

Gino Rossi



Sommario

- 11 Gino Rossi nella storia
dell'arte italiana moderna
Guido Perocco
- 15 Gino Rossi: l'anima, la poesia,
la forma
Claudia Gian Ferrari
- 18 Un epistolario esemplare
Licisco Magagnato
- 22 Un artista una città:
Gino Rossi a Treviso
Luigina Bortolatto
- 25 Catalogo delle opere
Luigi Menegazzi
- 91 Biografia
- 92 Esposizioni
- 93 Bibliografia

Il tempo è maturo, a parte il centenario della nascita dell'artista nel 1884, perché oggi si compia una revisione ancor più approfondita su Gino Rossi, che segna un punto fondamentale nella storia dell'arte moderna italiana. Le difficoltà di raccogliere le sue opere hanno permesso pochi incontri per le sue esposizioni: ricordo tra le più importanti quella personale alla Biennale del 1948, quella della Galleria d'Arte Moderna a Roma nel 1956, "Primi espositori di Ca' Pesaro" a Venezia nel 1958, la mostra a Treviso nel 1974. Ogni rassegna di Gino Rossi però è stata un avvenimento importante per la critica d'arte: ha permesso nell'opera del pittore una revisione estetica nuova, sotto certi aspetti chiarificatrice, e ha suscitato ogni volta una viva ammirazione nel segnare un itinerario così ricco e coerente di motivi poetici di limpida trasparenza.

L'artista è stato sempre proteso da persona colta ad afferrare il proprio tempo, quasi il battito di un polso, per tradurlo in una espressione artistica che avesse le stesse risonanze e le stesse vibrazioni intime. Lo dice chiaramente in una lettera poco nota del 1923 a Nino Springolo: "Vogliamo essere informati di quanto si fa in pittura dopo Cézanne, in musica dopo Wagner, in letteratura dopo Rimbaud". Sottolinea i tre "dopo". Potrebbe essere stato un programma della Biennale. È giusto rivedere l'artista in questo anelito di scoprire i tempi nuovi in un periodo fondamentale per l'arte moderna italiana, quando operò Gino Rossi, dal 1908 al 1923, alla pari di Boccioni, che lavorò dal 1902 al 1916, di Modigliani dal 1906 al 1920, per non ricordare i tre artisti che gli furono più vicini a Ca' Pesaro in questa aspirazione: Arturo Martini, Pio Semeghini e Felice Casorati. Essi ebbero in Gino Rossi l'indicazione più profonda, quella di un lucido visionario, di un "grande iniziato".

Gino Rossi è l'artista moderno che fa da perno a tutto il movimento dell'arte moderna a Venezia di fronte alla incomprendimento della Biennale, che, pur con possibilità immense, ha continuato nei primi decenni del nostro secolo a chiudersi ai problemi dell'arte attuale. Egli è alla base del movimento giovanile di Ca' Pesaro, che prelude agli aspetti più aperti verso le forme d'arte delle Biennali più recenti fino ad oggi. Per la musica bisogna fare a Venezia il nome di Gianfrancesco Malipiero (1882-1973).

La sua pittura è sintesi dell'indicazione più immediata e precorritrice che si attuava allora a Parigi, ma è frutto di una trasfigurazione tutta italiana di questo movimento che si realizza in Bretagna, a Burano e ad Asolo prima della guerra, a Padova e a Ciano sul Montello subito dopo la guerra. La forza catalizzatrice tutta mentale del percorso del pittore è l'arte di Venezia, la sua miracolosa presenza, dai mosaici bizantini alla grazia del Settecento, che costituisce un richiamo alla nobiltà delle origini. Soprattutto i mosaici di San Marco, che dalla *Fanciulla del fiore* si riflettono nello splendore cromatico di alcuni paesaggi e ci riportano, a salti nel tempo, alla stessa trama musicale prediletta dall'artista. Essa di opera in opera si esprime costantemente in forme diverse nel ritmo impresso nelle varie creazioni.

A guardar bene, è l'ammirazione e la simpatia per la pittura antica, come in Carrà, in Soffici, Semeghini e Casorati, e soprattutto in Modigliani, ad esempio, che caratterizzano la pittura italiana moderna, che danno ai migliori un'impronta superiore, un particolare accento che li distingue su un piano europeo di giudizio.

Arturo Martini, da par suo, farà lo stesso con la scultura. Martini si sente collegato senza timore in un perenne colloquio con i maestri antichi: essi riescono ad esaltare le doti innate, non a sopraffarle, come avviene per molti altri. Ed è Martini che definisce suo maestro Gino Rossi e lo inquadra con queste parole: "Era il più vicino a Modigliani e al nostro Piero della Francesca".

Piero della Francesca ha il significato del ricercatore della pura forma rinascimentale, degli equilibri perfetti, della sezione aurea del pensiero applicato all'arte figurativa. Ed è Martini ancora nel 1944, che, ricordando la sua attività vicino a Gino Rossi, ripete a Nino Barbantini le parole basilari per il movimento di Ca' Pesaro: "È proprio così, da quel tempo nulla è mutato, e sono certo che, quietati i rumori e gli interessi, la pagina più autentica dell'arte italiana è ancora quella di Palazzo Pesaro. La santità di quel tempo è tanto immacolata ed autentica che sento dopo tanto lavoro e maturità il bisogno di rifarmi anche ora, per veder giusto, a quel tempo".

Martini ha cinque anni meno di Gino Rossi. Nella prima giovinezza non ha perduto tempo, e, sensibile come un sismografo a quanto gli avviene attorno, è animato da un fervore conoscitivo che lo porta ad un legame intimo con Gino Rossi che dal 1910 al 1920 è il suo vero maestro. È dalla specola di Martini che possiamo conoscere meglio Gino Rossi in questi anni. Martini nel 1909 è per qualche tempo a Monaco. Poi, nel 1912, è accompagnato da Gino Rossi a Parigi e con lui espone quattro incisioni e un disegno. La partecipazione di Gino Rossi al Salon d'Automne nel 1912 è molto importante: negli otto quadri in mostra figurano le tre stagioni della Bretagna, di Burano e di Asolo con figure e paesaggi. Con sette sculture, una piccola mostra personale, si presenta nella sala vicina a Modigliani.

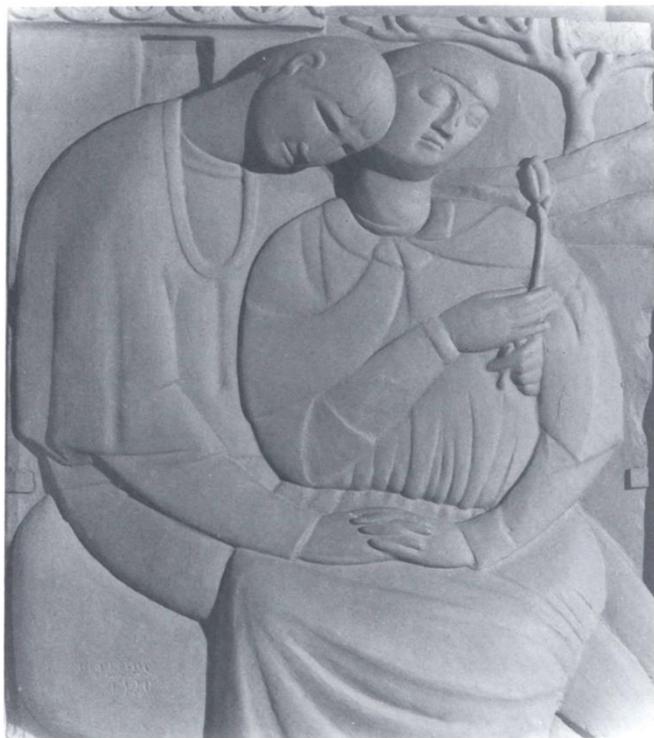
Con quali occhi avranno guardato assieme Gino Rossi e Arturo Martini nei mesi di soggiorno a Parigi le opere d'arte moderna? C'è una boutade di Martini in una lettera che sembra un programma: "Eravamo cinquant'anni avanti di Parigi". Poi è Martini nel 1914 a trascinare Gino Rossi (definito pittore interessantissimo) alla galleria futurista Sprovieri in via del Tritone a Roma.

Ma è lo stile degli artisti che soprattutto interessa. Alcune linee sui morbidi piani in terracotta rossastra delle sculture di Martini sembrano tracciate da Gino Rossi: si veda l'autoritratto di Martini a Parigi, intitolato *Un uomo spesso volte incontrato*, in cui vi è la sintesi grafica che appare nei volti dei pescatori di Burano di Gino Rossi. Unica è anche la linea ad arco delle spalle e delle braccia come in *Mestizia* e in *La buona pesca* del 1912 di Gino Rossi. Martini è più nervoso e concitato.

Egli diventa scultore di volumi nel modellato di *Ragazza verso sera* del 1919, risolto con una nuova plasticità, propria di ritorno all'ordine di Cézanne e ad un ripensamento dell'arte del Quattrocento in un comune indirizzo con Gino Rossi e Pio Semeghini. I due pittori per due strade parallele s'incontrano con Martini nella mostra di Ca' Pesaro nel 1919 in un ideale "che costruisce con la forma" al di là d'ogni compiacimento cromatico e di eleganza grafica. Vedremo come tutto ciò si compia per gradi in Gino Rossi e sia lui a dare l'inizio agli amici di Ca' Pesaro.

Quadri e disegni di Gino Rossi indicano questa tendenza al superamento delle soluzioni più facili, accompagnate come sono da un severo giudizio critico ed è sul documento delle opere che oggi possiamo rivedere

Arturo Martini, *Gli amanti*.
Milano, collezione privata.



Gino Rossi, *La fanciulla del fiore*
(prima idea), Cortina d'Ampezzo,
collezione privata.



Gino Rossi, *La fanciulla del fiore*.
Treviso, collezione privata.



la sua posizione in parallelo ad altri artisti a lui vicini. Semeghini al sorgere del nuovo secolo, il Novecento, ha ventidue anni, Soffici ventuno, Carrà diciannove, Boccioni e Lorenzo Viani diciotto, Casorati e Severini diciassette, Modigliani e Gino Rossi sedici, Sironi quindici, De Chirico dodici, Martini undici, Morandi dieci.

Dopo gli studi ginnasiali nel 1898, della vita di Gino Rossi non abbiamo molte notizie fino al 1907, anno in cui è documentato in Bretagna come pittore. Nel 1901 gli muore il padre, nel 1903 si sposa, nel 1904 presta servizio militare e si dichiara di professione "pittore". Per quale strada è giunto alla sua vocazione di pittore? Un ritratto presentato a Ca' Pesaro è datato dall'artista 1906. Un'altra notizia, dataci da Barbantini, è che prima della Bretagna aveva frequentato a Parigi lo studio di Hermen Anglada. Questa scelta, dice Barbantini, "fu l'unico passo falso della sua vita d'artista".

Passo falso perché era nella direzione opposta a quel nuovo ordine classico che sarà la meta costante dell'artista. Chi era Anglada? Hermen Anglada di Barcellona (1872-1959) è stato uno dei più acclamati pittori spagnoli del primo Novecento assieme a Zuloaga (1870-1945) e a Sorolla (1862-1923). Tutti e tre avevano trionfato alle prime Biennali con mostre personali ed un loro quadro di grande spicco era stato acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro nel 1903 e nel 1905. Tutti e tre si erano stabiliti a Parigi. Anglada dirigeva uno studio-scuola privato di pittura con allievi scelti. Nel 1907 era venuto a Venezia.

Che il giovane Gino Rossi, "pittore" di professione, girasse per le sale della Biennale è indubbio e così pure che conoscesse bene la Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro aperta nel 1902. Anglada da Barcellona (la città di Antonio Gaudí e di Pablo Picasso fine Ottocento) a sua volta era stato allievo dell'Accademia Julian a Parigi, un'accademia libera a tutti gli stranieri di qualsiasi indirizzo, dove si erano imposte le idee di Serusier e di Denis, gli apostoli di Gauguin, appena morto in un'aria di leggenda nel 1903. La strada della Bretagna di Gino Rossi trova il suo naturale tracciato attraverso l'affascinante bravura liberty dello stesso Anglada.

Ho fatto la digressione per porre in parallelo l'inizio artistico di Gino Rossi con quello di Amedeo Modigliani, nato nello stesso anno. Modigliani, dopo aver girovagato per l'Italia, è iscritto alla scuola di nudo all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel marzo del 1903 e rimane a Venezia fino all'inverno del 1906 quando va a Parigi. Nel 1905 vi è la documentazione dell'artista a Venezia, tra le altre, da parte della madre, dell'amico Oscar Ghiglia e del pittore Fabio Mauroner (1884-1947). Mauroner scrisse un libro, intitolato *Acquaforte*, con i suoi ricordi d'arte. Il libro non fu mai stampato e in parte fu pubblicato a cura di Elio Zorzi negli "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti" di Udine nel 1955. Mauroner conobbe Modigliani a Venezia nell'autunno del 1905 ed "ebbi il mio primo studio, come egli stesso ricorda, in un palazzetto di fronte alla chiesa di San Sebastiano. Un'anticamera comune conduceva a due studi quasi uguali in uno dei quali lavorava Amedeo Modigliani. Artista colto e raffinato strinse con me una cordiale amicizia". Mauroner ricorda che i due pittori si fecero vicendevolmente il ritratto, le colazioni alla trattoria Montin, la vita di Modigliani a Venezia. "Dopo qualche tempo, continua Mauroner, ebbi l'occasione di mostrargli la collezione di volumi di Vittorio Pica *Attraverso gli albi e le cartelle*, il

primo e forse unico interessante studio italiano sugli incisori e disegnatori moderni. Egli ne fu straordinariamente impressionato, tanto da decidere di lasciare Venezia per Parigi, onde conoscere meglio quegli artisti che più lo avevano colpito; soprattutto Toulouse-Lautrec". La narrazione continua con la visita della madre di Modigliani, l'acquisto dei cavalletti dello studio di Mauroner prima che l'artista partisse per Parigi.

Mi pare presumibile l'esperienza delle Biennali del 1903 e 1905 di Gino Rossi e di Modigliani prima di partire per Parigi. A Parigi sono numerosi gli stimoli a Modigliani perché s'incarni lo straordinario stile delle sue figure. Fondamentale l'esperienza con Brancusi dal 1909 al 1912. Nascono così le sculture di Modigliani che figurano nel Salon d'Automne del 1912 vicino ai quadri bretoni, buranelli e asolani di Gino Rossi.

Ma da questi paesaggi dall'aria un po' fauve alla potenza incisiva delle teste di pescatori di Gino Rossi, poche ma splendide e fondamentali (*Vecchio marinaio*, *Il muto*, *Il pescatore dal berretto verde*, *Vecchio pescatore*, *Pescatore buranese*, *Il bevitore*, *L'uomo del canarino*, uniti ad alcuni ritratti femminili), c'è il legame di fondo tra Gino Rossi e Amedeo Modigliani.

L'esperienza della scultura di Martini ritengo che filtri e si realizzi nella pittura di Gino Rossi in quest'epoca. Martini non dice a caso che Gino Rossi "era il più vicino a Modigliani". Ci sono ragioni di stile che si concretano nel 1913, nel 1914 e nel 1915 dopo il primo periodo bretone in cui l'artista ha la rivelazione dell'arte di Gauguin a Pont Aven. Qui Gino Rossi è vicino agli allievi e continuatori di Gauguin del gruppo dei Nabis, e in particolare Paul Serusier (1863-1927), Maurice Denis (1870-1943), Paul Ranson (1864-1909). La lezione di questi artisti è basilare, ma viene superata presto in quella fucina che si era formata a Ca' Pesaro, prima vicino a Martini, mai dimentico dell'espressionismo tedesco, poi a Semeghini, mai dimentico degli impressionisti, poi a Felice Casorati, tutto proteso verso una sognante e lucida metafisica e soprattutto vicino all'intelligenza e all'acutezza critica di Nino Barbantini, così aperto ai problemi dell'arte moderna.

