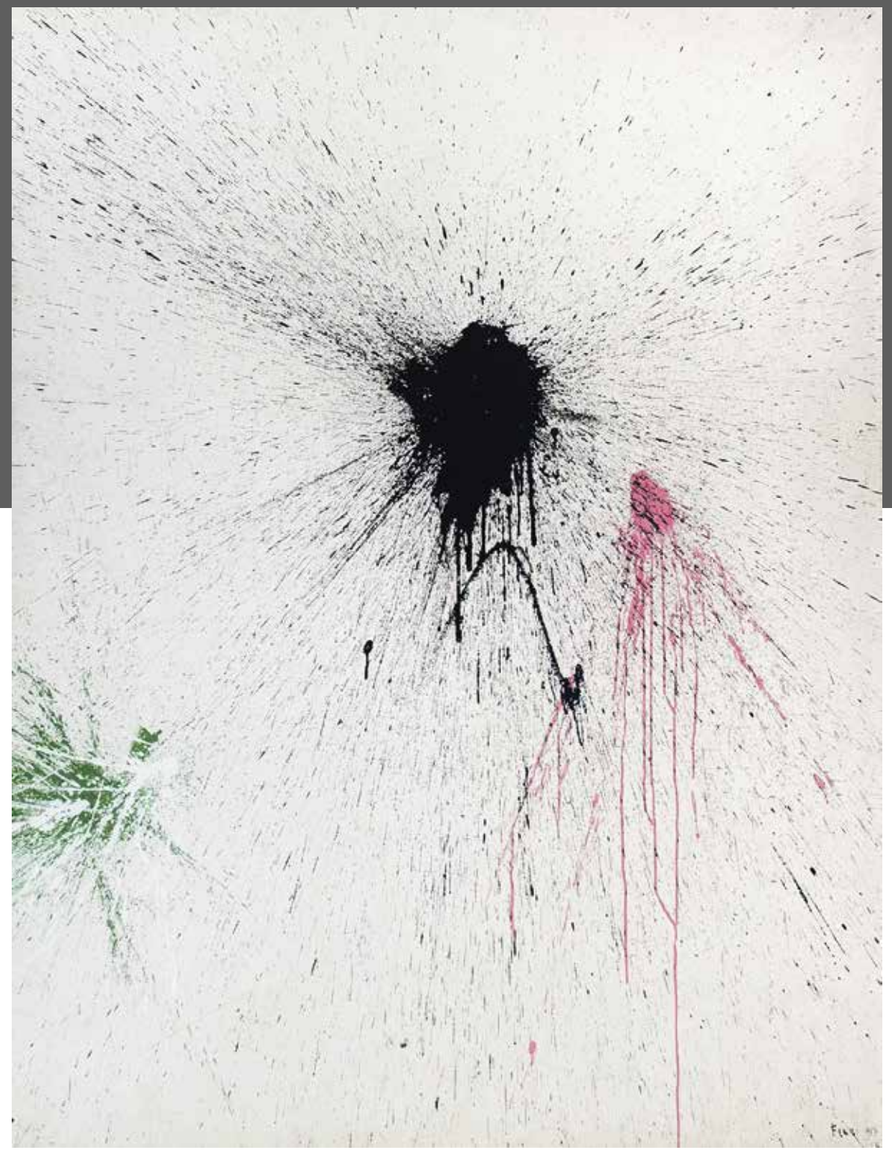
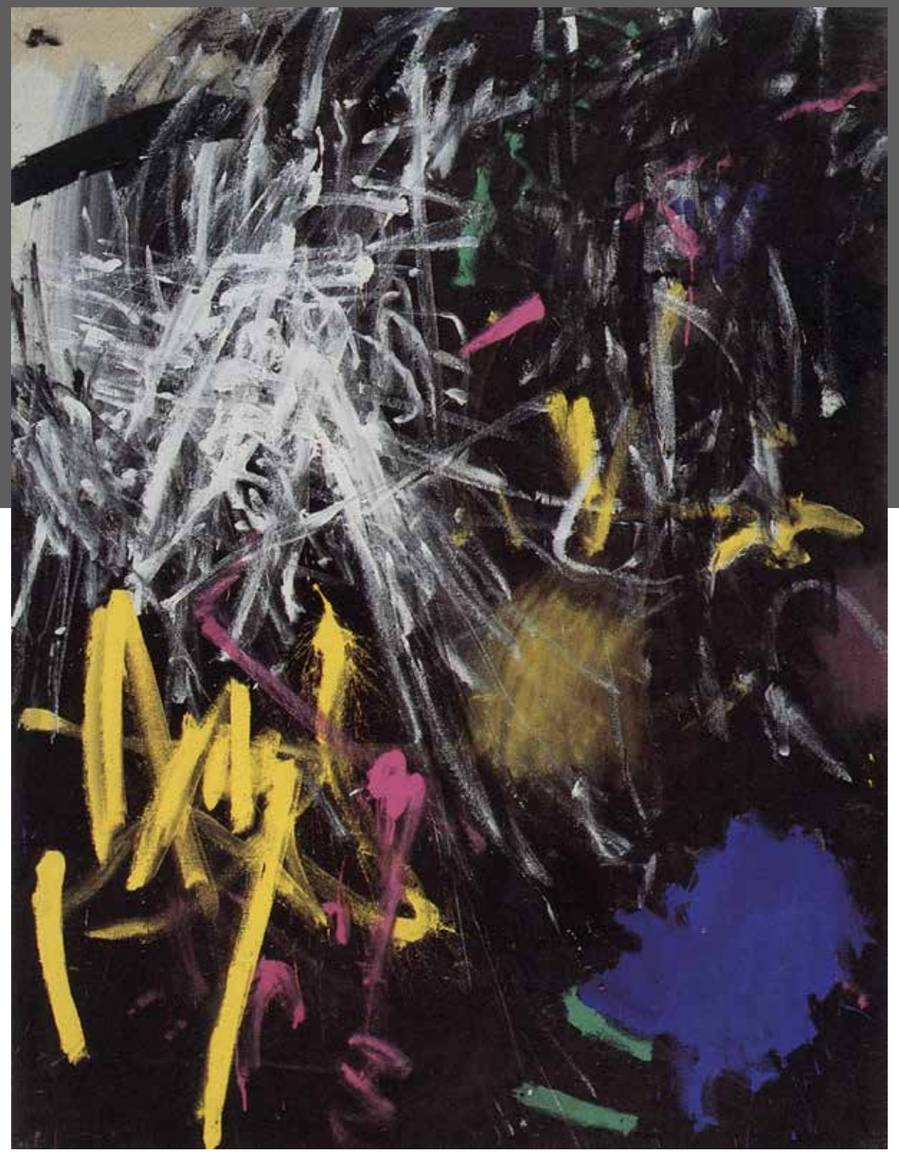
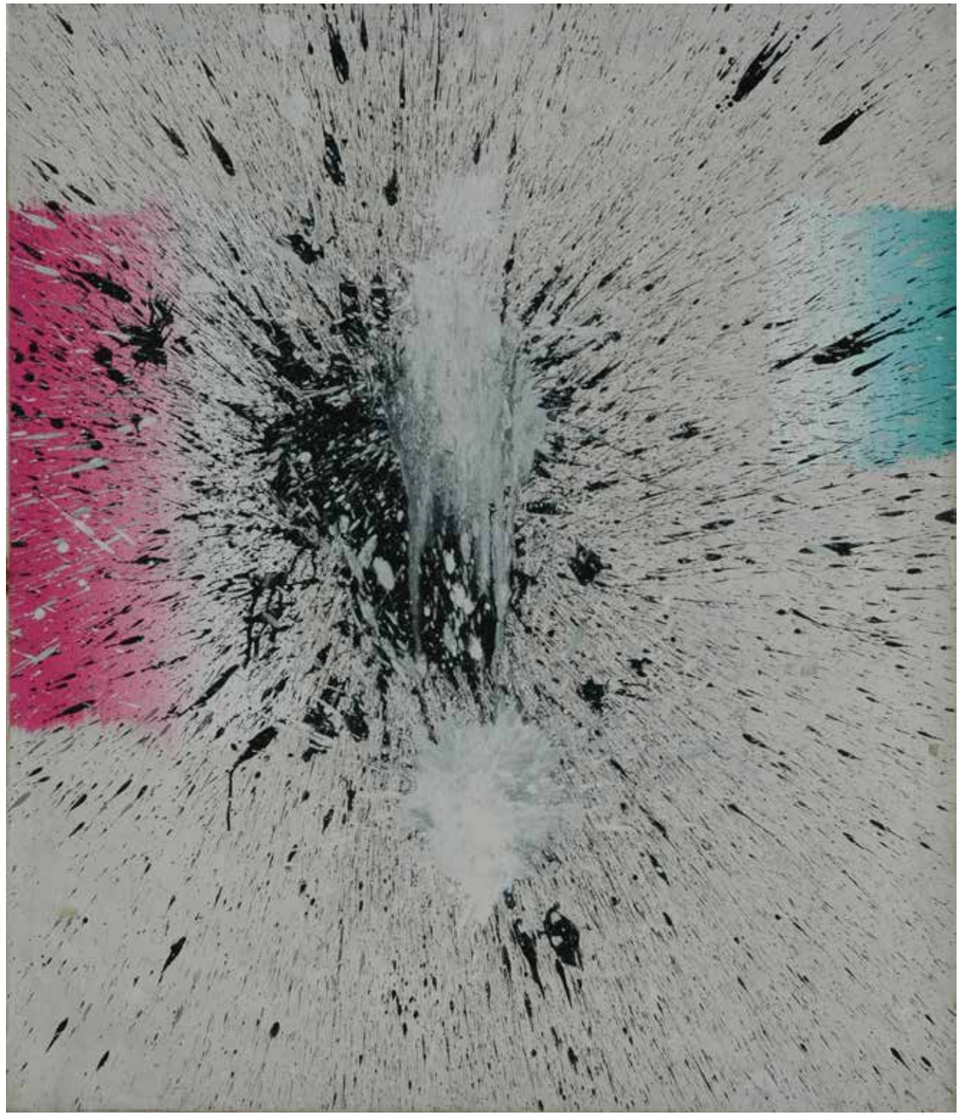


