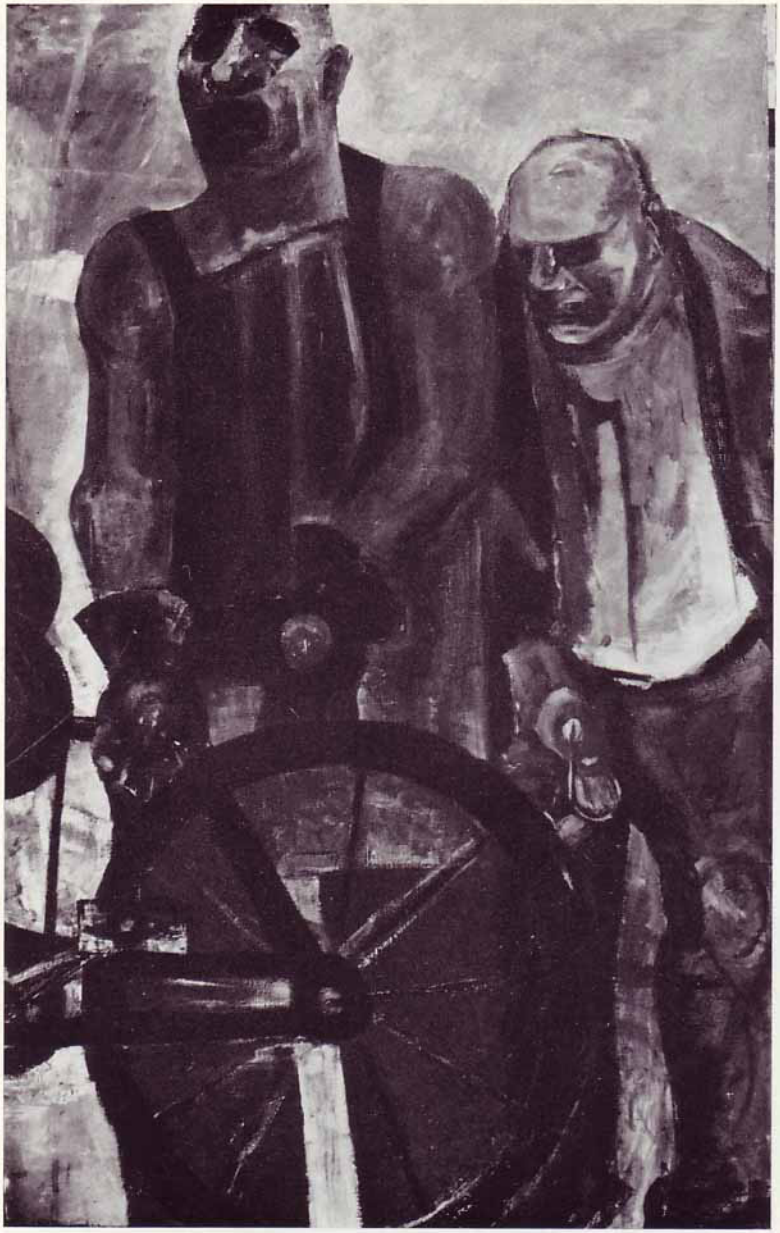


Natura morta - olio su faesite - 1952-53?

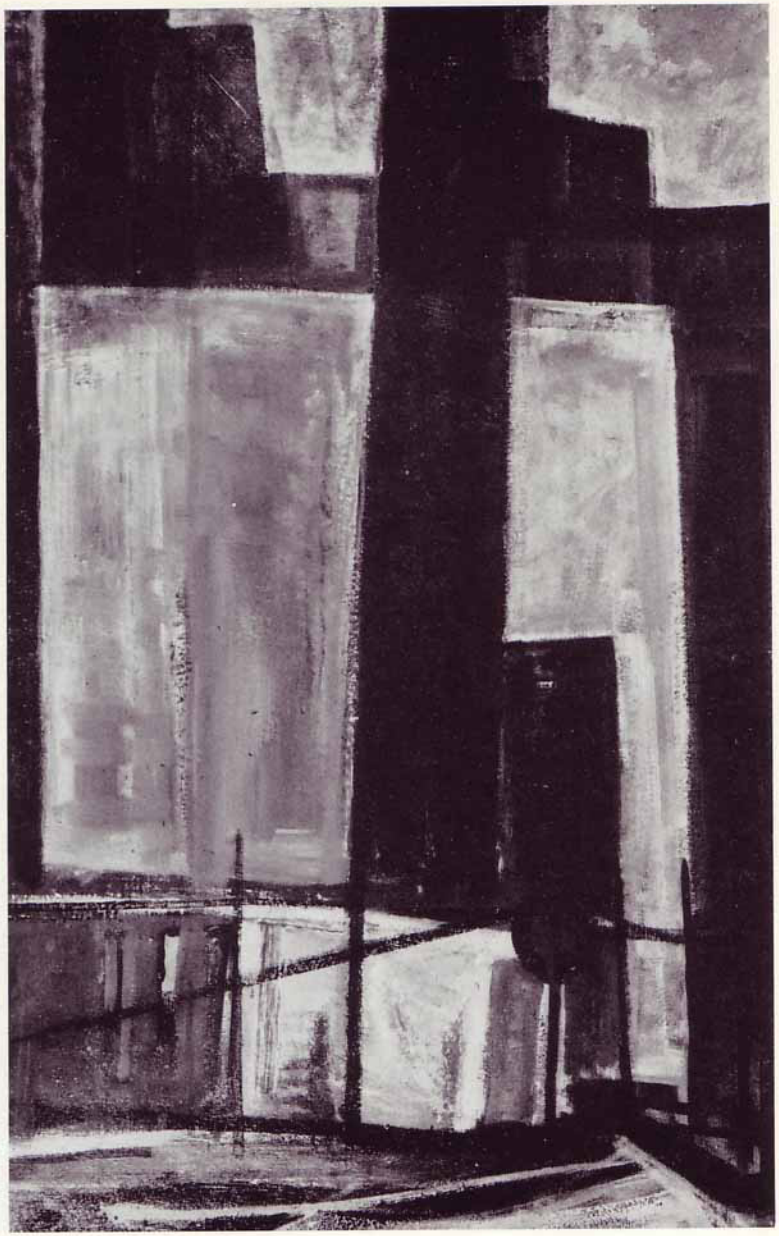
Uomo che cade (Il fucilato) - olio su faesite - 1953

Testa di operaio - olio su faesite - 1953-54?

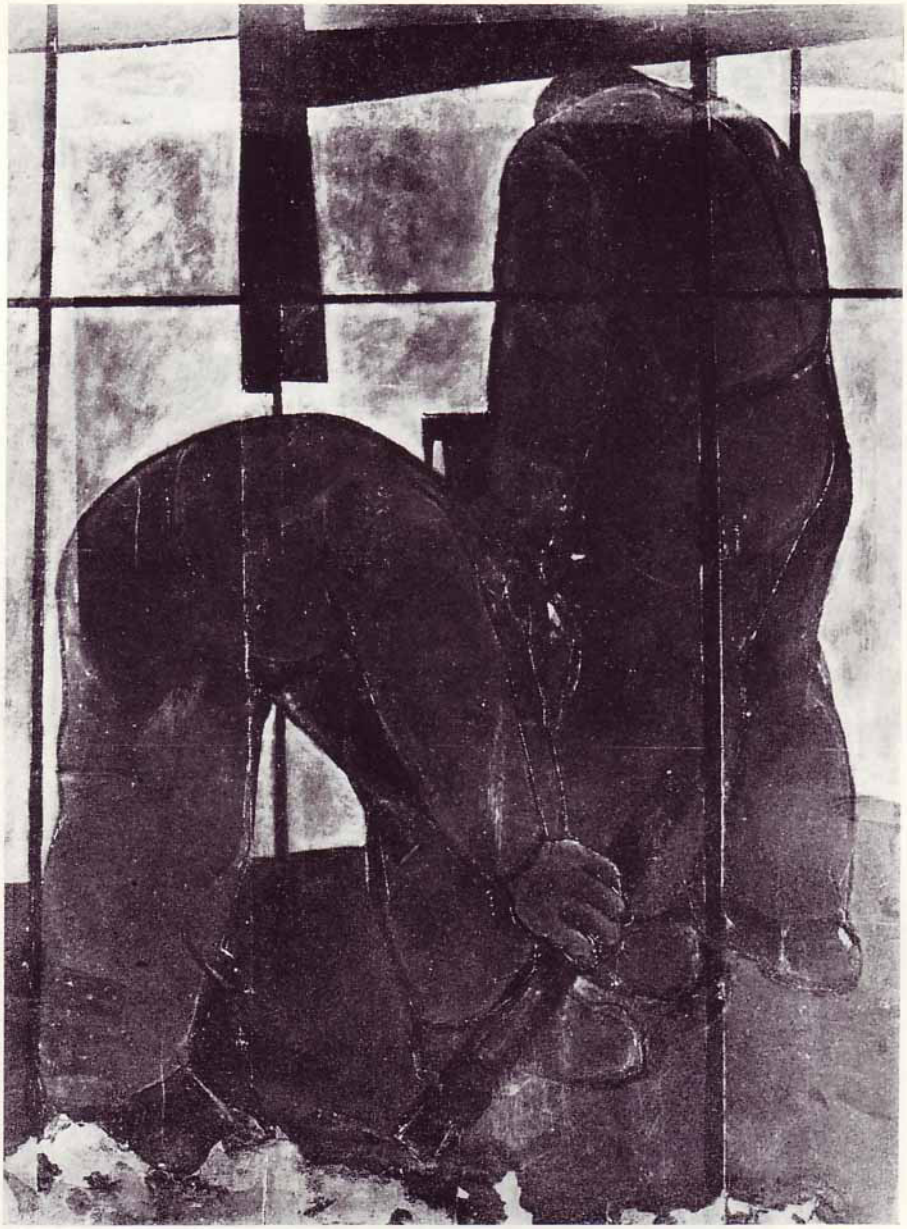
Lo spaccapietra - olio su faesite - 1954