Basta guardar bene i documenti indiscutibili delle opere che solo una grande mostra può presentare le une vicino alle altre, dalla *Fanciulla del fiore* (che l'artista volle sempre presente in tutte le esposizioni anche di pochi quadri in Italia e a Parigi) ai ritratti dei pescatori di Burano, ai paesaggi, alle "descrizioni" di Asolo in una commossa esaltazione lirica del paesaggio alle soglie dell'astrazione, e infine alle ultime composizioni.

Viene naturale pensare anche in parallelo all'itinerario artistico di Boccioni nell'arco di vita che va dal 1902 al 1916, in quei due decenni così importanti della formazione dell'arte moderna. In Boccioni si mescola tutto: Italia, Francia, Germania, Russia nell'impeto futurista con una energia esplosiva che incatena come un'avventura meravigliosa. Poi è fatale l'approdo a Cézanne negli ultimi e indimenticabili ritratti. La breve presenza di Boccioni nel 1910 a Ca' Pesaro costituì uno stimolo: Gino Rossi sentì l'incitamento più forte di tutti.

Molto vicino a Gino Rossi è stato dal 1912 Pio Semeghini. "L'insegnamento di Cézanne, Renoir, Gauguin, disse Semeghini, non era stato vano per noi che li avevamo studiati a fondo". "Lo studio a fondo" di questi artisti è alla base del loro credo artistico e punto di partenza comune. Semeghini fa un giusto accenno a Renoir, che Gino Rossi non nomina: certe tonalità chiare e rosate di

Semeghini palesano la loro aperta simpatia, mentre in Gino Rossi è più evidente l'accento patetico ed espressionista. Sono due strade parallele sulla base di due temperamenti di prim'ordine, che incidono a fondo il loro stile nella formazione della pittura moderna a Venezia. In Semeghini è più palese un amore nascosto alla classicità che dona un carattere ben netto alla più intima struttura compositiva: sotto altri aspetti c'è l'identica persistenza d'una forma ideale, decantata e purificata nella resa pittorica dalla limpida meditazione del pensiero sulla stessa strada di Morandi.

In Gino Rossi affiora continuamente dal 1910 al 1913 l'aspetto fauve, alla Matisse, accanto alla lezione di Gauguin, così leggera ed aerea nei paesaggi asolani. Nei profili dei colli di Asolo la linea si spezza in frammenti sul ritmo di un'altra dinamica rispetto ai ritratti, tutta fremiti ed allusioni, in una composizione che infrange le campiture architettoniche per tenere l'emozione cromatica sospesa nell'aria, con una astrazione di natura musicale: ritmi ed assonanze, non architettura. L'architettura nel quadro doveva nascere per un'altra strada.

L'esperienza estetica maturata vicino a Martini, vicino a Semeghini e alla pittura francese, porta nel 1914 e nel 1915 Gino Rossi, prima di quanto non si creda comunemente, sulla via di Cézanne. Quadri e disegni di quest'epoca, ora accostati in mostra, rivelano il mutamento cromatico, un tempo così compiaciuto nella lucentezza del mosaico e ora così sensibile prima ad una tensione espressionistica e poi ad una più approfondita sintesi formale. La *Maternità*, *L'educanda*, il *Ritratto di signora* rientrano già in quest'ordine, che si matura lentamente e si manifesta per successive conquiste anche attraverso la strutturazione di alcuni paesaggi essenziali. Vi è da segnalare un nuovo viaggio a Parigi dell'artista tra la fine del 1914 e gli inizi del 1915 che può avvalorare la tesi. Mancano dopo gli studi de *L'educanda* e del *Ritratto di signora* molti disegni, dei quali vi sono continui accenni nelle lettere dal 1914 al 1919. Nel 1919 l'artista non compie un solo dipinto, ma soltanto disegni. La mano dopo il 1923 si ferma ossessivamente sulla composizione di disegni, come un naufrago che si aggrappa alla vita: è la sua ultima comunicazione.

Le lettere sotto la divisa militare di Gino Rossi, di Casorati e di Martini rivelano da un punto di vista estetico sotto cieli diversi quanto importante sia una graduale riconquista del pensiero di tutti i problemi formali. Mirabile, fra gli altri, lo sfogo di Arturo Martini in una lettera a Comisso del 1917: "L'opera d'arte credevo una volta che fosse scatto, nervi, improvvisazione; ma ora mi accorgo che è pazienza: rifare, riudire, ritornare sempre senza insistenza, senza sorpassi di tempo; restare governati dalla natura, come essa ci governa, che senza spasimi arriva al frutto".

Nonostante il dramma di tutto quello che avviene attorno, il pensiero estetico di Gino Rossi dal 1915 al 1920 segue una parabola ben chiara. "Anche quando, dice Barbantini, tornato dalla guerra, si rimise davanti al cavalletto, sembrò che Rossi, dopo cinque anni ripigliasse il filo di un discorso lasciato lì il giorno prima". Le figure e i paesaggi che precedono le famose *Costruzioni di nature morte* del 1920 hanno un rigore e una forza che non hanno per fine l'eleganza, ma un vitalismo nuovo su dimensioni immaginarie al di là della realtà: la forma diventa monumentale. La ricostruzione della figura, del paesaggio, della natura morta, suggerita dalla realtà, si

orienta verso una organicità formale lungamente meditata attraverso schemi grafici, si equilibra in una armonia compositiva in cui anche il colore viene sottomesso a quest'accordo. Ha nuovi timbri, non accordi tonali: le nature morte dal 1920 al 1923 non lasciano dubbi nel loro concatenarsi in uno spazio allusivo e psicologico.

Gino Rossi, da "sentinella avanzata", come si definisce, è in prima linea nel campo della pittura. Egli percepisce gli influssi del cubismo in Francia dal 1910 al 1914 al di là dei primi maestri del movimento (Picasso, Braque, Gris e Léger) ed è sulla linea di Roger de La Fresnaye (1885-1925), di Robert Delaunay (1885-1941), di Albert Gleizes (1881-1953), di Jean Metzinger (1883-1956), di André Derain (1880-1954) per fare qualche nome francese, per non parlare, come sarebbe più logico, di Carrà, Morandi e del movimento dei "Valori Plastici" in Italia.

Nel 1920 Piero Gobetti, un uomo di valore eccezionale nella storia del pensiero italiano del nostro secolo, in un articolo (tramutato poi in un libro) su Francesco Casorati, scriveva nella rivista veronese "Poesia ed Arte", dopo aver parlato di Boccioni: "Fuori del mondo ufficiale pochi artisti onesti, solitari, vanno maturando il loro problema seriamente e si costruiscono un'esperienza propria: Gino Rossi, Ardengo Soffici, Carrà, Spadini, De Chirico. Anche Felice Casorati è un solitario". Per intendere il valore di questa affermazione bisogna conoscere l'età degli artisti nominati, quasi tutti sotto i quarant'anni, e quella di Piero Gobetti, che aveva allora diciannove anni (morì a venticinque anni). Si passa dalla critica d'arte alla profezia. Il merito di aver fatto conoscere a Torino Gino Rossi è di Casorati, che vicino all'artista veneziano aveva sperimentato a Ca' Pesaro, dove aveva lasciato volontariamente gli onori della Biennale, l'impegno che allora costava l'arte moderna: rinnegare il quadagno e i successi immediati in nome di un'idea nuova che dava un impeto giovanile al rinnovamento della propria arte. Lo dice con chiarezza lo stesso Casorati in una lettera a Barbantini nel 1913: "Vedessi i miei ultimi lavori! 'Le signorine' vera accademia al confronto... sono diventato un visionario, un sognatore e non dipingo che immagini che vedo nel sogno: le notti stellate, gli esseri invisibili, gli spiriti puri, le allucinazioni. Vorrei avere sempre la febbre alta e delirare!".

Gino Rossi ebbe un ascendente fortissimo sugli amici: aveva gli occhi spalancati sul futuro come un visionario. Non c'era che un pittore del valore di Tullio Garbari suo coetaneo a Ca' Pesaro, che potesse reggere al suo paragone nel fervore per l'arte moderna. In Garbari (1892-1931) vi era un fascino mistico di sapore angelico nell'itinerario verso Dio mediante l'arte. Era un "angelo in borghese" come lo definivano gli amici.

La pittura si mescola con altre forze, quelle che aiutano i "grandi iniziati". Gino Rossi combatteva i problemi estetici con l'ardore dei problemi morali. Di qui deriva la sua intransigenza fino all'ossessione contro ogni debolezza e l'opera di convincimento presso gli artisti a lui più vicini a Ca' Pesaro nel concretare opere d'arte impegnate in questo nuovo ordine. Di qui soprattutto la trasparenza della sua opera, così coerente al suo pensiero, così lucida e adamantina nella realizzazione, quadro per quadro, disegno per disegno.

Tutto il movimento che prende il nome da Ca' Pesaro in un momento ben preciso dell'arte italiana contemporanea ha per perno Gino Rossi, l'espressione più valida nel campo creativo e poetico della pittura.

Compito a volte perverso degli storici dell'arte è collocare, o meglio incasellare gli interpreti del grande fluire delle immagini entro i comodi canali dei movimenti, delle linee di tendenza, dei riferimenti di paternità.

Ma l'avventura artistica di Gino Rossi, così singolare nel suo dipanarsi nel contesto storico cui inevitabilmente appartiene e così drammaticamente breve (non più di un decennio), trasgredisce molte delle regole date. E come tutte le trasgressioni non offre una linearità di comportamento creativo tale da consentire, appunto, facili incasellamenti.

Curioso di ogni fermento si agitasse nel panorama culturale europeo e attento alle tensioni intellettuali che si incrociavano nei luoghi di dibattito, Rossi non rimase mai intrappolato in formule precostituite, ma condusse ostinatamente e persino con rabbia la sua ricerca senza il timore della contraddizione o della negazione, sempre perseguendo l'ideale di un'arte nuova, non già in termini di rinnovamento, ma di innovazione.

Quando Gino Rossi comincia il suo fare pittura, l'ambiente artistico nel quale si muove (quello veneziano) è intriso di accademia; anche la Biennale, malgrado la vetrina internazionale, è impantanata nella retorica più bolsa, e raramente offre spunti di reale interesse. Rossi è uomo del nuovo secolo e la sua scelta è il confronto con quanto di più avanzato e rivoluzionario il mondo nuovo propone. Nel 1907 è a Parigi, dove Picasso ha appena compiuto *Les demoiselles d'Avignon* e Matisse sta progettando *La joie de vivre*. Tutto lo entusiasma, ma un occhio attento è anche per il museo. Ruba idee e intuizioni, disegna e rifà l'antico, annusa il vento del cambiamento, e filtra ogni cosa in una personale scelta poetica.

La sua mano pittorica e la sua mente inventiva sono pronte per intraprendere quel disvelamento d'immagini che farà di lui un continuatore della *grande tradizione* nello spirito della *grande innovazione*. Così Gino Rossi avvia la sua tensione compositiva, mettendo a sintesi la cultura nativa con la cultura della nuova Europa, che ha superato l'Ottocento, e si immerge nel fragore dell'industria. Egli non è, come si potrebbe credere, sostenitore di un'Arcadia pittorica, ma di una specifica autonomia dell'arte dalla cronaca immediata dei sentimenti.

Gino Rossi è l'avventura dell'arte che percorre valli e monti, distese di sabbia e distese di mare, alla ricerca di se stesso come rappresentazione dell'universo. Un universo che può apparire piccolo all'osservatore frettoloso, ma in effetti è tanto grande quanto il suo desiderio di dare la vita attraverso l'immagine.

Si tratta di una pittura che nasce dallo sguardo, da ciò che la vista tocca nel bacio del raggio di sole o nell'inquietante enigmatica virtù dell'ombra.

Gino Rossi descrive, nelle pagine del suo poema visivo, le successive riflessioni sul visibile del mondo. Bretagna o Burano, Asolo o Bruges, sono pretesti d'invenzione, luoghi di una memoria inventiva felice della sua genitività formativa. Nella figura umana, dalla *Fanciulla del fiore*, all'*Uomo del canarino* diventa indagatore dell'anima, psicologo del delebile, capace di scendere sotto la pelle, là dove scorre il sangue e batte il cuore, là dove nasce il pensiero, il desiderio, l'amore, l'odio: alle fonti della stessa esistenza.

La sua pittura vive nella pienezza della "cultura di crisi", è attenta a tutte le lezioni che vengono dal proprio tempo, da Van Gogh a Gauguin, a Matisse, a Cézanne, tutti

sintetizzati in una alchimia personale, ridotti alla sua misura umana, al travagliato immaginario del vissuto, della sua empiria.

La tragedia umana di Gino Rossi è la tragedia della sua arte, il mesto sorriso dei suoi mesti sorrisi, la passione lacerante dell'abbandono, la furiosa accettazione della solitudine, il rifugio nella stanza dell'ombra di una quieta follia, accompagnata da carte colorate gelosamente custodite, piccole geometrie colorate, eco del suo infinito amore per il disegno e il colore¹.

L'individualità inconfondibile della sua anima emerge anche dalla sua parola, ora implorante, ora tagliante e definitiva, ora dubbiosa e stanca. Rossi scrive, in margine alla sua pittura, le lettere della vita, quelle che nascono per essere lacerate dopo il fuggire di un attimo e rimangono come monumento perenne, testimonianza d'un pensiero stupendo².

Venezia e Parigi sono i luoghi della sua realtà umana, dove ha appreso i colori della natura, i colori della storia, le forme immutabili e quelle mutabili. Venezia è il porto, la sicurezza di un'estetica gratificante e irritante, l'elegia polverosa del tempo passato, la miseria del conformismo e della sclerosi. Parigi è l'ora di punta della storia, la Babele dalle mille lingue, l'edificio in costruzione, lo specchio in cui vedere le proprie forme e le altrui deformità, oppure le proprie deformità e la bellezza del caos³. A Parigi il vento spira forte e Rossi lo respira a pieni polmoni, comprende l'esigenza di affondare nella storia delle forme, del fare di un taccuino personale una fonte arginata dal contorno. La pittura, nella sua tensione costruttiva, non è mai macchia, non è mai puro colore che nasconde il bianco del fondo in obbedienza dell'impressione, ma è raffinata coercizione, educazione al modulo ordinato in analisi e sintesi. Van Gogh e Gauguin gli sono congeniali nella fase di nascita pittorica, in una primitività culta, un ripercorso della vicenda umana fatto sulla verticale, quasi vertigine del quadro; così come i futuristi gli sono congeniali nel gesto, nella parola, nella furiosa volontà di spezzare l'aria stanca del boldinismo, degli epigoni macchiaioli, dell'impressionismo di provincia⁴. Parigi partorisce la speranza, Ca' Pesaro è la sua realtà. La giovanile inquieta volontà di rinnovare, far gruppo pur restando soli, scambiarsi esperienza senza fare scuola. Così Gino Rossi inaugura la stagione della sua vita, quella in cui "la gloria... comincia a farsi sentire"⁵. E guarda avidamente anche la Secessione di Vienna. Una breve stagione, purtroppo, subito seguita e punteggiata vistosamente da nere nuvole, venti furiosi e tante delusioni⁶.