ENNIO FINZI
Dimensione cosmica, 1956, tempera su faesite, cm. 170x130

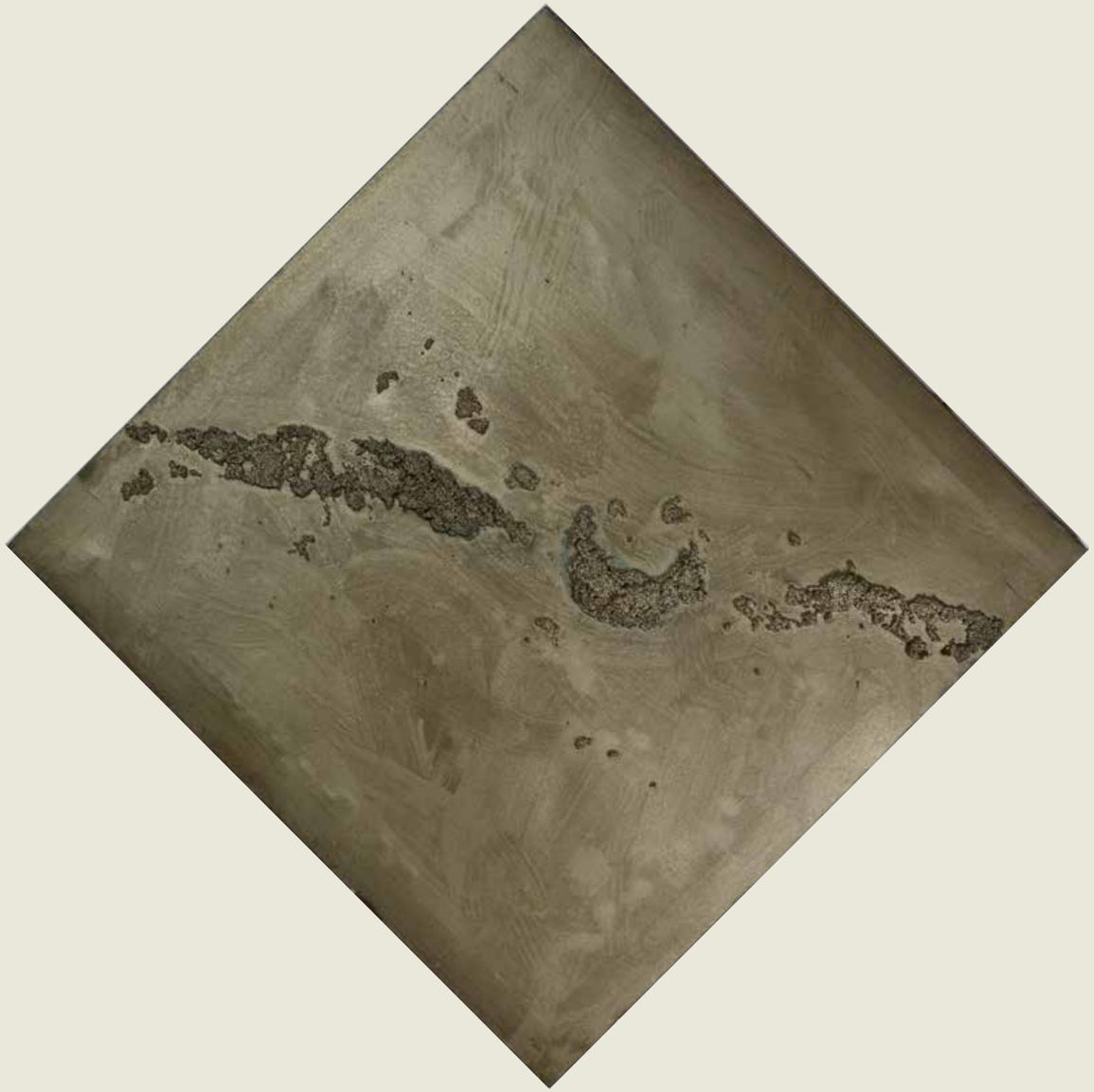


ENNIO FINZI
Sentimento Jazz, 1956, tempera su faesite, cm. 170x130

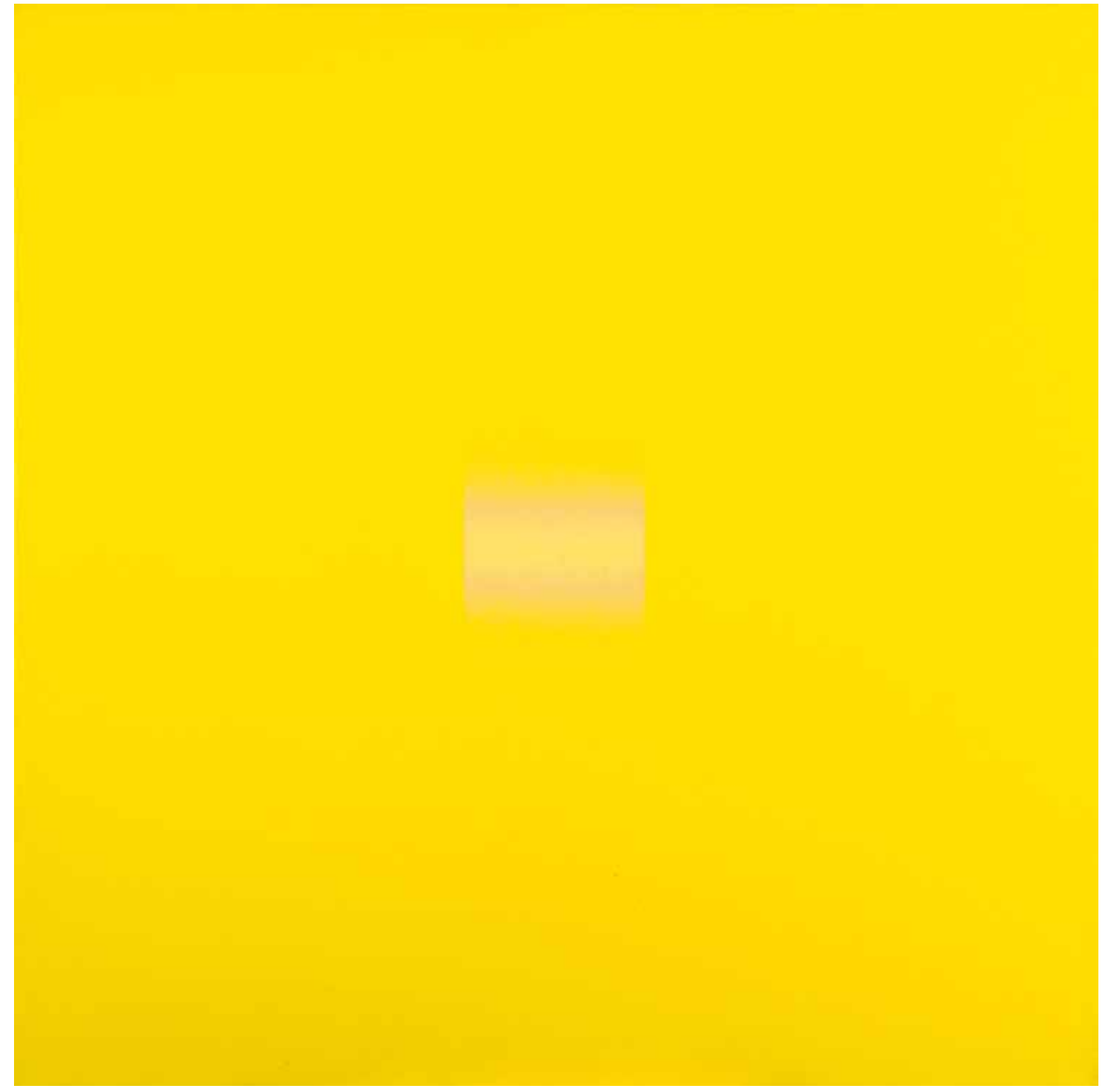


ENNIO FINZI
Esplosione, 1957, tempera su tela cm. 140x120

ENNIO FINZI
Giallo su nero Jazz, 1957, tempera su tela, cm. 116x89



ENNIO FINZI
Tracce cosmiche, 1958, tecnica mista su tela, diag. cm. 140



ENNIO FINZI
Giallo su giallo, 1959, tempera su tela, cm. 100x100

Bruna Gasparini

LIVIA SARTORI DI BORGORICCO

Le vibrazioni del colore.

"In queste opere, come in tutte, ho cercato di formulare un evento,
senza pretendere di concludere un problema.
Ad ogni problema in arte io ho tentato di rispondere con l'opera,
in cui essa potesse essere la sufficiente soluzione." [1]

Dei tredici artisti a cui questa ricchissima esposizione veneziana rende omaggio - proprio nella città in cui le fila delle loro vite umane e creative si sono incontrate ed intrecciate, alcune più fittamente, altre meno, ma tutte indiscutibilmente parte di un grande momentum storico ed artistico - Bruna Gasparini è l'unica donna. Arrivata in laguna nel 1937, non se ne allontana più: è qui infatti che la passione per la pittura, fino a quel momento coltivata nel privato da autodidatta, trova il terreno fertile per emergere vivamente e i giusti riferimenti per elaborare uno stile personale. Sotto l'influenza di un maestro della luce come Virgilio Guidi e seguendo gli incoraggiamenti personali di Arturo Martini, Bruna Gasparini focalizza la sua ricerca "sul rivivere la sensazione della luce come elemento primario, fecondata da un'alternanza di colori scaturiti in macchie vascolari che strutturano e dimensionano lo spazio." [2] Intensa senza essere tormentata, defilata dalla mondanità non per posa ma per genuina riservatezza, quello che Bruna Gasparini chiede all'esperienza artistica - che si declina anche nel comporre poesia - è di "ritrovarsi nell'intimità" [3], dando a questo termine il suo più alto significato di interno e profondo, in un'accezione lontana dagli stereotipi di genere.

Dagli inizi degli anni Cinquanta, interpretando e poi superando la lezione di Braque, la pittura di Bruna Gasparini evolve decisamente verso l'astratto, seguendo un percorso che attraversa la grande stagione dello spazialismo. Sono gli anni dei Ritmi, Sonorità, Armonia, dove una tavolozza vivace dà vita a composizioni dinamiche, in opere energicamente spaziali. Origine di tutto è il colore, che contiene al suo interno la definizione della forma e "la memoria del vissuto" [4]. "Colore intenso, tenue, tenue e leggero, forte e vivente. L'accostarne l'uno all'altro, "immergersi con le mani", toccarlo, spalmarlo, farlo diventare luce con trasparenza e forza. Il rosso, l'azzurro, il giallo ed il bianco, il turchese o il cobalto, tutti... mi attraggono, mi fanno vivere" [5].

Tangente al movimento spaziale, e pure in rapporto continuo con molti dei suoi firmatari e sodali (non ultimo il marito Luciano Gaspari), Bruna Gasparini, in sintonia con la sua natura appartata e defilata, in un certo qual modo ne resta fuori - o forse sarebbe più corretto dire al di là, nelle misura in cui, dopo aver condiviso gli anni della nascita di questa irripetibile stagione veneziana e italiana, prende quello che serve alla rappresentazione del suo universo interiore, e va oltre, nell'elaborazione di una lirica terrestre che trova piena realizzazione all'interno della corrente informale. Lo sottolinea anche Toni Toniato in occasione della grande retrospettiva sullo spazialismo alla Bevilacqua La Masa, ormai trent'anni fa, analizzando "i casi di Bruna Gasparini, Luciano Gaspari, Ennio Finzi, Riccardo Licata e Saverio Rampin (...) Non si può dire che essi mirassero allora a identificarsi con lo spazialismo; d'altra parte neppure gli stessi aderenti, più tardi, avrebbero voluto riconoscerlo, confermando con ciò non tanto un'adesione poco convinta, quanto una personale concezione di interpretare quella poetica, e giustamente, del resto, per evidenti differenze di propositi e di soluzioni. Ciò nonostante essi hanno svolto nozioni affini, forse con scopi meno determinati, ma seguendo in ogni caso una problematica di ricerca del tutto tangenziale rispetto alle tendenze dello spazialismo, che rimase per quel periodo un fenomeno comunque catalizzatore e di rinnovamento della cultura artistica, non solo italiana" [6].

