Matteo Gardonio

“Arte e Industria” Stock

una
memorabile “invasione”
della pubblicità
nel mondo dell’arte

Fondazione
FONDAZIONE CRTRIESTE

Matteo Gardonio

"Arte e Industria" Stock

una memorabile "invasione"
della pubblicità nel mondo dell'arte
negli anni Sessanta

Progetto grafico
Studio Mark, Trieste

Fotografie
Paolo Bonassi

Stampa
Tergeste grafica&stampa

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale
© 2010, Fondazione CRTrieste

Pubblicazione gratuita.
Gli interessati possono farne richiesta
alla Fondazione CRTrieste

Un vivo ringraziamento a:

Giuseppe Pavanello
Furio Princivalli
Fabio Cescutti
Lorenzo Nuovo
Paolo Marini
Nicola Sisti Ajmone
Fabio Carapezza Guttuso
Laura Turco Liveri
Luciana Gentilini
Carlos Julio Sassu Suarez

e ai vari archivi dei pittori presenti
nonché allo Studio Sandrinelli
per aver collaborato alle visite guidate

Storia di un 'salvataggio'

La presente pubblicazione si inserisce nell'ambito dell'intervento di recupero, realizzato dalla Fondazione CRTrieste, di un importante patrimonio artistico.

Nel mese di ottobre 2008, attraverso la stampa, era stato rivolto un appello alle istituzioni cittadine affinché la Collezione "Arte e Industria Stock" non venisse smembrata a seguito del trasferimento della sede commerciale della Stock da Trieste a Milano.

Tale appello, fatto proprio dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici e dalla locale Soprintendenza, è stato immediatamente recepito dalla Fondazione CRTrieste che, in tempi brevi, ha sottoposto la questione al proprio Organo di indirizzo il quale, all'unanimità, si è espresso favorevolmente in merito ad un tempestivo intervento della Fondazione, tale da scongiurare il pericolo che la preziosa Collezione venisse dispersa nell'asta che si sarebbe svolta qualche giorno dopo.

Il giorno 23 ottobre 2008 è stato così dato annuncio dell'acquisto da parte della Fondazione CRTrieste delle dodici tele della Collezione "Arte e Industria Stock", unitamente al grande bassorilievo "Pan" di Marcello Mascherini che sovrastava l'ingresso dello stabilimento.

I dipinti, da sempre collocati presso il Salone di rappresentanza dello stabilimento Stock di Roiano, utilizzato per gli incontri con la clientela straniera e per importanti riunioni di famiglia, erano conosciuti al grande pubblico solo attraverso le riproduzioni a colori allegate ad alcune riviste d'epoca.

La Fondazione CRTrieste ha voluto rendere quanto prima fruibile a tutti la Collezione – ora ospitata presso la propria sede, al terzo piano dello storico palazzo di via Cassa di Risparmio n. 10 – organizzando delle apprezzate visite guidate gratuite e realizzando questa pubblicazione, cui è allegato un dvd contenente alcune rare immagini d’epoca.

Massimo Paniccia

Presidente
della Fondazione CRTrieste

Forme virtuose di sostegno

Se la migliore critica dell'epoca si addentrò nella natura espressiva dell'iniziativa Stock intitolata "Arte e Industria", può essere che la categoria della qualità formale non bastasse a catalogare quelle opere originali (e pure di valore) tradotte in tavole a colori pronte, una volta raccolte in elegante cartella, a essere distribuite ben oltre i confini nazionali. Francesco Sabatini, difatti, si domandava se l'operazione promossa dall'azienda triestina, mirata a valorizzare il marchio del brandy Stock 84 attraverso il "ritratto" della bottiglia interpretata da dodici dei più noti artisti italiani, avesse a che fare con l'essenza comunicativa del manifesto pubblicitario o piuttosto dell'opera d'arte.

È un procedimento che, per quanto noto e sfruttato nel tempo, ha acquistato uno specifico significato per l'uso che ne fecero i pittori del Novecento. L'arte che trascende se stessa, e così pure il concetto classico d'imitazione della natura, dilagando negli ambiti più avanzati della ricerca visuale per abbracciare la stilizzazione di un oggetto che in sé è il vero contenuto da promuovere nel mercato, mette radicalmente in crisi la logica della rappresentazione tradizionale aprendo la strada a una nuova poetica.

È il marchio triestino a suscitare il nostro interesse, tra i protagonisti nel guardare con occhi moderni i rapporti di risonanza del prodotto e la sua comunicazione. E quanti ricordi in quell'etichetta speciale, che rivediamo nei bar di casa della nostra giovinezza e nelle prime pubblicità televisive: il "Signor Veneranda", con un più che mai surreale Macario, lo Stock 84 della sequenza girata da Orson Welles; e quella scena d'interno per cuori caldi in cui lui guarda la foto della fidanzata durante

una giornata di pioggia, che subito appare fradicia sulla porta di casa: colonna sonora, *The Gold Bug* di Alan Parsons Project, con l'indimenticabile pezzo di sax anni Ottanta.

La comunanza di ipotesi ideative tra la dimensione industriale e artistica, la vicenda delineata che ha portato al vaglio di ipotesi formali innovative nel passaggio cruciale della valutazione mercantile dell'allora fiorente azienda triestina, mi hanno fatto ritenere che fosse ragionevole tentare di trattenere in città il gruppo unitario di opere messe in vendita dalla casa d'aste Stadion ad ottobre 2008, sensibilizzando, da un lato, gli enti pubblici interessati al patrimonio culturale, dall'altro lavorando sul tema della "dichiarazione dell'interesse". Pur trovando il consenso sull'iniziativa da parte dei nostri *partner* istituzionali, si potrà immaginare come non sia agevole per un ente pubblico intervenire con la velocità amministrativa richiesta dal libero mercato, né meno complesso appariva l'*iter* che portava all'individuazione delle opere in questione come beni culturali. Forse non è noto a tutti che l'esercizio delle funzioni di tutela si esplica anche attraverso provvedimenti volti a riconoscere il valore culturale di singole (o gruppi) opere, con alcune limitazioni espressamente indicate dalla norma, in altre parole che gli oggetti in questione non siano di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni. Mi sembrava sensato, tuttavia, sviluppare il contenuto dell'articolo10, comma 3, lettera d) del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* per motivare le ragioni della tutela indirizzata alla serie di dipinti, in quanto era sostenibile, a mio avviso, l'"interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia dell'arte e della cultura in genere", concetto che prescinde l'età ultracinquantennale di beni in cui sarebbe ravvisabile un interesse storico-relazionale. Tuttavia tale procedimento, pur marcando l'interesse, non crea di per sé le condizioni e l'obbligo di trattenere in un determinato luogo il bene culturale riconosciuto come tale, ma, nel caso di un'alienazione (il nostro esempio), porta a un possibile acquisto in via di prelazione da parte della Regione e di altri enti pubblici territoriali, qualora il Ministero per i beni e le attività culturali vi rinunci. Un'esperienza amministrativa, tutta altamente motivata, che prevede

una tempistica velocissima, ma che molto spesso si arresta a un passo dall'obiettivo desiderato. C'è da immaginare quanto sarebbe stata frustrante una storia così, chiusa e ripiegata su se stessa ancora prima di essere nata.

E così perfetto e organico con i nostri pensieri è stato l'intervento della Fondazione CRTrieste – che non ha bisogno di essere illustrato nella sua più ampia missione – nell'esplicare interamente la maturità e la personalità nel sostituirsi al soggetto pubblico. Il rapporto ormai è nato ed è cresciuto, e mi pare utile esemplificare il tributo che l'amministrazione dei beni culturali deve alle relazioni col mondo privato attraverso la sintesi che ne dà il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, al capitolo dedicato ai *Principi della valorizzazione*, in cui tale iniziativa è considerata attività socialmente utile. Si parla poi di accordi, di livelli di qualità, di forme di gestione e sponsorizzazione di beni culturali, di esperienze innovative in relazione all'attività di istituti bancari così da garantire l'equilibrato impiego delle risorse finanziarie. Una riforma avviata e compiuta in nome degli accordi e delle intese mirate a forme virtuose di sostegno, che mi pare il contributo più originale per la convivenza armonica tra pubblico e privato.

Oggi i quadri della serie "Arte e Industria" Stock, dopo essere stati acquistati dalla Fondazione CRTrieste, costituiscono una mostra cui giustamente si dà spazio nella bella sede di Trieste; è nata parallelamente un'influenza costruttiva che ha portato ad organizzare visite guidate e a progettare strumenti di studio, come questo.

La Fondazione CRTrieste gioca un ruolo fondamentale per la promozione della cultura: sento (mi sia permessa la formula irrituale) che guarda con fiducia al lavoro della Soprintendenza, e spero sia ricambiata, com'è giusto aspettarsi da chi opera con il senso della propria responsabilità.

Fabrizio Magani

Soprintendente per i beni storici artistici
ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia

Indice

Storia di un salvataggio MASSIMO PANICCIA 3

Forme virtuose di sostegno FABRIZIO MAGANI 5

Arte e industria Stock": un raffinato intreccio tra arte e pubblicità 11

Giuseppe Ajmone 19

Pietro Annigoni 23

Bruno Cassinari 27

Giorgio de Chirico 31

Leonor Fini 35

Franco Gentilini 39

Virgilio Guidi 43

Renato Guttuso 47

Ennio Morlotti 51

Aligi Sassu 55

Gregorio Sciltian 59

Orfeo Tamburi 63

Marcello Mascherini 69

“Arte e Industria” Stock: un intreccio raffinato tra arte e pubblicità

È significativo che il primo studioso ad approfondire l’analisi delle tele della collezione Stock non sia stato uno storico dell’arte ma un eminente linguista come Francesco Sabatini. Egli, in un saggio del 1968, apparso sulla rivista *Il Ponte*, all’indomani del massiccio *battage* pubblicitario promosso l’anno prima dalla Stock in varie riviste, quali *Epoca* e *Grazia*, si chiedeva se le opere volute dall’azienda triestina, non andassero considerate nella duplice veste di manifesti e opere d’arte. Il filologo, involontariamente, coglieva puntuale le intenzioni dell’allora presidente della Stock, Alberto Casali, il quale si era prodigato, sin da quando aveva preso in mano le redini dell’azienda, a promuovere il marchio con messaggi pubblicitari non solo efficaci, ma qualitativamente elevati, in modo tale da coniugare un’idea commerciale - per raggiungere naturalmente un vasto pubblico - a forme raffinate.