La vicenda sentimentale con la moglie, il tradimento, la separazione, lo segnano a fondo, rompono l'equilibrio della sua anima, ripiegano il suo slancio. È il momento delle descrizioni⁷.

Maternità, del 1913, è l'opera del lutto per l'abbandono patito, il lamento accorato dopo l'angosciato silenzio, affidato con pietosa disperazione all'immagine monocroma, all'austerità altamente drammatica di un disegno che è lacrima trattenuta, tormentosa spirale infernale. Quest'opera vale al di là della consistenza artistica, è la documentazione della reciproca fondazione d'arte e vita, della inscindibilità del tormento così come dell'estasi. Qualche cosa va via per sempre e non torna più, la ferita cesserà di sanguinare, l'apparenza sarà ricostituita, ma il segno della diversità sarà ancora una vistosa cicatrice, una piaga pronta all'eclatante manifestazione fenomenici-

ca. Nel 1914 è di nuovo a Parigi, dopo la forzata chiusura di Ca' Pesaro dovuta alle polemiche d'una mostra di gruppo con Martini, Casorati e altri⁸. È il momento della costruzione, con la linea che s'incurva e acquista una nuova capacità d'espressione, momento che sarà definitivamente rafforzato, dopo la guerra, dalla rilettura di Cézanne che viene coniugato con la tradizione giottesca e poi quattrocentesca⁹.

In questo senso Rossi è un genio dell'invenzione, capace di scomporre e ricomporre i segni pittorici fondamentali, per creare una forma nuova e attuale, di quella speciale novità e attualità che può avere l'arte, cioè l'inattualità, l'anacronismo del già classico, di ciò che non segue la norma, ma, col suo essere, la istituisce.

È interessante annotare quanto scritto, da lui stesso, su di un foglio con la riproduzione di un'opera degli ultimi anni: "La divisione del quadro è d'una nettezza geometrica. Le continuità operano metodicamente. I volumi s'esprimono per la luce e la penombra, intensamente impiegati. Il colore non si localizza e non scuote il volume. Una nube, un albero continuano senza attenuazioni attraverso il quadro; le linee regolatrici della composizione, gli oggetti lontani, gli oggetti in fuga sono violentemente ricondotti in volumi pesanti al piano delle figure. Questo metodo, che permette di conferire al quadro la sua densità, era quello che cercava Cézanne e continua ad essere quello che ogni buon cubista persegue ancora"¹⁰.

Entriamo così nella tematica del disegno di Rossi, il disegno che sottende e comprende la pittura, e il disegno opera compiuta. È una presenza costante che si va rafforzando e acquista un suo status determinato, man mano che con la gioventù viene meno anche la fiducia nel progetto e nel sentimento, e s'impone un senso di durezza che non consente scarti. Lo stesso Rossi ammette il cambiamento col sorriso divenuto smorfia, col cuore divenuto di pietra, col cervello perduto di paese in paese, a farsi mercante di povere cose, a piedi nudi con neve e con gelo. Da errante per amore dell'arte, diventa errante per forza, si stanca fino a quando la "mente non pensa più", si sente disperato, con la testa stanca. Eppure nascono ancora opere come *Testa di donna*, del 1920, dove un incrocio, quasi uno scontro di linee, connota una psicologia del tratto formale, una logica di scavo modulare, come si trattasse di una sintesi di elementi nati ciascuno per sé, in un progetto dall'aria umana, la costruzione di una donna con lo sguardo rivolto verso un nulla, che è all'esterno ma è soprattutto all'interno. O, ancora, *San Pietro in Volta*, una rigorosa struttura paesistica capace di evocare con poche linee essenziali, la forza d'un paesaggio dove convergono desolazione e pace, morbidezza trasparente e durezza d'impianto.

Nella testa di Gino Rossi il buio avanza impetuoso, un buio lucido, come quello di Robert Schumann, fino a quando in manicomio non credette di essere La Rochefoucauld.

Il suo commiato dalla pittura è il *Poemetto della sera*, "l'ultima opera prima dello spegnimento totale". Fu chiamata così da Giovanni Comisso che ben intese con questo titolo sottolineare la suggestiva poesia che vi è riposta. Si potrebbe concludere con Marchiori che "qui s'interrompe quella germinazione che assume pur *nell'acerba immaturità delle immagini* la più valida posizione nella pittura italiana contemporanea"¹¹. Giovanni Comisso afferma che "la guerra, il tradimento nell'amo-

re, la miseria, gli ostacolarono e dispersero la completa creazione. E la follia giunse come un giro di chiave, perché la porta della grande rivelazione non venisse aperta"¹².

L'interrogativo è suggestivo, apre l'animo alla frustrata speranza dell'impossibile, perché non più possibile, ma la risposta è nelle cose, nell'opera di Gino Rossi, un autentico scrigno per la gioia della vista, un concentrato di sensibilità. Una morfologia inconfondibile, personale, oltre ogni calligrafia prevedibile. Gino Rossi vive vent'anni da miserabile tra miserabili, trasferendo il suo corpo da un ospizio all'altro, dopo aver dato il massimo dell'espressività possibile. Infatti, noi, davanti alle sue opere, non rimaniamo col desiderio d'altro, di un indicibile altro; la sua opera di costruttore-poeta appare piena come un coro scelto che riesce a modulare i bassi e gli alti, come una lancia che arriva dritta nel segno.

Rossi è stato definito, giustamente, un romantico "perseguitato accanitamente da un avverso crudele destino, che sofferse in pieno il dramma del tempo suo, e lavorò con estrema fede per aprire nuovi orizzonti alla bellezza"¹³.

La bellezza è senza dubbio, nell'animo di Rossi, il motore del "desiderio di formare", di passare dal bianco del possibile alla inconfondibile fisionomia della avvenuta creazione, dell'impossibile ritorno. La sua iconografia è innegabilmente legata al suo destino terreno, cambiata il quale non sarebbe stato più lui, ma un'altra persona sebbene con lo stesso cognome e nome e lo stesso volto. Nel rifiuto di ogni determinismo meccanico si deve però affermare l'inscindibile nesso tra l'essere e il fare.

"Il messaggio più vero dell'arte di Gino Rossi consiste nell'audacia delle proposte, proprio negli anni dei ripiegamenti e delle rinunce. L'intransigenza delle concezioni artistiche è sostenuta quasi con furore sino al sacrificio della vita stessa. La dolente umanità del pittore è strettamente legata ad una rara coscienza storica, per cui ogni problema non è il frutto di una esasperazione ribelle, bensì l'espressione concreta di una vicenda spirituale, vissuta in profondità"¹⁴.

La consistenza qualitativa di Gino Rossi oggi appare evidente: la sua è una delle massime presenze dell'arte contemporanea, una di quelle in cui si trova la parola in più, oltre la carica di informazione e la novità formale. L'atmosfera della pittura di Gino Rossi è carica di mondo contemporaneo non già come immediata rappresentazione, ma come impalpabile respiro, come tensione diffusa a raccogliere l'essenza più che l'apparenza.

L'iniziale vicinanza con Arturo Martini gli conferisce quella sapienzialità speciale che è propria della grande arte, una sapienzialità intraducibile in legittimazione narrativa, ma non per questo meno presente, meno evidente, imperiosa.

Nella storia dell'arte gli spetta il posto di coloro che arrivano al tempo giusto nel convivio della forma; questa è la sua capacità di parlare con una forte energia plastica, testimonianza di una esemplare coscienza artistica, di una singolare tempratura umana. La carica di dramma con cui egli coniuga questa coscienza è stata ampiamente rilevata dagli studiosi che via via si sono occupati della divulgazione organica dell'opera pittorica e grafica che, dall'originaria frammentarietà, è passata ad un corpus filologicamente accertato¹⁵. Con la sua opera l'immaginario umano si è arricchito di volti e di luoghi inconfondibili, nati dalla sua fantasia o raccolti nell'aura invisibile

della folla o della solitudine, oppure emersi per incanto alla sua contemplazione. Questo perché solo i grandi artisti sanno rendere visibile l'invisibile, e sanno dare la forma a ciò che tende a sfuggire, a rimanere occasione perduta, rimpianto della storia.

Gino Rossi, ai margini della nascente società industriale, margini soprattutto psicologici, ha vissuto ed è morto, distaccato e aristocratico, con un gusto rigoroso per le elettività sintattiche. La sua pittura diventa così metafora di una condizione, ampliamento di senso, espressione della nostra anima collettiva. Una *pittura vita*, leggera se il suo animo è leggero, grave se esso è grave, delirante se il delirio lo domina.

Gino Rossi, con il suo occhio puntato sulla pittura europea, ma con un profondo senso della cultura italiana, e veneta in particolare, quella della migliore tradizione, è

1. Scrive in proposito Giuseppe Mazzotti: "Esistono alcuni disegni eseguiti da Gino Rossi in manicomio. Nei meno confusi si ritrovano gli schemi fondamentali di certi suoi quadri, specialmente della *Fanciulla alla finestra*, e alcune nature morte, con fruttiere e boccali in primo piano e colline nello sfondo. Si trova anche, con insistenza, il profilo di un uomo a cavallo. Nella maggior parte dei casi si tratta di un balbettamento, tanto più penoso, quanto più si comprendono le intenzioni dell'artista. Esse fanno pensare a belle immagini riflesse in uno specchio d'acqua, improvvisamente turbato dal vento". Citato da Benno Geiger, *Gino Rossi*, Edizioni "Le tre Venezie", 1949, pp. 67-68.

2. Si veda il ricco epistolario di Gino Rossi che contrappunta i suoi anni di pittore; *Lettere di Gino Rossi* a cura di Luigina Bortolato, Neri Pozza Editore, Vicenza 1974, raccoglie tutte le lettere che egli scrisse ai suoi amici.

3. Scrive la Bucarelli a proposito del suo primo viaggio a Parigi: "... si rifugia, fresco di studi classici, al Louvre, al museo di Cluny, al museo Guimet, e disegna e fa studi di tutto (...). In quel momento Van Gogh con la violenza del suo disegno (...) Gauguin con quelle zone di colore piatto delimitate dal segno scuro (...), antinaturalistico e riassuntivo fino al simbolico, e Matisse che stende il colore puro entro un disegno lineare a curve ritmiche (...), gli appaiono nell'oltranza della loro posizione antimpressionistica, il più sicuro argine contro quella forma di pittura superficiale (...) che, sotto il nome di impressione dal vero, andava dilagando in Italia"; in *Gino Rossi*, Editalia, Roma 1956, dalla presentazione di Palma Bucarelli, p. 6.

4. Scrive a Boccioni nel giugno 1915: "La gesuitica campagna di Lacerba non fa che accrescere la nostra ammirazione per Marinetti e il valoroso gruppo futurista (...).

Facciano pure giochi di parole (...). Noi sappiamo l'opera di rivoluzione compiuta da voi, e quella di adattamento dei critici di Lacerba. Ti ringrazio della copia della lettera di Russolo che pubblicheremo (se non avete ragioni in contrario) in un prossimo numero dei 'Pazzi' (numero artisticamente più curato del primo fatto in fretta). Desidero anche pubblicare nello stesso alcuni brani del tuo libro (al quale devo alcune nuove e preziose cognizioni) e scritti di Marinetti utili alla propaganda tra giovani. Non possiedo alcuna pubblicazione di poeti futuristi: c'è bisogno di manifesti a mano sulla pittura e scultura". *Gino Rossi a Boccioni in Lettere di Gino Rossi*, cit. pp. 49-50.

5. *Gino Rossi a Barbantini*, 24 febbraio 1911, in *Lettere...*, cit., p. 44.

6. Scrive Giovanni Carandente a proposito di *Mestizia*: "L'atteggiamento romantico... è qui palese nella semplificazione stilizzata del

certamente una delle maggiori figure del primo trentennio del secolo, un fondamentale punto di riferimento per comprendere il senso moderno del fare pittura senza fare illustrazione, pur rimanendo nell'iconografia del riconoscibile, pur rimanendo nell'ideale recinto della forma storica, ma non dello storicismo evolutivo e progressivo.

In Rossi l'enigma della pittura vive, attento ai segni della contemporaneità, le ragioni dell'uomo sempre uguale a se stesso, pronto a scoprire, al di là del gioco degli oggetti, il granello della novità nella gran distesa dell'immutabile. Scoperto il granello, il suo animo vacillò, come colpito da grande luce il suo occhio s'oscurò, come invitata al banchetto degli dei mitici la sua lingua parlò da sola e fece paura. Per paura il mondo lo rinchiuse. Vent'anni dopo morì.

modello (...)" ; a proposito di *Chiesetta in Bretagna*: "(...) il colore a stesura piatta, di smalto, le linee di contorno essenziali che lo incastano, il ritmo totale della composizione..., il fondamentale valore del tono...", ne fanno "una delle più legate al programma stilistico di Rossi"; a proposito di *Primavera a Burano*: "non è possibile scindere l'attività di Gino Rossi che prende spunto dai soggetti bretoni, da quella... che rappresenta i paesaggi dell'isola lagunare e delle colline trevigiane. A Burano l'artista visse varie volte della sua vita e dal '10 al '12 vi abitò con la moglie, trascorrendovi forse uno dei periodi più sereni"; in *Gino Rossi*, Editalia, cit., pp. 20, 21, 26.

7. *Descrizione asolana* e poi *Descrizione asolana n. 2, Colline asolane*.

8. Gli altri sono: Garbari, Oppi, Marussig, Disertori, Zecchin, Moggioni, Scopinich, Malossi; cioè alcuni fra quanto di più interessante si agitava nel panorama italiano.

Nel dicembre del 1914 l'artista compie il terzo viaggio a Parigi; i due precedenti, entrambi in compagnia di Arturo Martini, sono avvenuti nel 1907 e nel 1912.

9. Scrive Palma Bucarelli delle nuove sollecitazioni venute a Gino Rossi dal viaggio compiuto a Parigi e poi in Belgio e Olanda, nel 1919: "I principi di Cézanne gli appaiono chiaramente come la sola autentica radice dell'arte del nostro tempo, ha capito che di là bisognava partire, ma anche che bisognava andare più avanti"; in *Gino Rossi*, cit., p. 11. Accanto a Cézanne è il cubismo, sopravvissuto dall'anteguerra, a ribadire in Rossi il gusto nativo della composizione positiva e solida. Scrive il Barbantini: "Anche il cubismo si era rifatto, come Rossi, al verbo di Cézanne e aveva preteso di rendere — a differenza dell'impressionismo accusato di essere approssimativo e superficiale — la certezza, la profondità e la sodezza del volume"; Nino Barbantini, *Gino Rossi*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1943, p. 16.

10. Benno Geiger, *Gino Rossi*, cit., pp. 30, 31.

11. Giovanni Carandente, *Gino Rossi*, Editalia, cit., p. 38.

12. Giovanni Comisso, *Gino Rossi*, Venezia 1949 cit., p. 37.

13. Silvio Branzi, *Gino Rossi II*, "Osservatore politico-letterario", n. 11-12, 1969, p. 113.

14. Giuseppe Marchiori, *Omaggio a Gino Rossi*, Edizioni Falsetti, Prato 1970, pp. 10-11.

15. Si vedano gli interventi di Fortunato Bellonzi, Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzotti, Luigi Menegazzi, Leone Minassian, Guido Perocco, Luigina Bortolato, nel catalogo curato da Luigi Menegazzi, edito dalla Electa nel 1974.