La seconda metà degli anni Cinquanta segna la nascita di un nuovo filone di ricerca dedicato alla natura atmosferica, popolato di Alba e Tramonto, di forme più fluide e cromie più trasparenti, soffuse, quasi lattiginose, ottenute smaterializzando la materia-colore "per sfiorare un'estrema dizione della poetica informale" [7]. Con il passare del tempo, le opere della Gasparini, liquide ed evanescenti, diventano sempre di più dei luoghi in cui può accadere qualcosa di magico e misterioso, esemplari di pittura raffinata e dall'astrazione fiabesca in cui "le eccentriche intromissioni di piccole forme colorate (...) acquisiscono (...) la funzione di rimarcare l'intensità e la profondità assolute degli spazi", secondo "una visione di sapore cosmico che discende dalla grande lezione dello spazialismo" [8].

Note

1 Bruna Gasparini. Opere 1955-1995, a cura di L. M. Barbero, cat. ant. Casa del Mantegna, Mantova, 1996
2 Tony P. Spiteris, catalogo mostra personale Galleria Il Canale, Venezia, 1963
3 Berto Morucchio, catalogo mostra personale Galleria Il Canale, Venezia, 1963
4 Giuseppe Mazzariol, Bruna Gasparini, catalogo mostra personale Galleria Il Traghetto, Venezia, 1986
5 Bruna Gasparini. Opere 1955-1995, a cura di L. M. Barbero, cat. ant. Casa del Mantegna, Mantova, 1996
6 Toni Toniato, "Ricerche parallele", in Spazialismo a Venezia, catalogo mostra Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1987
7 Ibidem
8 Enzo Di Martino, catalogo mostra personale Galleria del Naviglio, Milano, 1994

Forma e materia, 1957
Corteccia vitale, 1957-58

Venezia n. 3 di notte, 1959

Bruna Gasparini
Mantova 1913
Venezia 1998

Bruna Gasparini è nata a Mantova il 4 settembre del 1913. La sua formazione è avvenuta in un campo diverso da quello artistico: si è diplomata infatti all'Accademia di Educazione fisica a Orvieto, perché voleva essere autonoma e questa scelta le garantiva di potersi inserire subito nell'insegnamento. Dopo aver insegnato a Trento e a Pistoia, nel 1937 ha ottenuto il trasferimento a Venezia, destinata al conservatorio "Benedetto Marcello".
Alla pittura si era dedicata ancora adolescente da autodidatta, ma è qui, dove sarebbe rimasta per sempre, che grazie a incontri favorevoli e a frequentazioni scelte, cominciò a emergere un suo stile. I progressi derivavano dall'influenza di maestri come Virgilio Guidi — per il criterio di una costruzione del quadro basata sulla ricerca della luce attraverso una gamma cromatica bene individuata e ristretta — e di Arturo Martini, per una idea sostanziale di energia dell'opera. Nel contempo frequentava anche un suo coetaneo, Luciano Gaspari, avviato a esperienze professionalmente regolari, che sposò nel 1943.
Il suo modo di procedere si caratterizzava intanto per cicli di ricerca metodica, accompagnati da mostre intervallate da intensi momenti di solitudine produttiva. La prima comparsa pubblica delle sue opere risale al 1938, nella *Mostra Universitaria Triveneta d'Arte*, organizzata a Padova, in Palazzo Pedrocchi, con tre dipinti figurativi (una natura morta, un paesaggio, un ritratto) che rivelavano interessi allargati sulle poetiche di Scipione e Mafai. Due anni dopo veniva accolta alla XII Biennale veneziana (dove fu invitata anche nel '48 e '50 e, con sala personale, nel '64 presentando dodici gouache ispirate ai versi di Charles Baudelaire).
Autonomamente, nella seconda metà degli anni Quaranta, andò interpretando la lezione di Georges Braque traendone idee proprie, elaborate in accurati appunti. Vinse nel 1947 il primo premio al Premio Watteau a Milano, l'anno dopo alla XXVI collettiva dell'Opera Bevilacqua la Masa un altro primo premio per la pittura (qui, nel '55, si è tenuta una sua personale). Ha partecipato poi alle Quadriennali di Roma del '48, '52 e '55.
Dall'inizio degli anni Cinquanta la sua pittura è evoluta verso l'astratto, con le forti espressività dei dipinti chiamati *Ritmi*, *Sonorità*, *Armonia*, volgendosi nella seconda metà del decennio con l'uso della tempera grassa in composizioni prossime all'informale. In quel periodo è stata assidua la frequentazione della cerchia degli artisti aderenti al *Movimento spaziale*, che faceva riferimento a Lucio Fontana. La sperimentazione tipicamente veneziana, basata sulla ricerca spazio-luce, si tradusse nel suo fare pittorico con un orientamento a composizioni dinamiche dalle cromie intense. Pur non partecipando alle attività del Movimento (come, d'altronde, il marito Luciano) è significativo che i suoi lavori siano stati esposti nel 1953 e nel 1956 con quelli dei firmatari dei manifesti dello *Spazialismo* nelle gallerie di Carlo Cardazzo, il Naviglio di Milano e il Cavallino di Venezia, punti di riferimento degli artisti spaziali. Dal 1956 nasceva un nuovo interesse per la natura atmosferica (confermato da titoli come *Tramonto*, *Alba*, ...), con forme che diventavano fluide, mentre la tavolozza acquisiva maggiori trasparenze; e nel 1958 le esponeva nella personale alla Galleria Montenapoleone di Milano, presentata da Virgilio Guidi.
Da sempre appassionata di poesia, scrisse lei stessa liriche che grazie all'incitamento del critico e poeta Berto Morucchio pubblicò nel 1961, accompagnate da suoi disegni, col titolo *Momenti* (ed. "Il Cerchio"), che oggi rimangono quali eloquenti esempi della sua raffinata sensibilità. Altri illustri poeti avevano ampiamente apprezzato il suo lavoro di artista, come Diego Valeri, che fu tra i suoi primi recensori, e Alfonso Gatto che la chiamava affettuosamente "la Gasparina", definendola, a proposito della sua pittura, "l'incantatrice incantata".
Negli anni Settanta avanzati si fece strada in lei l'idea dell'acqua, con una ricca serie di oli e tempere di grandi dimensioni, denominati *Fondali*, formati da trasparenze capaci di generare spazialità pelagiche, che nell'ultima fase si sono arricchite ancora dell'amatissima poesia e di richiami ai cicli stagionali della natura. Infine, sul finire degli anni Ottanta, il suo bisogno di luce esplodeva con una vitalità coloristica solare, accesa di gialli e rossi aranciati.
Mostre degli ultimi decenni hanno confermato l'originalità della sua pittura. Nel 1986 la Galleria Civica di Arte Contemporanea di Suzzara (Mantova) le ha dedicato un'antologica, nell'87 opere recenti sono state esposte alla Galleria Cinquetti di Verona e quelle "spaziali" nello stesso anno hanno partecipato alla rassegna sullo Spazialismo all'Opera Bevilacqua La Masa, a Venezia; nel '93 si è tenuta una personale alla Galleria del Cavallino di Venezia e nel '96 ha avuto il prestigioso riconoscimento della grande rassegna alla Casa del Mantegna a Mantova. Pochi mesi dopo era presente nella Basilica Palladiana di Vicenza nella collettiva *Spazialismo arte astratta, Venezia 1950-1960*.
Se ne è andata quasi all'improvviso a Venezia, nel 1998.

BRUNA GASPARINI
I rami crescono fuori di me, 1950 ca., olio su tela, cm. 76x76

BRUNA GASPARINI
Sonorità, 1955, olio su tela, cm. 70x100

BRUNA GASPARINI
Forma e materia, 1957, tempera grassa su tela, cm. 82x72

BRUNA GASPARINI
Notte senza luna (Tananai), 1959, tecnica mista su tela, cm. 75x120

BRUNA GASPARINI
Smarrimento nel nero, 1960, tecnica mista su tela, cm. 70x88

BRUNA GASPARINI
Senza Titolo (Primavera), 1960, olio su tela, cm. 130x130

BRUNA GASPARINI
Ricerca spaziale, 1960, olio su tela, cm. 80x100

BRUNA GASPARINI
Notturno, 1960, olio su tela, cm. 90x70

BRUNA GASPARINI
Ricerca spaziale, 1961, olio su tela, cm. 80x80

Riccardo Licata

GIOVANNI GRANZOTTO

Gli anni Veneziani.

La vita di Riccardo Licata potrebbe veramente essere riportata in un copione per film, tanto è stata ricca di avventure e di avventura, di viaggi, di esodi e ritorni conditi da drammi familiari, di temporanei periodi di quiete e di repentini colpi di scena, spesso accompagnati dalla necessità di ricominciare tutto da capo. Un viatico non solo prerogativa della sua movimentata ma serena esistenza, bensì di una intera saga familiare: pensiamo al nonno paterno, siciliano, principe di Licata e Baucina, che, secondo le migliori tradizioni nobiliari isolane, era ineluttabilmente destinato a dissipare, perlomeno a consumare tutto il patrimonio; o a quello materno, banchiere torinese, che fece nascondere a Parigi il piccolo nipote per sottrarlo alle pretese ed all'influenza di un genero - il padre - con cui era da subito scoppiata una guerra totale. Pensiamo al doloroso (per un bimbo ancora in fasce e già conteso) conflitto fra i genitori, con patrigni e matrigne non propriamente paterni e materni; e poi all'infausta, drammatica e materialmente gravosissima conclusione dell'esperienza imprenditoriale del padre, industriale dei piselli, già molto ricco durante la guerra, e finito in seguito quasi in miseria. Pensiamo poi alle fughe del giovane e straordinariamente dotato Riccardo dal troppo avvolgente successo lagunare, verso i rischi parigini, verso orizzonti sconfinati, battuti dai venti dell'Atlantico. E ad attenderlo, non c'era la ricchezza e la fama, ma solo la bohème, la bohème nel senso autentico della parola.