Le dodici tele, rispondenti pienamente a questa *forma mentis*, Casali le aveva volute nel 1966 in un progetto coscientemente intitolato “Arte e Industria”: un progetto che vedeva la partecipazione attiva di Giorgio Mondadori. Il noto editore milanese, che intratteneva un rapporto d’amicizia con Alberto Casali e con l’amministratore delegato della Stock nonché cognato di Casali, Carlo Wagner, fece subito circolare le opere su tutto il territorio nazionale, attraverso un’elegante cartella, dove furono riprodotti i dipinti in sontuose tavole a colori e nelle quali campeggiava, in primo piano, la bottiglia del celebre brandy. Non solo: le maggiori riviste patinate dell’epoca, che facevano capo al gruppo Mondadori, ospitarono, tra il gennaio e l’aprile del 1967, articoli con riproduzioni a piena pagina dei dipinti ed inoltre, nello stesso anno, a Milano, venne allestita la mostra *Arte e Industria* al Circolo della Stampa

dove, tra le tele esposte, l'opera più acclamata fu la *Ragazza con il fiore* di Franco Gentilini. Non fu questa l'unica occasione in cui i dipinti vennero proposti a Milano; anche alla Fiera internazionale campionaria del 1970, nello stand della Stock, si poterono ammirare, utilizzati quali calamita per i visitatori.

C'era, in sostanza, un enorme impegno pubblicitario da parte della Stock attorno a questa operazione e ai dipinti, che l'azienda considerò da subito fiore all'occhiello e rappresentativi del marchio, tanto che furono posizionati fisicamente nella prestigiosa sala riunioni dell'azienda di Roiano e che, di fatto, erano già conosciuti, come speciali "manifesti", in tutta Italia. Le firme erano quelle dei più rinomati maestri della figurazione italiana del Novecento, pittori ormai maturi e avulsi dai dibattiti, in quel momento, al tavolo del sistema arte in Italia. Artisti noti anche ad un pubblico poco avvezzo all'arte ma che poteva, con facilità, riconoscere, ad esempio, l'altisonante e ormai mitizzato nome di un de Chirico accanto a quello del brandy Stock 84.

Un connubio azzeccato da Casali, e che, in Italia, poteva vantare un precedente di tutto rispetto in Adriano Olivetti, scomparso nel 1960 e che, con spirito di neo-umanesimo tipico dell'Italia della ricostruzione, aveva raccolto a Ivrea una collezione di grandi nomi dell'arte. Maestri che in buona parte comparivano anche nelle opere della Stock. Gli artisti interpellati da Casali diedero una personale visione della bottiglia e di un prodotto che loro stessi ben conoscevano; il brandy Stock 84, infatti, era parte integrante dei costumi italiani del dopoguerra. Non vi era, alla fine degli anni '50, avvenimento artistico o mondano che non fosse accompagnato dalla caratteristica bottiglia del marchio triestino.

Nel 1957, va ricordato, la prima puntata del noto programma televisivo *Carosello* vedeva la pubblicità del brandy interpretata da Macario, ma già nel 1955 il volume dedicato alla pubblicità italiana di Felice Cunsolo, tradotto in inglese e che ebbe ampia risonanza, non poteva fare a meno di notare che "Una pubblicità razionalmente impostata viene oggi condotta dall'antica ditta triestina. Il presidente della Stock

Alberto Casali l'ha maggiormente potenziata e arricchita di nuove forme". Largo spazio, in questo senso, veniva assegnato da Casali all'ufficio pubblicità della Stock, diretto da Silvio Skocaj, che puntava altresì alle manifestazioni fieristiche.

A tal proposito, per misurare il prestigio consolidato dell'azienda, alle fiere campionarie internazionali triestine negli anni sessanta, Casali e Wagner ospitarono nello stand della Stock i vari ministri dei trasporti e della navigazione che si susseguirono, da Corbellini a Natali, immortalati a gustare l'ormai rinomato brandy. L'irresistibile ascesa di Casali da presidente della Stock, nominato cavaliere del lavoro il 6 giugno 1963 e Commander of the British Empire dalla Regina Elisabetta II nel 1971, corrispondeva al grande successo del marchio ed il brandy era, esattamente in quel torno d'anni, uno dei più venduti al mondo.

Sul versante pubblicità e arte, Casali poteva guardare in casa. Lo zio, Lionello Stock, fondatore dell'azienda, aveva intuito da subito l'importanza dell'arte quale veicolo pubblicitario e, dopo aver utilizzato ogni forma di propaganda, compresi gli specchi da caffé, aveva chiamato nel 1904, quindi in tempi precoci, nientemeno che il dotatissimo cartellonista Marcello Dudovich. L'artista consegnava un'idea dell'allora Stock Medicinal, così era denominato il liquore, di inclinazione sensibilmente *liberty*, con una aerea figura femminile avvolta in un voluminoso e svolazzante panneggio. Dudovich avrebbe poi lavorato per la concorrenza, interpretando, sempre in chiave femminile, altre marche come *Martini* e *Strega*, opere che dovettero solleticare l'immaginazione anche di una pittrice come Leonor Fini allorquando fu alle prese con la bottiglia Stock.

Che l'arte e la pubblicità in Italia andassero di pari passo e funzionassero traendo forza l'una dall'altra, l'avevano intuito i futuristi, e in particolare Fortunato Depero, che ne fu un autentico teorizzatore. Nel contesto che tocca da vicino il mondo della Stock e che dovette essere tenuto a mente sia da Casali che da Wagner, poiché già all'epoca affiancarono Lionello Stock alla conduzione dell'azienda, nel 1931 l'eccentrico artista diede alle stampe *Numero Unico Futurista Campari*, un volume

composto da ben settantatré tavole con immagini pubblicitarie della bevanda, a firma del grande pittore. Fatto altrettanto rilevante è che nello stesso volume venne pubblicato il famoso *Manifesto dell'arte pubblicitaria*, dove Depero, con forza, asseriva che il futuro dell'arte era inevitabilmente intrecciato alla pubblicità. Intuizioni geniali che, la Stock, non perse mai di vista.

Gli artisti che parteciparono, nel 1966, all'iniziativa della Stock furono: Ennio Morlotti, Aligi Sassu, Giorgio de Chirico, Leonor Fini, Bruno Cassinari, Giuseppe Ajmone, Gregorio Sciltian, Virgilio Guidi, Renato Guttuso, Pietro Annigoni, Orfeo Tamburi e Franco Gentilini. Pittori, come si diceva, ormai estranei, per convinzione, percorso ed esperienza, a certe novità e sollecitazioni anche pop-artistiche, in quel momento preponderanti pure nel contesto italiano, che trovavano già declinazioni nostrane in artisti quali Enrico Baj, Mario Schifano, Mimmo Rotella e Tano Festa. Erano artisti, quelli dell'operazione Stock, la cui fama arrivava ad un grande pubblico e potevano comparire, alla metà degli anni Sessanta, con loro opere a rassegne quali apripista per i più giovani o da veicolo commerciale per iniziative anche editoriali.

Non è un caso che buona parte di essi partecipò, fuori concorso, alla mostra del 1968 presso il Castello Sforzesco di Milano per il *Premio Grazia d'arte contemporanea* promossa dall'omonima rivista controllata da Giorgio Mondadori, presente all'inaugurazione. Nel contesto triestino alcuni artisti, contattati da Alberto Casali e Carlo Wagner, erano conosciuti soprattutto per aver preso parte all'Esposizione Nazionale della pittura italiana contemporanea nel 1953 e organizzata dall'Università di Trieste, un avvenimento di primaria importanza, che aveva visto accorrere un vasto pubblico oltre ad aver suscitato grande eco sulla carta stampata.

Degli artisti poi confluiti nella collezione Stock, vi parteciparono Leonor Fini, Bruno Cassinari, Franco Gentilini, Virgilio Guidi, Ennio Morlotti, Aligi Sassu, mentre Giorgio de Chirico e Renato Guttuso, sebbene invitati, declinarono. Le tele del 1966, invece, li videro uno accanto all'altro, alle prese con il medesimo soggetto, il brandy Stock 84. Dunque un momento unico, irripetibile a Trieste, anche per la stessa

Stock. All'indomani, infatti, della morte di Casali, avvenuta nel 1972, il cognato Carlo Wagner pensò bene di ricontattare gli stessi artisti, con l'innesto dei pittori Salvatore Fiume e Domenico Cantatore, questa volta senza l'impegno di misurarsi con il brandy Stock, ma il risultato non fu altrettanto eclatante. Le opere, realizzate nel 1973, solo a firma di Sassu, Sciltian, Cassinari e Ajmone, di formato minore e di tecniche pittoriche le più disparate (smalti su faesite, tempera su cartoncino e *gouache* su carta), sebbene dimostrassero ancora una volta il grande impegno e la sensibilità da parte della Stock rivolta al mondo dell'arte, non riuscirono a bissare quel momento aureo.

Decisamente diverso fu il peso artistico di Marcello Mascherini, chiamato anche lui da Wagner nel 1973, a realizzare il bassorilievo con la figurazione di *Pan*. Unico artista triestino, dai tempi di Marcello Dudovich, ad essere interpellato dalla Stock, Mascherini consegnava un autentico canto del cigno nella sua produzione. Una figura, quella di Pan, che si era sedimentata nella mente dello scultore dai tempi del *Risveglio di Primavera* del 1954, passando poi al *Fauno disteso* del 1958 e alla *Notte* del 1960. Una sorta di filo conduttore nell'opera dell'artista; la stessa continuità che aveva portato la Stock, dagli anni Cinquanta sino a quel momento ad intrecciare strettamente il suo destino alle arti, regalando a Trieste un patrimonio unico.

Nota bibliografica

Il saggio di Sabatini è riportato in *Una lingua in vendita: l'italiano della pubblicità*, di A. Chiantera, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1989.

Il rapporto con Mondadori emerge dalle carte d'archivio Stock conservate presso l'Archivio di Stato di Trieste; in particolare colpiscono le ingenti somme di danaro che l'azienda versò al gruppo editoriale tra il 1966 ed il 1967; tuttavia il legame tra i dirigenti della Stock e Mondadori fu di natura anche extra-lavorativa.

Le cartelle, che accompagnavano pure le cassette del brandy Stock, si intitolavano "Arte e Industria" Stock. Sulla mostra presso il Circolo della Stampa a Milano del 1966 e sulla Fiera campionaria del 1970 esistono pure preziosi filmati presso l'archivio dell'Istituto Luce a Roma.

Sulla collezione Olivetti si veda: R. Zorzi (a cura di), *55 artisti del Novecento dalla Raccolta Olivetti*, Skira, Milano 2003. Non erano gli unici esempi in quell'Italia; ricordiamo, ad esempio, la collezione Verzocchi a Forlì, nata dall'idea di un imprenditore locale che aveva fatto realizzare ai pittori opere sul tema del lavoro. Il volume di Felice Cunsolo *La pubblicità italiana*, edito da Gorlich, Milano 1955, uscì in traduzione inglese nel 1958, *Advertinsing art in Italy*, edito da Gorlich, Milano.

Per le figure di Casali e Wagner si rimanda al recente volume *Carlo e Vera Wagner - Da Spalato e Vienna a Trieste e oltre: una storia*, Alinari, Firenze 2008.

Su Dudovich e il manifesto Stock si veda: R. Curci (a cura di), *Dudovich: oltre il manifesto*, catalogo della mostra tenuta a Trieste nel 2002-2003, Charta, Milano 2002.