Le lettere che ci rimangono di Gino Rossi e che sono state molto opportunamente pubblicate¹, coprono tutto il periodo della sua attività pittorica, e sono testimonianza della centralità del suo rapporto con Nino Barbantini, sia nella vicenda d'uomo che d'artista, dalla prima lettera spedita da Pont l'Abbé nei pressi di Finistère (forse del 1910) alle ultime dal Montello (del 1925). Sono scritti spesso strazianti, di un uomo che stringe con i denti la vita, che sente irreparabilmente franare; ed è su questo aspetto che spesso il biografo e il critico si soffermano, perché l'epistolario è una testimonianza penetrante e sotto certi aspetti esauriente della sua avventura umana. Basti leggere l'ultima lettera, un addio disperato e commosso a Giovanna Bieletto, la donna che sembra averlo più amato, databile proprio alla metà del 1925, quando aveva 41 anni appena, alla vigilia del suo internamento in manicomio, da cui non sarebbe praticamente uscito che alla morte, nel 1947:

Giovanna mia questa vita non finisce più, mi par d'essere uno straccio, e tante volte mi par d'impazzire. Cammino attraverso i campi, sento scorrere le ore e i grilli cantare, dov'è Ciano?² la nostra casa? quando alla sera tornavo col cavalletto e il telaio dal lavoro e la cena era pronta e intanto scherzavo con Maria! Come sono lontani quei giorni e quanto ho sofferto e soffrirò ancora maggiormente! C'è un merlo che fischia. Mi par di vedere il giro del Piave, là vicino a casa, collo sfondo dei monti. Questo è il paesaggio che vedo qui adesso.

Credo non sia giusto, però, insistere sui motivi lacrimevoli della storia di Gino Rossi, che finiscono per colorire di patologico anche ciò che tale in lui non è, né dal punto di vista del ragionare, né del far pittura. Da questo punto di vista si direbbe anzi che, come spesso accade a questo mondo, dietro alla sua follia che lo isolò per venti anni entro le mura dell'insania, stavano quindici anni di vita di travagli angosciosi, ma sempre dominata da un rigore razionale di pensiero e di costume, e da un'illuminata curiosità per ciò che di più vivo e moderno si svolgeva nel mondo dell'arte del suo tempo.

Direi anzi che ciò che in lui colpisce è il processo di approfondimento del rigore stilistico ed espressivo, che si accentua col passare degli anni, specie dal 1912 in poi, e con il crescere delle difficoltà personali. Da un lato cresce la volontà di impostare con chiarezza il programma di partecipazione alle mostre di Ca' Pesaro, unica vetrina nella quale espone il suo lavoro e conduce le sue battaglie di schieramento; e questo fino a giungere alle rotture che lo vedono a fianco dei più intransigenti, soprattutto Semeghini, Martini e Casorati, nell'immediata ripresa del primo dopoguerra, e addirittura isolato e quasi arroccato in un intransigente atteggiamento "aventuriano" quando, nel luglio del 1925, scrive a Barbantini:

Caro Barbantini,
ti scrivo dal Lido che mi fa sentire tutta la mia miseria. Desidero esporre solo tre cose: Il manifesto, la cornice di disegni (che mi sembrano belli) e la composizione di proprietà Fusinato.
È la mia definitiva decisione.
Niente nature morte.
Non importa riproduzioni e niente prezzi di vendita.
Collocamento che affido alla tua onestà in questo senso.
In alto il manifesto a metà i disegni in basso la composizione.

È tutto.

In questo ambiente nuovo, tutta la mia arte e quella degli altri mi sembra così vecchia, ammuffita e sorpassata da rinunciare sin d'ora a qualsiasi pretesa.
Siamo fuori del mondo ed io povero, più degli altri.
Non parlarmi mai più di esposizioni né di pittura.
Lasciami perdere e fa quanto ti ho detto.
Affettuosamente tuo Gino Rossi.

Ma già due anni prima (1923) aveva difeso le sue tesi di intransigenza assoluta in un'altra lettera a Barbantini:

Torno a Ca' Pesaro? Bada caro Nino che ritornare per me significa far pesare venti anni di giovinezza, di entusiasmi, di lavoro e di infelicità sofferte — significa venire en maître con tanto di bastone se occorre contro chi tentasse di ributtarci, fosse anche il Padre Eterno. Significa una Commissione di Vigilanza che Vigili, un Segretario Barbantini che si ribelli ancor più di prima alle carognate da qualunque parte esse vengano. Significa una compagnia scelta, viva, in gamba, senza lavativi fra i piedi che possa organizzare delle mostre da fare invidia al mondo, significa non crear falsi valori e aver molti... nemici!

(Sembra un proclama... di Garibaldi!)

Abbiamo le esperienze del passato, conosciamo gli uomini, sappiamo cosa vuol dire Arte vediamo con amarezza che il nostro Paese in Arte è terribilmente ritardatario. Insomma... ripensaci bene...

Dall'altro lato Gino Rossi identifica con sempre maggior intelligenza critica i punti di riferimento del suo linguaggio; muove da Gauguin, dalla poetica di Pont Aven, dai modelli alla Sérusier, nel suo avvio postimpressionista; e la stessa scelta della Bretagna come luogo di lavoro è una testimonianza di adesione a modelli espressivi ben precisi. Il suo postimpressionismo si manifesta anzi come rifiuto dell'impressionismo, in una linea che corre parallela con l'atteggiamento iniziale dei futuristi, e soprattutto di Boccioni:

Quanto a credere che nell'impressionismo, scrive nel 1921, sia la salvezza, io lo nego ormai assolutamente. Monet, Pissarro, Guillaumin ecc. ci avranno lasciato indubbiamente delle belle cose dal punto di vista del colore. Ma non si costruisce con il colore, si costruisce con la forma. Un'arte in cui il colore comanda deve essere un'arte incompleta sin dalla base.

Anche se verso l'impressionismo egli sembra differenziare la sua posizione da quella di Semeghini, che non si staccò mai dal colore-luce di Monet o Sisley, in realtà la interpretazione del valore segnico e formativo della pennellata e l'attaccamento al valore costruttivo del disegno, erano i principi comuni che tenevano uniti Rossi e Semeghini in nome del comune riconoscimento del primato di Cézanne. Ben presto, e proprio per queste ragioni, la pittura del periodo bretone gli sembrerà di per sé troppo sofisticata ed elegante, come appare da ciò che scrive in una lettera del 1915 a Nino Barbantini:

Non farò più quadretti leggiadri per i colori che accarezzano l'occhio, simpatici per la composizione decorativa come una volta. Son diventato più aspro, più duro, più violento — e sto facendomi una coscienza plastica (questo è l'importante).

Con l'andare del tempo, specie a partire dal 1915, il

nome di Cézanne ricorre con sempre maggior insistenza. Non è una semplice simpatia generica; il 6 dicembre del 1923 ricopia addirittura, in una lettera a Springolo da Ciano di Crocetta Trevigiana, l'elenco dei colori della tavolozza del prediletto profeta di Aix-en-Provence:

Caro Springolo,
Sono senza pennini – e le scrivo col lapis.
Trovo finalmente la... tavolozza di Cézanne in una rivista che a sua volta la riporta dal libro di E. Bernard (*Souvenirs sur Cézanne*).

Gialli

Giallo brillante
Giallo di Napoli
Cromo
Ocra Gialla
Terra di Siena naturale

Rossi

Vermillon – Ocra rossa – Terra di Siena bruciata
Lacca garance
Lacca carminée fine
Lacca bruciata

Verdi

Verde Veronese – Verde smeraldo – Terra verde

Bleus

Bleu cobalto – Bleu oltremare – Bleu di Prussia – Noir de pêche

Bianco

Vien da pensare a come i pittori (e i critici) erano allora attenti a questi problemi "tecnici", che in realtà sono poi problemi espressivi. Nel giugno 1903 per rispondere ad una richiesta insistente di Georges Durand-Ruel, Monet gli scrive:

Quanto ai colori che uso, è poi cosa tanto importante? Non lo penso, visto che si può fare più luminoso e meglio anche con una tavolozza del tutto diversa. Il punto vero è di sapersi servire bene dei colori, la scelta dei quali non è in fondo che questione d'abitudine. In breve uso:

bianco d'argento
giallo cadmio
vermiglione
garanza scura
bleu cobalto
verde smeraldo; ed è tutto.

Come si sa nei loro scritti e nelle loro lettere (e basterebbe pensare a quelle di Van Gogh) gli artisti dell'Otto-Novecento ci offrono più che notizie sulla loro vita, che naturalmente non mancano, importanti osservazioni sul loro mestiere e il loro lavoro. Per apprezzare il valore di queste informazioni basta confrontarle con quelle che cinquanta anni prima, nel suo diario, Delacroix ci offre con l'elenco (sceglie quelli dell'aprile-giugno del 1852 e del gennaio del 1853) di una trentina di colori che correntemente usava: giallo cadmio, lacca gialla, ocra di ruscello, terra di Siena naturale, terra di Siena bruciata, ocra gialla, giallo indiano, giallo di Napoli, giallo di zinco, rosso arancione di zinco, cinabro di Cina, lacca rossa, lacca di guada, terra d'Italia, bleu scuro, bleu cobalto, bleu di Prussia, verde smeraldo, verde di Scheele, verde cavolo, nero d'avorio, nero di vite, bitume, malva, bruno di Firenze, mummia, lacca scura, terra di Cassel, bianco d'argento, bianco di zinco.

Molti di più dunque dei colori di Cézanne e soprattutto di quelli usati da Monet.

Ebbene l'analisi comparata di queste scelte è illuminante per capire la posizione specifica di Gino Rossi rispetto a tre punti di riferimento così singolari. Dal confronto tra queste "note tecniche", risulta ben chiaro cosa sta dietro a tali scelte materiche: tra l'opulenza della tavolozza di Delacroix e la riduzione a poche componenti della gamma degli impressionisti, sta una ricerca di effetti di luminosità e chiarezza; e se si paragona l'elementare gamma dei colori di Monet, tutti scelti per trasformare la materia in luce e atmosfera, con la ricchezza tra Veneto (quante lacche!) e Toscana (tutte le terre naturali e bruciate) della tavolozza di Cézanne, si potrà capire come anche su questo versante si fosse manifestato un cambiamento negli atteggiamenti stilistici di Gino Rossi, via via che il suo postimpressionismo si orientava sempre più in direzione dei valori costruttivi e volumetrici:

"Lo sforzo ostinato di Cézanne – dice nella già citata lettera a Barbantini del 1921 – è stato durante tutta la vita quello di costruire dei volumi e subordinare il colore all'espressione della forma".

Queste parole illuminano criticamente le motivazioni e la tematica linguistica essenziale delle famose nature morte del 1921-1922 siglate col numero sei, dei gruppi di figure del 1922-1923 così vicine ad opere dello stesso momento di Arturo Martini (anche le tecniche incisorie a stampa dei due corrono parallele) e dei paesaggi padovani del 1920-1921. A proposito di un'opera di quel momento va citato un riferimento esplicito ed acuto nella lettera a Nino Barbantini del 1922, riportata nell'epistolario edito da Luigina Bortolatto a pagg. 91-92:

"Tu giudichi forse con soverchia indulgenza le mie opere molte delle quali non sono approfondite: bisogna *pousser plus loin* come mi osservava Semeghini".

È un passo assai significativo per l'istantanea che ci offre di scorcio di un dialogo raffinato tra i due amici pittori, nella quale è ancora vivo e vitale il gergo critico appreso dalla comune frequentazione dell'ambiente artistico parigino negli anni dell'immediato anteguerra; ma è anche una testimonianza schietta della continua analisi autocritica con cui Gino Rossi ragiona sulla sua opera. Egli è cosciente, alla fine, di aver "superato" il grafismo e decorativismo sia del periodo bretone (1910-1912) che di quello asolano (1913-1914); anche il segno, che sottolineava cromaticamente la forma e modellava con avvolgimenti plastici nella stesura del colore i ritratti del 1914-1915, approfondisce la propria incisività con le nette squadrature compositive dei ritratti intorno agli anni successivi al Venti.

Qualcuno ha parlato a sproposito di "momento cubista" per queste opere, dalle nature morte ai paesaggi; in realtà la definizione più corretta ce la offre Gino Rossi stesso, quando afferma (vedi le lettere del 1921 dell'epistolario di Luigina Bortolatto, specie quella a pagg. 76-77) che il suo nuovo impegno è di creare "composizioni" che realizzino lo sforzo ostinato di Cézanne, durato l'intera sua vita, "di costruire dei volumi e subordinare il colore all'espressione della forma". Costruire dei volumi: è la famosa teoria del far pittura con sfere, cubi e cilindri, che in Cézanne si appaiava al *refaire Poussin sur nature* e in Gino Rossi trovava ispirazione nel *revival* allora in atto del romanico e del giottismo, offrendo proprio nelle vedute di Padova singolare dimostrazione che la sua stilizzazione quasi schematica della Basilica del Santo

ha un parallelo inatteso in una analoga semplificazione dello stesso monumento, visibile in un bassorilievo dell'Arca di Cangrande, che forse non gli era ignota,³ ma che comunque propone un modello di riferimento per la concezione di volumi e strutture propria di Gino Rossi, di tipo ben diverso da quelli messi in forma dalla poetica cubista. Queste opere, databili tra il 1921 e il 1925, vanno quindi considerate, anche sulla scorta delle sue lettere, i punti di raggiungimento finale del discorso di Gino Rossi e intorno ad esse gira gran parte del suo travaglio artistico e del dibattito interno al gruppo di Ca' Pesaro, di cui l'epistolario con Nino Barbantini reca documentazione tanto drammatica.

Ho detto: l'epistolario con Nino Barbantini; in realtà anche se le lettere pubblicate nell'ottima raccolta più volte citata non sono tutte a lui indirizzate, certo qui la figura del prestigioso direttore di Ca' Pesaro emerge in tutto il rilievo dovuto. Non soltanto le lettere a Barbantini sono l'ottanta per cento del totale, ma in esse si può seguire puntualmente il maturarsi e lo svolgersi di un'amicizia, anzi di un sodalizio, fondamentale per capire una delle pagine più significative dell'arte italiana di questo secolo; purtroppo ci mancano le risposte a ciò che Gino Rossi scrive, ma restano gli articoli a punteggiare l'opera continua di sostegno del critico e direttore di Ca' Pesaro all'artista che, con Semeghini, gli fu forse più vicino negli anni più difficili ed eroici. Quando fu fatta l'esposizione "Verona anni Venti" nei Saloni della Gran Guardia, un buon numero delle opere di Gino Rossi presenti in mo-

stra provenivano dalla collezione privata di Barbantini, testimoniando come egli avesse precocemente "puntato" anche in concreto sul nuovo e osteggiato artista; e leggendo tra le righe ben si avverte quanto Gino Rossi ci tenesse al giudizio, al consiglio, al parere dell'amico critico; la pausa di lavoro durante la guerra 1915-1918 segna anche un momento di ripensamento nell'opera di Gino Rossi, e la ripresa, quella dominata dalla volontà "di costruzione" e "composizione" sempre più rigorosa, è contrassegnata da un crescente stato d'ansia del pittore, che si riverbera talora anche negli scontri, che si leggono tra le righe, del pittore con il critico: l'uno ansioso di incondizionato appoggio, l'altro equilibrato nella ricerca di collegare la prima e la seconda fase del lavoro dell'amico. Ma il fatto che tutta l'opera di Gino Rossi, dai paesaggi bretoni alla *Natura morta con la rivoltella*, figuri nella collezione Barbantini e sia qui a costruire il nerbo della presente mostra, sta a dimostrare l'importanza di questo commovente sodalizio.