Senza titolo, 1954

Dunque una giovinezza in giro per l'Europa, per accidente, per necessità, per scelta, da nomade curioso e goloso, ma con il cuore profondamente veneziano. Sì, perché il siciliano di Parigi, Riccardo Licata, nonostante i natali torinesi (ed a Torino egli fu sempre molto legato), ed una parte dell'adolescenza trascorsa anche a Roma, le radici profonde ed i riferimenti decisivi li aveva trovati e riconosciuti a Venezia, anzi in Venezia: nella sua cultura cosmopolita, ma un po' sbilanciata, rivolta ad Oriente; nella sua storia consumata e preziosa; nelle sue architetture eterne e fragilissime, come fraseggi e vibrazioni musicali. Venezia stessa era un ritmo incessante, la materializzazione stratificata della musica, e per Licata la musica era il soffio vitale. E poi a Venezia c'era la Biennale, la Biennale del dopoguerra, della rinascita e di tutto un mondo giovane che sperava di cambiare quello vecchio; in laguna, a Burano, erano ancora calde le spoglie di una prima rivoluzione artistica - quella dei Gino Rossi, dei Moggioli, dei Semeghini, degli Arturo Martini, etc.; a Murano invece brillava la luce dei maestri vetrai, depositari di un mestiere che per Licata possedeva le chiavi per penetrare e carpire anche le zone più misteriose e segrete dell'arte; infine i mosaici di San Marco gli apparivano come il ponte ancora rilucente verso il passato più affascinante, quello di Ravenna, di Bisanzio, soprattutto quello della fantasia e della leggenda. Ecco perché il trasferimento a Venezia, al seguito della madre e poi del padre, per compiere gli studi al Liceo - prima scientifico, poi artistico -, ed all'Accademia di Belle Arti, fu per lui vissuto come un ritorno alle origini, come un vero ritorno a casa. Almeno fino a quando l'apprezzamento ed il consenso crescente della città lagunare per l'arte di quel figlio adottivo, non cominciarono a venire da lui percepiti come sempre più invadenti e soffocanti, tanto da farlo emigrare a Parigi nel 1957, alla ricerca di una nuova libertà. Su questa fuga, comunque, ritorneremo più tardi.

Senza titolo, 1960

Nel frattempo, durante i primissimi anni veneziani, nel 1949, egli inaugura lo smisurato ciclo delle sue esposizioni, con una mostra di giovani artisti suoi conterranei, accomunati dalla scelta di campo astrattista, alla galleria "Numero" di Firenze, in cui ancor più di quella del Licata ventenne, risalta l'età del diciottenne Ennio Finzi. Ma già due anni dopo, nel 1951, da poco iniziati gli studi all'Accademia, la Bevilacqua La Masa gli concede l'opportunità di una esposizione personale.

Licata è convinto di aver compiuto la scelta decisiva, quella dell'astrattismo: "Dopo un periodo di differenti ricerche, ho dipinto, nel 1948, i miei primi quadri astratti, nati da una concezione personale della pittura, da una concezione filosofica dell'arte e della storia. Evidentemente questi concetti mi portano verso una nuova astrazione.

Avevo studiato il futurismo, il Suprematismo, il Cubismo, il Surrealismo, la Bauhaus, l'opera di Kandinskij, Klee, Mondrian, e di tutti gli astratti. Amavo queste manifestazioni dello spirito libere e poetiche, mentre detestavo la pittura convenzionale, nazista e fascista, che si situa in un tipo di figurazione nella sua manifestazione più ottusa... L'astrazione per me era un mito, era la libertà e l'impegno, l'apertura e l'aderenza di un nuovo tempo, e alla nuova storia". [1]

Probabilmente ha già fatto molto di più. Si è, più o meno consciamente, immerso nell'atmosfera "spaziale" e si è fatto trasportare e guidare dalle brezze, e poi dai venti, e poi dai turbinii che lo Spazialismo, anche e soprattutto nel versante veneziano, continuava a spirare e generare. Il giovane allievo dell'Accademia, destinato a diventare uno dei prediletti di Bruno Saetti, già riempiva fogli e cartoni di vaporosi, rabdomantici, mobilissimi segni, che sembravano transitare leggeri, alla ricerca di spazi e collocazioni diverse, di superamenti siderali, di immaginarie collocazioni. Lo spazio fisico e lo spazio della fantasia già si presentavano come un misterioso unicum, in quella pittura ed in quella grafia freschissima e pur così incredibilmente matura. E se per continuare a confrontarsi con l'insegnamento di Saetti, che egli comunque ammirava moltissimo, Licata ancora sulla metà degli anni cinquanta si concedeva la produzione di alcu

ne opere, di notevole incisività, con riferimenti figurali di impostazione e matrice spadiniana (Spadini era stato il maestro di Saetti), già da parecchi anni il fulcro, anzi la quasi totalità della sua produzione si era inoltrata, oltretutto con esiti formidabili, nelle praterie dello "Spazialismo". E le sue frequentazioni, le sue amicizie al di fuori dell'Accademia, si sviluppavano soprattutto con artisti che a quel movimento erano direttamente o indirettamente legati. Grande fu l'amicizia con Gino Morandis, così come egli si sentiva profondamente affascinato ed ammirato dalla sapienza, dalla altezza dell'insegnamento di Mario De Luigi. Licata non fu mai, per indole, per temperamento, per istintiva disposizione alla fisicità naturale, direi perfino per eccessiva abbondanza di talento, un intellettuale, nel senso corrente (magari un po' snob) del termine. Ecco perché la carnale sensualità saettiana non veniva da lui rifiutata o respinta; ma, allo stesso tempo, la sua sensibilità poetica, il suo fiuto d'esploratore, la sua incessante golosità culturale, lo teneva sempre strettamente in contatto o in prossimità di tutti i poli culturali più avanzati. Senza, però, farsene avviluppare o stravolgere, comunque senza mai subirne l'abbraccio soffocante. Ecco che la lezione degli artisti spaziali veniva da lui assimilata e riofferta alla sua maniera, con poche derive concettuali, e con, invece, una sorta di frenesia nel raggiungere, per la strada maestra e diretta, senza impacci, lacciuoli e discussioni teoriche, la dimensione dello spazio fantastico. E proprio lui, esempio di stile e di alta decorazione, erede dei maestri di bottega, e custode fedele delle regole e dei segreti del mestiere, in nessun aspetto e momento del suo operare dimenticava o abdicava a quella qualità primaria che fin dagli esordi si era dimostrata una prerogativa della sua arte: la capacità di sintesi. Anche quando, soprattutto nelle incisioni della prima metà degli anni cinquanta, la textura era articolatissima, a raggiera, a sovrapposizioni ed incastri, tutto rientrava nell'alveo e scorreva leggero e fluente verso la foce della partitura conclusiva. I merletti, i pizzi, i soffi, gli spartiti complessi e intrecciati, tutto veniva ricondotto semplicemente e naturalmente ad una solidissima sintesi compositiva. Secondo la vocazione di un uomo e di un artista colto e ricchissimo di esperienze e conoscenze, ma con il talento per la semplificazione e la naturalezza.

E così Licata ascoltava e frequentava tutti, senza farsi un nemico, ma senza mai affidarsi a piaggerie e senza assecondare la moda pur di compiacere il potente di turno, fosse un pittore, un critico, un mercante. Riuscì davvero ad essere amico del diavolo e dell'acqua santa, di Vedova e di Pizzinato, di Santomaso e di Tancredi, di Deluigi e di Saetti, di Viani, di Bacci e di Morandis, con cui - come abbiamo già sottolineato - era legato da particolare stima ed amicizia; di Gianquinto, perfino di Gaspari, ed anche di Guidi, che pur considerava i saettiani dell'Accademia, come una colonia da deportare in qualche isola deserta. E ancora fortunati e importanti furono i rapporti con i suoi coetanei del panorama spazialista come Blenner, Finzi, Vianello, la Bruna Gasparini, ma anche quelli successivi con giovani dalle aspirazioni e dalle storie diverse, come Vittorio Basaglia e Carmelo Zotti, due artisti ancora legati alla tradizione iconografica della pittura, pur con declinazioni estremamente diverse: quella di Basaglia molto più legata a stilemi plastici e compositivi, quella di Zotti tutta indirizzata verso le allusioni simboliche della Metafisica e del Surrealismo.

Grande Esterno, 1961

E poi gli incontri e le collaborazioni con i mille giovani testimoni, come ad esempio il vulcanico e funambolico Giorgio Celiberti, che oltretutto era stato suo compagno al Liceo artistico, di una stagione dell'arte italiana che non poteva non riconoscersi negli eventi e nell'atmosfera veneziana di quegli anni cinquanta. Soprattutto Licata fu davvero amato ed apprezzato da tutti i maggiori esponenti della critica che avevano contribuito a rendere Venezia una capitale dell'arte europea: Umbro Apollonio, Giuseppe Mazzariol, Giuseppe Marchiori, etc.

Come abbiamo già anticipato, però, gli inviti alle Biennali, il Primo Premio alla Bevilacqua La Masa, gli importantissimi riconoscimenti, anche di risonanza europea, alla sua magica arte grafica, iniziarono a turbare gli equilibri e le aspettative del giovanissimo e già molto lodato Riccardo.

Il colpo di grazia al suo radicamento in laguna lo diede, infine, Carlo Cardazzo, il grande mercante veneziano, proponendogli un contratto di esclusiva, che gli avrebbe garantito la sicurezza economica, ma che lo avrebbe legato, condizionandolo, alle esigenze ed alle leggi del mercato. Fu l'occasione (o la scusa?) per fare la valigia, per raccogliere tutto e scappare rapidamente alla volta del miraggio parigino, seguendo la cometa dell'avventura, della libertà, del rischio, magari anche sostenuti dal fascino di una sirena come Gino Severini, che del genio di Licata era davvero innamorato. E da quel 1957 diventò parigino a tutti gli effetti, pur mantenendo la cittadinanza ed il cuore in Italia, e pur tornando ogni anno, per tutta l'estate, nella sua Venezia. In uno di questi ritorni, nel 1959, conoscerà l'amore della sua vita, la dolce cantante Maria Battistella, che avrà il coraggio e la spensieratezza di affrontare con lui la bohème parigina. Si sposarono per allegria nel 1961 e l'anno dopo nasceva Giovanni, con già la musica segnata nel destino. Ma fin dal 1957 era nata un'altra vicenda, l'altra storia di un Maestro, che forse, se fosse rimasto a Venezia, avrebbe potuto contribuire in maniera ancora più decisiva alla valorizzazione dell'arte italiana.

Note

1 Riccardo Licata, testimonianza per il volume: "Les années 50, peintures, sculptures...", a cura di Gérard Xuriguera, Arted, Parigi, 1984.

Il trono, 1961

Riccardo Licata

GIOVANNI GRANZOTTO

Licata spazialista?

In questi ultimi anni stiamo assistendo ad una ripresa dell'analisi, con conseguente inevitabile rivalutazione, del Movimento Spaziale, che resta probabilmente la testimonianza più autonoma della creatività italiana nel Dopoguerra. La riscoperta, in una prospettiva assolutamente internazionale, della decisiva importanza della rivoluzione fontaniana, ha certamente giovato a questa causa, anche se, in verità, siamo ancora molto in ritardo rispetto ad un recupero effettivo dell'esperienza spazialista nel panorama artistico del Dopoguerra, soprattutto quello che riguarda il coté veneziano: quello, a parte il fenomeno Fontana, certamente più fecondo di esiti altissimi e di affiliazioni significative.