Per Depero pubblicitario si rimanda al catalogo della mostra tenuta al Mart di Rovereto tra il 2007 e il 2008: G. Belli - B. Avanzi (a cura di), *Depero pubblicitario: dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria*.

Anche le opere del 1973 volute dalla Stock sono andate vendute all'asta. Sulla mostra organizzata dall'Università degli Studi di Trieste nel 1953 si rinvia a: M. Masau Dan - R. Fabiani - N. Zanni (a cura di), *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, Civico Museo Revoltella, Trieste 2008.

ARTE E INDUSTRIA
STOCK

Ciascuna delle schede critiche
che seguono è preceduta da una breve nota
biografica sull'autore della relativa opera.

Di ogni artista è stato possibile
reperire un autoritratto, che diventa qui
un prezioso dettaglio per decifrare meglio
fisionomie e personalità.

L'immagine fotografica di Marcello Mascherini
a pagina 68 è di Alfonso Mottola.

Giuseppe Ajmone

Carpignano Sesia 1923 - Romagnano Sesia 2005

Uno dei firmatari del "Manifesto del Realismo" nel 1946, più noto oggi con il nome di "Oltre Guernica", Giuseppe Ajmone si formò nei primi anni '40 a Milano sotto la guida di Carrà e Funi. Proprio nel 1946 diviene consulente artistico per la Einaudi, realizzando copertine ed illustrazioni di chiaro gusto picassiano ma facendo lavorare soprattutto gli amici Morlotti e Guttuso, mentre nel 1947 Testori che gli dedicò un articolo in "Numero Pittura", faceva il nome di Cézanne a più riprese per trovare il punto focale nel *modus operandi* del pittore. Nel 1954 espone alla Galleria de Il Milione di Milano presentato da Marco Valsecchi. Da questo momento la sua ricerca si evolve guardando anche a Braque ma, entrando successivamente nel realismo esistenziale milanese (Chighine, Sughi), perviene ad una svaporazione della materia, mettendo al centro delle sue ricerche i nudi femminili, per i quali si è parlato pure di Bonnard per una resa sensibile e delicata della materia.

Marco Rosci (a cura di), *Ajmone: opere scelte 1943-1997*, catalogo della mostra tenuta ad Arona, Ex convento della Purificazione dal 25 maggio al 6 luglio 1997, Mazzotta, Milano 1997;

Giuseppe Bonini (a cura di), *Giuseppe Ajmone. Mostra antologica di Ajmone al Palazzo dei Diamanti di Ferrara* tenuta dal 28 ottobre al 9 dicembre 1984, Grafis editore, Bologna 1984.

Giuseppe Ajmone

Composizione

olio su tela, 70 x 50 cm.
firmato in basso a destra *Ajmone*

Tenacemente e raffinatamente ottocentesca, nella trattazione cromatica, è la tela del più giovane dei pittori dell'operazione Stock, Giuseppe Ajmone. Entro una lirica nuvola color sabbia, intravediamo la delicata natura morta contraddistinta dalla cascata di boccioli di rose, protagonisti indiscussi del dipinto: una figurazione da pittore orbitante nel realismo esistenziale milanese con un Bonnard costantemente in sottofondo, sebbene stemperato da una smaterializzazione delle forme. Una pubblicità efficacissima per la bottiglia del brandy Stock, concepita come un momento di distacco dalla frenesia quotidiana.

Colpisce come il più giovane della compagine dei pittori (che aveva aderito a varie correnti nel dibattito sulla figurazione italiana del Novecento) non si discosti e non strappi da certa tradizione pittorica, stridendo non poco rispetto alle ricerche intraprese dagli amici Morlotti e Cassinari presenti nella collezione Stock. Al centro delle ricerche di Ajmone, negli anni '60, sono i nudi femminili che culmineranno nella mostra presentata da Marco Valsecchi nel 1971 alla Galleria dello Scudo di Verona e dove emergeva con forza il mondo intellettualistico del pittore, prevalicando e stemperando il puro sentire.

Quella particolare analisi è accostabile non solo ai nudi ma estendibile alla parallela produzione di paesaggi e nature morte, come ben evidenzia pure la tela Stock.

STOCK

Pietro Annigoni

Milano 1910 - Firenze 1988

Milanese di nascita ma fiorentino d'adozione, Annigoni muove i primi passi nel mondo della pittura tra i disegni di Leonardo all'Ambrosiana. Con la famiglia si trasferisce nel 1925 a Firenze e si iscrive, a partire dal 1927, all'Accademia di Belle Arti, momento questo decisivo per la formazione del giovane. Già a partire dal 1930, cioé da quando Ugo Ojetti firma un elogiativo articolo apparso il 23 dicembre sul Corriere della Sera che calca il tasto sugli esiti grafici e l'omaggio alla grande pittura, il suo stile è riconoscibile per quella adesione formale al vero che troverà un estimatore in de Chirico ma il pollice verso di Carrà. Costanti sono i riferimenti alla pittura cinque-seicentesca, e in particolare nordica, come dimostra l'*Autoritratto* del 1946 esemplificato sullo stile di Albrecht Dürer o l'*Eremita che chiama* del 1949, dagli evidenti echi fiamminghi e ricordi di Dosso Dossi. Allergico a qualsiasi corrente del dibattito artistico in Italia, l'artista si applica molto al filone religioso, sviluppato come alternativa ad una pittura in quegli anni asservita a ideologie che egli rigetta. È nel 1947 che la sua poetica trova una forma anche teorica nel "Manifesto dei Pittori Moderni della Realtà" firmato insieme agli amici Sciltian, Antonio e Xavier Bueno ed altri, che prende le distanze da qualsiasi forma d'astrattismo, tendenze definite dallo stesso Annigoni "avvelenate da un degrado spirituale con tutte le conseguenze d'una tragica perdita d'amore per la vita". Dal 1949 espone regolarmente a Londra e gli anni '50 lo vedono grande viaggiatore, sebbene sia ricordato solo per aver realizzato, nel 1955, il ritratto della Regina Elisabetta II d'Inghilterra. È l'inizio di una fruttuosa produzione per l'aristocrazia inglese, che gli varrà quell'insopportabile etichetta di "pittore delle regine". Non fu estraneo, nell'ultima fase, specie nella serie delle *Solitudini* eseguite fra gli anni '60 e '70, a sollecitazioni formali più cupe e cariche d'angoscia.

Rossella Campana, *Museo Pietro Annigoni. Firenze*, Sillabe, Livorno 2009.

Gilberto Grilli e Francesca De Palma (a cura di) *Annigoni*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Palazzo Strozzi 10 giugno – 10 settembre 2000, Polistampa, Firenze 2002 (ristampa della prima edizione).

Inaugurato il 15 novembre 2008, il Museo Annigoni a Firenze raccoglie circa seimila pezzi inerenti alla vicenda del pittore.

Pietro Annigoni

Periferia industriale

olio su tavola, 70 x 50 cm
firmato in basso a destra *Pietro Annigoni*

"Così Annigoni ha visto il Brandy Stock 84 in un meriggio estivo dai tetti di Firenze", recita la didascalia accompagnatoria all'illustrazione apparsa sul catalogo della Quinta Mostra Mercato Internazionale svolta nell'ottobre 1967 a Palazzo Strozzi.

Ed è effettivamente il lume pomeridiano d'estate a darci la chiave di lettura nella figurazione scelta da Annigoni; la luce, attraversando la bottiglia, ci fornisce l'esatto contenuto del liquido nella sua consistenza e densità.

Il grado di realismo che Annigoni ricerca, con un virtuosismo a lui consono, guarda, in questo caso, verso una ben salda tradizione pittorica italiana, dove i tetti vengono descritti con precisione da vedutista nordico settecentesco più che da quattrocentista toscano. Il titolo prescelto dal pittore però ci avverte di una figurazione non solo di matrice italiana ma pure americana, in particolare la pittura di Edward Hopper, con i suoi spaccati metropolitani e industriali silenti, privi di figure umane. Tuttavia, se tanta parte della tavola viene dedicata alla luce, altrettanto spazio viene dato all'ombra, in una resa dall'effetto fotografico, apprezzabile nella cassetta di legno e nel poderoso tomo in primo piano, totalmente immersi nell'ombra e sui quali poggia la bottiglia, detentrice del ruolo centrale nel dipinto.

Rispetto alle altre opere che compongono la collezione Stock, ne emerge con evidenza, da parte di Annigoni, una sorta di antichizzazione del soggetto, sospendendolo in un istante remoto.

STOCK
Brandy
STOCK

Bruno Cassinari

Piacenza 1912 - Milano 1992

Inserito totalmente nei dibattiti della figurazione italiana del Novecento, Bruno Cassinari fu dapprima allievo di Aldo Carpi all'Accademia di Brera a Milano. Nel 1938 entrò a far parte della seconda tornata del gruppo di *Corrente*, creato a partire dagli anni '30 da Ernesto Treccani per contrapporsi all'arte ufficiale tesa ad un recupero di certa tradizione pittorica. Di *Corrente*, Cassinari non fece parte del gruppo *engagé*, vale a dire politicamente agguerrito che vedeva in Guttuso e Morlotti le figure di riferimento, ma di quello più espressionista, più cromaticamente libero. Aderì al *Fronte Nuovo delle Arti* nel 1946 ma se ne distaccò prestissimo. Densissimi e decisivi in lui gli ultimi anni '40 e in particolare il 1947 quando compì il primo viaggio a Parigi con Morlotti e Birolli alla "riscoperta" di Picasso. Esercitò su di lui un certo fascino anche Modigliani; ed è proprio del 1947 il capolavoro *Nudo nella cattedrale* che vince l'anno seguente il Primo Premio alla Seconda Mostra "Città d'Alessandria", con evidenti richiami al livornese. Partecipa nel 1948 alla Biennale veneziana con ben nove lavori, che lo mostrano sensibile e raffinato nel calibrare colori e linearismi. Attirato per propria indole alle ricerche d'un realismo picassiano, gli esiti più originali sfociano nel soggiorno ad Antibes in contatto diretto con il maestro a partire dal 1950, dove realizza opere capitali nella sua produzione: *Nature morte à la fenêtre* e *Arrivée de la pêche*. Sul finire degli anni '50 ed i primi anni '60 realizza nature morte articolate fra un cromatismo acceso ed espressionista e ricordi cubisti sempre mediati da un'armonizzazione naturale. Con il trascorrere dell'età stempera la tavolozza per giungere ad esiti più morbidi e delicati.