Come si sarà notato, ci siamo rifiutati di adoperare l'epistolario Gino Rossi-Nino Barbantini per ritrovarvi le prove di una tragica successione di fatti; e abbiamo anche rifiutato di parlare dell'opera di questo pittore sottolineando gli aspetti patologici della vicenda; ci sembra sia finalmente giunto il momento di non parlare più di Gino Rossi come di un personaggio tragico, ma come di un'artista tra i più raziocinanti e schietti della sua epoca; è l'unico modo per rendere giustizia al valore della sua strenua battaglia contro corrente e senza fortuna.

1. *Lettere di Gino Rossi*, a cura di Luigina Bortolato, Neri Pozza Editore, Vicenza 1974. Le lettere sono in gran parte dirette a Nino Barbantini (1910-1925).

2. Ciano di Crocetta del Montello.

3. Luigina Bortolato, nel suo saggio introduttivo all'epistolario del

1974, nota a p. 23 che talora egli scrive su cartoline illustrate e che queste, a volte, raffigurano particolari dei luoghi nei quali egli si trova, come nel caso della cartolina con le tombe scaligere indirizzata a Dario De Tuoni.

Quando la memoria avvolge l'aria inquieta, conducendo fili alla sua rete, Gino Rossi crede "di vedere il giro del Piave là vicino a casa collo sfondo dei monti...". È il 1925. Nell'ultima lettera inviata a Giovanna, la sua donna¹, costretta ad abbandonarlo per le precarie condizioni economiche, l'artista si esprime in questo modo: "cammino attraverso i campi, sento suonare le ore e i grilli cantare" e si chiede "dov'è Ciano? la nostra casa?". Precedentemente confessa a Barbantini² "la casa che ho trovato a Ciano è proprio in cima al Montello – si gode una pace da convento e si vede dall'alto tutto il mondo: il Piave, il Grappa, Cornuda e tanti bei paesi...". Nella collina di roveri e prati dall'aria pigra sulla quale la pianura chiude i suoi canti Gino Rossi è "proprio tornato alla pittura" e spera "di esser lasciato tranquillo" al suo lavoro perché "qui la sera e la mattina mi godo il panorama della Libertà sconfinata... non ci sono villeggianti, non ci sono che i miei due cani, qualche contadino che passa ma raramente". È diventato "l'uomo della natura, l'uomo del bosco"³. Gli anni durante i quali dimora a Ciano, ultimi di un'esistenza precipitata più tardi nella malattia, sono documentati nell'epistolario da fasi alterne di fiducia e di sconforto. Ma sullo sfondo di tanta pena comune, di fronte alla vita e alla morte Rossi è completamente solo. Ai destinatari delle lettere: Barbantini, Springolo, Fonda, Soppelsa, Giovanna Bieletto non comunica interamente le sue angosce, tratto che illumina la capacità di sofferenza, di coraggio, di riservata moralità dell'artista. Con gli amici De Tuoni, Fonda, Springolo il pittore ostenta una dignità virilmente socratica. Solo a Barbantini e a Soppelsa dichiara che deve "uscire da questo inferno", confessa di essere "in miseria", chiede lavoro con umiltà e fierezza che significa coscienza dei limiti ma anche delle capacità, fino a rivelare "ho finito di essere Gino Rossi". L'artista è già vissuto sul Montello tra il 1915 e il 1916, dopo l'ultimo breve soggiorno parigino, in concomitanza alla prima mostra d'arte trevigiana. È il momento in cui manifesta la necessità di trasformare le stesure cromatiche in funzione plastica di volumi per costruire una spazialità di forme razionali. Precedentemente il territorio trevisano lo accoglie ad Asolo⁴. Qui il segno della primavera è precoce, gli alberi, color arancio, sono gonfi, aggrappati ai verdi teneri e la natura non ha esiti incerti e fissa le stagioni altrimenti dalle nostre sulle fitte ramaglie delle viti⁵. Nel rapporto con l'ambiente l'occhio si tuffa e l'immaginazione sonora è incantata dalla solitudine in cui lo spazio si accosta e si allontana con lo stesso respiro della percezione. Per questo le immagini vegetali e le case dell'uomo restano sospese, come nel sogno. L'adesione spontanea, viscerale all'ispirazione naturalistica, ben lontana dal realismo aneddotico, temperata da attualità intellettualistiche, situa la pittura in una zona equidistante fra materia, fantasia e misura. I grandi "arazzi" delle *Descrizioni asolane* precisano un momento fondamentale tra la vitalità del segno espressionistico precedente e l'attenta indagine condotta sul cubismo e le sue conseguenze, dopo il 1919 al ritorno dell'artista dalla prigionia.

I viaggi in Bretagna e a Parigi del 1907 e del 1912 gli procurano l'intuizione del ruolo operato da Cézanne nella formulazione di un nuovo stile dove la solidificazione della forma esaltata dalla vibrazione del colore ha una durezza che scuote la coscienza. Ma anche la valorizzazione dell'inquadratura, la curva e ondulata articolazione, il diverso rapporto macchia-contorno dell'interpreta-

zione dei Nabis, la lettura diretta delle raccolte dei musei parigini Louvre, Guimet, Cluny⁶ sono determinanti. Il "visibile" matissiano si concentra in termini di essenzialità, con spoliatura della luce su forma e colore. L'analisi può esser svolta sui dipinti eseguiti nei colli trevisani dove la fede nella nota cromatica singola fa cantare l'opera che raramente si abbandona, trattenuta dal controcanto dei ritmi compositivi e dal sapiente intarsio policromo. Anche il disegno, pur rigoroso, nega la prospettiva. Il concetto di "simultaneismo" futurista assume un significato plastico e quando affiora nella composizione lo stimolo degli andamenti obliqui e opposti, nel disporsi delle forme dal basso verso l'alto così che l'orizzonte sembra opprimere e quasi negare il cielo, le sollecitazioni culturali si fan naturali per rara sapienza e vigile attenzione. Tre documenti ci soccorrono per verificare, inizialmente, la presenza di Gino Rossi a Treviso. Una fotografia eseguita alla famosa osteria alla "Colonna" intorno al 1910 dove il pittore appare accanto ad Arturo Martini e a Bepi Fabiano, una lettera inviata a Barbantini nel 1911 dal "gruppo giovanile trevigiano" firmata assieme a Martini e a Malossi, un brillante ritratto tracciato verbalmente da Springolo che lo ricorda nell'"epoca della sua prima giovinezza".

I rapporti diretti o epistolari di Rossi con gli amici trevisani sono affettuosi e duraturi. Arturo Martini, Springolo, Fabiano, Comisso, Malossi intrecciano le loro esperienze umane ed artistiche con quelle del veneziano. Ci sono le battaglie di Ca' Pesaro e le coraggiose mostre d'arte trevigiana. La prima di queste spalanca rumorosamente l'avanguardia nella inquieta città. L'esposizione in cui Martini proclama "a suon di tamburo" la lotta per una civiltà umana che sappia costituire il vero fondamento dell'arte trasformandosi dalla scena alla vita, si conclude con la chiamata alle armi del gruppo. L'attestazione di Comisso "a tutta la nostra generazione il senso della morte in un'età in cui altre generazioni non pensavano che all'amore, fortificò il senso della vita e della poesia" è valida anche per il destino personale di Gino Rossi che resiste sino all'impossibile, avamposto solitario di minacciata umanità. Lo documenta nel 1921 la prima mostra regionale d'arte a Treviso, sollecitata dall'artista che si batte per la sala dei "trevigiani giovani dove c'è qualcosa di buono"⁷. Rossi che in questa occasione si presenta tra gli "indipendenti" espone cinque opere tra le quali una *Natura morta* e due paesaggi: *Estate* e *Marina*. Alla mostra provinciale del 1922 appare con tre *composizioni*. Frattanto prepara scrupolosamente, per l'edizione veneziana di Ca' Pesaro del 1923, sessanta opere del "gruppo trevigiano che si presenta meravigliosamente", dopo aver proposto commissario, per Treviso, Luigi Colletti. Il ritorno a Ca' Pesaro deve significare "una compagnia scelta, viva, in gamba, che possa organizzare delle mostre da far invidia al mondo" per "non crear falsi valori e avere molti... nemici"⁸. L'ultima partecipazione di Gino Rossi alle provinciali trevisane avviene nel 1924. Si fa rappresentare da tre opere: un disegno colorato, *Costruzione di natura morta* e *Composizione di natura morta*. Il lucido giudizio critico di Barbantini per "l'amico dolcissimo con il quale dividemmo le illusioni della gioventù" steso nel catalogo dell'esposizione provinciale trevigiana del 1933, è formulato su quella che possiamo considerare la prima mostra postuma di Gino Rossi. A lui, lontano, Bepi Mazzotti e gli amici dedicano una sala con trentanove opere. Gino Rossi ha concluso la sua avven-

turosa esperienza ma la sua pittura, dove i casi umani sono riflessi nel ritmo delle creazioni, trova rispondenza significativa in molti artisti contemporanei e più giovani. Sono loro a capire l'impronta di uno stile nel quale i contorni raffinati, tondeggianti, i colori fusi sottilmente, l'effetto di controllo intellettualistico e di precisione formale, e persino il recupero di un arcadico simbolismo e di certi principi cubisti, sono fondamentali. Le opere che Rossi espone a Treviso dal 1920 al 1924 testimoniano la nuova soluzione di problemi formali sui quali l'artista medita durante la guerra. La crisi delle stesure in superficie è superata nella costruzione di una spazialità quale revisione di Cézanne, ma soprattutto del cubismo. Il disinteresse per la neo-classicità di Novecento⁹ stabilisce ancora il piano di cultura europea sul quale l'artista si muove. Rossi ha scoperto i valori plastici nelle sue opere non per dimostrare aprioristici schemi ma quale conseguenza alla validità dei motivi estetici e morali che le hanno determinate. Il contatto col "visibile" si è approfondito e si strugge in qualche cosa di più pregnante e più materiale con la costruzione dei piani squadrati e risolti e di un colore funzionalmente adeguato. La visione tradizionale si è spostata su una moderna inchiesta sul reale; la forma recuperata non esclude nulla della corposa quantità delle cose. Rossi discute con Springolo sul cubismo. Lontani ambedue dalla città si scambiano lettere, si visitano. Rossi segnala Springolo a Barbantini e lo propone "socio raffermato" a Ca' Pesaro. Considera il pittore "un puro" e testimonia che dei suoi "lavori più d'uno è vera opera d'arte". Lo sostiene, lo incoraggia, gli fornisce preziosi suggerimenti e nel 1924, saputo dell'invito alla Biennale, gli scrive "credo che pochi condividono come il sottoscritto il piacere di questo riconoscimento del suo valore" lui che alla Biennale non era mai giunto! Poco dopo "lo ringrazia tanto per quanto scrive" sul suo conto¹⁰. Gino Rossi è "un paladino" – "un temperamen-

to da moschettiere" "un artista purissimo e sensibilissimo", "il più raffinato di tutti noi", "anima tenerissima fra inteneriti e tracotanti"¹¹. Incontra Arturo Martini verso il 1907. Nello stesso anno partono assieme per Parigi. Si forma un'amicizia che supera ogni tempesta, screzi che avvengono per cause futilissime, partecipazione a drammi profondi, attraverso un pionierismo eroico che darà frutti fecondi. Si difendono reciprocamente, si scambiano idee e immagini, si integrano per la diversità dei temperamenti, della cultura, degli atteggiamenti, godono delle reciproche fortune, si addolorano per le sconfitte. Con Barbantini costruiscono la sorte di Ca' Pesaro, simbolo di una lunga, difficile battaglia combattuta e vinta per l'arte. Nel 1912 a Parigi incontrano Fabiano, il "caricaturista" come lo definisce Rossi¹². Anche il segno fortemente espressivo di questo trevisano acquisito, che ha già filtrato il modo di sentire di Degas con l'audace deformazione di Toulouse-Lautrec e le esperienze di Paul e Forain, si intreccia alle ricerche del gruppo. Le commistioni iconiche, ma anche di linguaggio, le sperimentazioni tecniche, sono prova della pluralità degli interessi di questi artisti che fanno di Treviso, nel primo quarto di secolo, una fucina, un laboratorio di modi di "far arte" per la corallità di sentimenti espliciti e schietti¹³. La personalità di Rossi, lo spessore della sua cultura, la disponibilità, l'immaginosa sensibilità visiva, il lirismo sensitivo o intellettuale accompagnati dalla moralità di sentimenti complessi, dalla malinconia delle cose, da inconscie nostalgie sono il fulcro su cui ruota parte della cultura del tempo e di quello successivo.

In casa di Nino Springolo ero solita vedere, giovanissima, una piccola tavola di Gino Rossi, battezzata da Comisso *Poemetto della sera*. Un'opera di squisita modestia, profonda, in cui l'artista, per attestazione o presentimento, simbolo inconscio di un diverso destino, ha saputo tener vivo l'umano.

1. Lettera a Giovanna Bieletto, 1925, n. 113 in *Lettere di Gino Rossi*, a cura di Luigina Bortolotto, Neri Pozza 1974.

2. Lettera a Nino Barbantini, 13 luglio 1922, n. 80 in *Lettere di Gino Rossi*, cit.

3. Lettera a Dario De Tuoni, luglio 1922, n. 79 in *Lettere di Gino Rossi*, cit.

4. Lettera a Nino Barbantini, Asolo, 2 ottobre 1913.

5. Le opere eseguite ad Asolo e a Monfumo tra le quali: *Paesaggio asolano*, Treviso, Museo civico Bailo; *Descrizione asolana*, Venezia, collezione Barbantini.

6. I disegni a matita o a inchiostro su carta, da antichità egiziane, antichità orientali, xilografie giapponesi, ecc.

7. Lettera a Nino Barbantini, settembre 1921, n. 59, in *Lettere di Gino Rossi*, cit.

8. Lettera a Nino Barbantini, 1923, n. 89 in *Lettere di Gino Rossi*, cit.

9. Lettera di Gino Rossi al Comitato della Prima mostra del 900 italiano, Crocetta Trevigiana 27 maggio 1925 in "Il Novecento italiano 1923-1933", catalogo, Milano 1983.

10. L'epistolario con Nino Springolo si estende dal 27 aprile 1923 al 19 gennaio 1925.

11. Definizioni su Gino Rossi da parte di Barbantini, Semeghini, De Tuoni, Springolo, in *Lettere di Gino Rossi*, cit.

12. Due cartoline postali da Parigi (21 dicembre 1914 n. 9 e 6 gennaio 1915 n. 10) e una cartolina da Verona (29 dicembre 1918 n. 30) è quanto rimane delle lettere inviate a Bepi Fabiano.

13. L'argomento è affrontato dalla sottoscritta nelle seguenti sezioni: Mostra d'Arte Trevigiana 1915; L'avanguardia fra Ca' Pesaro, futurismo, divisionismo, simbolismo magico e surrealismo; Novecento e oltre; 1920-1942, le Mostre d'Arte Trevigiana; e nel Catalogo della Mostra "Artisti Trevigiani della prima metà del novecento", Treviso, Museo civico Bailo, settembre-novembre 1983.

5. *Paese in Bretagna*
olio su cartone
47 x 73 cm
firmato in basso, a destra
«Rossi»
collezione privata

Esposizioni: Milano, 1950; Roma, 1956; Milano, 1964; Treviso, 1974.

Bibliografia: Geiger, 1949, tav. 5; *Opere*, 1950, n. 24; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 20; Minassian, 1964, n. 17; Perocco, 1965¹, p. 131; Perocco, 1972, p. 131; Menegazzi, 1974, n. 3.