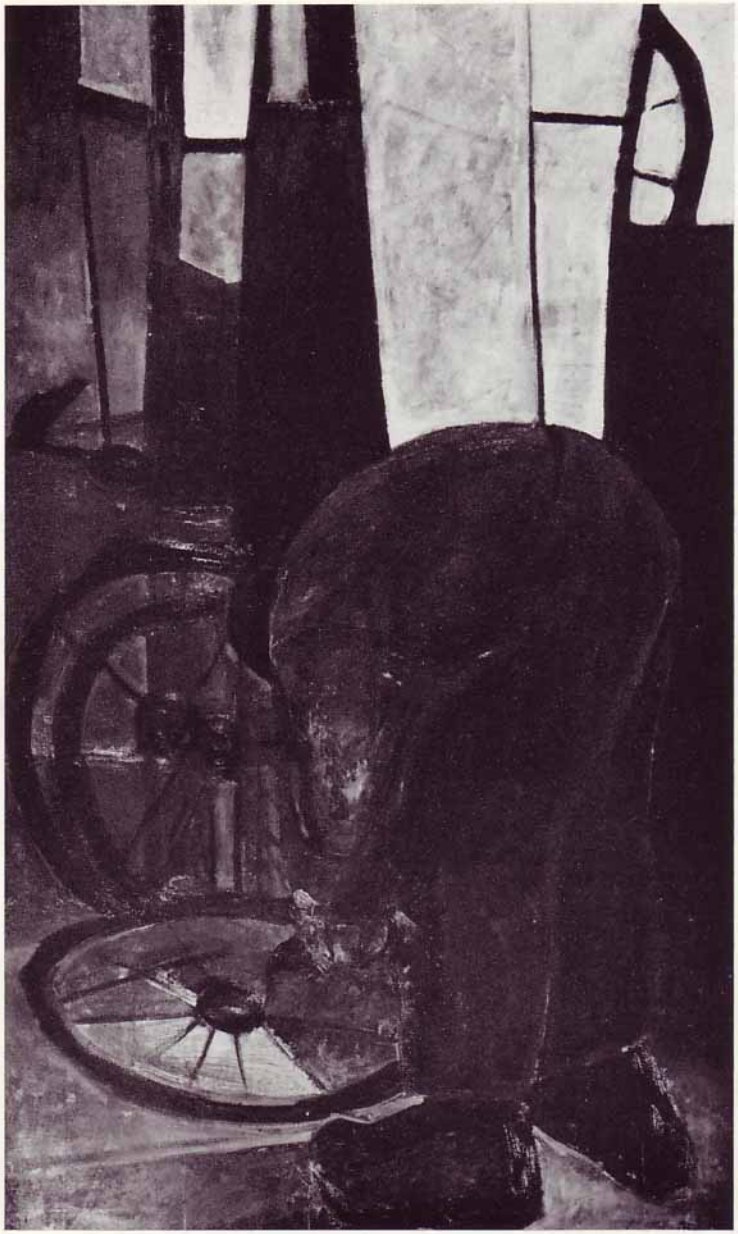
L'arrotino - olio su faesite - 1955



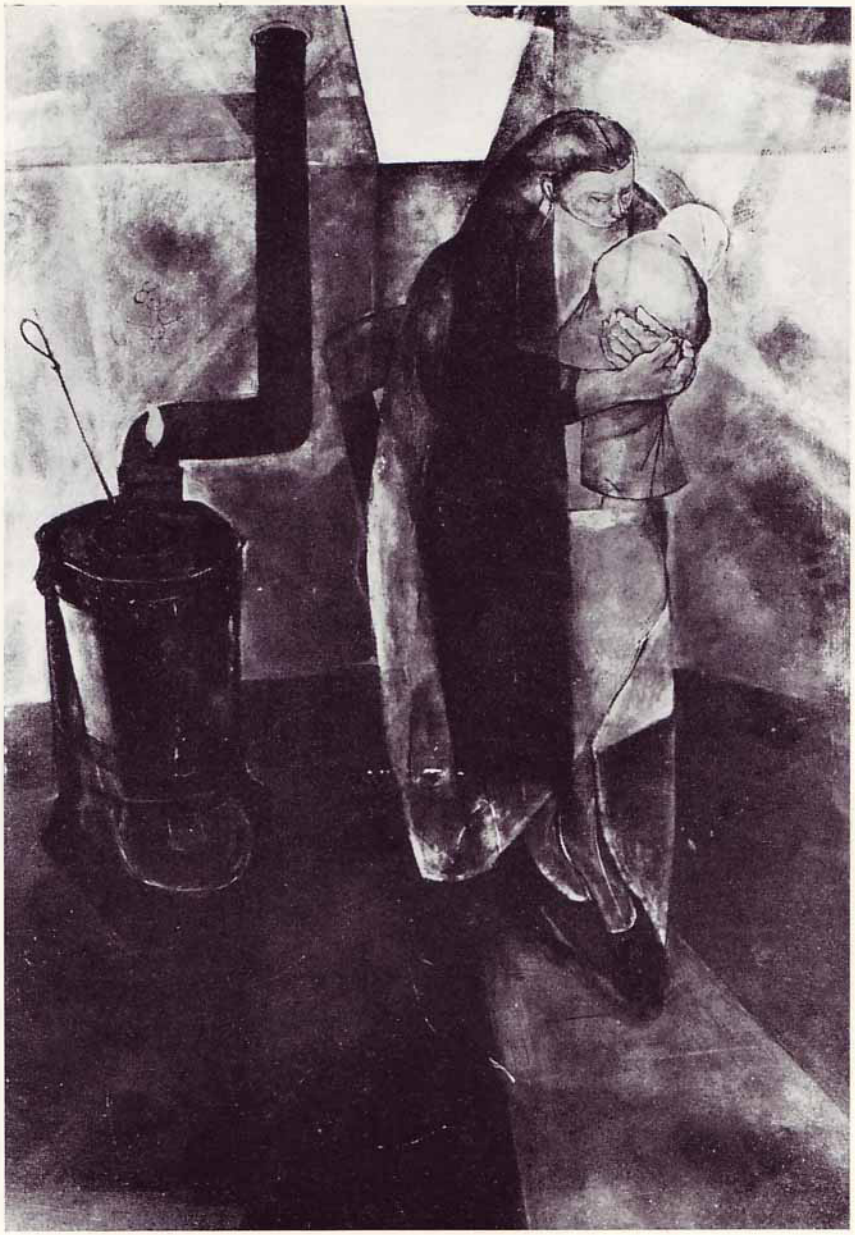
La grande ciminiera - olio su faesite - 1955



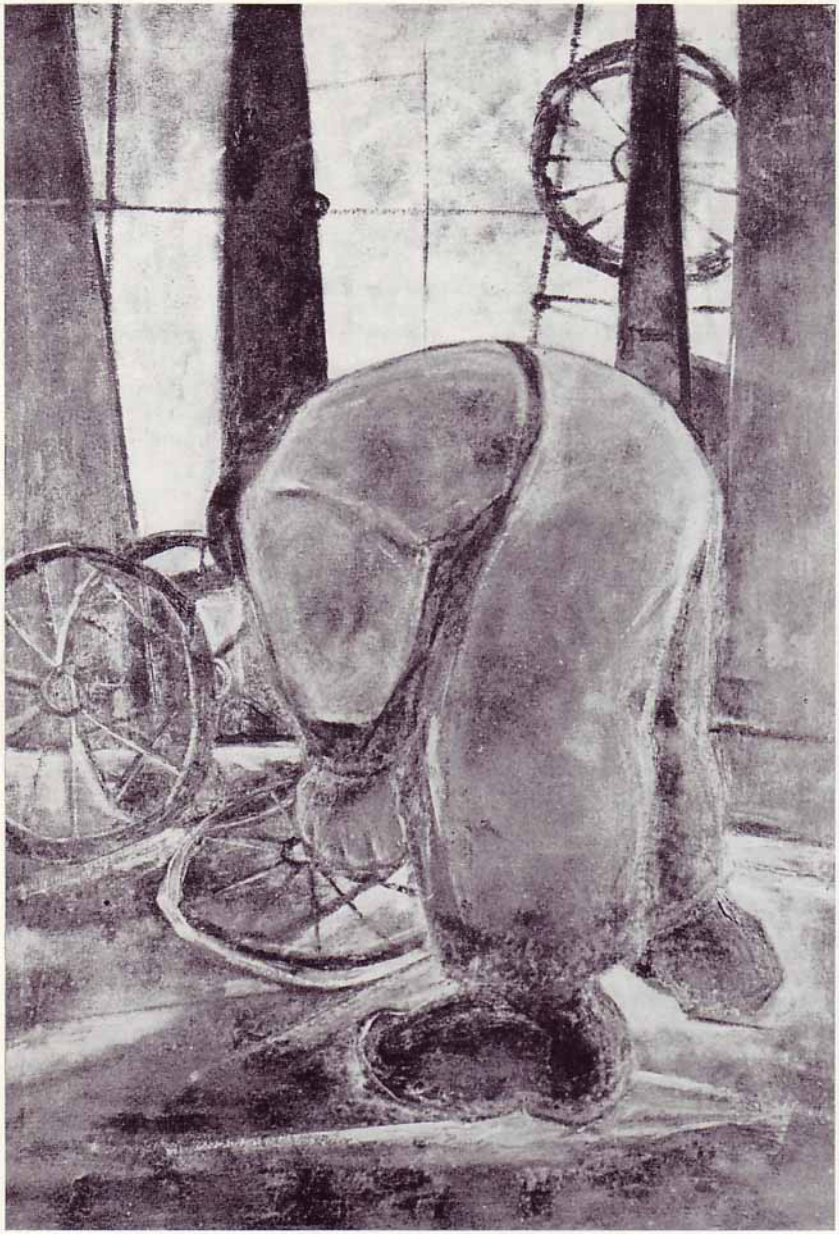
Due operai in officina - olio su faesite - 1955-56?



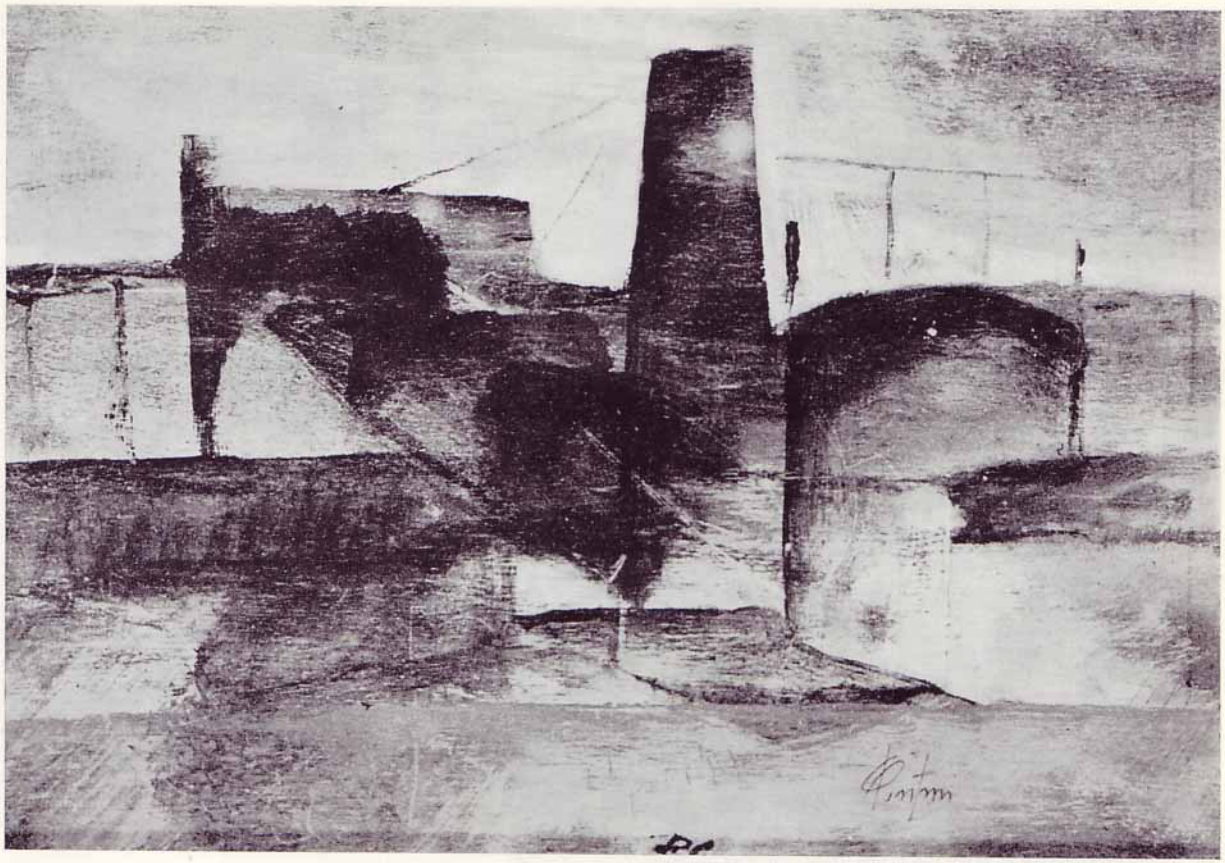
Officina biciclette - olio su compensato - 1956



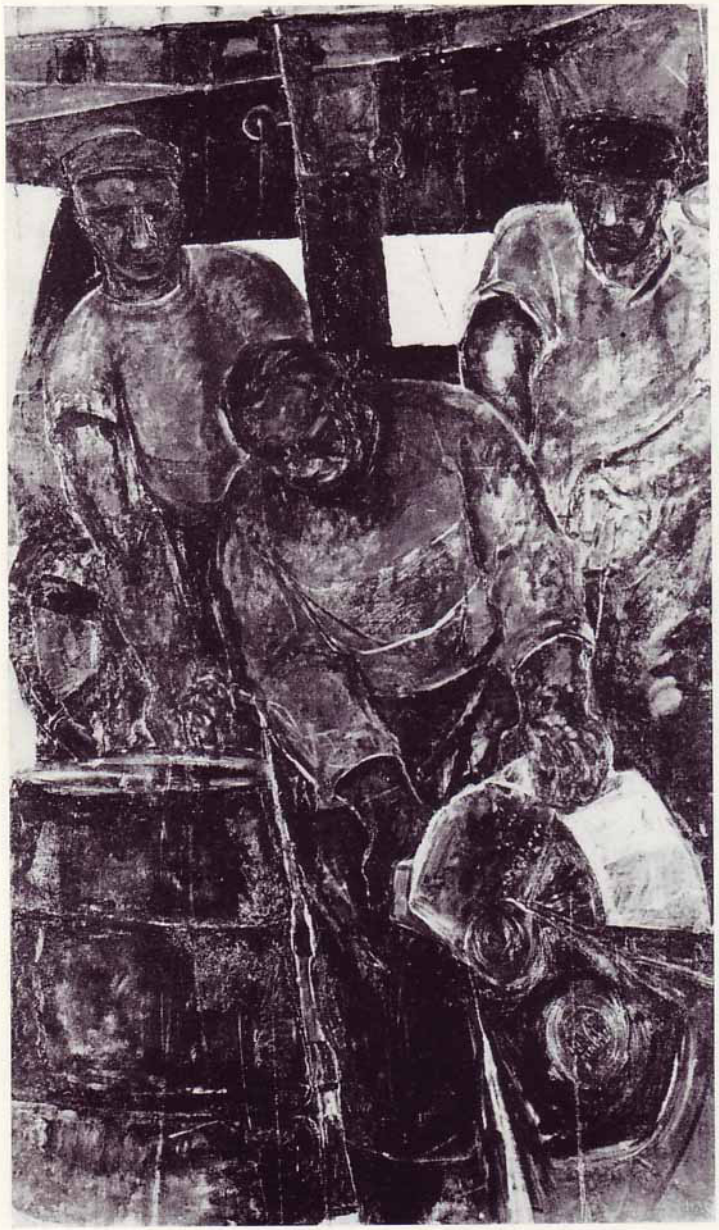
Interno con stufa e madre con bambino in braccio - olio su compensato - 1956



Operaio meccanico - officina biciclette - olio su tela - 1956-57



Paesaggio industriale - Marghera - olio su compensato - 1956-57?