Anna Caterina Bellati (a cura di), *Cassinari: oli, bronzi, disegni 1935-1992*, catalogo della mostra tenuta a Lecco, Villa Manzoni dal 19 dicembre 2004 al 6 marzo 2005, Lecco 2004;

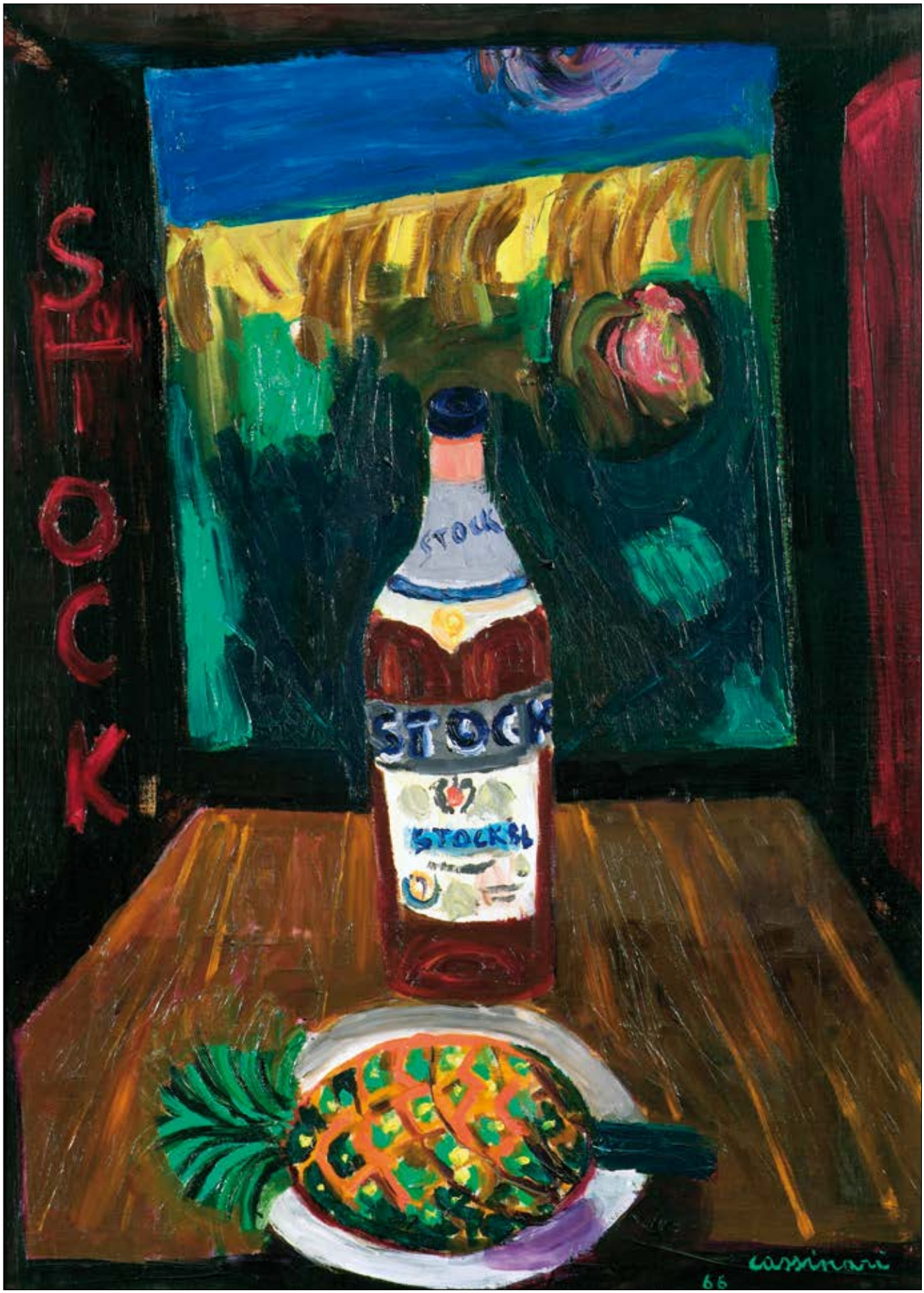
Marco Rosci (a cura di), *Bruno Cassinari. Catalogo generale dei dipinti*, Electa, Milano 1998.

Bruno Cassinari

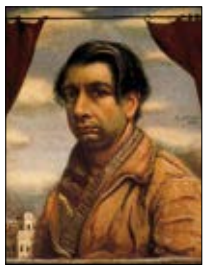
Natura morta di frutta

olio su tela, 70 x 50 cm
firmato e datato in basso a destra *Cassinari 66*

Ferocemente cromatico, di intenso impatto espressionista è il mondo a cui guarda Bruno Cassinari per assolvere al compito richiesto dalla Stock. Già nei primi anni sessanta egli consegna delle nature morte che si dibattono tra espressionismo e cubismo, poggiando in un primo piano spericolato e su di un semplicissimo tavolo, la frutta più accesa possibile di colori, come melagrane spaccate o limoni sezionati. La maestria del pittore stempera l'estremo cromatismo, come nel caso della tela Stock dove, per esempio, vediamo il colpo di viola sul piatto in cui poggia l'ironico e cromaticamente gustoso ananas, ripreso per rendere il sole nella natura matrigna e vangoghiana, che si apre sullo sfondo, ritagliata nell'apertura della finestra. Così come il rosso sanguigno, disteso con gesti irruenti, sulla destra, è il medesimo che ritroviamo nella scritta Stock specularmente a sinistra. Il tutto gravitante verso il basso, portando violentemente gli oggetti in primo piano, catapultandoli in avanti verso l'osservatore, bottiglia inclusa. Un pittore, Cassinari, come scriveva Franco Russoli nel 1955 "le cui preferenze e i richiami siano verso artisti che hanno, tutti, un fondo insopprimibile di 'realismo', che cioè, tutti, per varie strade, risolvono in discorso figurativo una ispirazione sensuale, sentimentale e fantastica che vive della fiducia nelle immagini che l'artista capta, esistenti, intorno a sé." Non è un caso che egli, talmente attratto dalle ricerche picassiane, fra il 1950 ed il 1954, abbia soggiornato ad Antibes, stando a stretto contatto con il maestro spagnolo. Per il dipinto della collezione Stock vale la pena citare Marco Valsecchi, le cui intuizioni sull'artista negli anni cinquanta – "egli smorza le impennate cromatiche con la frusta di una rimeditazione severa dello spazio plastico" – paiono le più indicate.


STOCK
STOCK
STOCK
STOCK
cassinari
66

Giorgio de Chirico



Volos 1888 - Roma 1978

Ottenuti i primi rudimenti al Politecnico di Atene, de Chirico si perfezionò a Monaco a contatto con la pittura di Böcklin e la filosofia tedesca della negazione (Schopenhauer e Nietzsche su tutti), che ne segnano marcatamente gli esordi. È nel 1910 che il pittore di Volos in piazza Santa Croce a Firenze ha l'illuminazione ("...ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta, e la composizione del dipinto si rivelò all'occhio della mia mente...") che dà l'avvio ad una stagione, quella Metafisica, unica e, per certi versi, abbagliante, inaugurata da *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, con capolavori creati tra Parigi e Ferrara, non curanti delle avanguardie, portati su di un piano legati al concetto di assenza e sottratti alla logica della "narrazione": da *Piazza d'Italia* alle *Muse Inquietanti*. Una stagione che porterà i Surrealisti ad eleggerlo maestro spirituale, sebbene le incomprensioni tra il pittore e il gruppo di Bréton siano aspre e irrisolvibili. Dopo il '20 de Chirico inizia una ricerca che passa da echi barocchi a citazionismi cinquecenteschi sino a giungere alla fase degli *Autoritratti* degli anni '40. Ripercorre poi un complicato "a ritroso" nella sua opera, riprendendo stancamente la stagione metafisica.

Claudio Crescentini (a cura di), *G. de Chirico: nulla sine tragoedia gloria. Atti del convegno europeo di studi*, Maschietto, Firenze 2002;

Jean Cocteau, *Il mistero laico: Giorgio de Chirico*; *saggio di studio indiretto*, Lerici, Cosenza 1979;

Claudio Bruni (coordinatore generale dell'opera) *Catalogo generale Giorgio de Chirico*, Electa (8 voll.), Milano 1971.

Giorgio de Chirico

Natura morta silente

olio su tela 52 x 38,5 cm.
firmato in basso a destra *G. de Chirico*
al retro certificazione n. 175768 del Notaio Gandolfo di Roma

Dopo una presenza regolare alle Biennali veneziane degli anni cinquanta, ed una partecipazione alla medesima rassegna l'anno prima del dipinto per la Stock, de Chirico si avviava al ragguardevole traguardo degli ottant'anni con il medesimo entusiasmo pittorico che lo accompagnava da sempre, sebbene avesse toccato il vertice nell'ormai leggendario e irripetibile, per chiunque, periodo metafisico, di circa cinquant'anni prima.

Stava riprendendo, in questi anni, citazioni da grandi maestri del passato, in particolare del Cinquecento e del Seicento, ben visibili nei numerosi *Autoritratti* e ritratti che andava realizzando a partire dagli anni quaranta. Gli erano familiari, soprattutto negli anni sessanta, le cornucopie di frutta, come sottolineava non senza irritazione la critica, dove, in particolare, l'uva trovava una sua gustosa resa, sebbene venisse notato un tono "cartapestaceo" e sostanzialmente freddo rispetto ai tempi migliori del pittore. Nel dipinto Stock, dove l'uva naturalmente non poteva che essere motivo dominante, vi è una divertita pennellata nel rendere la frutta: ogni singolo colpo di colore è dato con estrema naturalezza ma al contempo sorvegliato, come non poteva non essere in un pittore come de Chirico.

Si apre un paesaggio, alle spalle della grandiosa bottiglia Stock 84, che pesa in primo piano quanto un monolite, da scenografia teatrale sottolineata dal sipario che, schiudendosi, invita alla contemplazione silente. La natura morta con la bottiglia Stock 84 diviene quindi una sorta di paesaggio nel paesaggio; un paesaggio da "spaesaggista", come asseriva Cocteau nel 1928, cioè di un de Chirico che "ci mostra la realtà spaesandola".

STOCK
Brandy
STOCK 84
PURO DISTILLATO DI VINO
G. de Chirico

Leonor Fini

Buenos Aires 1907 - Parigi 1996

Da un connubio alquanto originale, ovvero di padre argentino e madre triestina, Leonor Fini nacque nel 1907 a Buenos Aires. Trasferitasi giovanissima a Trieste, negli anni '20 assorbì la lezione dei vari Arturo Nathan per il tono metafisico, Carlo Sbisà per una forte classicità e Cesare Sofianopulo per la vena simbolista e monacense. Nel 1929 fu a Milano in contatto con Funi, Carrà e Tosi, sebbene sue fonti visive all'epoca furono Cosmé Tura e Gustave Courbet. Trasferitasi a Parigi nel 1933, una Parigi invasa da italiani del calibro di de Pisis e de Chirico, subì il fascino dei surrealisti che ne furono, a loro volta, colpiti per quell'autonomia e raffinatezza del segno. Figure androgine inserite in atmosfere cerimoniali stregate fanno parte del suo immaginario e la portano ad essere famosissima nel palcoscenico internazionale, tanto che la prima personale di rilievo ha luogo a New York nel 1939. Non solo pittrice, coltivò anche la scrittura e dedicò un intero volume ai gatti, *Miroir des chats*, pubblicato nel 1977, dove emerge con insistenza l'ispirazione della Fini tratta dai docili felini dei quali si circondò in età matura; celeberrimo, in tal senso, è il ritratto eseguito dall'amico Fabrizio Clerici, conosciuto a Roma nel 1944, dove la Fini è circondata dai suoi amati gatti.