Appartiene allo stesso momento della precedente *Chiesetta in Bretagna*, alla quale è sintatticamente legato. Di particolare finezza la gamma dei colori la cui luminosità sembra scaturire dall'interno delle cose.

5



6. *Douarnenez*
olio su tela
47 x 64 cm
Venezia, Galleria Internazionale
d'Arte Moderna Ca' Pesaro

Esposizioni: Venezia, 1911; Venezia, 1913; Roma, 1914; Venezia, 1919; Treviso, 1921; Treviso, 1933; Venezia, 1943; Venezia I, 1948; Roma, 1956; Varsavia, 1958; Venezia, 1958; Ankara-Istanbul, 1963; Firenze, 1967; Cortina d'Ampezzo, 1970; Verona, 1971; Treviso, 1974; Venezia-Mestre, 1982; Montagnana, 1983.

Bibliografia: Palazzo, 1911, n. 74; *Catalogo*, 1913, n. 106; *Seconda*, 1914, n. 5; Damerini, 1919, n. 40; *Prima*, 1921, IV, n. 25; Barbantini, 1933, n. 10; Valeri, 1933, p. 696; Marchiori, 1935², p. 284; Barbantini, 1943, fot. (3); Candida, 1943, p. 172; Marchiori, 1946¹, p. 7; Marchiori, 1946², p. 11; Barbantini, 1948, n. 10; Geiger, 1949, tav. 24; Apollonio, 1950, p. 52; Bucarelli, 1956, p. 8; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 28; Carandente, 1956, p. 7; Ferrara, 1956, p. 131; Mazzariol, 1958, p. 25; Perocco, 1958, n. 7; *Mostra*, 1958, n. 1; Zamberlan, 1959, p. 7; *Mostra*, 1963, p. 31; Perocco, 1965¹, p. 46 e segg.; Marchiori, 1967, n. 293; Branzi, 1969, p. 77; Marchiori-Perocco, 1970, tav. XI; Magagnato-Marchi, 1971, p. 22; Perocco, 1972, p. 46 e segg.; Bellonzi, 1974, p. 36; Menegazzi, 1974, p. 14 e n. 7; Segato, 1977, (n. 1); Scotton, 1982.

È una delle opere più poetiche e affascinanti di Gino Rossi e una di quelle a lui più care: la sua fantasia inventa una Douarnenez che con la realtà di un luogo geograficamente identificato ha rapporti assai lievi, interpretazione lirica di un qualche villaggio di pescatori bretoni, paese dell'anima sospeso ai confini del sogno tra l'azzurro del mare e quello del cielo dilatato da un respiro profondissimo.

6



13. *La fanciulla del fiore* (prima idea)

olio su tela

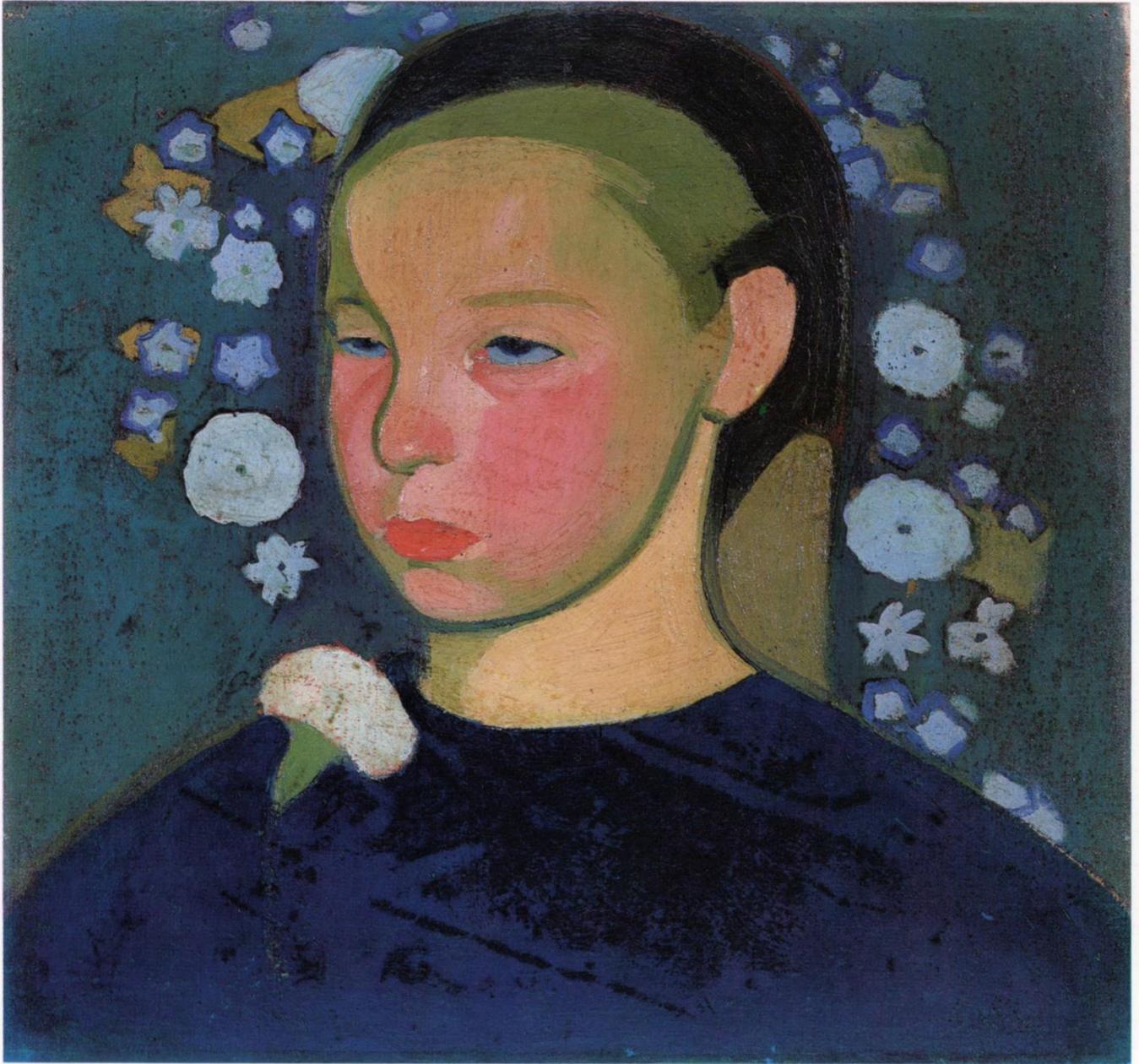
33,5 x 35,5 cm

Cortina d'Ampezzo, collezione privata

Esposizioni: Milano, 1950; Roma, 1956; Firenze, 1967; Treviso, 1974.

Bibliografia: *Opere*, 1950, n. 29; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 4; Marchiori, 1967, n. 292; Menegazzi, 1974, n. 21.

È la prima idea del dipinto dello stesso soggetto eseguito da Gino Rossi nel 1909, al rientro dal primo viaggio a Parigi e in Bretagna. "L'impianto, benché più timido e garbato rispetto alla seconda versione, rievoca i fatti culturali appresi dal Rossi nel suo soggiorno francese" (Carandente, 1956).



14. *La fanciulla del fiore*, 1909
olio su tela
65 x 46 cm
firmato in basso, a sinistra
«Rossi»
Treviso, collezione privata

Esposizioni: Venezia, 1910; Parigi, 1912; Roma, 1914; Venezia, 1943; Venezia I, 1948; Milano, 1950; Verona, 1950; Roma, 1956; Venezia, 1958; Treviso, 1974.

Bibliografia: Palazzo, 1910, n. 131; Salon, 1912, n. 1454; Seconda, 1914, n. 1; Barbantini, 1943, p. 5 e segg.; Barbantini, 1946, p. 23; Marchiori, 1946¹, p. 7; Barbantini, 1948, n. 3; Marchiori, 1948¹, p. 68; Geiger, 1949, p. 31 e tav. 10; Apollonio, 1950, p. 51 e segg.; Opere, 1950, n. 3; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 3; Carandente, 1956, p. 7; Castel-franco-Valsecchi, 1956, p. 94; Ferrara, 1956, p. 131; Innocenti, 1956, p. 6; Marchesini, 1956, p. 123; Marchiori, 1956, p. 8; Branzi, 1958, pp. 2, 37; Perocco, 1958, p. 19 e segg.; Perocco, 1964, p. 492; Perocco, 1965¹, p. 123 e segg.; Monti, 1967, p. 37; Branzi, 1969, p. 77 e segg.; Perocco, 1972², p. 683 e segg.; Bellonzi, 1974, p. 35; Bortolato, 1974¹, p. 55; Bortolato, 1974², p. 19 e segg.; Mazzotti, 1974¹, p. 31 e segg.; Mazzotti, 1974², p. 68; Menegazzi, 1974, p. 12 e n. 22; Perocco, 1974, p. 21; Segato, 1977, (n. 3); Bortolato, 1980, II, p. 386.

Nel 1910 questa tela, insieme con *Case a Burano* e *Il muto* rappresentò per la prima volta Gino Rossi alle mostre di Ca' Pesaro. Giudicata dall'artista stesso la sua "più bella poesia", è opera emblematica e chiarificatrice del suo solitario, talvolta discontinuo cammino stilistico. *La fanciulla del fiore* è un'immagine severa e distaccata, con una sua grazia schiva e una definitiva umiltà, che discende da archetipi remoti eppure, con i suoi segreti e i suoi pudori, sentiamo appartenere anche al nostro tempo; stilizzata con il candore sapiente di un'antica icona, con la nitidezza di disegno e di colore d'una vetrata medioevale e insieme con un andamento lieve e gentile del tracciato che sa di Art Nouveau, con annotazioni ambientali che hanno l'impostazione e il tessuto cromatico di certa pittura nordica in una stesura uniforme e quasi povera che fa sentire lontanissimo e quasi trasfigurato il riferimento a Gauguin.



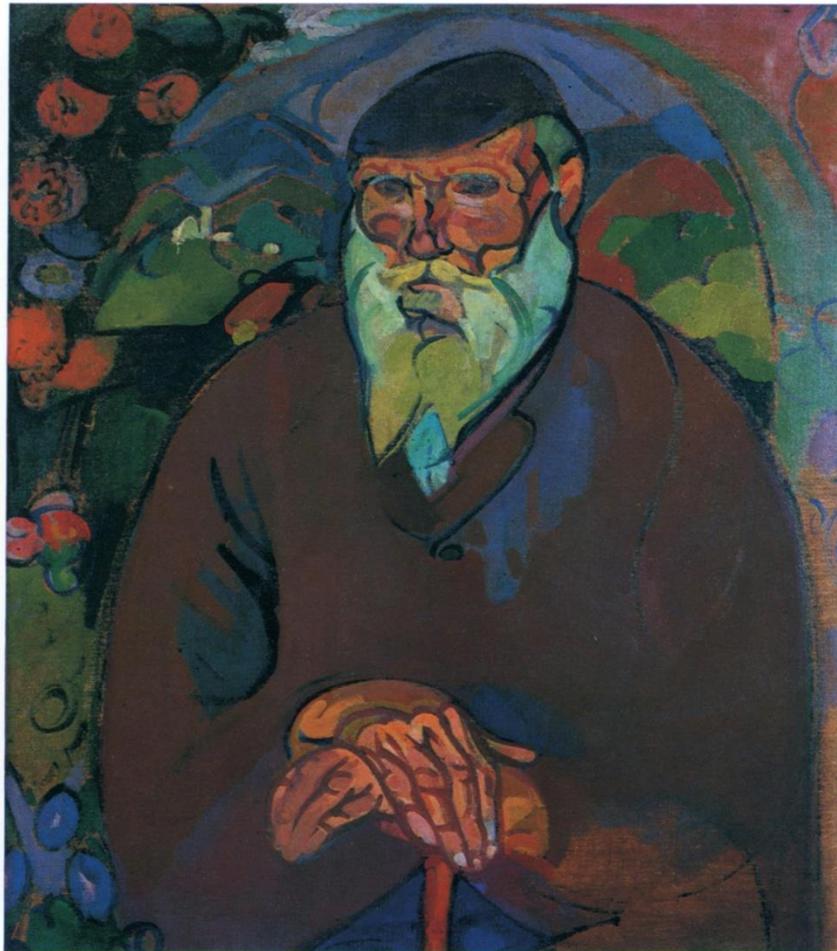


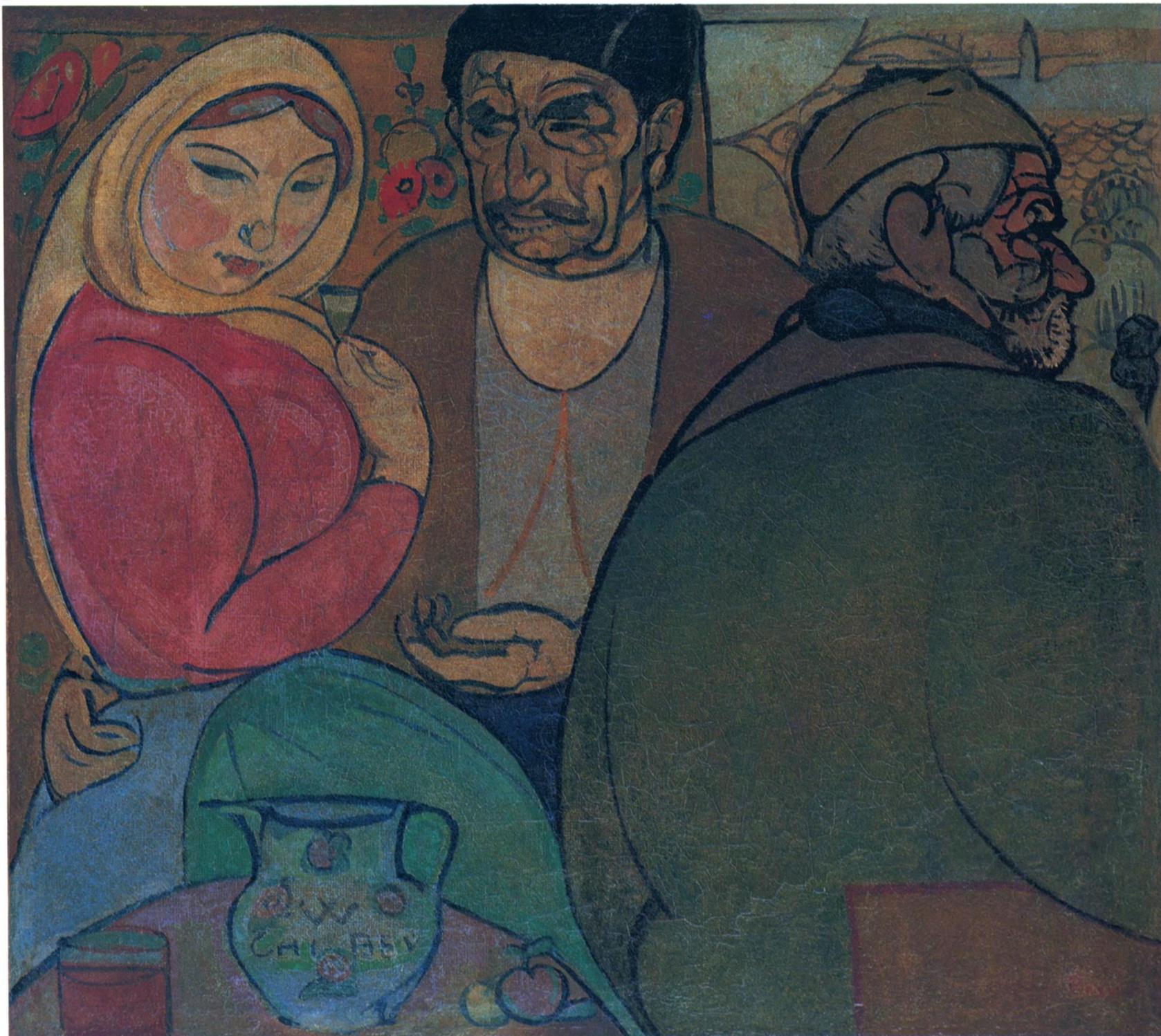
16. Tina, Maria e Pina (recto)
16 bis. Vecchio seduto (verso)
olio su tela
70 x 61 cm
Verona, collezione privata

Esposizioni: Venezia, 1939; Roma, 1956; Milano, 1964; Treviso, 1974.