Composizione di tre meccanici - olio su compensato - 1957

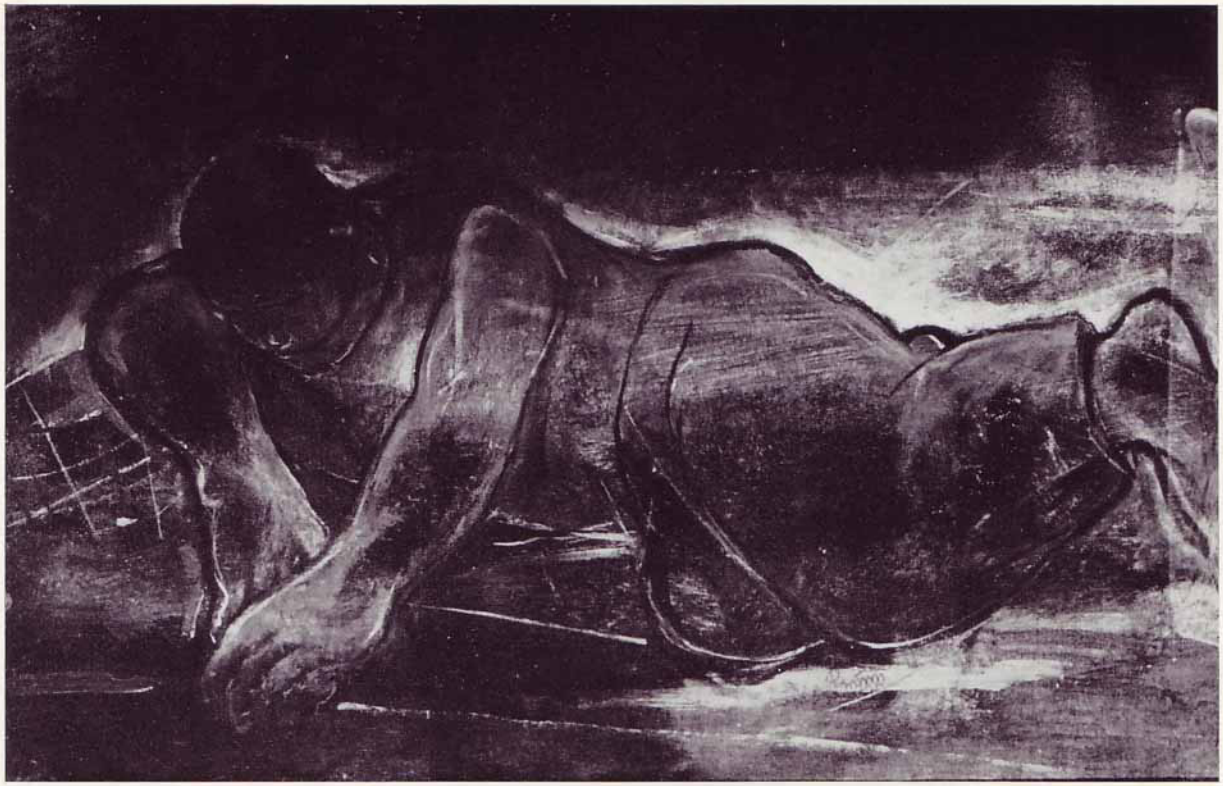
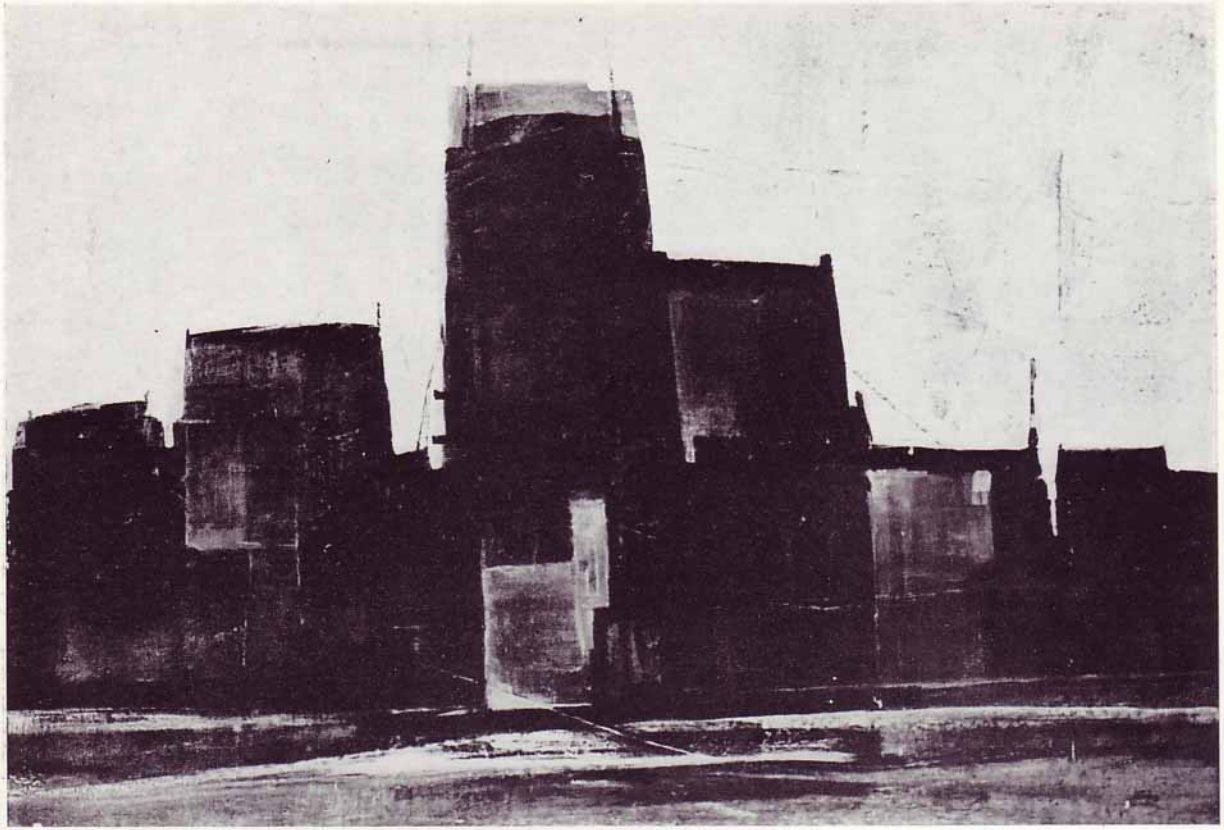
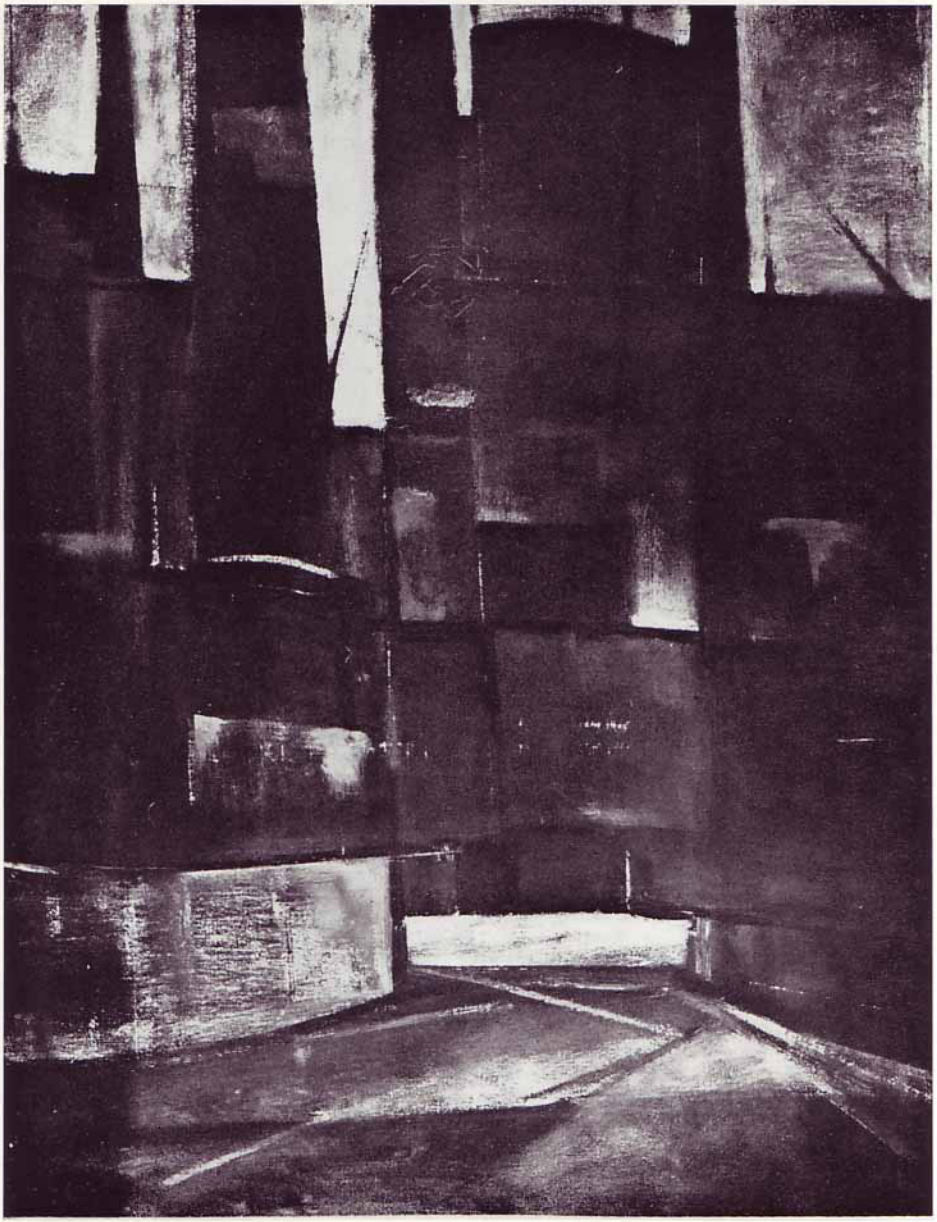


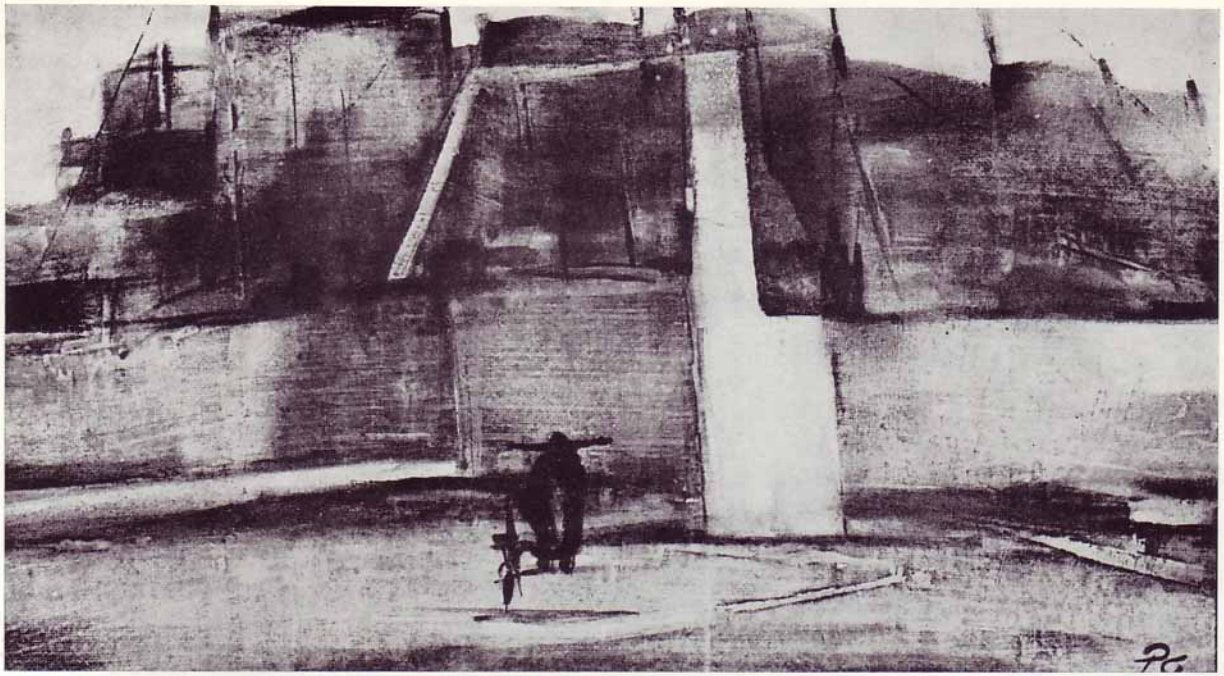
Figura distesa addormentata - olio su compensato - 1957-58?



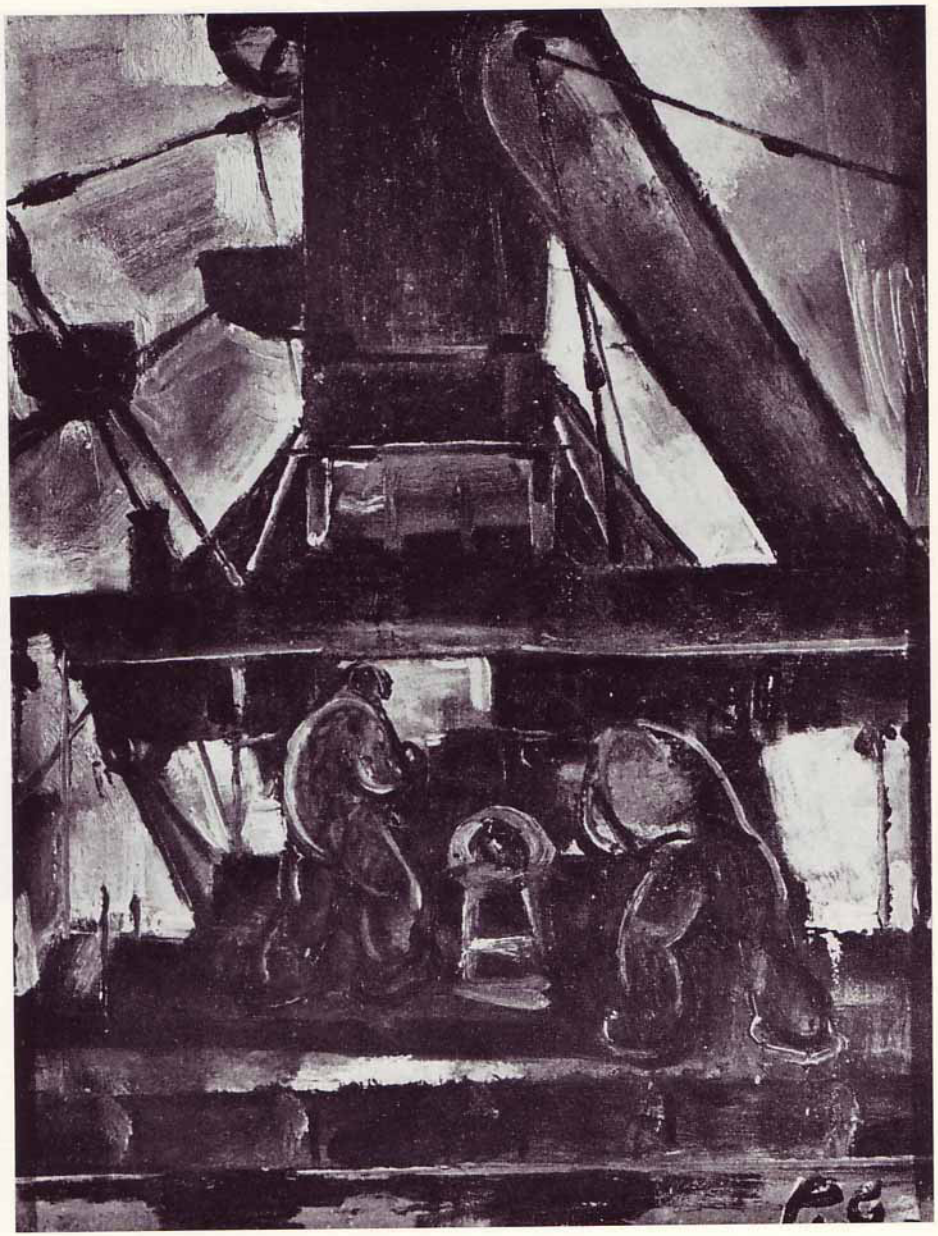
Paesaggio industriale - Marghera - olio su tela - 1957-58?