Peter Webb, *Leonor Fini: métamorphose d'un art*, Imprimerie Nationale Editions, Paris 2007;
Leonor Fini, bibliografia e note biografiche raccolte da Richard Overstreet, Losanna, Favre 2001;
Jocelyne Godard, *Leonor Fini: le realtà possibili*, Selene Edizioni, Milano 1999.

Leonor Fini

Fra i pensieri

olio su tela, 70 x 50 cm
firmato in basso a destra *Leonor Fini*

Uno sguardo malinconicamente nascosto da un sofisticato e *démodé* copricapo, sta alla base dell'idea creativa dell'amazzone dei surrealisti, Leonor Fini, per interpretare il tema del brandy Stock 84. In uno spazio scarno, mentale, e su di uno sfondo caratterizzato da una carta da parati sfocata, si staglia la sensuale figura d'una ragazza dalla carne artificiale, pressoché violacea, contraddistinta da un disegno sorvegliato e nitido, tipico della pittrice "tradizionalista-surrealista" per dirla con l'etichetta di Decio Gioseffi, segretario della mostra nazionale di pittura italiana contemporanea svoltasi a Trieste nel 1953.
Il dipinto risente notevolmente dell'ormai consolidato bagaglio parigino dell'artista e l'immagine della giovane persa nei pensieri dinanzi un bicchiere affonda le sue origini, in termini di fonte visiva, ben prima dei surrealisti, facendo pensare ai diversi esercizi sul tema dell'*assenzio* di Picasso, e, prima di lui, Degas. Non ultimi certi ricordi del cartellonismo fortemente bidimensionale di Dudovich che la Fini conosceva benissimo essendo, tra l'altro, in senso lato, triestina d'adozione.
Nonostante l'artista non rinunci, in una sua tipica cifra stilistica, a lisciare la superficie pittorica, lavora con grande aggressività all'ingombrante cappello impreziosito da una ghirlanda floreale, vero protagonista della tela, ricoprendolo successivamente con un bianco steso a polpastrelli. Ne emerge un dipinto autonomo, al di là del fine ultimo di promuovere la bottiglia di brandy, la quale, in questo caso specifico, pare ritagliarsi uno spazio a fatica nell'economia del risultato finale.
La pittrice fu l'unica ad avere un rapporto diretto con i vertici della Stock; in particolare fu ospitata in più occasioni da Carlo Wagner e la moglie Vera, sorella di Alberto Casali, presidente dell'azienda.

STOCK
STOCK 84

Franco Gentilini

Faenza 1909 - Roma 1981

Dopo la formazione all'Accademia di Belle Arti di Bologna, Gentilini si trasferisce dal 1933 a Roma dove entra in contatto con la Scuola Romana, sebbene ne rimanga in posizione defilata ed autonoma. Da subito emerge nelle sue opere un'indole ironica, a volte inquietante, per una narrazione colta e ricca di spunti arcaizzanti ma non di maniera. Per Gentilini colpisce la sequela di grandi nomi dell'arte che è stata fatta per cercare i vari appigli visivi: Ensor, Chagall, Daumier, Goya, Kokoschka solo per citarne alcuni, a dimostrazione di quanto il pittore abbia un suo raffinatissimo linguaggio attento e garbato. Nel dopoguerra tuttavia il garbo lascia spazio ad una forma più solida e primitiva mostrandolo informato delle trattazioni materiche di Paul Klee ed una volumetria delle figure alla Léger. Gli viene dedicata una sala personale alla Biennale veneziana del 1952 e alla rassegna del 1966, un insieme di dipinti legati a un progetto ideativo e narrativo omogeneo, dove affiorano anche i ricordi di un trecentismo prezioso e infantile, d'una cifra *naïf*, nelle sue *Cattedrali*. Nell'ultimo periodo si volge a ricerche più di carattere fantastico-metafisico ma sempre pervase da quel distacco ironico.

Giuseppe Appella, *Gentilini: catalogo generale dei dipinti 1923-1981*, De Luca, Roma 2000.

Di primaria importanza per le ricerche sul pittore l'Archivio Franco Gentilini a Roma.

Franco Gentilini

Ragazza con fiore

olio sabbiato su tela, 70 x 50 cm.
firmato e datato in alto a sinistra *Gentilini 66*

La *Ragazza con fiore* giunge in un momento apicale della carriera di Gentilini, sia in termini pittorici che di riconoscimento ufficiale. La sua capacità "di non forzare né la pittura né la letteratura" come scriveva Marco Valsecchi in occasione della sala personale dedicata al pittore alla Biennale veneziana proprio del 1966, lo porta ad esiti raffinati e d'una arcaicità meditata. Immersa in un bianco lunare si staglia una etrusca venere imbronciata, che con un gesto di leggera e malinconica ironia, alla Chagall, accosta a sé un coloratissimo fiore. A controbilanciare una così solida figura, sta sulla sinistra la bottiglia di brandy, distesa ed appiattita ma resa volumetrica e spazialmente decifrabile dall'ombra che essa proietta. Un gioco nel quale il pittore si diverte a solleticare l'osservatore, sul duplice piano di bidimensionalità e tridimensionalità. L'universo figurativo di Gentilini, vasto e mai banale, guarda per la tela Stock a molteplici soluzioni e in particolare per la 'primitiva' figura femminile a Massimo Campigli, con il quale aveva esposto nel 1962 a Milano alla Galleria del Naviglio, e a Klee, sempre tenuto presente, per il delicato sottofondo materico. L'opera, pubblicata nel catalogo generale dell'artista nel 2000 al n. 1151, fu esposta alla Galleria d'arte Cavour di Milano in occasione della mostra l'Arte e l'Industria tra il 14 e il 18 gennaio 1967, concentrando su di sé grande ammirazione. Gentilini non era tuttavia estraneo a operazioni che vedevano l'arte e l'industria intersecarsi; basterà pensare, ad esempio, che egli portò a termine nel 1962 la pala per la chiesa di San Donato Milanese commissionatagli da Enrico Mattei allora presidente dell'Eni ed inoltre, nello stesso anno, volò in Russia con Scanavino, Bacci, Capogrossi e Cardazzo per la mostra Arte e Industria allestita al parco Sokolniki di Mosca.

STOC
STOCK

Virgilio Guidi

Roma 1891 - Venezia 1984

Partito dalla lezione di Giulio Aristide Sartorio all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove ebbe i natali, Virgilio Guidi se ne distaccò ben presto. Legato da amicizia a Spadini, sviluppò già a partire dal 1911 riflessioni su Giotto, Piero della Francesca che si estesero nel 1912 a Cézanne e nel 1914 a Matisse. I primi capolavori si datano agli anni '20 ed in particolare *In tram*, del 1923 ed esposto alla Biennale veneziana del 1924, che lo mostra sospeso in un'atmosfera tra realismo magico e concezione temporale metafisica. Nel 1927 succede a Ettore Tito alla cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia, mentre a Roma verrà allestita nel 1935 una sala personale alla Quadriennale. Inizia a teorizzare le sue idee sul colore e soprattutto sulla luce che lo porteranno, gradualmente, ad un abbandono della figurazione rigidamente formale. Ricerca questa che sfocia, a partire dal 1947, nelle raffigurazioni delle *Marine* e delle *Figure nello spazio* e che lo portano a far parte del gruppo spazialista capeggiato da Lucio Fontana. Gli anni '60 lo vedono particolarmente produttivo con le *Architetture cosmiche*, *Marine astratte*, *Grandi occhi* ed altre tematiche. Nella maturità si dedica con grande passione alla poesia, che aveva sempre coltivato.

Franca Bizzotto, Dino Marangon, Toni Toniato, *Virgilio Guidi: catalogo generale dei dipinti*, Electa, Milano 1998;

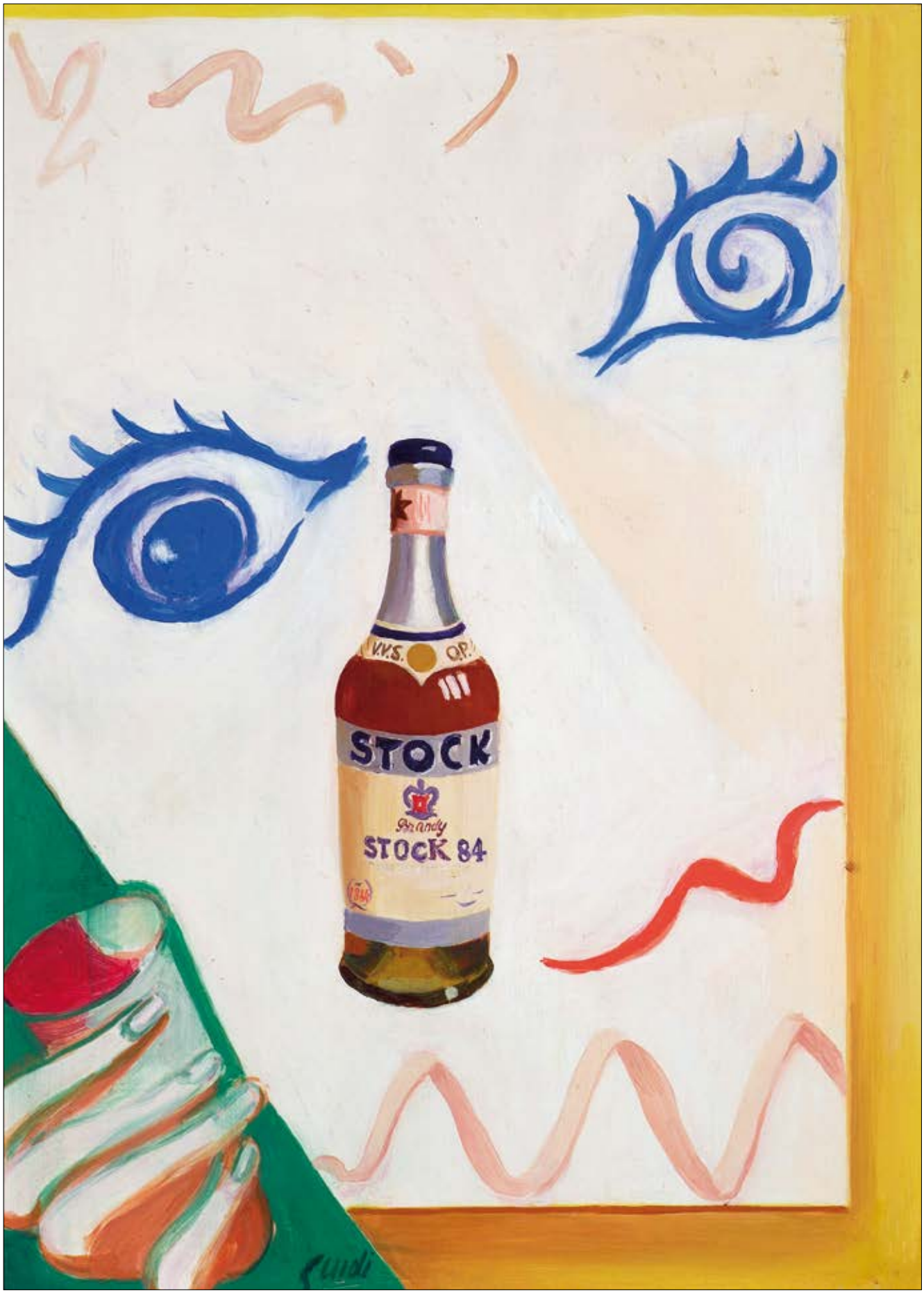
Per comprendere meglio Guidi nel contesto dello Spazialismo rimando a Massimo De Grassi, *Lo spazialismo a Venezia*, in *Venezia '900: da Boccioni a Vedova* (a cura di Nico Stringa), Marsilio, Venezia 2006.