Composizione, 1961

Anche perché a Venezia, all'interno delle stesse partecipazioni ai "Manifesti Spaziali", il Movimento non si manifestò con deflagrazioni e rotture di pura impronta fontaniana, che venivano sempre ammorbidite e temperate dalla tradizione estetica e luministica lagunare, esso aveva, pur con declinazioni molto personali ed estremamente differenziate, continuato ad influenzare il lavoro di molte generazioni, non spegnendosi automaticamente con l'esaurimento di quella stagione memorabile. E spesso continuando a pervadere e plasmare l'intera ricerca di alcuni artisti, fino alle prove conclusive. Pensiamo, per riferirci ad uno dei firmatari dei Manifesti, a Gino Morandis, a quella sua mai discussa sensibilità e leggerezza spaziale, che gli permise, fino alle ultime prove degli anni Novanta, di trasformare la tela in un'autentica composizione spaziale, continuando a percepirla come il luogo in cui poteva affiorare e trovare una nuova esistenza l'elemento primigenio, il nucleo, l'atomo. Ed anche con il grandissimo Virgilio Guidi, a Venezia il "Maestro" per definizione, nell'ultima geniale stagione dei "bianchi", veniva recuperata, in tutta la sua carica emozionale, una visione spaziale della materia, capace di assicurare all'idea estrema, assoluta, una sostanza ed una definizione plastica. Ed eravamo sul finire degli anni Settanta.

E poi un Maestro straordinario, seppur fino ad ora interpretato un po' superficialmente, che non fu firmatario di Manifesti, anche per la giovane età, ma che negli anni Cinquanta immerse, senza alcuna esitazione, la propria esperienza nella temperie spaziale: Riccardo Licata, diventato in seguito celebre e riconoscibile attraverso altre direzioni - il linguaggio, la capacità narrativa, l'afflato poetico. Ed invece a noi appare sempre più evidente come egli rappresenti la testimonianza e la conferma di quanto, anche nella magia di un linguaggio visionario e incantato, la concezione "veneziana" dello spazio, uno spazio fisico e mentale al tempo stesso, trasfigurato e atemporale, abbia continuato ad incalzare e sostenere ogni sua ricerca, come peraltro anche quella di molti artisti contemporanei di estrazione e cultura veneziana.

Un'idea dello spazio, quindi, inteso (sia da Licata, sia dagli attori del movimento spaziale, sia da altri maestri attivi in laguna e prossimi a quella temperie), in termini anche luministici ed atmosferici, ma soprattutto percepito e partecipato come un momento emozionale, sentimentale, ideale.

D'altronde Venezia fu l'unico luogo del mondo in cui quasi tutti furono "spazialisti", anche senza essere artisti spaziali, anche quando i manifesti avevano esaurito, consumato, la propria energia propulsiva, anche quando nuove problematiche e nuove proposte avevano invaso le arti plastiche, anche quando lo Spazialismo aveva concluso il suo tragitto.

Riccardo Licata
Torino 1929
Venezia 2014

Nasce a Torino il 20 dicembre del 1929, dove trascorre la prima infanzia. Nel 1935 si trasferisce con la famiglia a Roma, e vive nella capitale fino al 1947, con l'interruzione di un anno nella città natia, finché la madre decide di stabilirsi con lui a Venezia, città che resterà per sempre un punto di riferimento. Su consiglio di Giuseppe Mazzariol, all'epoca giovane professore di lettere, che aveva visto alcuni suoi dipinti, abbandona il liceo scientifico e passa all'artistico, seguendo i corsi di Luciano Gaspari e Mario Deluigi.
Nella formazione artistica sarà però incisivo l'insegnamento privato di Romualdo Scarpa sull'arte del mosaico, che tanto peso avrebbe avuto nel suo futuro.
La storica edizione della Biennale veneziana del 1948 gli fa conoscere da vicino l'opera dei protagonisti delle avanguardie storiche e delle nuove tendenze — che influiscono ad animare in loco il dibattito sulla necessità di rinnovamento dell'arte italiana — e a colpirlo maggiormente sono i lavori di Kandinsky e di Pollock.
Comincia ad assistere ai concerti del teatro La Fenice insieme ai pittori Ennio Finzi, Tancredi, Bruno Blenner e allo scultore Giorgio Zennaro, con i quali nel 1949 dà vita a un gruppo di giovani artisti di tendenza astratta.
Ispirata dalla musica dodecafonica inizia a delinearsi già allora la sua scrittura grafico-pittorica. Nella lunga intervista rilasciata a Michele Beraldo (di prossima pubblicazione) racconta che negli anni 1950-52 andava alla Fenice portando con sé delle lastre di zinco spalmate di cera che incideva con una punta durante i concerti, sintetizzando con dei segni i gesti degli orchestrali; lastre sulle quali continuava a lavorare il giorno dopo per realizzare acqueforti in bianco e nero.
Frequenta intanto l'Accademia di Belle Arti di Venezia, allievo di Bruno Saetti (conseguito il diploma, si specializzerà subito in mosaico).
Nel 1951 tiene la prima personale alla Fondazione Bevilacqua La Masa; alla Biennale veneziana del 1952 presenta dei mosaici; nel 1953 partecipa alla Triennale di Milano e anche alla Biennale dei Giovani di Gorizia vincendo il Primo Premio per l'incisione. Nel 1954 è di nuovo alla Biennale nella città lagunare: con tre incisioni nel padiglione Italia, con vetri e mosaici nel padiglione Venezia, destinato alle arti decorative. Conosce Gino Severini.
Da allora la critica si interesserà sempre più al suo lavoro — da Giuseppe Mazzariol a Giuseppe Marchiori, Umbro Apollonio, Silvio Branzi, Berto Morucchio e al più giovane Toni Toniato — e nel frattempo il successo è decretato dalle vendite e da numerosi premi. Sono anni pieni di soddisfazioni: nel 1955 è accolto alla Biennale di San Paulo del Brasile; e alla Biennale dei Giovani di Gorizia questa volta vince il Primo Premio per la pittura. Nel 1956 è alla Quadriennale di Roma, ha una mostra personale di incisioni alla Biennale di Venezia e gli viene inoltre assegnato il Primo Premio della Fondazione Bevilacqua La Masa.
Dopo la parentesi del servizio militare, nel 1957 ottiene una borsa di studio dal Governo francese per soggiornare a Parigi e sperimentare nuove tecniche incisorie, seguendo i corsi di Johnny Friedlaender, Stanley Hayter e Henri Goetz. Nello stesso anno Gino Severini lo vuole come assistente alla cattedra di mosaico dell'Ecole d'Art Italienne de Paris.
Mette radici a Parigi, mantenendo regolari rapporti di lavoro con Venezia, dove nel 1958 è nuovamente alla Biennale: oltre ai mosaici espone per la prima volta cinque dipinti. Sarà presente nel 1962 con mosaici, nel 1966 con incisioni e mosaici e nel 1970 con arazzi.

Nel 1961, appena nominato professore di mosaico alla Ecole Nationale de Paris (cattedra poi assorbita dall'Accademia di Belle Arti parigina, ricoperta fino al 1995) sposa Maria Battistella, musicologa e cantante di antiche ballate folk e rinascimentali. L'anno seguente nasce il figlio Giovanni.
Frequenta Matta, Brauner, Hundertwasser, Lebel, Jouffroy, Ernst, Giacometti e i connazionali Tancredi e Mondino.
Dal 1969 seguono incarichi di docenze prestigiose: alla U.E.R. della Sorbonne, all'Academie Goetz di Parigi, alla Scuola Internazionale di Grafica di Venezia e all'Ecole Americaine d'Architecture a Fontainebleau.
Sul piano economico dovrà aspettare la fine degli anni Ottanta perché si apra il mercato francese; tuttavia, l'ambiente gli è congeniale per seguitare a indagare la propria poetica, che mantiene un legame intenso con il suono, sia originato da strumenti musicali sia dalla voce umana.
In cinquant'anni di attività ha continuato a costruire il proprio specifico spaziando dalla pittura, l'incisione e il mosaico al vetro, gli arazzi, la ceramica, l'affresco, la scultura, con un'incursione nel teatro realizzando le scenografie e i costumi per la *Medea* di Euripide (1978, Treviso, Teatro Comunale) e per il balletto *Ichspaltung* di Giuseppe Marotta (1980, Venezia, Teatro Goldoni).
Riconoscimenti gli sono arrivati dal mondo intero, con premi, inviti e grandi committenze pubbliche. Innumerevoli le mostre personali allestite in spazi di grande prestigio in città italiane e in tutto il mondo, oltre 300 in 35 diverse nazioni (Amsterdam, Barcellona, Bruxelles, Dublino, Gand, Grenoble, Helsinki, Lilla, Londra, Monaco, Nizza, Parigi, San Paulo del Brasile, Stoccolma, Taipei, Tokjo, ...).
Nel 1993 Venezia gli ha dedicato un'antologica al Museo d'Arte Contemporanea di Ca' Pesaro.
Sue opere si trovano presso sedi museali di Firenze, Milano, Roma, Torino, Venezia, Alessandria d'Egitto, Mulhouse, New York, San Paulo del Brasile, Stoccarda, Stoccolma, Varsavia, Vienna, ...
Nel 2002 a Milano gli è stato consegnato il Premio Internazionale della Cultura per i suoi meriti artistici.
Vive e lavora a Parigi e Venezia.

RICCARDO LICATA
Intreccio, 1953, tecnica mista su cartoncino, cm. 100x70

RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1955, olio su carta intelata, cm. 130x130

RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1956, olio su tela, cm. 62x92

RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1956, olio su carta intelata, cm. 70x99,5

RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1956, tecnica mista su carta, cm. 60x90

RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1956-57, olio su tela, cm. 65x95