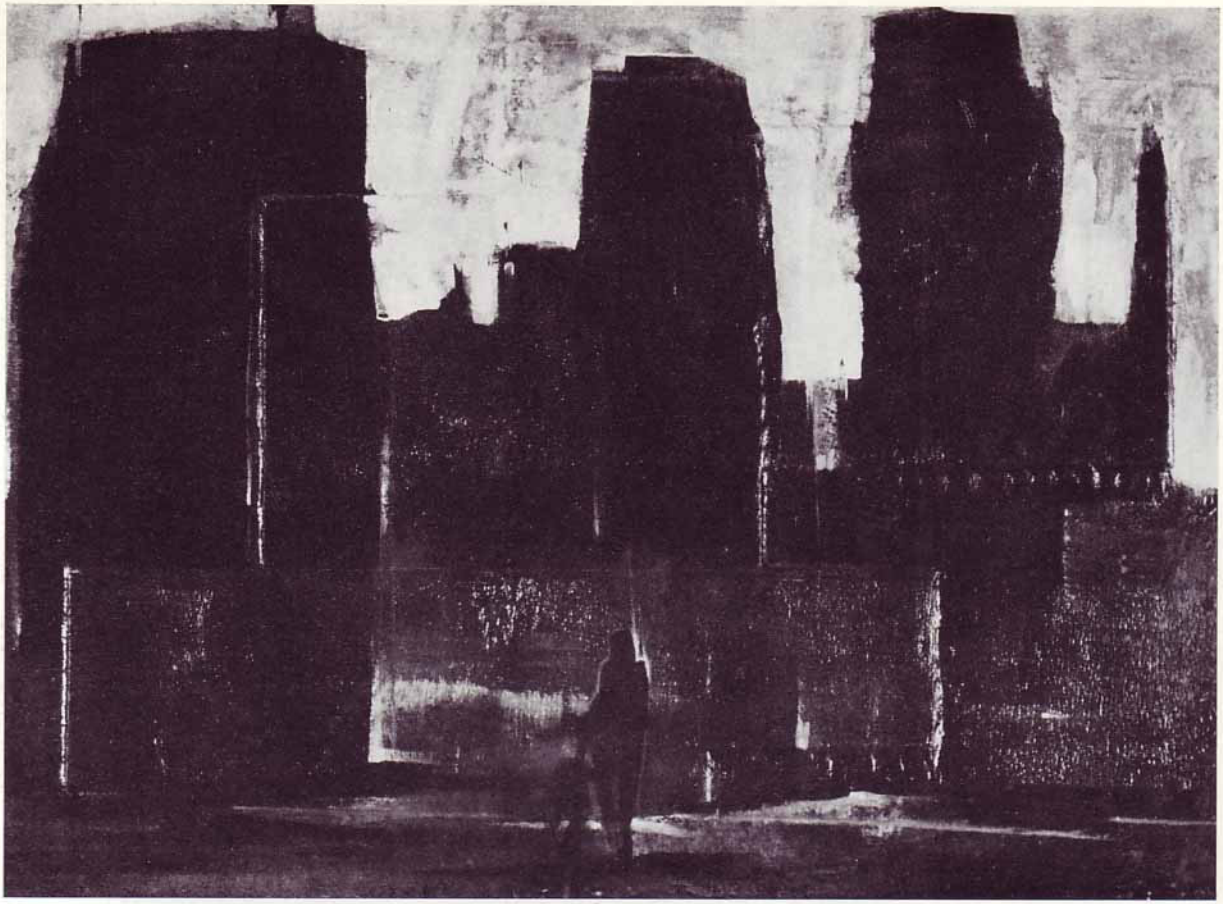
Paesaggio industriale - Marghera - Serbatoi di petrolio - olio su tela - 1957-58



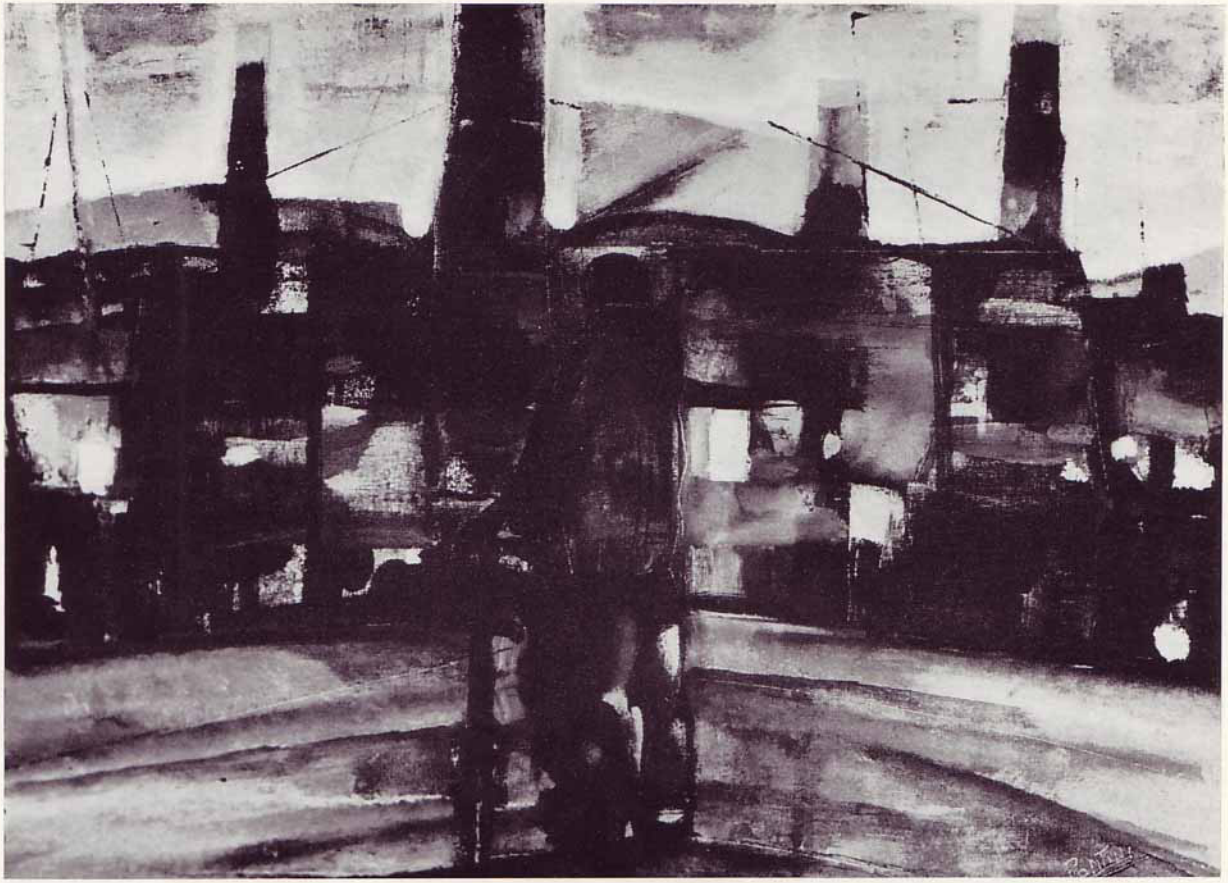
Paesaggio industriale con figura - olio su tela - 1957-58?



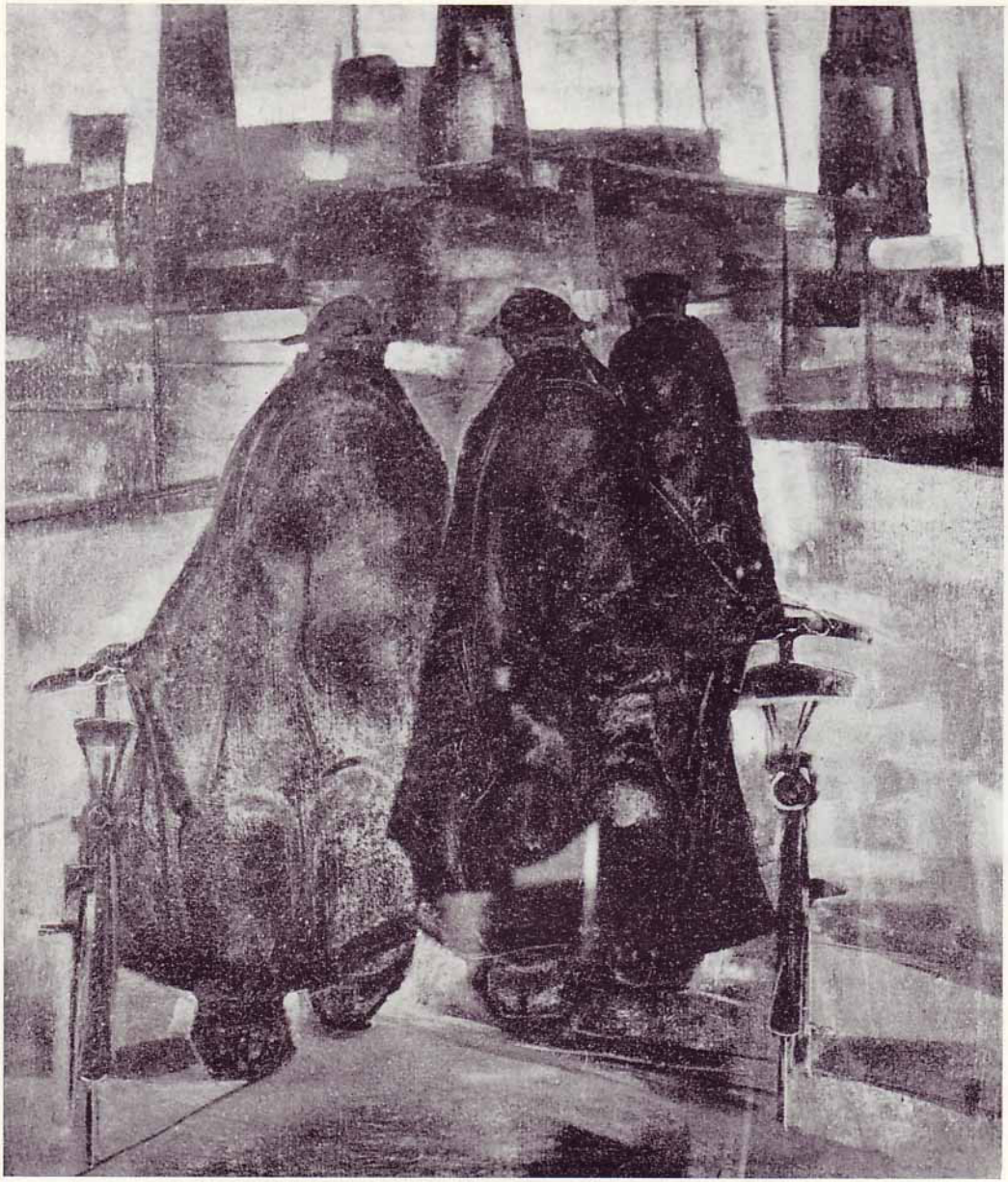
La draga - olio su tela - 1957-58?



Paesaggio industriale con personaggio con bicicletta - olio su compensato - 1958-60?