Bibliografia: Marchiori, 1939, n. 5; Barbantini, 1946, p. 21; Geiger, 1949, tavv. 36 e 37; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 8; Minassian, 1964, n. 1; Menegazzi, 1974, p. 17 e n. 37.

È una tela dipinta sui due lati. Sul recto le tre bambine in costume, gradevole, fresco omaggio a tradizioni popolaresche espresso con un linguaggio vicino a certe proposte della Secessione di Vienna, appartengono alla prima attività dell'artista. Quasi certamente dipinto qualche anno più tardi sul verso, il Vecchio seduto (per il quale soltanto può valere la data del 1910 mentre la critica, a parte il Carandente [1956], assegna tutti e due i dipinti al 1913) è forse il primo tentativo di superare la gradevolezza della decorazione attraverso l'impostazione frontale della figura e la resa compatta del suo volume, benché non si sottraggano a un certo compiacimento descrittivo il volto e le mani.





21. *La buona pesca*, 1910
olio su cartone riportato su tela
64 x 72 cm
firmato in basso a destra
«Rossi»

Verona, collezione privata

Esposizioni: Venezia, 1911; Parigi, 1912; Roma, 1914; Venezia, 1943; Venezia I, 1948; Roma, 1956; Treviso, 1974.

Bibliografia: Palazzo, 1911, n. 69; *Seconda*, 1914, n. 4; Barbantini, 1943, fot. n. 4; Candida, 1943, p. 172; *La Voce Libera*, 1947, p. 12; Barbantini, 1948, n. 5; Geiger, 1949, tav. 39; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 9; Mazzariol, 1958, p. 25; Perocco, 1958, p. 19 e segg.; Zamberlan, 1959, p. 7; Marchiori, 1960, p. 138; Perocco, 1965¹, p. 46 e segg.; Perocco, 1972, p. 46 e segg.; Mazzotti, 1974, p. 75; Menegazzi, 1974, p. 17 e n. 35.

Alla figura di donna sulla sinistra che ricorda quella di *Mestizia* e che contiene spunti decorativi propri di un tardo Liberty, si aggiungono le due figure di pescatori, solide nell'impostazione, rese con l'accento espressionistico che diventerà in seguito caratteristica dei ritratti di Gino Rossi. È perciò da considerare dipinto di fondamentale importanza per la definizione dell'iter pittorico dell'artista.

33. *Barene a Burano*
olio su cartone riportato su
compensato
59,5 x 70,4 cm
Padova, collezione privata

Esposizioni: Milano, 1949; Mila-
no, 1950; Roma, 1956; Padova,
1962; Cortina d'Ampezzo, 1970;
Treviso, 1974.

Bibliografia: Geiger, 1949, tav.
61; *Opere*, 1950, n. 30; Bucarelli-
Carandente, 1956, n. 58; Mar-
chesini, 1956, p. 126; Marchiori-
Perocco, 1970, tav. IX; Mene-
gazzi, 1974, n. 39; Segato, 1977,
(n. 6).

Paesaggio di intensa felicità colo-
ristica nella luce, reso con fitte
pennellate, interpretazione alla
veneta di suggestioni desunte
dalla pittura di Van Gogh, mentre
la struttura dell'albero richiama
soluzioni proposte da Vlaminck in
alcune vedute della Senna ese-
guite tra il 1904 e il 1906.

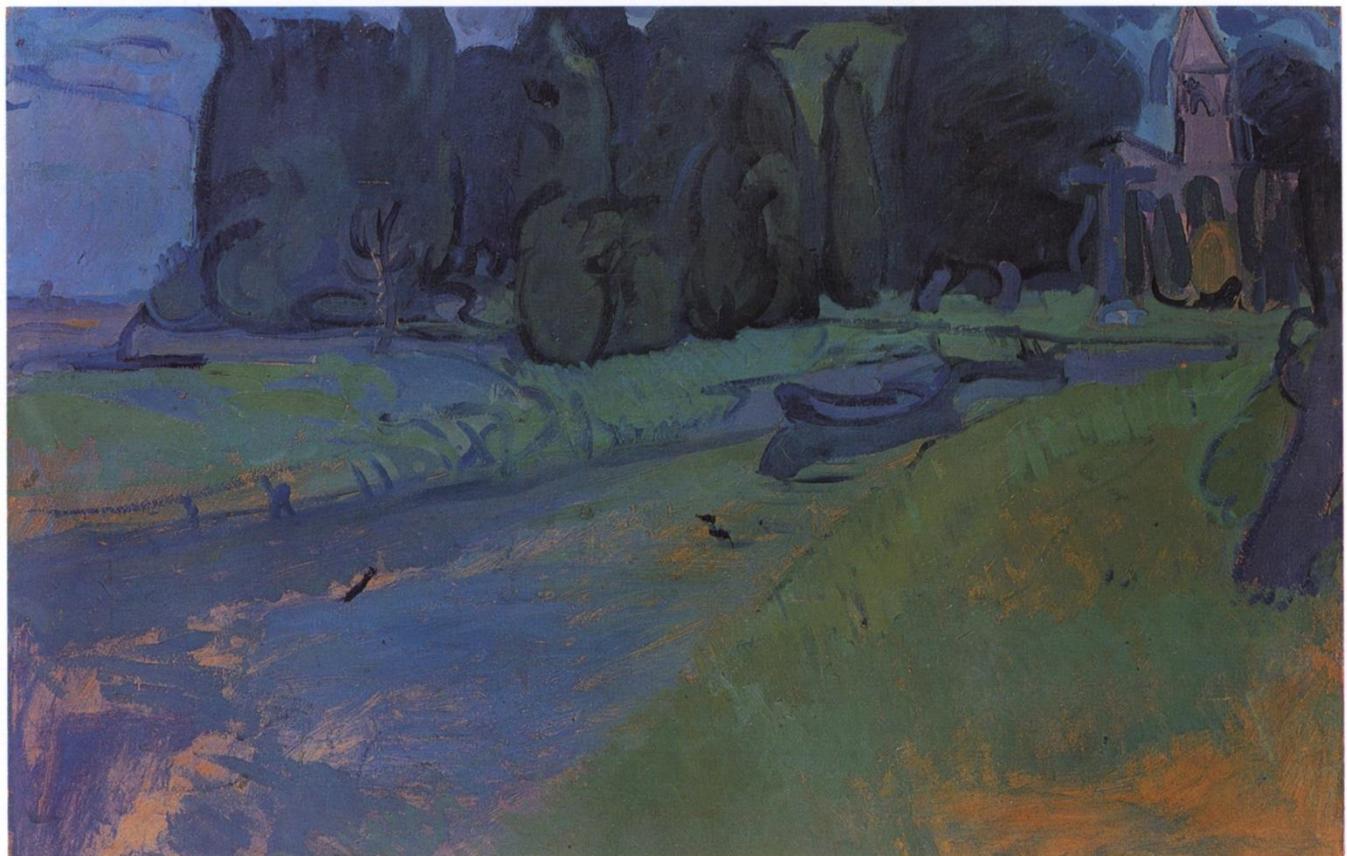


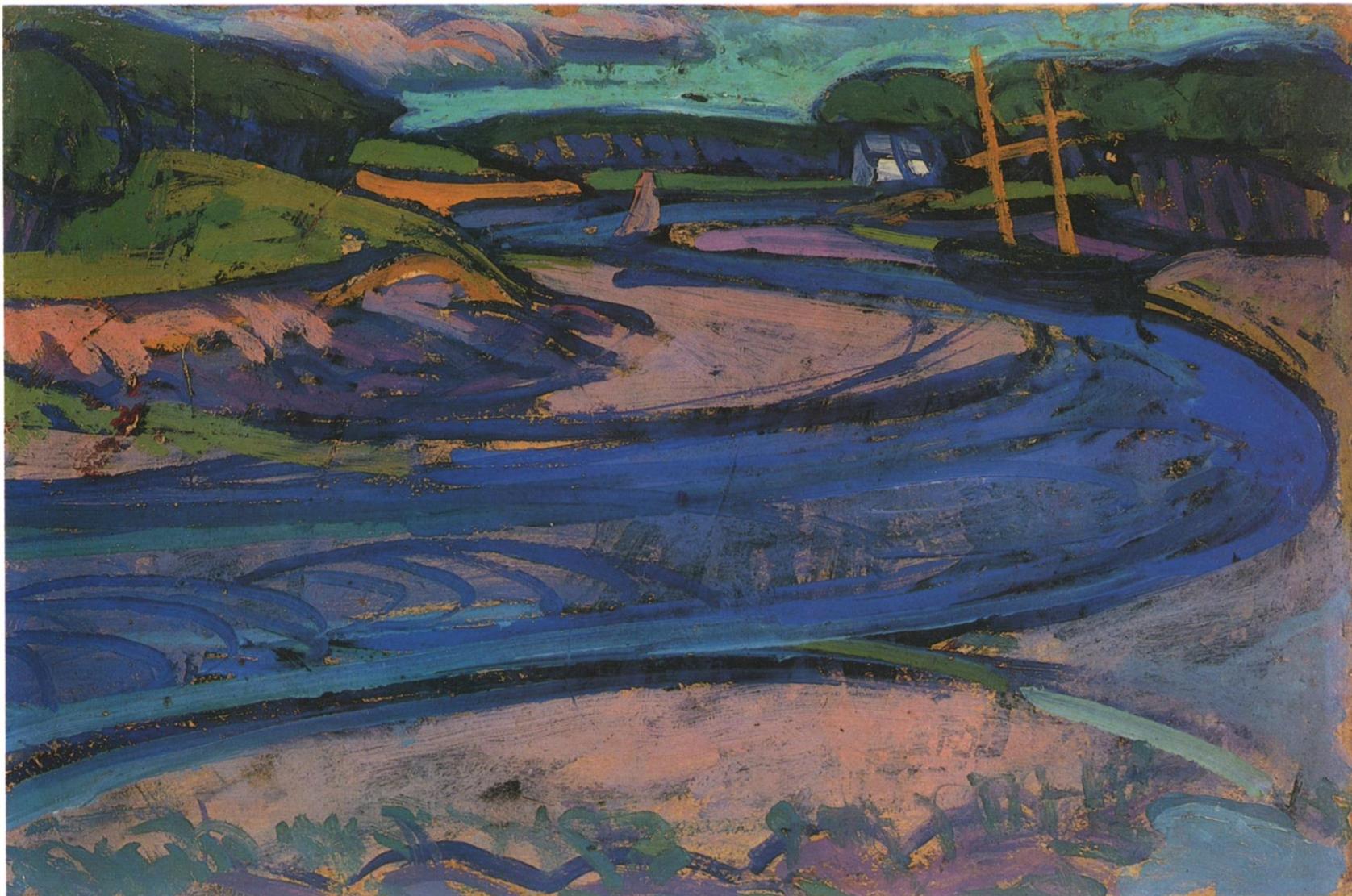
34. *San Francesco del deserto*
olio su cartone
45 x 72 cm
Milano, collezione privata

Esposizioni: Venezia I, 1948;
Roma, 1956; Treviso, 1974.

Bibliografia: Candida, 1943, p.
170; Barbantini, 1948, n. 20; Gei-
ger, 1949, tav. 33; Apollonio,
1950, p. 52; Bucarelli-Caranden-
te, 1956, n. 60; Bortolato, 1974²,
p. 80; Menegazzi, 1974, n. 46;
Segato, 1977, (n. 9).

Nell'ampio panorama che si offri-
va a Gino Rossi dalla sua casetta
di Burano ai Tre Ponti c'era anche
quest'isola, la cui chiesa egli al-
lontana prospetticamente oltre il
prato, il canale e la scura barriera
degli alberi che accentuano rom-
anticamente il senso di pace e
di solitudine della rappresen-
tazione.





40. *Canale in Bretagna*

olio su carta intelata
20 x 30 cm

Milano, Civica Galleria d'Arte
Moderna

Esposizioni: Treviso, 1974.

Bibliografia: Geiger, 1949, tav.
13; Caramel-Pirovano, 1973, p.
27; Menegazzi, 1974, n. 42.

Datato intorno al 1910 da Caramel-Pirovano (1973), mi sembra sia piuttosto da riferire all'epoca del secondo viaggio a Parigi e in Bretagna nel 1912 per caratteristiche tecniche analoghe a quelle del *Paesaggio bretone* di Castillon la Bataille.

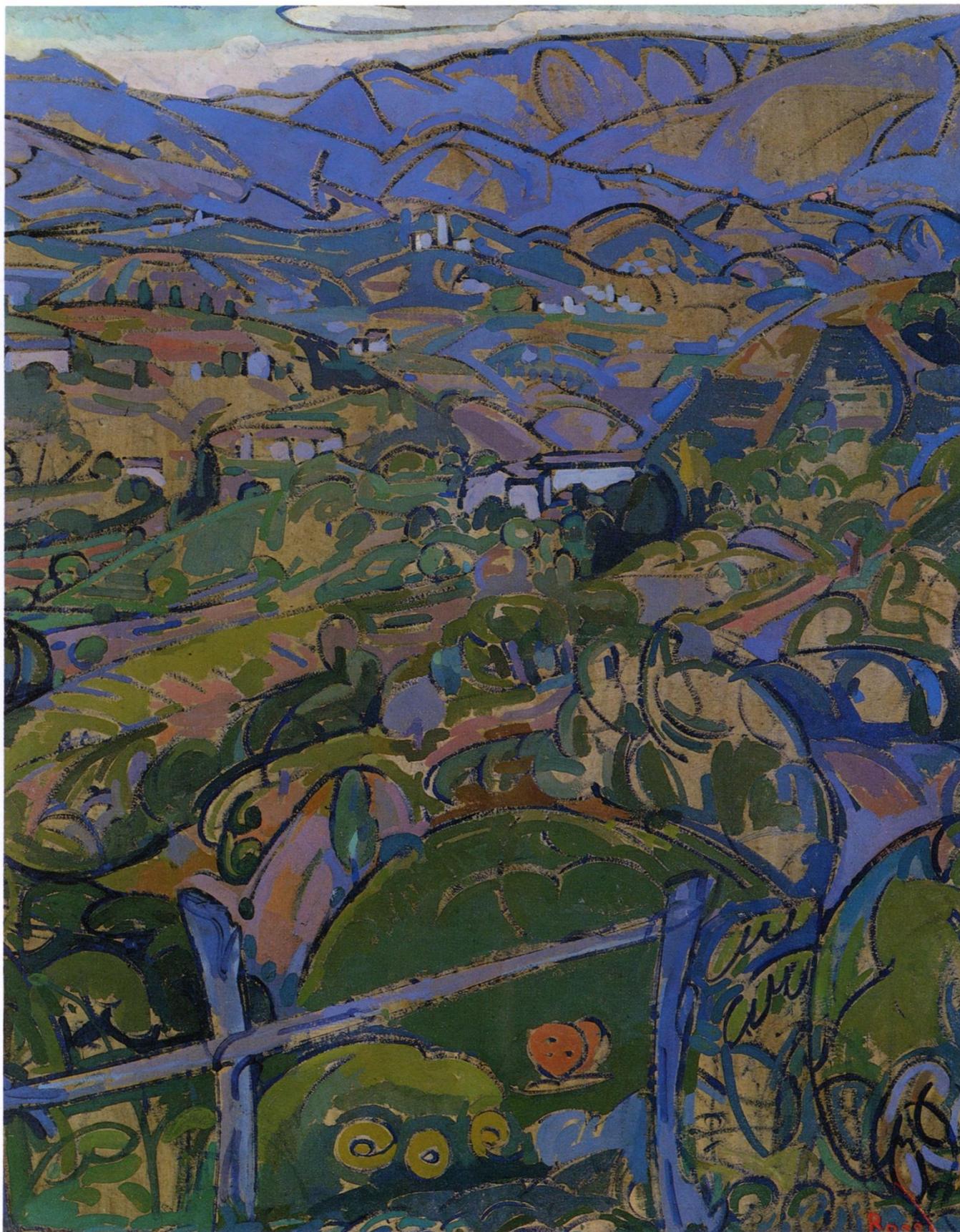
47. *Grande descrizione asolana*, 1912
olio su cartone
68 x 56 cm
firmato in basso, a destra
«Rossi»

Venezia, collezione privata

Esposizioni: Parigi, 1912; Venezia, 1913; Roma, 1914; Verona, 1919; Treviso, 1933; Venezia, 1943; Milano, 1946; Venezia I, 1948; Catania-Palermo, 1949; Roma, 1956; Venezia, 1958; Padova, 1962; Ankara-Istanbul, 1963; Firenze, 1967; Verona, 1971; Treviso, 1974.