RICCARDO LICATA
Laguna, 1958, olio su tela, 60x80

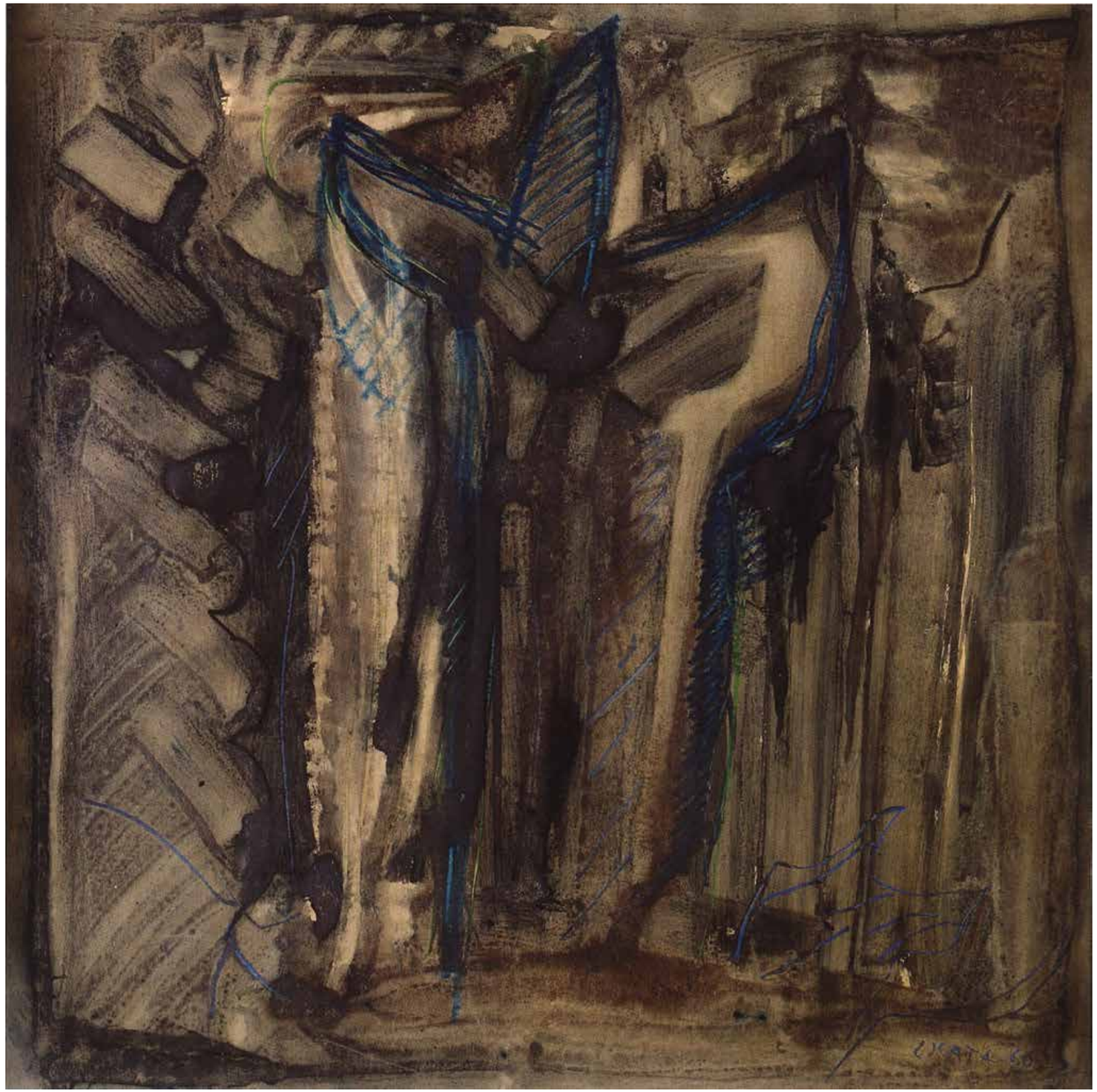
RICCARDO LICATA
Pittura n.1, 1958, olio su tela, cm. 114x146

RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1958, olio su tela, cm. 100x100

RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1958, olio su tela, cm. 65x80

RICCARDO LICATA
senza titolo, 1960, olio su tela, cm. 132x77

RICCARDO LICATA
Giudici, 1960, olio su carta intelata, cm. 150x160



RICCARDO LICATA
Giudice, 1960, tempera su carta intelata, cm. 65x65

RICCARDO LICATA
Il giudice, 1961, olio su tela, cm. 60x56

RICCARDO LICATA
Situazione, 1965, olio su tela, cm. 115x89

Saverio Rampin

STEFANO CECCHETTO

Uno spazialista fuori dal coro.

Situare Saverio Rampin all'interno di un percorso dedicato alla compagine veneziana del movimento Spazialista determina alcune precisazioni necessarie a comprendere quanto questa figura sia sempre stata dentro e fuori dagli schemi e dalle specifiche etichette.
Non a caso, Toni Toniato nella sua esposizione del 1987 [1] lo colloca, insieme a Bruna Gasparini, Ennio Finzi e Luciano Gaspari in una sezione della mostra denominata: Ricerche parallele.
Ma forse anche questa dislocazione potrebbe apparire ingannevole se pensiamo che invece Ennio Finzi, Luciano Gaspari e la stessa Gasparini, a mio avviso rientrano più strettamente legati al Movimento per adiacenza alle sue specifiche peculiari.
Si tratta quindi di trovare il nesso, individuare la cellula d'inserimento in quello 'spazio' personale nel quale Rampin organizza la forza del gesto verso la natura e la sua inarrestabile forza generatrice.
Il dinamismo impetuoso, la spontanea e altamente espressiva stesura dei segni calligrafici, l'apertura di situazioni contraddittorie nell'organismo formale del quadro, rilanciano la pittura di Saverio Rampin in quella zona dichiaratamente al confine tra la sua definizione e la corrispondente negazione.

Questo appare evidente nel ciclo di opere degli anni '50 intitolate: Momento inquieto o Spazio inquieto nelle quali la spazialità del dipinto sembra annullarsi nella superficie creando un campo unitario di colore - prevalentemente nero o grigio - che determina la base delle sovrapposte inclusioni del segno.
Queste flessioni di chiaroscuro creano un effetto d'interstizio, un contrappunto grafico e conferiscono alla superficie una modulazione spaziale che attraversa l'estensione del quadro come un respiro ritmico, come un soffio leggero.
Tutte queste operazioni formali mirano a riassumere l'espressione del gesto nell'allineamento di una forma-significato decisamente in equilibrio nello spazio della tela.
Ma anche nei dipinti più irrequieti, in quei Momenti di natura tormentati dal colore, si riscontra il piglio rigoroso dell'artista che tende a disciplinare l'energia centrifuga del gesto e a concentrarla in fasci di cromatismi agili e scattanti come molle d'acciaio.

Saverio Rampin nello studio di Palazzo Carminati, 1958

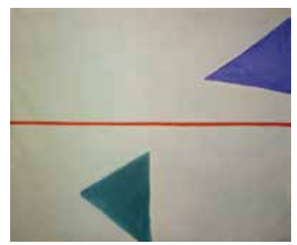
L'adesione Spazialista di Saverio Rampin è dunque riscontrabile più sotto l'aspetto concettuale che sotto quello strettamente formale, in quanto concentrata piuttosto verso un consenso ideologico al Manifesto di Lucio Fontana: "L'opera d'arte non è eterna, nel tempo esiste l'uomo e la sua creazione, finito l'uomo, continua l'infinito". [2]

Queste considerazioni saranno significative per la ricerca artistica di Rampin, soprattutto per quanto riguarda la serie di lavori realizzati negli anni settanta e ottanta, nei quali egli dichiara un cambio netto, deciso a togliere, a sfoltire lo spazio per un ritorno all'introspezione e per la ricognizione di un territorio inconsueto dove il segno e il colore s'incontrano e sfumano uno dentro l'altro.
Ora, sarebbe certamente improprio cercare nei dipinti di Saverio Rampin una rappresentazione di tensioni cosmiche, di geometrie fluttuanti in cerca di nuove dimensioni spaziali al contrario, in quegli anni la sua ricerca punta soprattutto all'immobilismo della forma.
È un diagramma spirituale quello che l'artista applica alle composizioni di questo suo particolare periodo: caratterizzati da una limitatissima gamma cromatica, i dipinti di quel periodo sembrano racchiudere il segreto di una ritrovata consapevolezza interiore.
Con un gusto del ritmo e del colore, la materia pittorica svela un rapporto intellettuale e armonico degli spazi, con l'apparizione di geometrie che sembrano quasi cicatrizzate sulla tela.
In questa sua ricerca espressiva, Rampin parte dalla sfera dei ricordi e dalle sensazioni che fermentano dentro all'inconscio dell'esistenza umana in armonia con la natura, e qui l'artista trova inedite forme espressive in relazione poetica con il tempo e lo spazio della rappresentazione.
Una dimensione operante e attiva la sua, che lo ricolloca - ante litteram - in quell'ambiente spaziale di geometrie parallele e campiture di colore che dichiarano già nei titoli una loro cosmica provenienza: L'orizzonte mi appare; Presenze plastiche nello spazio, entrambi del 1975, Spazio ideale del 1985, fino poi al Racconto pittorico in libertà di spirito, che resta uno dei suoi ultimi dipinti datato 1991.
Ma Rampin non è un filosofo e non esibisce l'opera esclusivamente dal punto di vista teorico, il suo lavoro, al contrario, vive di un'immediatezza concreta e ogni dipinto presenta la sintesi di una ricerca che oscilla tra l'equilibrio e lo stile.
Attraverso questi lavori - nei quali l'artista utilizza il colore puro steso in campiture uniformi - si evince una stretta relazione tra la forma e il contenuto che evidenzia una rigorosa disciplina compositiva.

Nel periodo di transizione che riscatta il Paese dalle umiliazioni della guerra per traghettarlo verso una rinnovata vitalità, saranno le frequentazioni a connettere Saverio Rampin nella sfera

Saverio Rampin nello studio di Palazzo Carminati, 1958

di una collegiale aderenza ai movimenti artistici.
In primis la lezione di Armando Pizzinato, poi la solida amicizia con il pittore Ennio Finzi, l'assegnazione nel 1957 di un Atelier a Palazzo Carminati, il rapporto con Virgilio Guidi e il fermento che Venezia propone agli artisti nelle sue molteplici occasioni d'incontro tra la Biennale, le mostre collettive alla Bevilacqua La Masa e la connessione con le numerose gallerie in città.
In questo contesto, Rampin instaura un procedimento di lavoro che include la stupefacente libertà delle sue improvvisazioni coloristiche e la rigorosa fascinazione del segno per la conferma di un personale atteggiamento stilistico. Un atteggiamento, mai direttamente in contrasto con le correnti artistiche dell'epoca, ma neppure completamente aderente ai dogmi e ai dettami dei loro enunciati schematismi.
Tutta la complessa narrazione del lavoro di Saverio Rampin si manifesta solo attraverso la lettura dei differenti 'cicli' interni all'opera stessa, e ogni periodo è una sorta di costellazione che si sviluppa nel tempo e incontra - in successione - tutte le altre costellazioni del suo universo pittorico.
Significativo e aneddotico nello stesso tempo, il percorso dell'artista è cosparso di rimandi e autocitazioni che svelano un rapporto continuo e discontinuo con 'il significato'. Un rapporto condizionato dal concetto del tempo e dello spazio, per un simbolismo cosmico che si presenta all'orizzonte dell'uomo e diventa segno della sua disquisizione e del suo sentimento vitale.
Resta dunque inscindibile la figura dell'uomo da quella dell'artista, in quanto Rampin sceglie di rimanere complementare a se stesso e la sua 'immagine pittorica' dichiara la traccia di un moto interiore che sale in superficie e si manifesta sulla tela.
Spazialista quindi, ma solo per una sua aderenza ai contrasti, elemento propulsivo di una logica affermazione del suo cammino personale, distante però dai paladini del Movimento e con la consapevolezza che la pittura va sempre tutelata dalle proprie 'pietrificazioni', come pure dagli abissi dentro ai quali riesce ad immergersi e che oggi sono decisamente visibili.