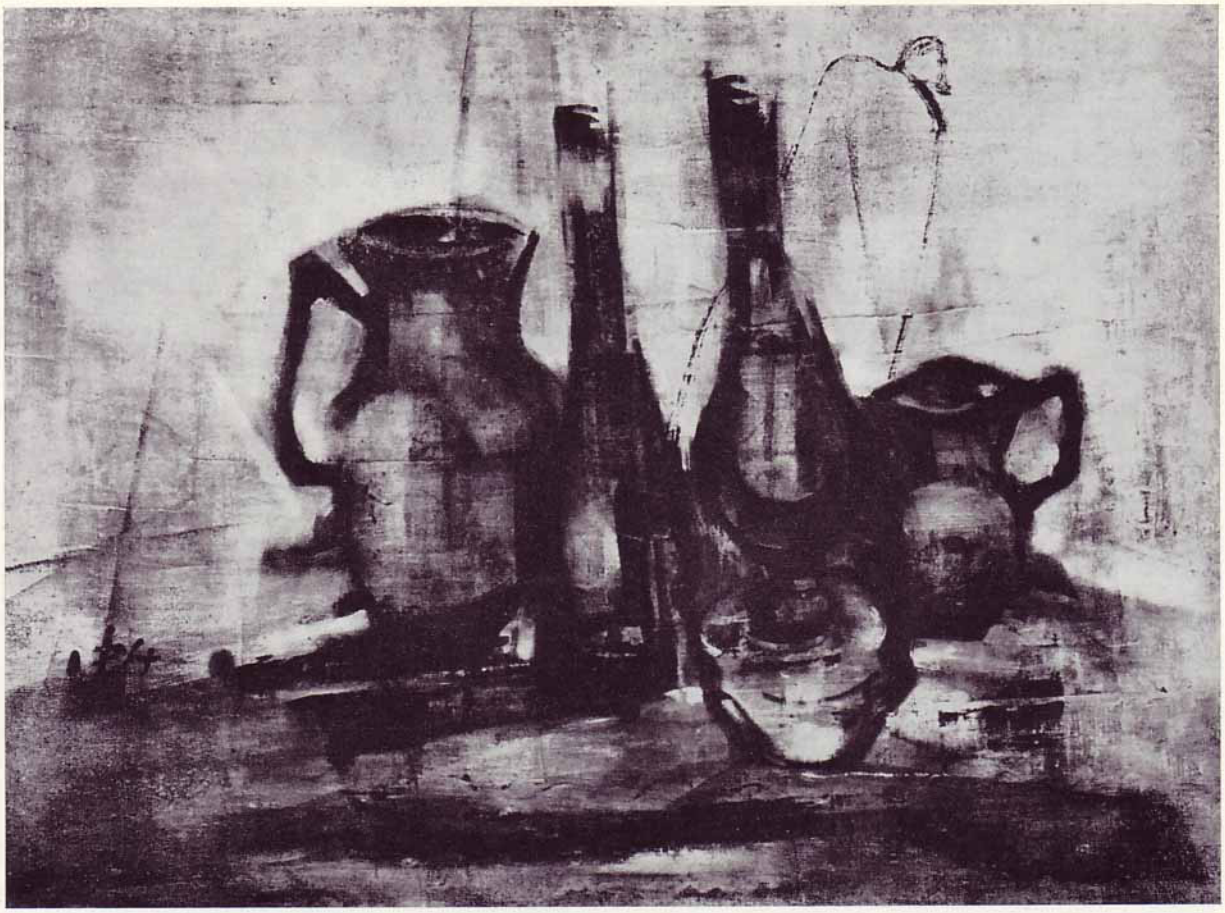


Uomo con bicicletta su sfondo di paesaggio industriale - olio su tela - 1959-60?



Tre personaggi con bicicletta su sfondo di paesaggio industriale - olio su tela - 1960-62?

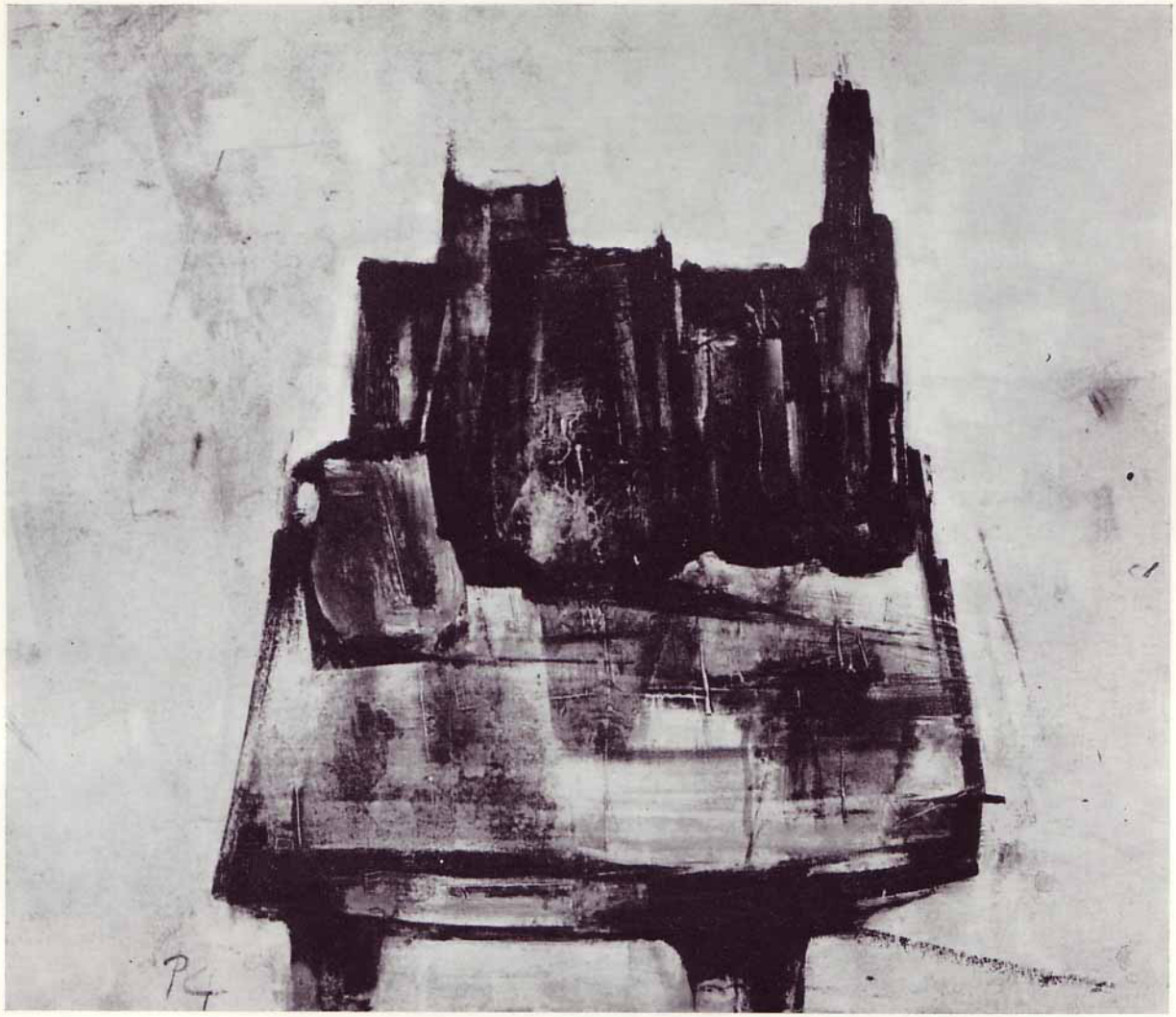
Paesaggio industriale con figura - olio su tela - 1962-63



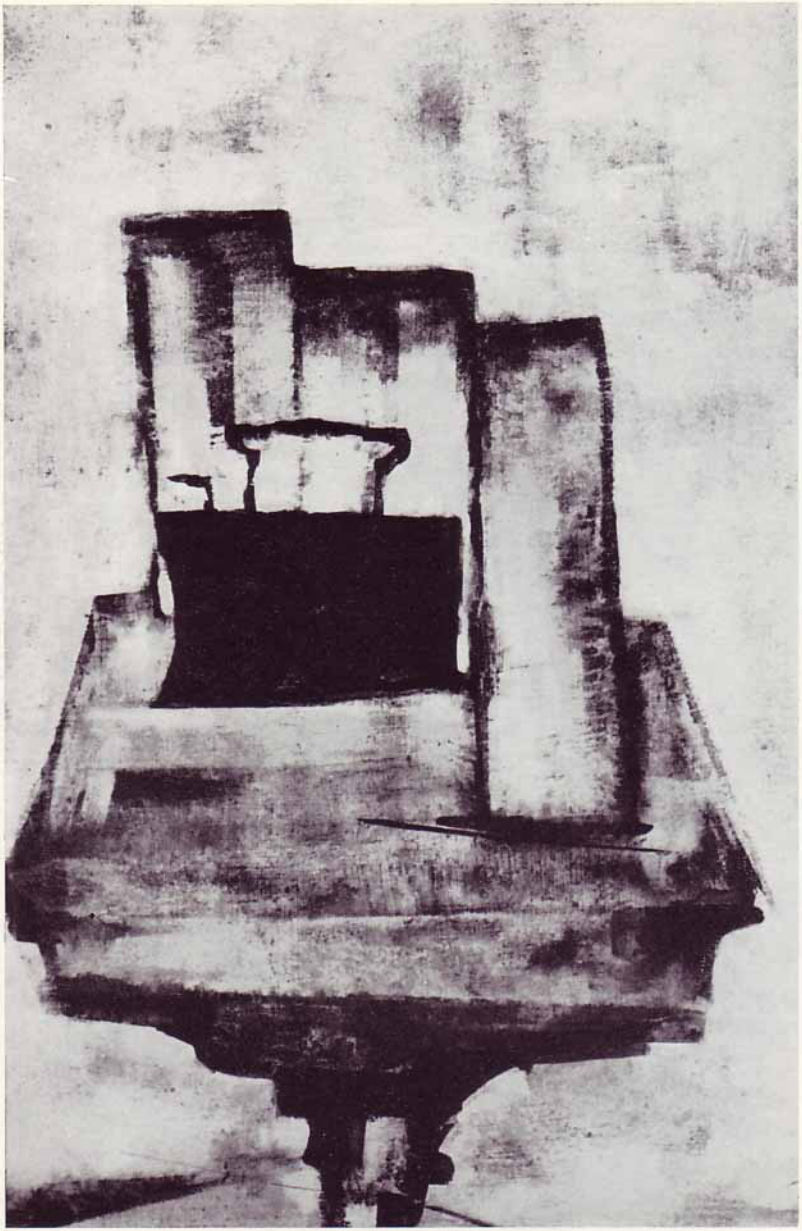
Natura morta con lampada e caraffa - olio su tela - 1963-64?

Giocatori di pallone - olio su compensato - 1963-64?

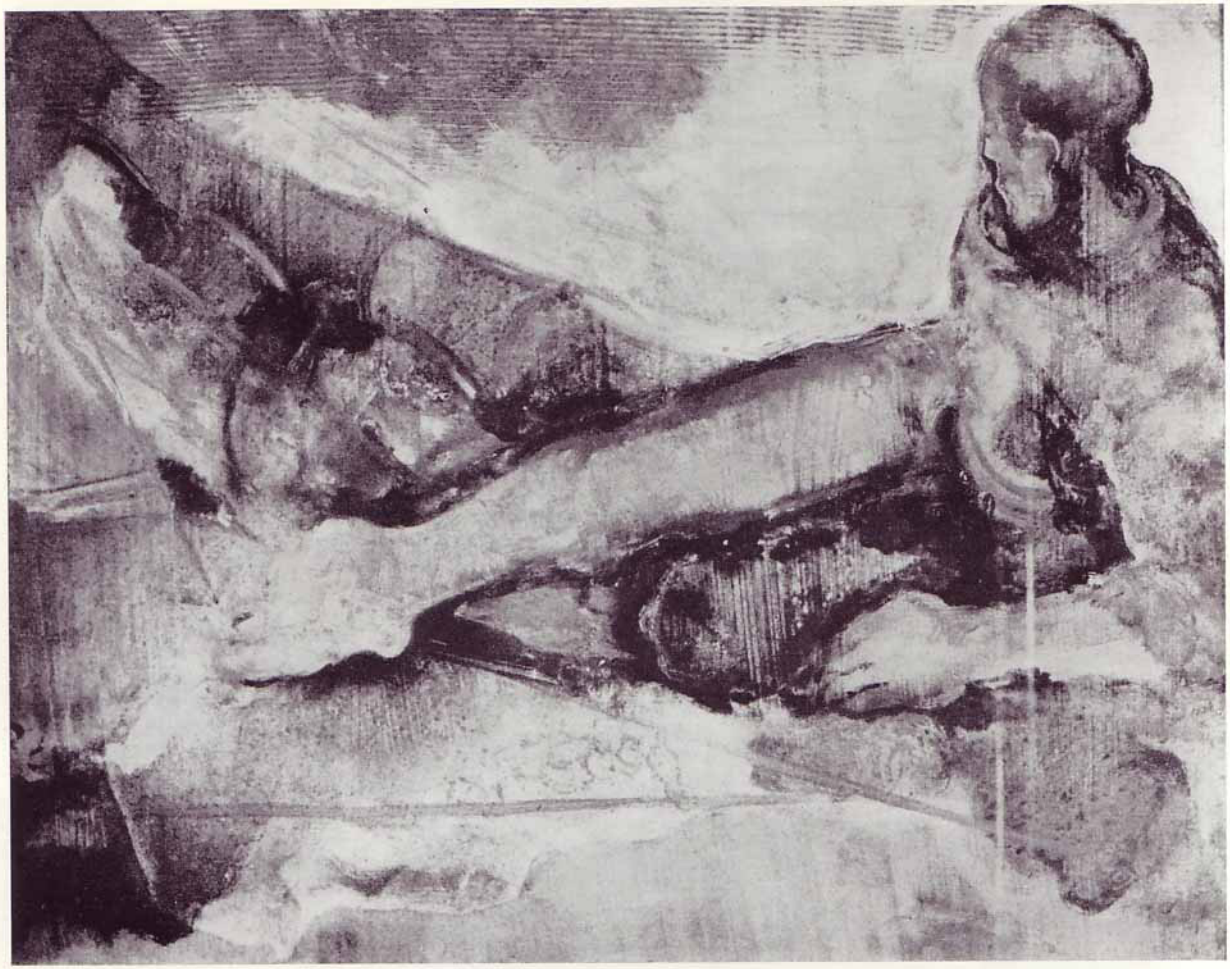
Natura morta con bottiglia, lampada a petrolio e caraffa - olio su tela - 1964?