Virgilio Guidi

Nello spazio

olio su tela, 70 x 50 cm.
firmato in basso al centro *Guidi*
firmato al retro e datato 66

Virgilio Guidi, al pari di de Chirico, fu il più maturo degli artisti a prendere parte all'operazione Stock. La sua ricerca spaziale, ed esattamente delle *Figure nello spazio*, era già avviata nell'immediato dopoguerra divenendo punto focale nelle sue analisi parallelamente alle *Marine*, intrise di luce totale e portate sino all'astrazione. Nella tela Stock, la figurazione viene concepita entro una sorta di manifesto, dando un senso di duplice appiattimento, dove campeggia ritagliata al centro, immaginata in un *collage*, la bottiglia. È forte, in questo senso, l'effetto di straniamento che provoca la bottiglia stessa, resa con grande aderenza al dato reale, e portata in primo piano fluttuante nello spazio.
La figura umana, infatti, ci appare decorativa e i due grandiosi occhi esercizi di stile, poiché sganciati e apparentemente lontani dalla mano che regge il bicchiere in basso a sinistra della composizione, sottolineata da Guidi con un triangolo verde che la isola su di un altro piano. Anche la linea rossa serpentinata, allusiva della bocca, serve al pittore per calibrare la composizione sia cromaticamente, richiamando il rosso dato al bicchiere, sia formalmente, riempiendo il vuoto creato dalle linee che delimitano il dipinto. Virgilio Guidi era ormai celebrato nell'Italia anni '60 per questa sua personale ricerca, culminata definitivamente alla Biennale veneziana del 1964, quando gli venne assegnata una vasta sala presentata da Francesco Arcangeli.


V.V.S.
STOCK
Brandy
STOCK 84

Renato Guttuso

Bagheria 1912 - Roma 1987

Tra i fondatori, nel 1947, del *Fronte Nuovo delle Arti* e poi riconosciuto capofila del Neorealismo alla Biennale veneziana del 1952, Guttuso aveva già attraversato diverse esperienze figurative italiane del XX secolo. Formatosi culturalmente a Milano a partire dal 1934 quando espose alla Galleria del Milione ed entrando in contatto, fra gli altri, con Birolli, Sassu, Manzù e De Grada, subì dapprima la poetica tonale di Cagli e della Scuola Romana nel 1933, quando fu di passaggio a Roma. Dal 1940 al 1942 aderì al gruppo di *Corrente* mostrando già un violento realismo improntato alla protesta morale. Nel 1942 comparve al premio Bergamo la violentissima *Crocifissione* mentre è del 1951-52 la *Battaglia al Ponte Ammiraglio*, due estremi legati da un filo rosso fatto di impegno sociale chiaro e netto. L'opera che meglio riassume le sue fonti visive è di certo la *Spiaggia* del '55-'56 dove l'artista non riesce a far a meno di mostrare, con grande scaltrezza, tutto il bagaglio culturale che va da Delacroix a Courbet, da Goya al cubismo. Negli anni '60 inizia una ricerca che lo porta al ciclo dell'*Autobiografia* e che lo fa passare da un "realismo esistenziale" ad un "realismo memoriale" ormai caratterizzato da una linea inquieta e da un colorismo fortemente anti-tonale.

Enrico Crispolti (a cura di), *Renato Guttuso: opere della Fondazione Francesco Pellin*, Mazzotta, Milano 2005;

Enrico Crispolti (a cura di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Mondadori, Milano dal 1983.

Essenziale per le ricerche sul pittore è il prezioso archivio con sede a Roma.

Renato Guttuso

Natura morta, composizione

olio su tela, 70 x 50 cm.
firmato e in basso a sinistra *Guttuso*
firmato al retro

La tela che Renato Guttuso realizzò per la Stock nel 1966 arrivava in una stagione fruttuosa soprattutto per i ritratti, come quello del padre Gioacchino Agrimensore o l'esistenziale raffigurazione del pittore Mario Schifano, ma al termine delle più importanti esperienze pittoriche che lo avevano visto protagonista.
La natura morta che egli consegna è tipica di quella linea ormai acutangola raggiunta dalla sua ricerca; svogliatamente pone gli oggetti sul tavolo e provocatoriamente volta la bottiglia del brandy, ponendola in posizione subordinata rispetto ai barattoli in primo piano. La consueta capacità tecnica è ravvisabile nelle giustapposizioni di accese campiture cromatiche, scandite da figure geometriche primarie, delineate da un disegno sicuro e marcato. Del resto, la natura morta nell'opera di Renato Guttuso aveva, sin dagli esordi, un ruolo centrale nel suo *iter* pittorico toccando, in alcuni casi, vette inattese e che lo portarono pure a quel "realismo memoriale", per dirla con Crispolti, caratteristico anche nel 1966 con il ciclo dell'*Autobiografia*. Ma la natura morta per la Stock si pone soprattutto nella piena fase dell'*Omaggio a Morandi* guttusiano, iniziato nel 1965 e protratto al 1966, culminato nell'*Armadio realista* della collezione Pellin di Varese. Lo stesso artista nell'introduzione alla mostra del 1966 *Dodici dipinti di Renato Guttuso da Morandi* a Milano tenne a precisare: "Nuovi oggetti rispetto alle bottiglie che gli servirono da modello; e, ho tentato, nuovi oggetti rispetto gli oggetti di Morandi".

OCK
84
COLT

Ennio Morlotti

Lecco 1910 - Milano 1992

Uno dei più significativi e complessi pittori italiani del dopoguerra, Ennio Morlotti studiò all'Accademia di Brera a Milano sotto la guida di Carpi e Funi. Vincitore del Premio Bergamo nel 1941, aderì al gruppo di *Corrente* per poi esporre alla Biennale veneziana del 1948 con il *Fronte Nuovo delle Arti*, confluendo infine nel *Gruppo degli Otto* raggruppato a forza da Lionello Venturi. Nei primissimi anni '50 riuscì a smarcarsi dall'equivoco di pittore neo-realista come di pseudo-astrattista grazie agli interventi, su piani diversi, di Giovanni Testori e Francesco Arcangeli che utilizzarono il termine "naturalismo" o "nuova natura". È interessante constatare quanto i viaggi di Morlotti portarono il pittore ad uno sviluppo completamente diverso dai colleghi italiani; il viaggio a Parigi nel 1947, ad esempio, gli fece scoprire Picasso come molla tesa ad una nuova libertà formale, così come il viaggio in Inghilterra alla fine degli anni '50 fece divenire il suo gesto più irruento. L'impasto, dai primi anni '60, si fa sempre più faticoso e il vibrare della materia, soprattutto dopo il soggiorno a Bordighera, in Liguria, più violento e vorticoso ma più libero, avvicinandolo autonomamente alle ricerche dell'informale internazionale.

Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti (schede e apparati di Donatella Biasin), Skira, Milano 2000;

Francesco Arcangeli, *Ennio Morlotti*, Edizioni del Milione, Milano 1962;

Giovanni Testori, *Appunti su Ennio Morlotti* in "Paragone", n. 3/1952, pp. 21-30.

Ennio Morlotti

Fiori

olio su tela, 70 x 50 cm.
firmato e datato in basso a destra *Morlotti 66*
firmato e datato al retro 66

Per propria forza e vibrazione del segno, Morlotti rappresenta una strada alternativa alla figurazione *tout-court* dei colleghi. Emerge con impeto un segno materico nel dipinto Stock, dove Morlotti, come fosse una cesta di serpenti, realizza il mazzo di fiori adagiandolo su un fondo dalle tonalità abbassate con quei colori tipici che il pittore stesso definiva "brianzoli". Si tratta di una figurazione molto sciolta, sviluppata negli anni '50, non a caso difficilmente accorpabile ad altre esperienze e ciò spiega anche l'etichetta, ormai assimilata dalla critica nonostante fonte di continui dibattiti all'epoca, lucidamente ritagliata da Francesco Arcangeli, di "nuova natura"; in perenne movimento, di mutazione nel corrispettivo anche materico, che porta Morlotti, per sua stessa ammissione, a divenire una sorta di "insetto dentro le cose".
L'opera Stock giunge ormai agli esiti maturi d'una poetica perseverata guardando anche ad esiti internazionali dell'informale e dopo i cinque anni passati a Bordighera, in Liguria, che avevano schiuso a Morlotti un ulteriore aggrovigliamento del segno. A Trieste un'importante opera, *Motivo in viola*, era entrata al Museo Revoltella nel 1962 dopo la Biennale veneziana e può rappresentare un buon precedente per comprendere anche l'esito formale della tela Stock.

STOCK

Aligi Sassu

Milano 1912 - Palma de Maiorca 2000

Decisivi furono gli anni ’30 per il pittore di origini sarde, in particolare il soggiorno parigino del 1934 che lo travolge dapprima con una mostra su Matisse e successivamente con gli impressionisti e soprattutto con Delacroix, del quale si appassiona a tal punto da leggerne i diari. Nel 1935 con la *Fucilazione delle Asturie* dimostra in quale direzione guarda anche in termini ideologici, con una posizione nettamente anti-franchista e, di conseguenza, anti-fascista. Per problemi politici e un forte attivismo, è incarcerato dapprima a Milano e successivamente a Roma dove, per intercessione di Marinetti, viene graziato. Solo nel 1941, per tali problemi, espone nel gruppo di *Corrente*. A partire dal 1950 si interessa alle ricerche dei decoratori Rivera e Orozco e conosce, a più riprese, Picasso, interessandosi curiosamente agli esiti sulla ceramica e la scultura. Ma è a partire dal 1963, come ebbe modo di sottolineare Buzzati, che Sassu rinasce, ovvero da quando prende casa a Maiorca divenendo un autentico caso isolato nella figurazione italiana per ricerca cromatica, in un esilio voluto e protratto sino alla morte, avvenuta nel 2000.