In questo suo procedere intermittente, l'artista abbandona il pathos espressivo degli anni cinquanta e riscopre - tra gli anni sessanta e settanta - una nuova meditazione formale che segnerà tutto il lavoro degli anni successivi. Questa nuova intenzione modifica decisamente la scrittura del segno, ma ricompone nello stesso tempo un ordine spaziale che lascia tracce riconoscibili nella composizione euritmica del quadro.
Uno degli emblemi di questa nuova ricerca stilistica è il già citato dipinto: L'orizzonte mi appare del 1975 nel quale Rampin dispone due piani paralleli decisamente divisi da una sottile linea rossa che segna la demarcazione tra il finito e l'infinito.
L'estensione della tela si presenta chiara e fredda, ma le apparizioni geometriche si depongono senza effetti drammatici sul respiro della superficie e sorreggono l'equilibrio spaziale del dipinto.
Nella poetica del titolo è decisamente enunciata la componente 'descrittiva e aneddotica', mentre l'immagine sottolinea 'il significante' quale espressione spontanea della medesima poetica.
Situazioni singole dunque, presentate mediante forme rigorose e oculate compagini di colore, in costante dialogo tra affermazioni e obiezioni.
Direi che proprio questa volontà di offrire una doppia lettura dell'opera abbia caratterizzato l'esperienza di Rampin negli ultimi vent'anni del suo lavoro. È vero anche che, suggerendo un'arte di contemplazione, egli non ha fatto che svolgere le indicazioni suggerite da Fontana nel Manifesto Tecnico dello Spazialismo [3] nel quale: rinunciare a modificare il mondo non significava, in alcun modo, rinunciare all'acutezza di un'operazione critica del linguaggio.
L'intera opera di Saverio Rampin è dunque una sequenza di momenti di spazio e non la rappresentazione di una successione cronologica narrativa e i suoi dipinti non sono un paradosso, bensì il riscontro di un'estrema coerenza espressiva.

Un riscontro portato a compimento senza venir meno al principio fondamentale di quella coerenza: "l'arte come espressione totale della propria complessa condizione e della propria mutevole, ma contingente presenza nel mondo".
Lucio Fontana, e in seguito lo stesso Rampin, intuiscono le ragioni di un'azione demistificante, imposta al di fuori di ogni ideologia e legata esplicitamente alla supremazia del gesto.
Il primo, realizza con il taglio un solco perfetto che rompe la tensione della tela e apre un varco allo spazio inconsueto di una dimensione 'altra'.
Il secondo, trova nel segno la direttrice costante di una forma espressiva non più limitata al perimetro della tela, altresì aperta verso la connessione di uno stato d'animo assoluto.

Note

1. T. Toniato, Spazialismo a Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 luglio-15 settembre 1987, catalogo Mazzotta, Milano, 1987
2. L. Fontana, Manifesto blanco, redatto da Lucio Fontana a Buenos Aires nel 1946
3. L. Fontana, Manifesto tecnico dello Spazialismo, compilato da Lucio Fontana in occasione del 1°Congresso Internazionale delle Proporzioni alla IX Triennale di Milano, 1951.

L'orizzonte mi appare, 1975

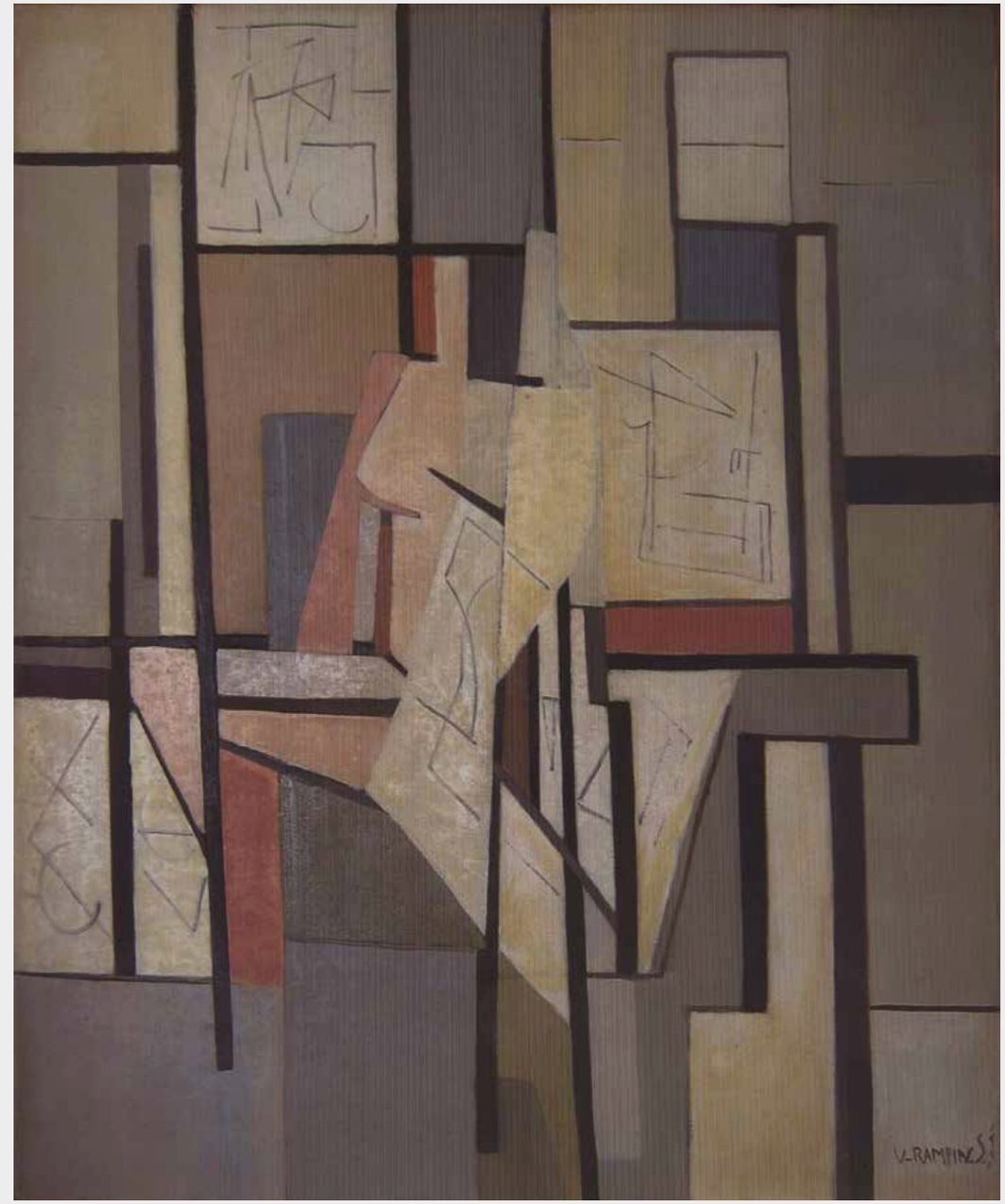
Momento, 1957

Saverio Rampin
Paluello di Stra (Venezia) 1930
Venezia 1992

Saverio Rampin è nato a Paluello di Stra (Venezia) il 14 dicembre del 1930 e all'età di undici anni si è trasferito con la famiglia a Venezia. Qui il padre, che aveva aperto una falegnameria, decise di instradarlo verso l'attività artigianale. Diventato apprendista in una stimata bottega nei pressi di San Barnaba, ha dimostrato subito una particolare attitudine per l'intarsio, cominciando intanto a quindici anni a dipingere da autodidatta. Avuta l'occasione di far conoscere il suo lavoro ad Armando Pizzinato, che lo incoraggiò apertamente, si convinse a superare l'ostilità della famiglia e nel 1948 decise di frequentare la Scuola libera del Nudo.
Nello stesso anno veniva ammesso alla collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa (nuovamente presente nel '55, '56, '58 e '59). Iniziava allora la sua carriera espositiva.
Nel 1950 era accolto alla XXV Biennale veneziana, e l'anno successivo teneva la sua prima personale alla Galleria Sandri di Venezia, presentato da Pizzinato, che lo rivelò come uno dei giovani talenti emergenti a Venezia. Nel 1955 riceveva il Premio Venezia alla XLIII Collettiva della Bevilacqua La Masa, aggiudicandosi poi il "Campari" al Premio Burano (attribuitogli anche nel 1960); nel '56 primo premio ex aequo con Riccardo Licata alla Bevilacqua e nel '58 Medaglia d'Oro alla *III Mostra dei giovani pittori* a Roma. Altri premi e riconoscimenti gli verranno assegnati nel tempo.
Nei dipinti a ridosso del 1950 ha sperimentato, come molti artisti locali coevi, la scomposizione della forma in un'ottica post-cubista, rimanendo però ancora piuttosto legato al racconto figurativo. Poco dopo, nel 1954, si confermava invece come cifra riconoscibile la virata verso cromie accese, stese con pennellate impetuose, attestando un deciso astrattismo gestuale con l'ampia serie dei *Momenti* (1955-57). In tale fase la critica riconosceva nelle sue opere un avvicinamento significativo alle sperimentazioni degli artisti del *Movimento spazialista*, cui egli guardò senza aderire formalmente, dialogando soprattutto con Virgilio Guidi, dal quale andò assorbendo una visione lirica del fare pittura che si sarebbe in seguito tradotta, con notevoli risultati, in una ricerca autonoma su luce-colore-spazio.
Nel 1955 giunse provvidenziale l'assegnazione da parte dell'Opera Bevilacqua La Masa di un studio a Palazzo Carminati, dov'era già ospitato, tra i vari giovani, Ennio Finzi, con il quale condivise un periodo di speranze e delusioni, e la sorte straordinaria, per quei giorni, dell'incontro con l'imprenditore e amatore d'arte veneziano, Attilio Arduini, che si offrì quale mecenate garantendo (come anche a Tancredi e a Giovanni Pontini, loro compagni di strada) un assegno mensile, rinnovato fino al 1958.
Continuava intanto a frequentare l'ambiente ricco di stimoli della Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo, luogo di riferimento degli artisti spaziali, e grazie a Guidi che lo presentò in una mostra personale alla Galleria dell'Ariete di Milano, entrò in contatto con il nucleo principale degli spazialisti milanesi (Fontana, Capogrossi, Crippa, Dova).
Dal 1961 il trasferimento in uno studio alla Salute, adatto a un lavoro più organizzato, gli permise di intensificare l'attività espositiva, stringendo un rapporto fattivo e amichevole con il milanese Enzo Pagani, titolare di due gallerie, a Milano e a Legnano (che fino al 1989 gli organizzerà ben quattordici mostre personali).
Sul finire degli anni Cinquanta Rampin maturò il cambiamento in cui echeggiava la lezione guidiana, sulle possibilità vibratili del colore, pacatamente steso in composizioni geometricamente astratte, per ampie campiture sfumate in lirici accostamenti.