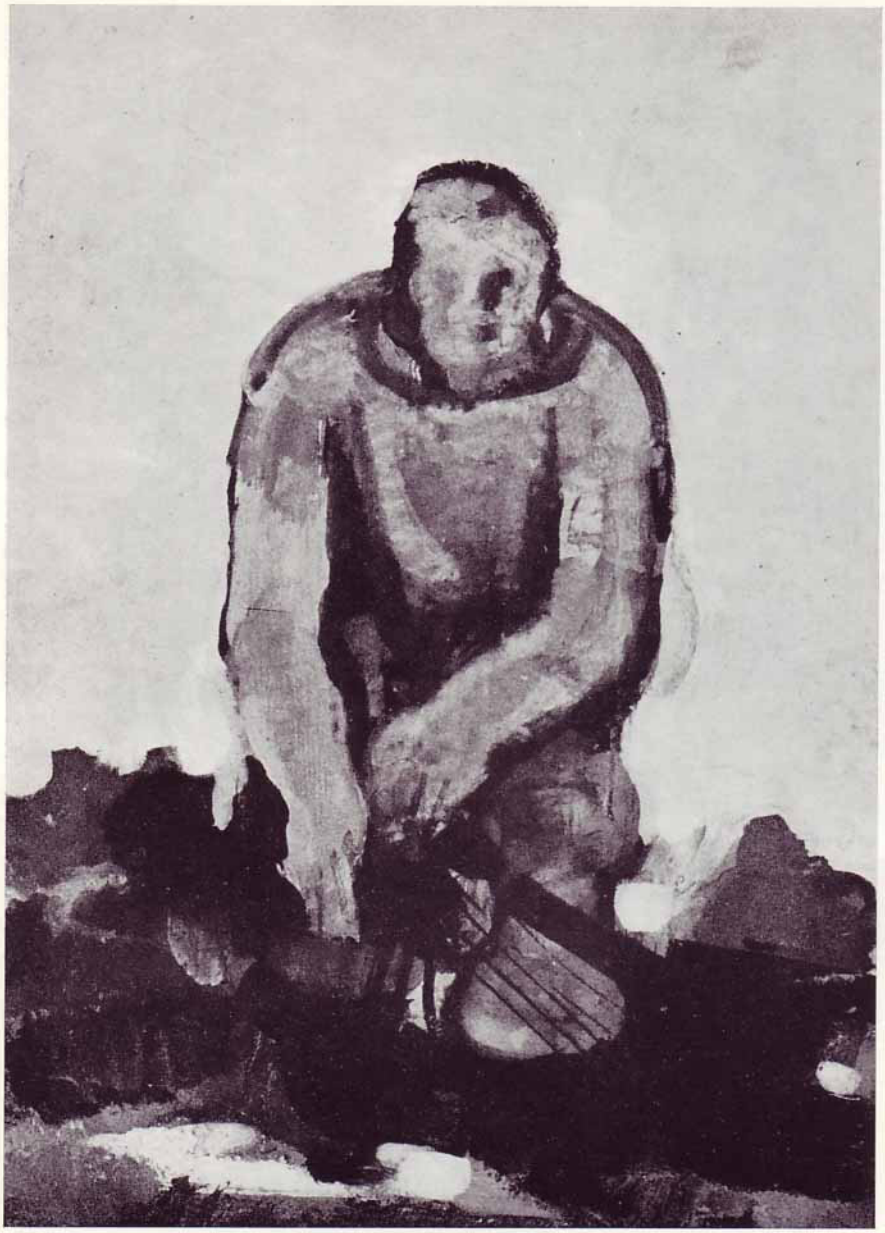
Natura morta con bottiglia e vasi - olio su tela - 1964-65?



Natura morta con ferro da stiro - olio su tavola - 1964-65?



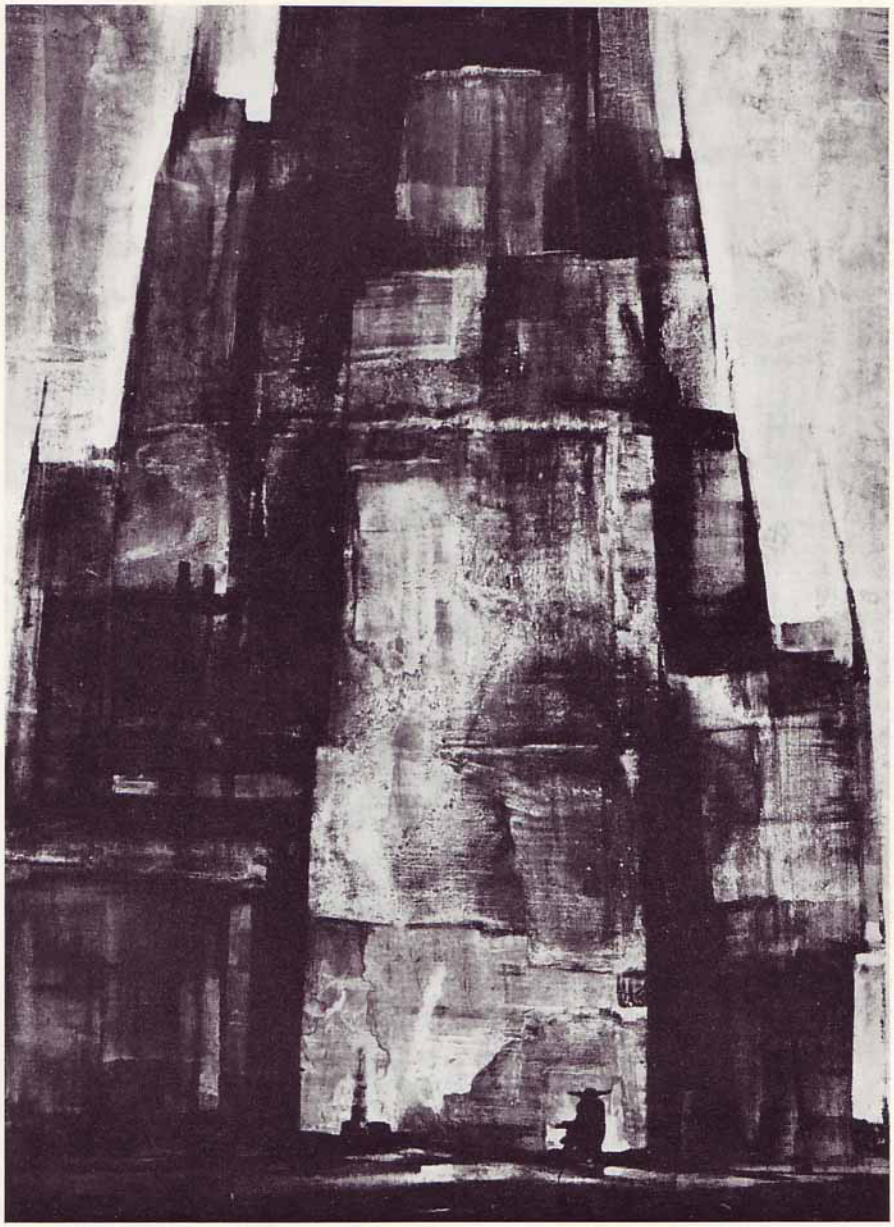
Pescatore a riposo - olio su compensato - 1964-65?



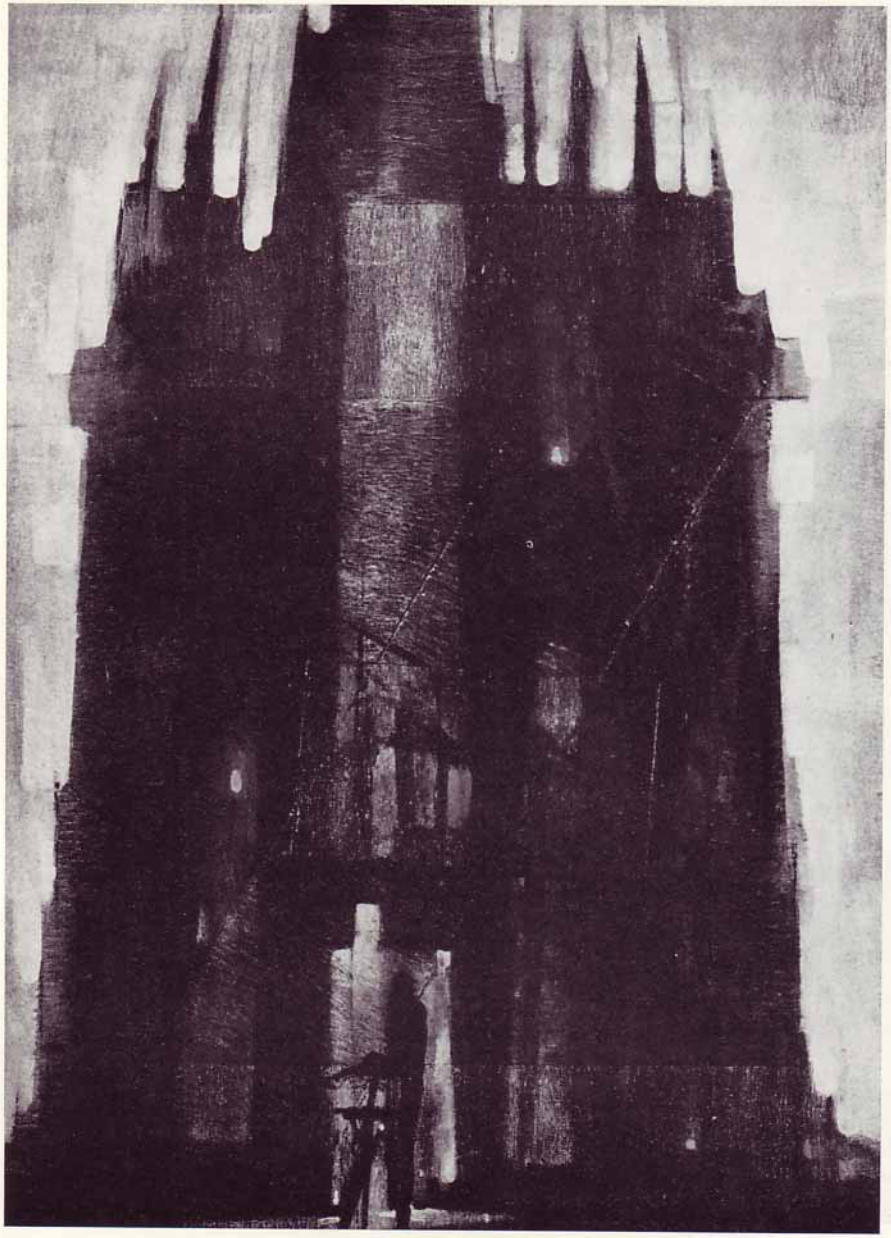
Uomo inginocchiato - olio su compensato - 1964-65?

Figure a riposo - olio su tela - 1964-65?

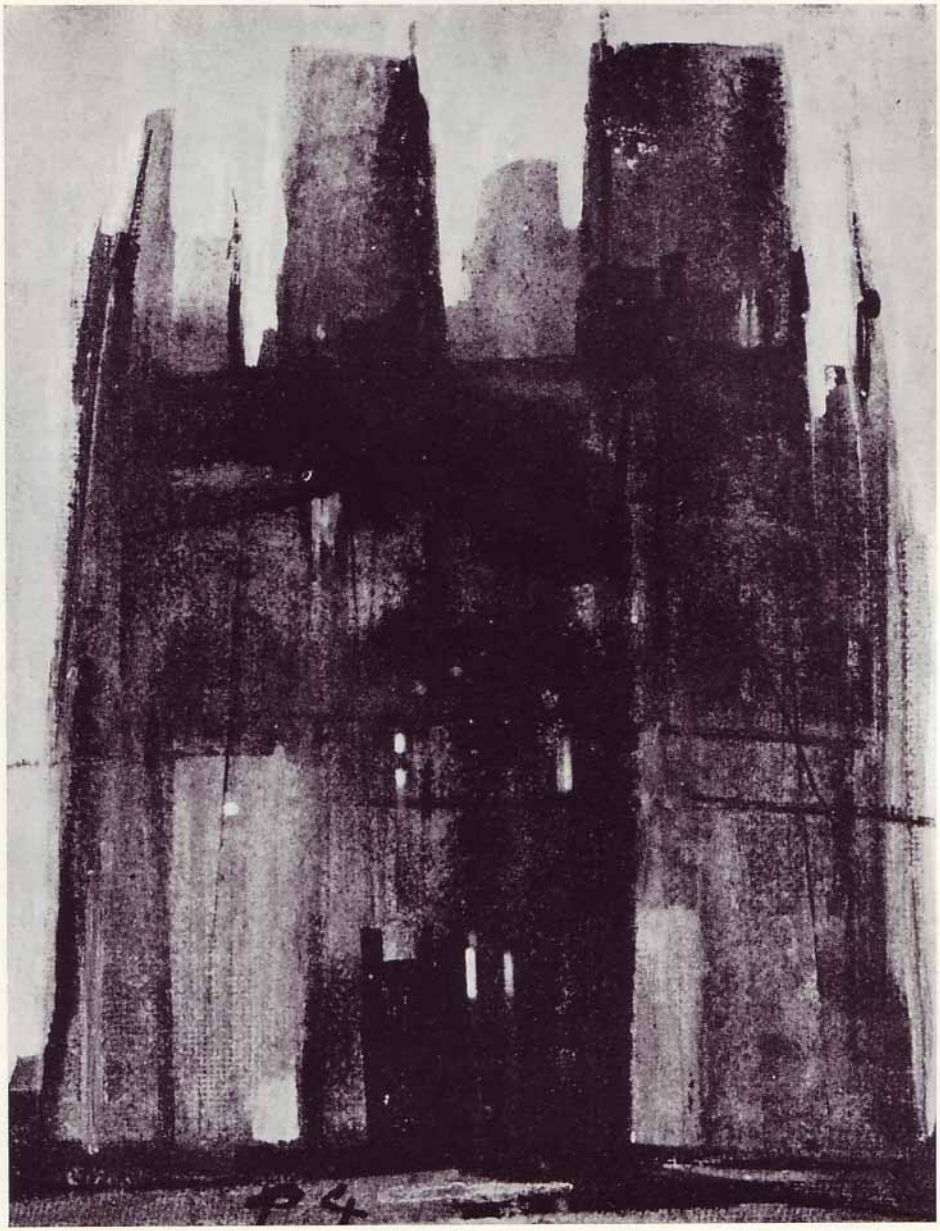
Pescatori - olio su tela - 1964-65?