Simona Campus, *Aligi Sassu*, Ilisso, Nuoro 2005;

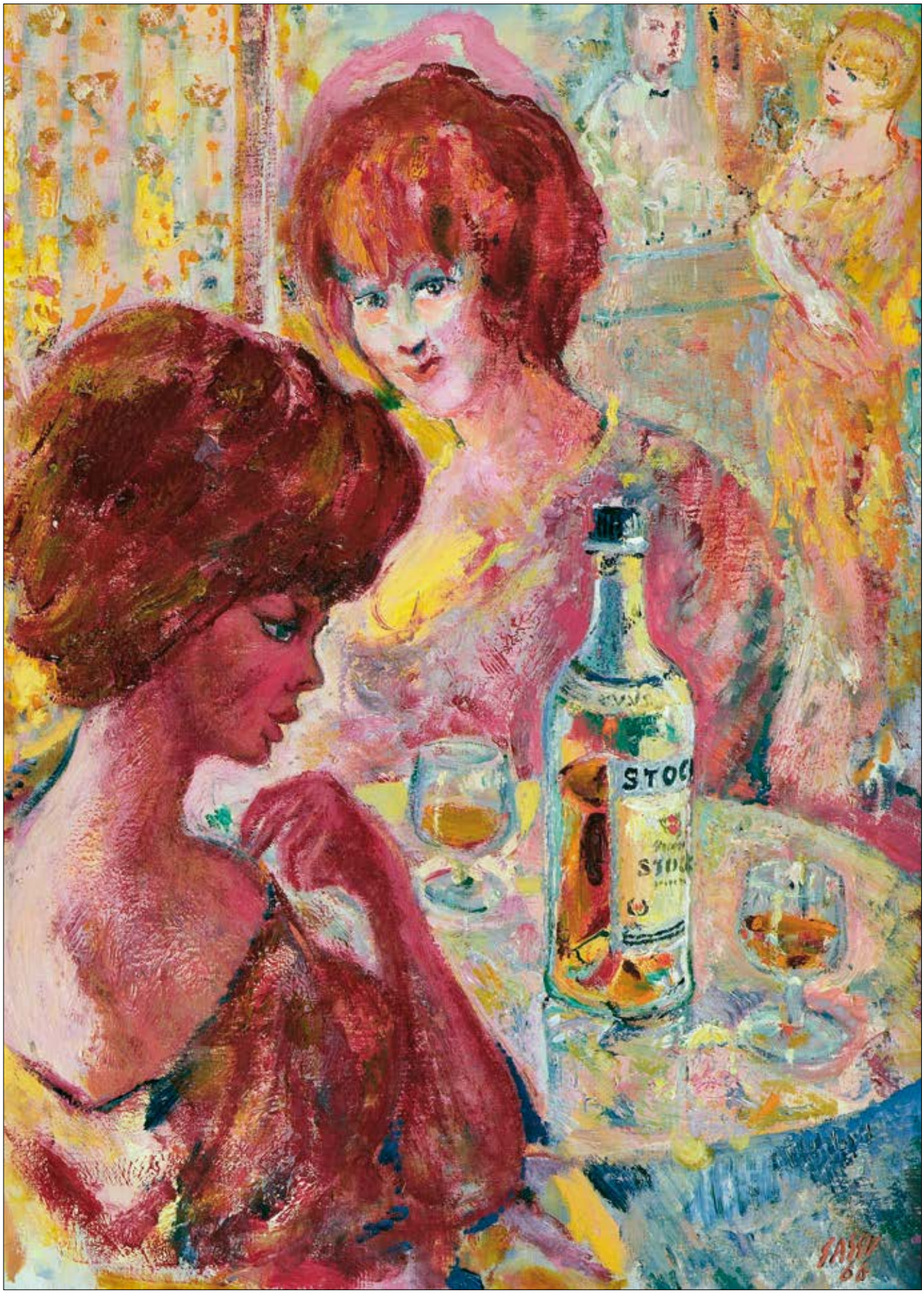
Enzo di Martino (a cura di) *Sassu. Opere (1930-1992)*, catalogo della mostra tenuta a Oderzo, Palazzo Foscolo dal 10 dicembre 1994 al 15 gennaio 1995.

Aligi Sassu

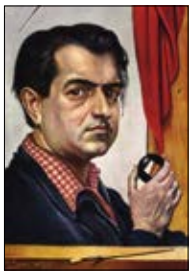
Caffé

olio su tela, 70 x 50 cm.
firmato e datato in basso a destra *Sassu 66*
firmato al retro con titolo e data 1966

Il vociare, il gioco di sguardi, le due ammiccanti figure femminili in primo piano all'interno di un caffé, vanno di pari passo con il magmatico cromatismo utilizzato da Aligi Sassu per interpretare il brandy Stock 84.
Una matericità ben percepibile nei centimetri di colore che caratterizzano l'acconciatura della ragazza che porta la mano verso il mento, come nella figura femminile sulla destra del dipinto – ricordo di Renoir – monumentale come una colonna tortile barocca. Una frenesia nell'affastellare i colori con grande vivacità e dinamismo, dove Sassu, qui particolarmente innamorato delle ricerche coloristiche d'un Bonnard, versa parte del contenuto del brandy per poter inserire, fra le trasparenze del vetro della bottiglia, colori che vanno dal verde, al rosa, all'arancio.
Una ricerca, del Sassu maturo, che trovava parte della critica molto severa poiché la reputava rischiosa "in quel rutilare drastico o pesante di lacche di geranio e di garanzina, di vermiglione di China, di rosso cadmio, di rosso corallo, di rosso eritrione, di blu oltremare, di verde livido. Una strada non facile quella di Sassu, percorsa senza soccorsi, in caparbia solitudine, con perfetta coscienza delle cadute e dei raggiungimenti". Rimaneva, tuttavia nella pittura italiana, un delicato caso isolato, pervaso di un romanticismo sensuale e di un impressionismo che ignorava il *plein air*. Non era più, in sostanza, il Sassu epico e narrativo, ma neanche quello degli anni '30 -'40, "quelli in cui – secondo De Grada – una certa ripresa del Futurismo delle origini significava reazione alla staticità accademica del Novecento".


STOC
STOL

Gregorio Sciltian



Rostov 1900 - Roma 1985

Di famiglia agiata, nato a Rostov e passato giovanissimo in Italia, nel 1923, dopo essersi formato all'Accademia di Belle Arti di Vienna, venne presentato nello stesso anno alla Galleria Bragaglia di Roma da Roberto Longhi. Dal 1927 al 1932 risiede a Parigi ma con grande difficoltà e amarezze, poiché non sopporta il clima delle avanguardie ed infatti espone soprattutto a Bruxelles. Il suo stile è già compiuto da subito per quel grado di plasticità che l'amico de Chirico aveva colto, e vede in certo Cinquecento e Seicento italiano il suo clima visivo naturale (Bronzino e Caravaggio su tutti). Trasferitosi a Milano a partire dal 1933, realizza una serie di ritratti dal forte plasticismo culminati nel ritratto del duca Grazzano Visconti del 1939. Nel 1942 partecipa alla Biennale veneziana con una ricca selezione di opere e dove il *Bacco all'osteria* viene acquistato dal conte Galeazzo Ciano per poi essere acquisito dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Nel 1947 è firmatario del "Manifesto dei Pittori Moderni della Realtà" e da qui in avanti diviene un teorico scrupoloso, dando alle stampe, tra il 1956 ed il 1981, ben cinque trattati sulla pittura, tutti editi da Hoepli. A una ricca produzione ritrattistica si affianca la tematica delle nature morte e, negli ultimi anni, una figurazione di ispirazione surrealista-allegorica, come *Mors atomica* del 1978.

Sciltian. Opera Omnia, Hoepli, Milano 1986;

Gregorio Sciltian, *La realtà di Sciltian. Trattato sulla pittura*, Hoepli, Milano 1968.

Gregorio Sciltian

Festa di carnevale

olio su tela, 70 x 50 cm.
firmato in basso a destra *Sciltian*

Il dipinto che l'artista di origini armene eseguì per l'azienda Stock, si colloca coerentemente fra i due scritti teorici che egli diede alle stampe, chiarificatori della sua poetica: *La pittura della realtà* del 1956 e *La realtà di Sciltian* del 1968. Dunque con Sciltian la parola d'ordine è realismo, nel senso di estrema illusione della realtà traslitterata sulla tela. Sono addirittura d'un virtuosismo caravaggesco o d'un Seicento neerlandese alcune annotazioni sul dipinto Stock, dove gli oggetti sono definiti nella loro esattezza. Nell'effetto di estremo *trompe l'oeil* non possiamo fare a meno di notare che nel bicchiere in primo piano vi è riflessa la Loggia dei Lanzi, dove, infatti, intravvediamo il *Perseo* di Benvenuto Cellini, che svela la città nella quale l'opera venne realizzata. Sciltian vuole far scoprire all'osservatore i vari elementi temporali e spaziali che compongono il dipinto, come la datazione, che si desume dal libretto della stagione lirica 1966-67 del Teatro alla Scala dove poggia, nella derivazione dall'amato Giorgio de Chirico, il guanto metafisico, qui parte dell'abbigliamento, al pari del cilindro, di una serata di gala da passare a teatro, come allude pure la mascherina appuntata sul tendaggio rosso. Ne deriva il messaggio d'un liquore bevuto dall'alta società, non solo milanese.
Precedente per la tela Stock è di certo la *Cabina del capitano*, una delle sue nature morte più riprodotte e datata al 1965, quindi d'un anno precedente al dipinto per l'azienda triestina. Nella cabina del capitano egli aveva inserito, con precisione raggelante, la bottiglia del Queen Anne Scotch Whiskey accompagnandola dall'appropriato bicchiere per tale liquore e, con lo stesso spirito, rendeva la bottiglia della Stock 84 affiancandole una coppia di bicchieri da brandy.
Questa ricerca ossessiva, in termini di precisione formale, caratterizzava l'opera di Sciltian sin dagli esordi, ovvero da quando, nel 1923, giunse in Italia lasciando l'Accademia di Belle Arti di Vienna.