Bibliografia: *Salon*, 1912, n. 1456; *Catalogo*, 1913, n. 109; *Catalogo*, 1919, IV, p. 23; Barbantini, 1933, n. 9; Valeri, 1933, p. 696; Barbantini, 1943, fot. (n. 5); Candida, 1943, p. 172; Marchiori, 1946¹, p. 7; Marchiori, 1946², p. 11; Barbantini, 1948, n. 26; Geiger, 1949, tav. 67; *Mostra*, 1949, n. 20; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 68; Carandente, 1956, p. 7; Marchiori, 1956, p. 8; Perocco, 1958, p. 19 e segg.; Maltese, 1960, p. 307; *Mostra*, 1963, p. 31; Perocco, 1965¹, p. 128 e segg.; Marchiori, 1967, n. 295; Branzi, 1969, p. 78; Magagnato-Marchi, 1971, p. 25; Perocco, 1972, p. 128 e segg.; Menegazzi, 1974, p. 17 e n. 56.

È una delle ultime testimonianze dell'ultima serena parentesi di vita trascorsa da Gino Rossi nella quiete dei colli asolani. Il paesaggio, in una straordinaria sinfonia di verdi smeraldini, descrive filari di viti, prati, case raggruppate in cima a dolci pendii o sparpagliate a mezza costa; "lo spazio, senza perdere unità, appare suddiviso in un ritmo tumultuoso di segni, insistentemente ripetuti" (Branzi, 1969).



52. *Pescatore buranese*, 1913

olio su cartone

46 x 32 cm

Milano, collezione privata

Esposizioni: Venezia I, 1948; Catania-Palermo, 1949; Roma, 1956; Venezia, 1958; Venezia, 1966; Treviso, 1974.

Bibliografia: Barbantini, 1948, n. 21; Geiger, 1949, tav. 45; *Mostra*, 1949, n. 21; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 47; Perocco, 1958, p. 54 e segg.; Perocco, 1965¹, p. 132; Rizzi, 1966, n. 4; Branzi, 1969, p. 101; Perocco, 1972, p. 132; Bellonzi, 1974, p. 36; Menegazzi, 1974, n. 26.

Il Rossi ha più volte ritratto vecchi pescatori di Burano i cui volti segnati, come quelli dei pescatori bretoni, da una vita di mare e di lavoro gli davano occasione di approfondire quella ricerca formale che si manifesta nei toni più alti e drammatici proprio negli anni 1912-1913: alla mostra di Ca' Pesaro del 1913 si avverte infatti nella sua opera il segno di una frattura interiore dell'uomo, di una nuova pena dell'anima senza ritorno e senza scampo.



53. *La famiglia del vecchio pescatore*, 1913
 olio su cartone
 72 x 54,5 cm
 Venezia, collezione privata

Esposizioni: Venezia, 1943; Roma, 1956; Venezia, 1958; Padova, 1962; Ankara-Istanbul, 1963; Verona, 1971; Treviso, 1974.

Bibliografia: Barbantini, 1943, fot. (n. 7); Geiger, 1949, tav. 40; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 36; Branzi, 1958, pp. 2, 38; Perocco, 1958, n. 6; Zamberlan, 1959, p. 7; *Mostra*, 1963, p. 31; Branzi, 1969, p. 78; Magagnato-Marchi, 1971, p. 24; Menegazzi, 1974, p. 17 e n. 36.

La tecnica prevalentemente calligrafica, talvolta decorativa del primo periodo, che si osserva ancora nella testa della ragazza e nella Madonna col Bambino del quadro riprodotto nello sfondo, cede il posto a un linguaggio di maggiore vigoria plastica nelle figure dei due vecchi in primo piano, dell'uomo in particolare reso con grande vivezza di espressione e principale protagonista di un "ritratto di famiglia" che comprende anche, forse al di là di una finestra aperta, uno scorcio di Burano.





59. *La tavola imbandita*

olio su cartone

49 x 66 cm

Padova, collezione privata

Esposizioni: Roma, 1955-1956;
Roma, 1956; Centro America,
1967.

Bibliografia: Geiger, 1949, tav.
35; *Quadriennale*, 1955-1956, n.
48; Bucarelli-Carandente, 1956,
n. 62; Castelfranco-Valsecchi,
1956, p. 95; Bellonzi, 1967, n. 56.

Questa natura morta, una delle pochissime eseguite negli anni precedenti la prima guerra mondiale, ha notevole importanza nel processo di trasformazione del linguaggio di Gino Rossi: nella sintassi ancora chiaramente derivata da Van Gogh, la struttura della composizione si sta solidificando secondo le proposte di Cézanne.

70. *Testa di ragazza*, 1920

olio su cartone

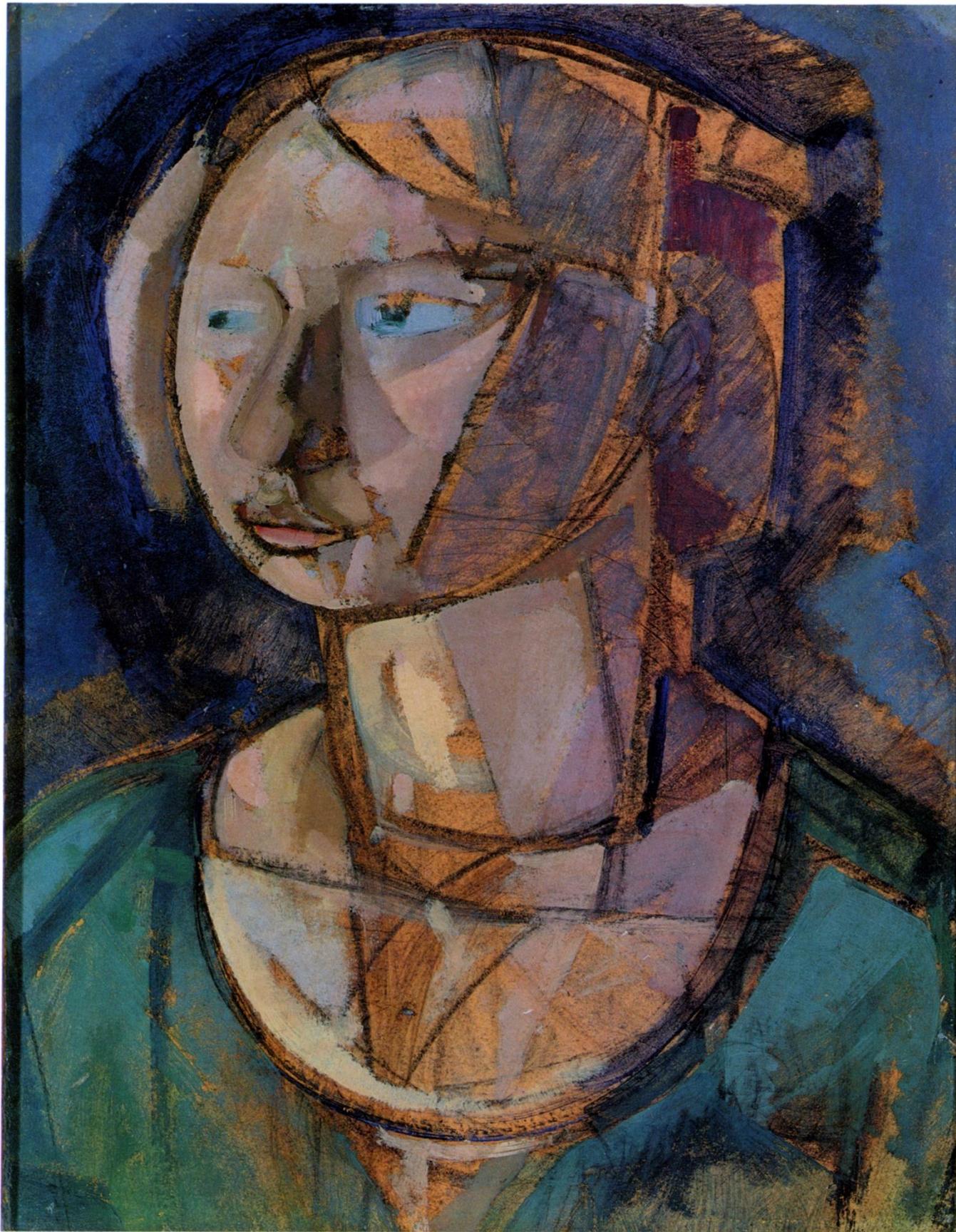
49 x 35 cm

Venezia, collezione privata

Esposizioni: Venezia, 1920; Treviso, 1933; Venezia, 1943; Milano, 1946; Venezia I, 1948; Roma, 1956; Varsavia, 1958; Venezia, 1958; Saint-Etienne, 1959; Padova, 1962; Milano, 1964; Firenze, 1967.

Bibliografia: *Catalogo*, 1920, n. 44; Barbantini, 1933, n. 12; Valeri, 1933, fot. 694; Barbantini, 1943, fot. (n. 14); Candida, 1943, p. 174; Marchiori, 1946, tav. XIII; Barbantini, 1948, n. 38; Geiger, 1949, tav. 55; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 90; Carandente, 1956, p. 71; Marchesini, 1956, p. 129; Marchiori, 1956, p. 8; Branzi, 1958, p. 38; Minassian, 1958, p. 8; *Mostra*, 1958, n. 5; Perocco, 1958, p. 28 e segg.; Dell'Acqua, 1959, n. 81; Minassian, 1964, n. 13; Perocco, 1965¹, p. 139; Marchiori, 1967, n. 683; Branzi, 1969, p. 106; Perocco, 1972, p. 139; Marchiori, 1967, n. 683; Branzi, 1969, p. 106; Perocco, 1972, p. 139; Marchiori, 1974, p. 40; Mazzotti, 1974¹, p. 135; Mazzotti, 1974², p. 79; Menegazzi, 1974, p. 17; Minassian, 1974, p. 46.

Per quanto contenga riferimenti a soluzioni lineari già sperimentate nelle opere giovanili è un dipinto che dimostra quanto importante sia stata per Gino Rossi, durante l'ultimo viaggio a Parigi nel 1919, la lezione di Cézanne (Perocco, 1965, parla di "rivelazione"): la figura è frutto di una analisi profonda della necessità, sentita di giorno in giorno più angosciata, di inventare una propria inconfondibile morfologia, nella consapevolezza che "col colore non si costruisce: si costruisce con la forma".





75. *Natura morta con brocca*
olio su cartone
64 x 82 cm
Roma, collezione privata
Esposizioni: Venezia, 1943; Roma, 1956; Treviso, 1974.
Bibliografia: Barbantini, 1943, fot. (n. 17); Geiger, 1949, tav. 71; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 93; Menegazzi, 1974, n. 77.

Al pittore trevigiano Nino Springolo che, tra il 1922 e il 1923 gli chiedeva che cosa stesse facendo, Gino Rossi rispondeva: "costruzioni". Così egli chiamava quelle composizioni di nature morte che gli permettevano di realizzare con la pittura forma e volume; una trasformazione profondamente meditata e sofferta dei suoi modi espressivi che non fu capita neppure dai fedeli amici trevigiani ed in un primo tempo neppure dal Barbantini che tuttavia più tardi scriverà: "Queste pitture austere e concentrate sopravvivono al di sopra di tutto quello che è transitorio... Queste nature morte durano e dureranno al di là dell'effimero, perpetuamente consistenti". La forma, solidificata in volume, è espressa

con un linguaggio che riduce gli oggetti – una brocca, un ventaglio, una pipa, un bicchiere, una busta, una bottiglia, dei fogli – alla loro essenzialità ancor più evidente per l'uso di colori smorti e pesanti.

80. *Natura morta con violino*,

1922

olio su cartone

69 x 55 cm

Milano, collezione privata

Esposizioni: Treviso, 1933; Venezia, 1939; Venezia, 1943; Trieste, 1947; Venezia I, 1948; Roma, 1955-1956; Roma, 1956; Milano, 1964; Centro America, 1967; Firenze, 1967; Cortina d'Ampezzo, 1970; Treviso, 1974; Ginevra, 1977; Bologna, 1980.

Bibliografia: Barbantini, 1933, n. 25; Valeri, 1933, fot. 694; Raggi, 1939, XXI; Barbantini, 1943, fot. (n. 19); Barbantini, 1948, n. 50; Podestà, 1948, fot. 75; Geiger, 1949, tav. 72; Apollonio, 1950, fot. X; *Quadriennale*, 1955-56, n. 47; Bucarelli-Carandente, 1956, n. 96; Castelfranco-Valsecchi, 1956, p. 95; Marchesini, 1956, p. 129; Marchiori, 1956, p. 8; Maltese, 1960, p. 307; Marchiori-Perocco, 1963, p. 43; Minassian, 1964, n. 7; Bellonzi, 1967, n. 58; Marchiori, 1967, n. 686; Branzi, 1969, p. 107; Marchiori Perocco, 1970, tav. XXV; Marchiori, 1974, p. 40; Menegazzi, 1974, n. 79; *Mostra*, 1977, pp. 68-70; Segato, 1977 (n. 16); Barilli-Solmi, 1980, pp. 293-295.

È una delle sintesi più riuscite: realizzata con pochi segni, costruita con grande semplicità, richiama moduli morandiani. Un soffio di poesia sfiora gli oggetti — tre bottiglie, una pipa, un bicchiere, un violino, e ben chiaro quel numero 6 come stampigliato che è l'ingenua firma dell'artista «sei Rossi» — che si raggruppano quasi naturalmente al centro della composizione, come altre volte le case bretoni, asolane o buranesi strette le une alle altre, inseriti naturalmente in una robusta struttura architettonica calcolata con rigore spaziale, nobilitati da una sinfonia di variazioni cromatiche sul bruno, sobrie ed essenziali.