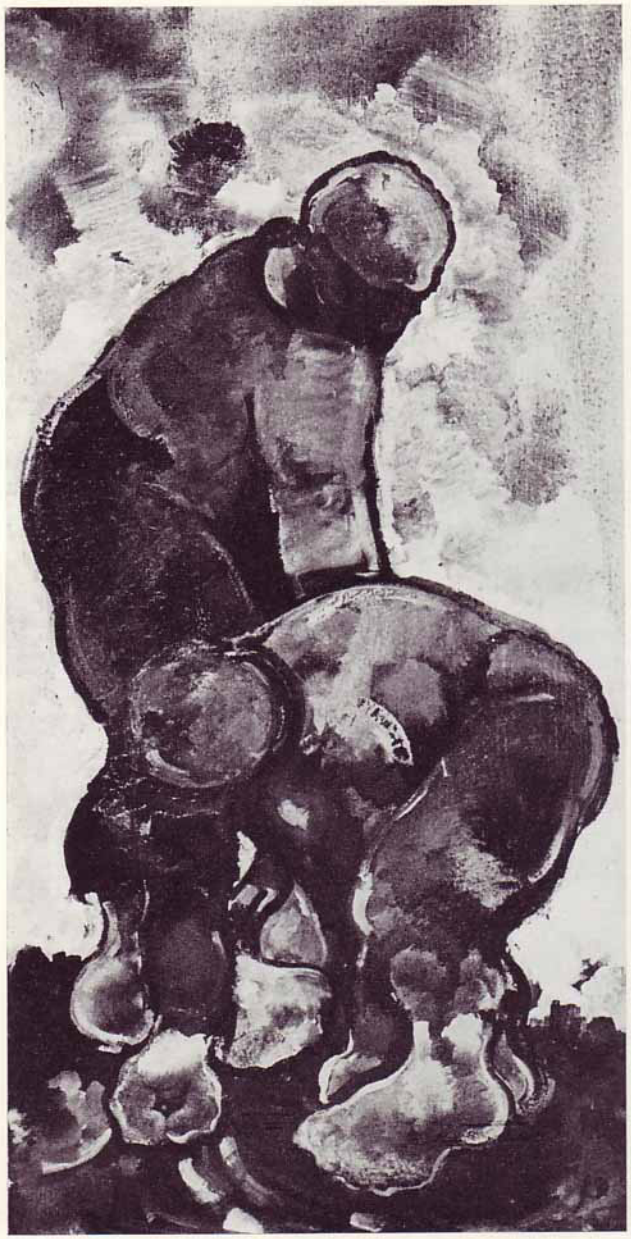
Paesaggio industriale - altiforni - con personaggio - olio su compensato - 1964-65?



Cattedrale - Altoforno - e personaggio con bicicletta - olio su tela - 1965-66?



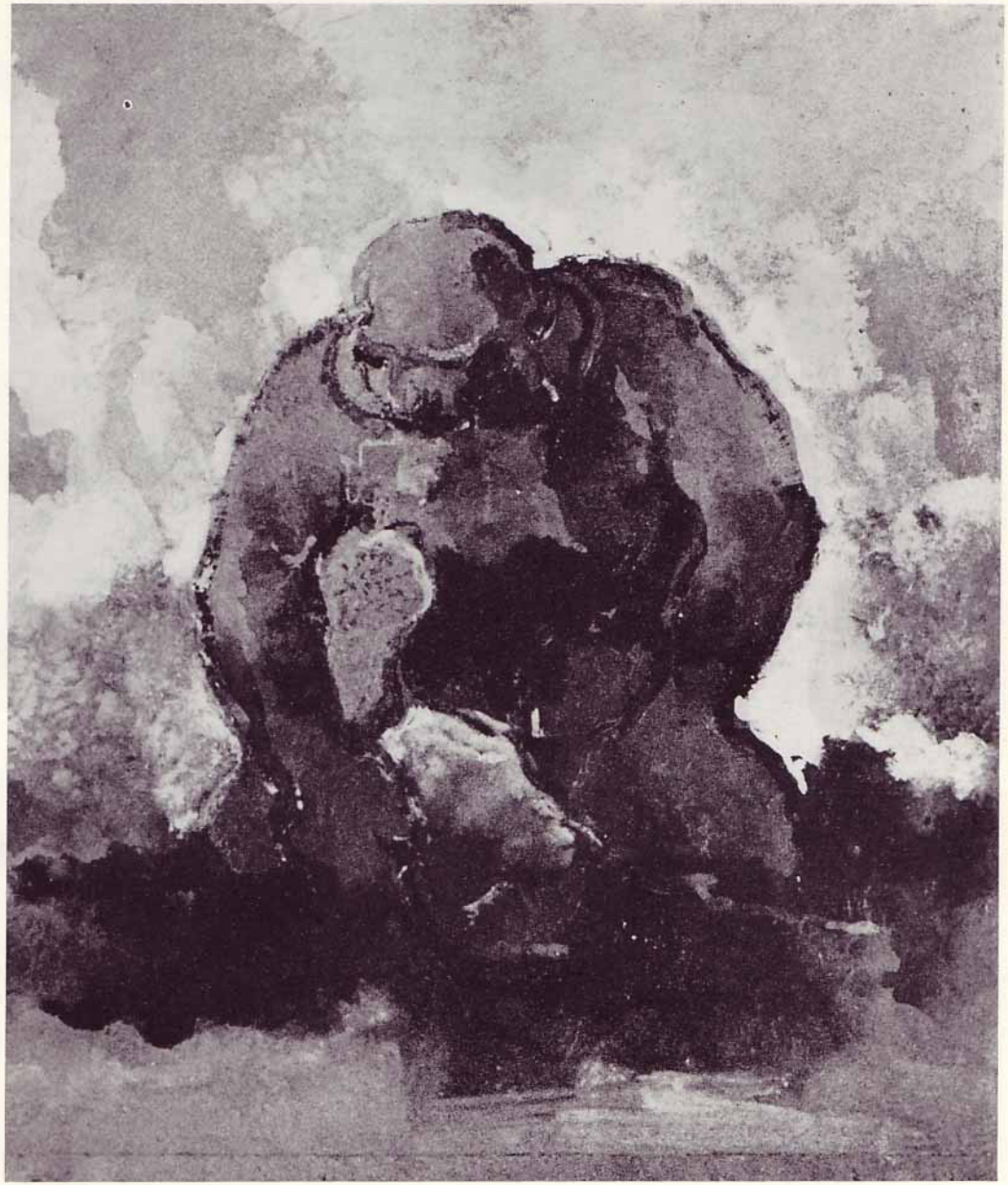
Cattedrale - Altoforno - olio su faesite - 1965-66?



Due pescatori - olio su tela - 1965-66?

Spaccapietra - olio su panforte - 1965-66?

Due pescatori - olio su tela - 1966-67?



Uomo inginocchiato - olio su panforte - 1966-67?

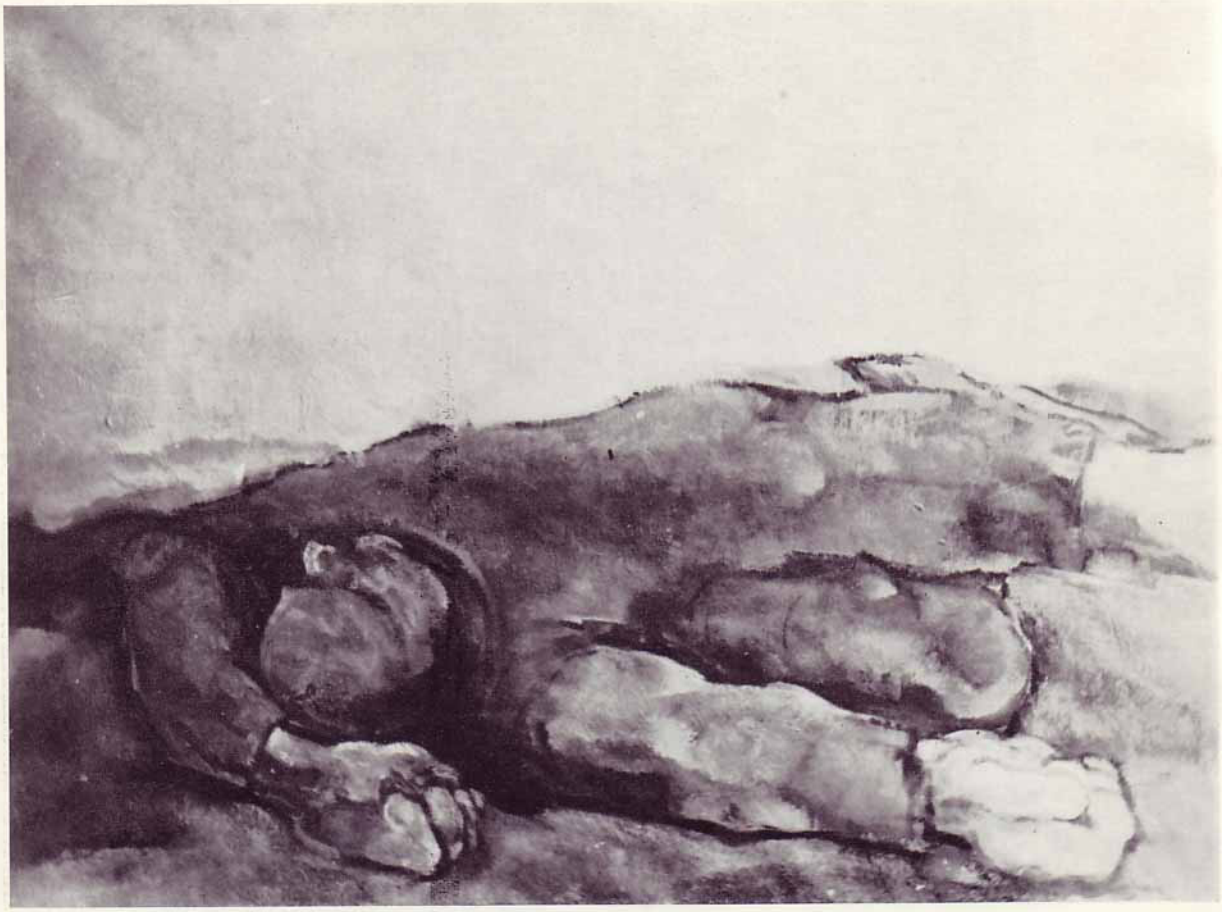
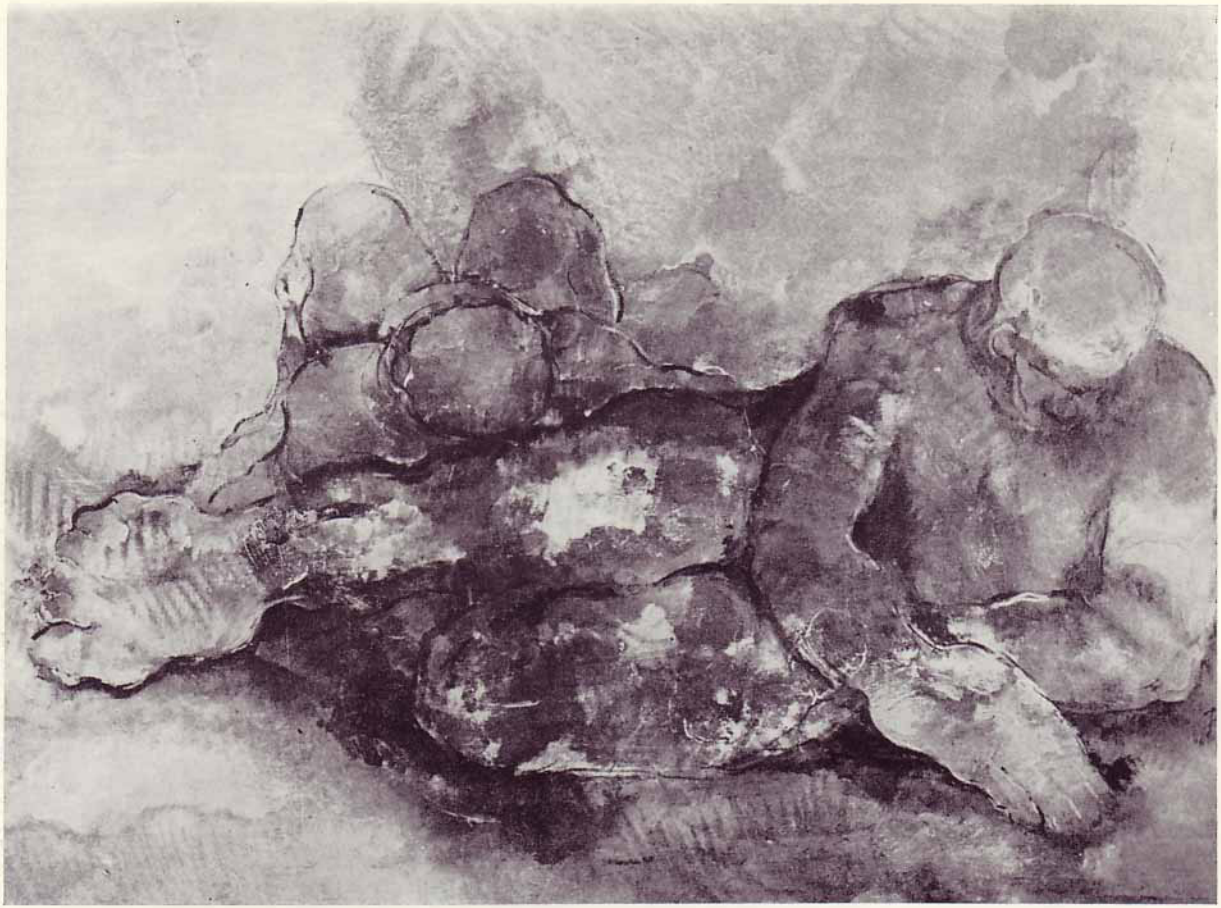