STOCK
Brandy
STOCK 84
V.V.S.
O.P.I.
Trieste
LIRICA 1966-1967

Orfeo Tamburi

Jesi 1909 - Parigi 1994

Orfeo Tamburi, trasferitosi giovanissimo dalla nativa Jesi a Roma nel 1928, si formò presso il Liceo Artistico e abbandonò ben presto l'Accademia, ribelle ai dettami impartiti e, sebbene negasse una vicinanza, fu attratto dalla lezione della Scuola Romana di Scipione e Mafai. Al 1935 risale il suo primo soggiorno parigino dove lo colpisce Cézanne e Corot. Rientrato a Roma stringe amicizia con Giuseppe Ungaretti che gli dedica una poesia nel 1944 per il volume di disegni *Piccola Roma*. Dopo aver partecipato a numerose esposizioni (soprattutto alle Quadriennali romane e Biennali veneziane) si trasferisce definitivamente a Parigi a partire dal 1947. Per la sua ricerca improntata al paesaggismo, nella capitale transalpina si confronta, traendone spunti, con Maurice Utrillo, punto di riferimento ineludibile. A metà degli anni '50 viaggiò negli Stati Uniti per conto della rivista *Fortune* per dipingere le città americane. Nella maturità, l'attività espositiva si fa maggiore nonostante si muova sempre meno da Parigi, dove si spegne nel 1994. Rimanendo nella capitale francese, Tamburi si escludeva, per propria scelta, dalle aspre polemiche che avevano attraversato il dibattito sulla figurazione in Italia e dove poteva coltivare nella pittura quei suoi paesaggi che definiva "tra il patetico e il malinconico".

Loretta Mozzoni (a cura di), *Tamburi: le città, i volti, le maschere*, catalogo della mostra tenuta a Jesi dal 9 luglio al 13 settembre 1998, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 1998;

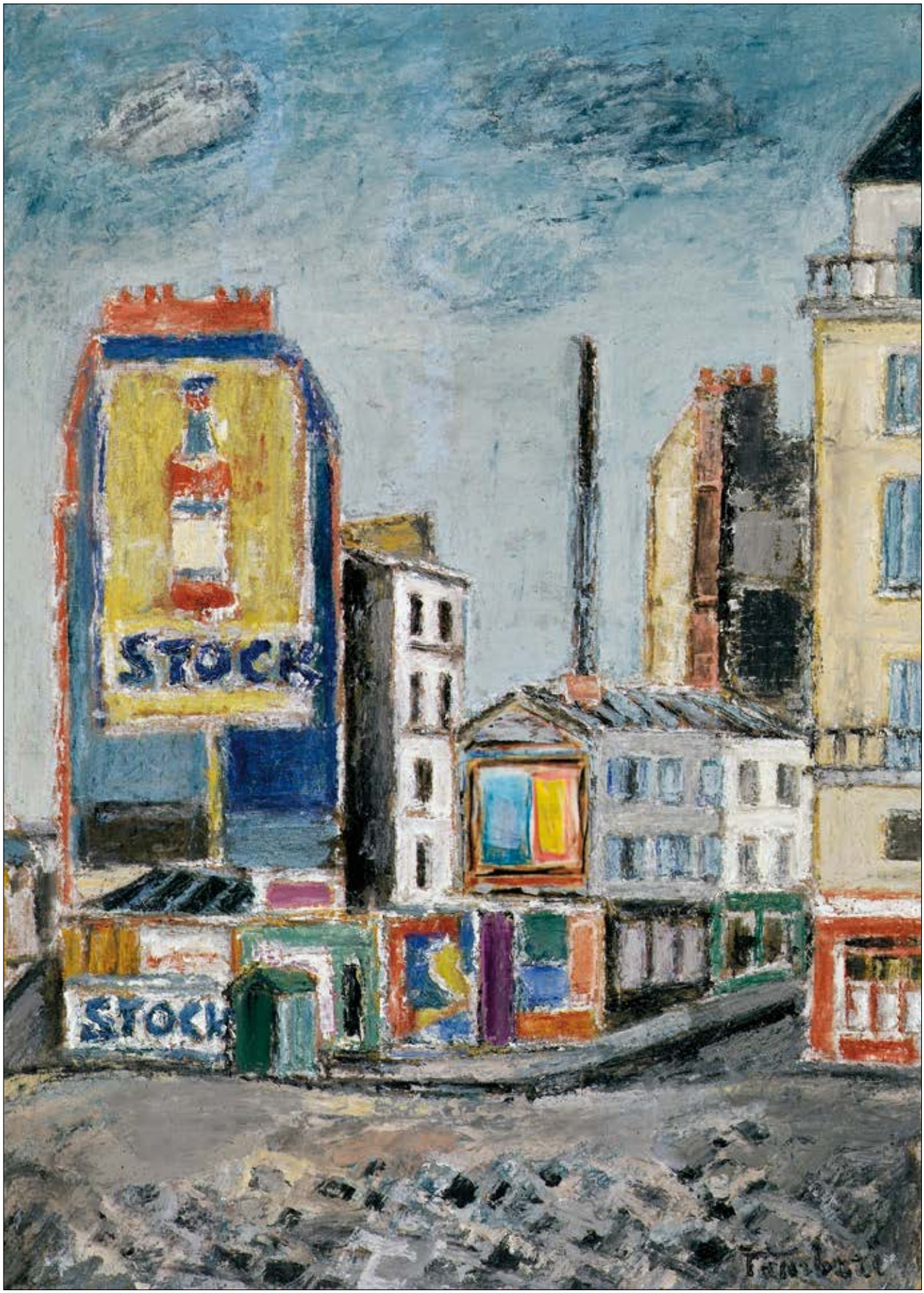
Orfeo Tamburi. Mostra antologica 1932-1992, catalogo della mostra tenuta a Corbetta, Palazzo Municipale dal 26 settembre all'11 ottobre 1992, Corbetta 1992.

Orfeo Tamburi

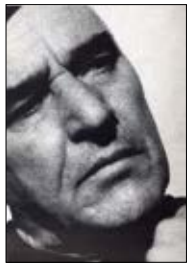
Muri della città

olio su tela, 55 x 41 cm.
firmato in basso a destra *Tamburi*

Particolarmente riconoscibile nella sua ricerca, Orfeo Tamburi compie una commistione di esperienze paesaggiste che si muovono fra Roma e Parigi per assolvere al compito Stock. Dal 1947 egli risiedette stabilmente nella capitale transalpina e certamente il nome di Utrillo, al quale venne accostato per quella particolare trattazione di scorci malinconici e spopolati, va inserito nel percorso di un pittore che era stato sollecitato visivamente dalla scuola di via Cavour a Roma negli anni '30 e che significava tonalismo, sebbene egli abbia negato sempre tale debito formativo. Tutto ciò emerge con evidenza nella tela Stock, con quelle finestre continue e inquietanti e la grande *affiche* della bottiglia di brandy in uno spaccato metropolitano che pare rievocare la stessa Trieste dell'allora Largo Barriera e dove il medesimo palazzo presentava quell'enorme manifesto pubblicitario. Ma è evidente un'atmosfera tutta parigina che, come ebbe modo di scrivere anche Prezzolini vedendo le opere di Tamburi degli anni '60, "non è Utrillo ma è simpatico e ha dato vita alle finestre della città".
Questa etichetta di "pittore delle finestre" fu stretta allo stesso Tamburi, sebbene a sottolineare in termini di suggestione letteraria tale percorso furono penne del calibro di Ungaretti e Buzzati. Colpisce poi, nel dipinto Stock, lo spazio dato in primo piano alla strada, risolta con un pavé, cioè una pavimentazione composta da piccoli cubetti resi da Tamburi con una graffiata matericità.


STOCK
STOCK

Marcello Mascherini



Udine 1906 - Padova 1983

Trasferitosi giovanissimo a Trieste, si forma tra il 1921 ed il 1924 sotto la guida di Alfonso Canciani. Entra in contatto con un altro scultore di punta locale, Franco Asco, con il quale si troverà nel 1934 a realizzare le statue per il tribunale di Trieste. Costanti le sollecitazioni da Maillol, Renoir e tutto il meglio della scultura internazionale, come messo ben in evidenza nella recente mostra tenutasi a Trieste in occasione del centenario dalla nascita, che lo portano a catturare con grande prontezza e scaltrezza visiva ciò di cui ha bisogno. Tra questi, non va dimenticato Arturo Martini, scoperto nel 1931. Nel 1936 e nel 1938 è presente con grande successo alle Biennali veneziane. Di questi anni la sua ricerca verso forme più immediate e arcaizzanti; ne è un esempio *Estate*. Nel dopoguerra il suo stile si fa più elegante, le figure si assottigliano e devono molto al soggiorno compiuto a Parigi dove, entrato in contatto con Boris Vian e Louis Barrault, si appassiona al teatro. Negli anni '60, dopo aver colto alcuni elementi di novità propugnate da artisti quali Kenneth Armitage e Lynn Chadwick, elabora il ciclo naturalistico dei *Fiori*, trasfigurati in una dimensione fantastica. Attivo nella propria città sul fronte artistico, porterà, in qualità di direttore presso il Circolo della Cultura e delle Arti sino al 1982, diversi amici pittori e scultori ad esporre a Trieste.

Flavio Fergonzi, Alessandro Del Puppo (a cura di), *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra tenuta a Trieste, Ex Pescheria Centrale dal 28 luglio al 14 ottobre 2007, Electa, Milano 2007;

per la sua attività al Circolo della Cultura e delle Arti si veda Massimo De Grassi, *Marcello Mascherini: l'acrobata gioioso che [...] parla e scrive*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2006.

Marcello Mascherini

Pan

bassorilievo in bronzo, 170 x 250 cm.
siglato in basso a sinistra "M"

Dopo il grande successo ottenuto con le tele commissionate nel 1966, la Stock decise di contattare nel 1973 altri pittori per una nuova campagna pubblicitaria che l'avrebbe legata al mondo dell'arte. Fu in quell'occasione che si pensò di dare allo stabilimento un'opera monumentale a firma dello scultore triestino, e ormai di fama nazionale, Marcello Mascherini. L'opera che egli realizzò per la Stock, raffigurante la mitologica figura di Pan, riprendeva stilemi cari allo scultore utilizzati in più occasioni e con successo.
La distesa figura del giovane, infatti, evocava il celeberrimo *Risveglio di Primavera* del 1954, poi ulteriormente affusolato e alleggerito nei gruppi della *Notte* ma, soprattutto, del *Fauno disteso* eseguito per la motonave Federico Costa sul finire degli anni cinquanta. Opere che, da tutto tondo, divennero fortemente decorative e che portarono ad un bassorilievo, quello Stock, di particolare gradevolezza e atte ad ingentilire spazi alquanto anonimi. Colpisce il duplice universo canto-musica sottinteso nel bassorilievo per la Stock, dove Pan suona il flauto ed il gallo in alto a destra si sgola nel suo chicchiriare; il tutto incorniciato da una copiosa serie di fronde di vite, allusione al distillato che se ne ricava. Ne risulta un'opera gioiosa e benaugurale, e in questo senso, di respiro più primaverile che autunnale, una delle ultime opere di Mascherini d'un certo impegno, in cui l'artista si diverte a comporre un'immagine scherzosa di una figura, quella del dio Pan, a lui sempre cara. Un Pan, tuttavia, che ha le forme di un adoloscente estrapolato da un antico vaso greco.

Tamburi

Cassinari

Leonor Fini

Pietro Annigoni

Sassu 66

G. de Chirico

Gentilini 66

Guttuso

Sciltian