Nel 1970 venne chiamato ad insegnare al liceo artistico di Padova, e nel 1973 in quello di Venezia. L'insegnamento rappresentava una garanzia economica che favorì, l'anno dopo, il matrimonio con Franca Calimani, sua compagna da oltre vent'anni, e il trasferimento in una casa-studio a San Basilio.
Dall'inizio degli anni Settanta, a Venezia ci fu un altro gallerista, Gianni De Marco, a presentare ripetutamente il suo lavoro, mentre a Genova gli aprirono l'ambiente delle maggiori gallerie e dei collezionisti la poetessa Emma Angelica Mele e lo psicologo Franco Rossi. Da questo momento il suo cammino pittorico diventò una coerente e matura riflessione sulle variabili tematiche.
Se ne è andato nel gennaio del 1992, dopo qualche mese dall'aver preso casa al Lido di Venezia, dove ora ha sede l'Archivio Saverio Rampin.
Enzo Pagani gli ha dedicato una retrospettiva nel '93, nella sua Fondazione di Castellanza; l'amico Franco Rossi un'antologica nel '95 presso il Centro Ricerche Scienze Umane di Genova. Le opere del periodo che la critica definisce spazialista sono state esposte nel '96 a Vicenza, nella Basilica Palladiana, per la mostra *Spazialismo arte astratta, Venezia 1950-1960*, curata da Luca Massimo Barbero; e nel 2004 a Villa Galvani di Pordenone, nella mostra *Da Venezia alla Venezia Giulia. Gli anni dello spazialismo veneziano e della ricerca friulana e giuliana*, curata da Giovanni Granzotto, Dino Marangon e Enzo Santese.

SAVERIO RAMPIN
Tragedia sul Delta, 1951, olio su tela, cm. 126x109



SAVERIO RAMPIN
Tragedia sul Delta (retro), 1951, olio su tela, cm. 126x109

SAVERIO RAMPIN
Rampin, 1954, olio su tavola, cm. 100x127

SAVERIO RAMPIN
Momento di natura, 1955, olio su faesite, cm. 95x128

SAVERIO RAMPIN
Momento, 1955, olio su faesite, cm. 130x95

SAVERIO RAMPIN
Momento inquieto, 1956, olio su faesite, cm. 147x170

SAVERIO RAMPIN
Momento di natura, 1956, olio su faesite, cm. 130x170

SAVERIO RAMPIN
Momento inquieto, 1957, olio su tela, cm. 85x150

SAVERIO RAMPIN
Momento di natura, 1958, olio su tela, cm. 115x130

SAVERIO RAMPIN
Spazio inquieto, 1958, olio su tela, cm. 112x130

Le Marine Spaziali di Virgilio Guidi

VIRGILIO GUIDI
Isola di San Giorgio, 1947-48, olio su tela, cm. 50x70

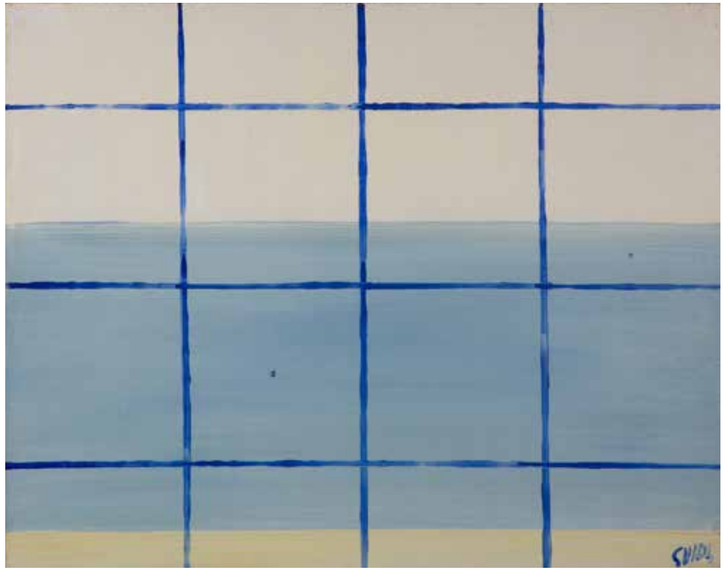
VIRGILIO GUIDI
Punta della Dogana, 1948-50, Olio su tela, cm. 60x70

VIRGILIO GUIDI
Punta della dogana, 1949-50, olio su tela, cm. 50x70

VIRGILIO GUIDI
Punta della dogana, 1948-50, olio su tela, cm. 60x75

VIRGILIO GUIDI
Bacino di San Marco, 1949-50, olio su tela, cm. 60x100

VIRGILIO GUIDI
Marina con grata, olio su tela, 1950 ca, cm. 50x60



VIRGILIO GUIDI
Marina con grata, 1949, olio su tela, cm. 40x50

VIRGILIO GUIDI
Marina zenitale,
1950-52,
olio su tela,
cm. 62x76

VIRGILIO GUIDI
Marina con balaustra, prima metà anni '50, olio su tela, cm. 60x90

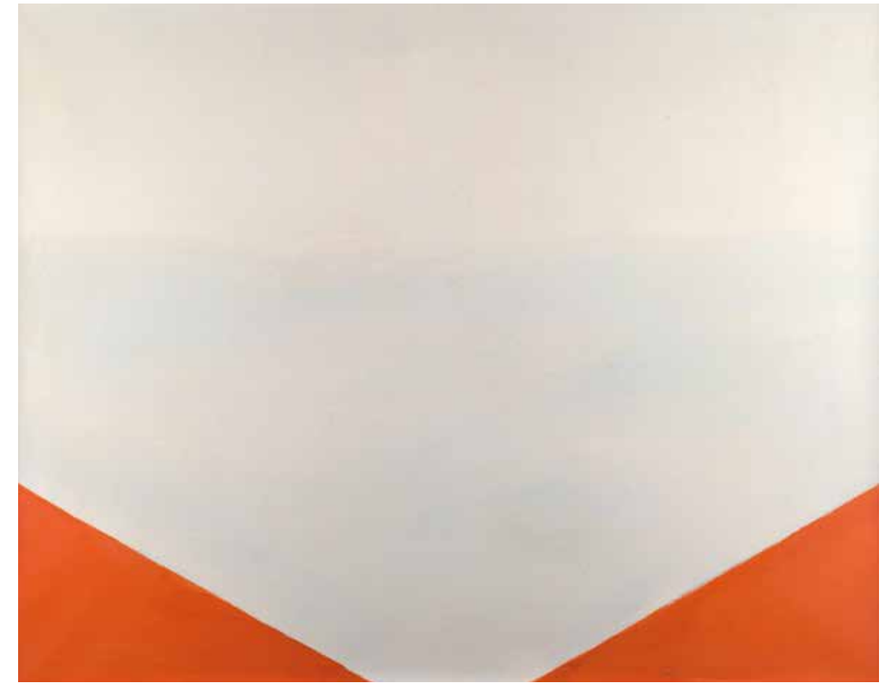
VIRGILIO GUIDI
Marina con San Giorgio, 1952 ca., olio su tela, cm. 45x55

VIRGILIO GUIDI
Bacino di San Marco, 1951-53, olio su tela, cm. 60x100

VIRGILIO GUIDI
Isola di San Giorgio, metà anni '50, olio su tela, cm. 60x100

VIRGILIO GUIDI
San Giorgio, seconda metà anni '50, olio su tela, cm. 50x70

VIRGILIO GUIDI
Marina spaziale, 1969-71, olio su tela, cm. 50x80

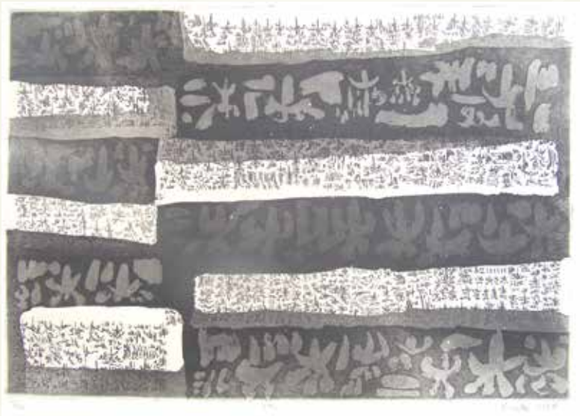


VIRGILIO GUIDI
Marina spaziale, 1970-71, olio su tela, cm. 70x90

VIRGILIO GUIDI
Marina spaziale, 1970-71, olio su tela, cm. 70x90

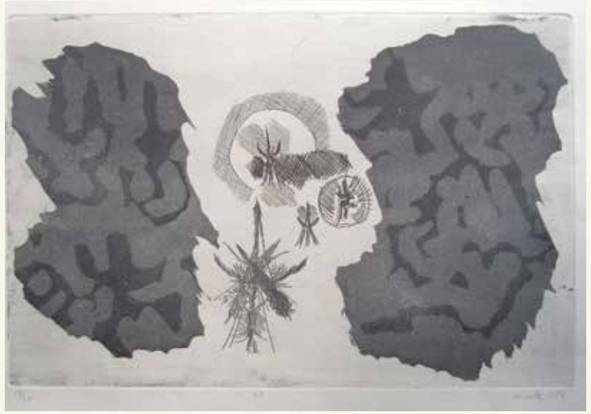
...della grafica

Cinque incisioni di Riccardo Licata presentate da Giuseppe Marchiori

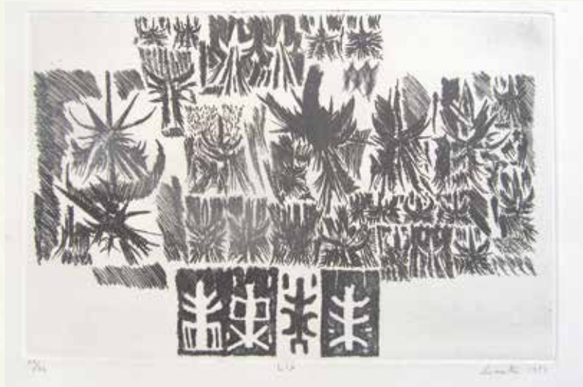


RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1955, incisione, cm. 25x35,5
tiratura 24 esemplari

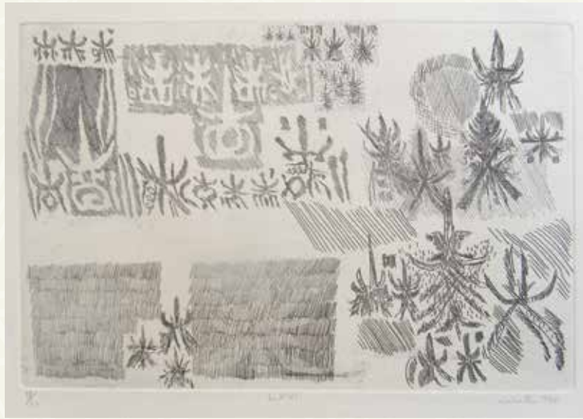
RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1956, acquaforte, cm. 23x35



RICCARDO LICATA
Senza titolo, 1956, acquaforte, cm. 24,5x35,5
tiratura 24 esemplari



RICCARDO LICATA
Senza Titolo, 1956, incisione, cm. 24x35,5
tiratura 24 esemplari



RICCARDO LICATA
Senza Titolo, 1956, acquaforte, cm. 23x35