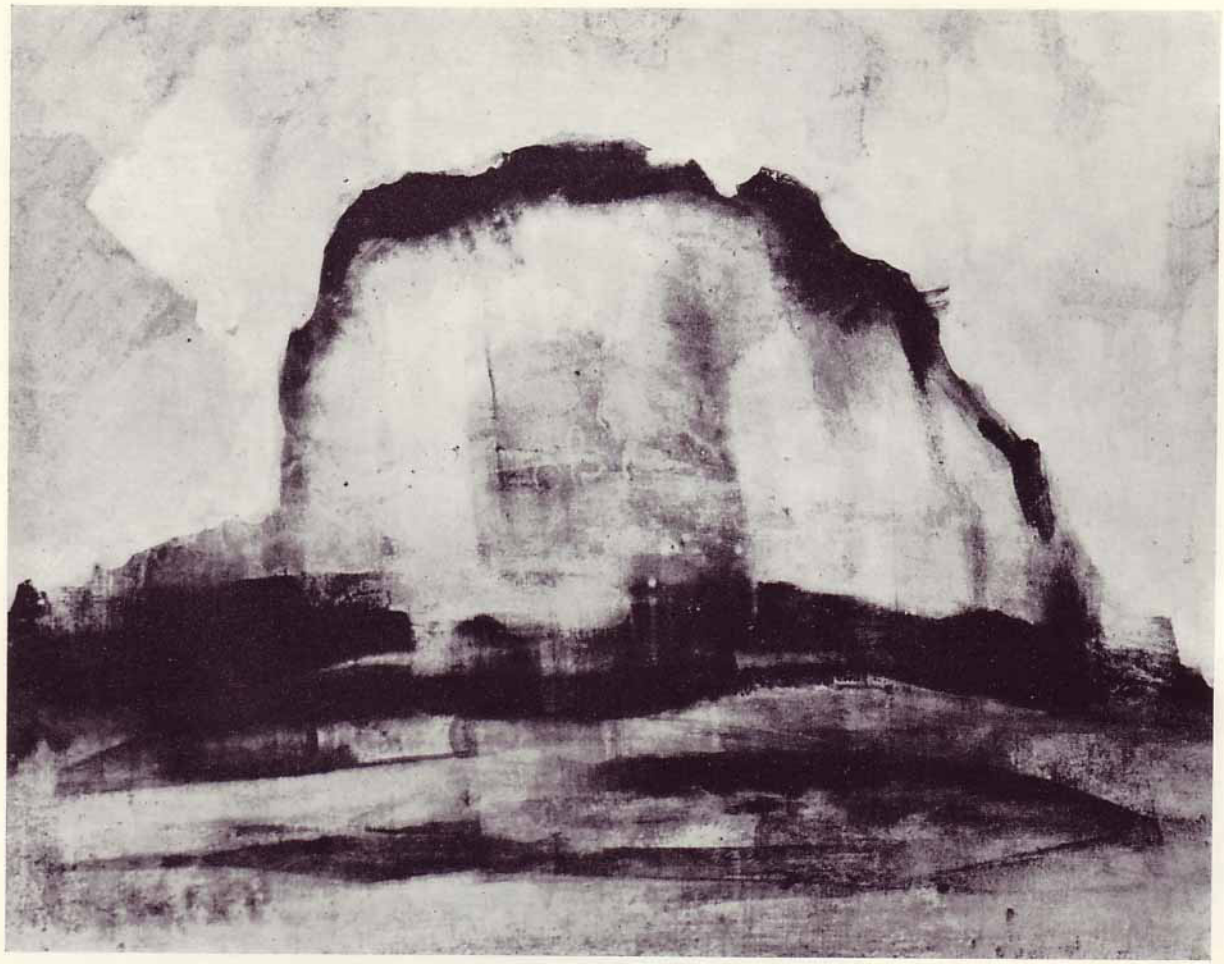
Figura distesa - olio su tela - 1966-67?

Pescatori - olio su tela - 1966-67?



Lavoratori a riposo - olio su tela - 1967

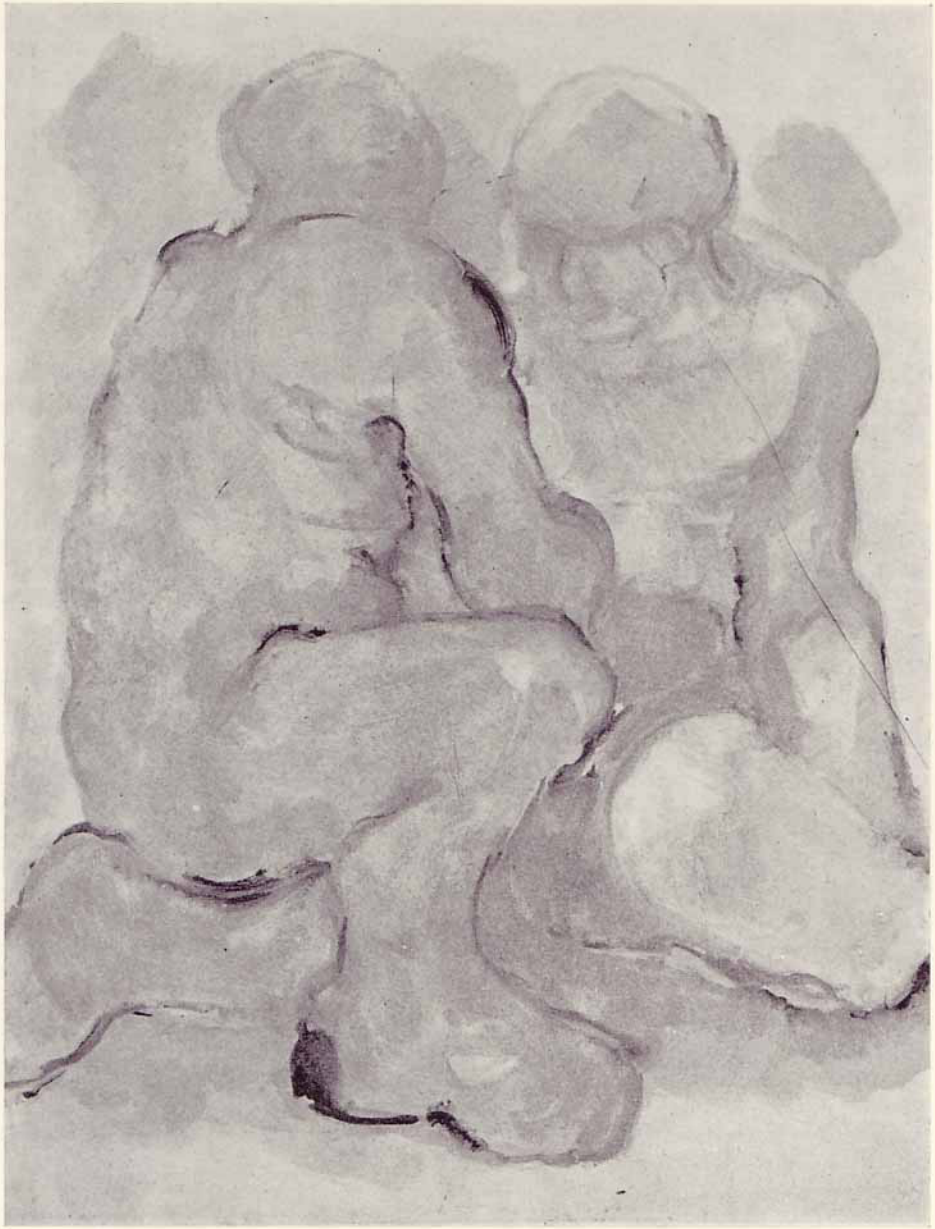
Gruppo di quattro lavoratori - olio su tela - 1967-68?



Paesaggio - olio su faesite - 1967-68?

Personaggi a riposo - olio su tela - 1968-69?

Pescatori - olio su tela - 1969-70?



Pescatori - olio su tela - 1970 (incompiuto)

GIOVANNI PONTINI

Nato a Venezia il 14 Agosto 1915, Giovanni Pontini è morto a Venezia nel 1970. Autodidatta. Nato e cresciuto in una famiglia e in un ambiente profondamente popolari, ciò di cui Egli sarebbe andato sempre immensamente fiero, e da cui avrebbe saputo trarre quella forza e quella tenacia, quella visione sempre improntata in una instancabile fiducia nell'uomo, che Lo avrebbero sempre caratterizzato nel suo cammino, portato sin dagli inizi a maturare la propria personalità nel clima di un quotidiano contatto con le asprezze e le miserie di una vita di sacrifici, per garantirsi il « privilegio » di dipingere Egli farà a lungo, anche, il mestiere di venditore ambulante, nel sestiere di Cannaregio, poi quello di corniciaio, Giovanni Pontini ebbe ad iniziare concretamente la propria attività attorno agli anni 1948-49. Un'attività che sempre più chiaramente caratterizzata da un notevole e coerente impegno politico e ai cui inizi oltre al contatto, per certi aspetti decisivo, alla Biennale con le opere di Rouault e dei Messicani un peso moralmente e umanamente determinante avrebbe avuto l'incontro con un artista quale Armando Pizzinato, sarebbe venuta maturandosi inizialmente nel clima della Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, alla quale Egli rimarrà sempre profondamente legato, caratterizzandosi sin dai primi istanti nell'atmosfera di proficui e fraterni rapporti di amicizia, sorretta da una comunanza di ideali, con un gruppo significativo di giovani pittori di rilevante interesse quali Saverio Barbaro, Vittorio Basaglia, Angelo Caramel, Toni Fulgenzi, Bruno Colussi, Ennio Finzi, Albino Lucatello, Girolamo De Stefani, Giuseppe Longo, Amedeo Renzini, taluni dei quali si sarebbero rivelati, come Lui, personaggi di assai notevole rilievo.

Un'attività che si sarebbe venuta sviluppando sino alla morte, con particolare intensità e concretando nelle seguenti principali manifestazioni in Italia e all'Estero.

Oltre alla sua partecipazione a varie collettive annuali dell'Opera Bevilacqua La Masa tra cui la 52ª nel 1964, quale invitato, e alle sue personali sempre nelle Sale della Fondazione nel 1953, 1959, 1961, 1965, Giovanni Pontini è stato presente quasi sempre come invitato alle seguenti principali manifestazioni nazionali: Premio Nazionale di pittura Burano (Venezia) 1953-1956; Premio Nazionale Premio Arbiter, Trieste 1952; Premio Nazionale di pittura Michetti, Francavilla a Mare; Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, 1952-1958; Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1956; Premio Dalmine, Bergamo 1956; Premio di pittura Golfo della Spezia, 1956; Premio Livorno 1956; Premio Villa S. Giovanni 1956; Premio Antoniano, Bologna 1956; Triveneta di Padova 1959; 1° Premio Terraferma di Venezia, 1964.

All'Estero: Mostra Internazionale d'Arte Deauville (Francia); Mostra Internazionale di pittura Reims (Francia); Mostra Internazionale di pittura, Dijon (Francia); Mostra Internazionale d'Arte, Dakar (Marocco); Mostra Internazionale d'Arte, Mosca (U.R.S.S.); Mostra di Pittori Veneti Contemporanei, Zagabria (Galleria d'Arte Moderna); Mostra Internazionale d'Arte « Ultimo decennio del realismo in Italia », « Bucarest »; Mostra Internazionale di Pittura « Palas Verde Gallery Warks of Top Contemporaries », Midland, Texas.

Tra le sue altre personali: Venezia (Galleria S. Stefano) 1955; Venezia-Mestre (Galleria La Torre) 1965; Roma (Galleria Schneider) 1956; Milano (Galleria Colonna) 1957; Trieste (Galleria Rossoni); Venezia-Jesolo (Galleria Jesolom - Centro Internazionale d'Arte) 1964; Los Angeles - U.S.A. (Ester Robbles Gallery); Adele Rosemberg Gallery - Illinois - U.S.A. Di Lui hanno scritto: Berto Morucchio, il primo, forse, ad interessarsi criticamente di Pontini, Guido Perocco, Carlo Munari, Federico Castellani, Giovanni Pagan, Silvio Guarnieri, Raffaele De Grada, Antonio Del Guercio, Luigi Ferrante, Armando Pizzinato.