

## INTRODUZIONE

Nell'elaborazione della mia tesi di laurea ho ritenuto opportuno far precedere ad un'analisi del periodo, un quadro introduttivo sul clima politico culturale e artistico della Bologna di quell'epoca. Seguono poi le quattro fasi che percorrono il Novecento e che di conseguenza vanno ad incidere sulla poetica scultorea di Quinto Ghermandi, tema principale della mia discussione.

Sono trascorsi novant'anni dalla sua nascita ed ho voluto dare un piccolissimo saluto a questo grande Maestro di cui i musei di tutto il mondo possiedono i suoi capolavori, e a cui così raramente, invece, la nostra cultura cittadina e nazionale si dedica.

Mi piace pensare che l'arte di questo scultore sia stata in parte generata attraverso quella terra e il paesaggio che gli hanno dato i natali e che anch'io ho la gioia di condividere.

Prendendo, dunque, in esame la situazione artistica italiana negli ultimi anni della guerra, va ricordato che tutti i maggiori strumenti di divulgazione attraverso cui l'opera degli artisti è resa pubblica, e cioè esposizioni collettive periodiche o occasionali e riviste d'arte e di cultura che nel decennio precedente la guerra sono in gran parte gestite o controllate dallo Stato e dal regime, interrompono quasi simultaneamente la loro attività tra il 1942 e il 1943, lasciandoci uno spaccato dello stato delle arti in Italia di quel periodo.

Anche il Novecento è finito: gli ultimi dieci anni di autarchia culturale hanno distrutto tutto. I vecchi maestri appaiono senza più alcuna capacità né di evoluzione né di rinnovamento; i numerosi giovani nati tra il primo e il secondo decennio del secolo praticano un manierismo eclettico, evitando posizioni estreme, in cui non c'è né l'indizio del nuovo né quello della continuazione.

Nel 1945, con la fine della guerra e la riunificazione dell'Italia liberata, altri stimoli di rinnovamento sollecitano l'arte italiana e una manna di nuove e diverse informazioni piove dall'Europa sui turbati spiriti della generazione di mezzo e sugli entusiasmi dell'educazione rivoluzionaria dei giovani, provocando un accelerato proliferare di raggruppamenti, schieramenti e movimenti che per un triennio costituiscono un crogiuolo in cui si rimescolano tutte le carte: si formano gruppi e associazioni, la problematica artistica si diffonde sui giornali, si riaprono e si moltiplicano le gallerie private, appaiono nuovi artisti e nuovi critici, nasce una nuova terminologia.

Nel primo capitolo si presenta un profilo letterario delle principali riviste contemporanee di Bologna: le pubblicazioni de "L'Orto" e l'apertura della Galleria di "Cronache". Una trattazione, la prima, indispensabile per la conoscenza dell'ambiente storico sociale in cui la rivista era sorta e si era sviluppata e per la comprensione delle sue scelte stilistiche e contenutistiche; ovvero un quadro riassuntivo della tipologia degli articoli di critica d'arte, un commento delle scelte grafiche e artistiche della rivista.

Per quanto riguarda il gruppo formatosi alla Galleria di "Cronache", nei due anni di attività, la sala d'esposizione sarà luogo d'incontro di artisti come Giorgio Morandi, Cesare Gnudi, Luciano Anceschi, e di critici quali Francesco Arcangeli e Gian Carlo Cavalli. Questi maestri agivano portando avanti la loro esperienza. Il gruppo è composto dai pittori Giovanni Ciangottini, Aldo Borgonzoni, Pompilio Mandelli, Ilario Rossi e dallo scultore Luciano Minguzzi. Insieme conducono la Galleria che per la città diviene un nuovo ritrovo formativo, donando grande impulso alla vita culturale del periodo. In questo senso Ghermandi non poteva non esser coinvolto dall'agire di questi artisti.

Da qui si dipana tutto il lavoro, la carriera, la poetica e la vita dell'artista Ghermandi attraverso le descrizioni delle sue opere scultoree.

## BIOGRAFIA

Quinto Ghermandi nasce a Crevalcore il 28 settembre 1916, figlio di Smeraldo e Flora Cremonini. La sua creatività prende spazio da subito, nei giochi di quand'era bambino, e lo racconta lui stesso:

*«Il mio mestiere è fare lo scultore. Non so fare altro e non ho mai desiderato fare altro.*

*Se provo a risalire nel tempo, alla ricerca di come nasce questa mia passione, ritrovo me stesso bambino che pasticchio con la terra (...) presto qualcuno comincerà a dire che ho talento e che un giorno questo giuoco potrò farlo per mestiere. Così, sentendomelo ripetere, me ne convinco anch'io: ho poco più di otto anni, ma ormai penso seriamente che da grande farò lo scultore, che farò i monumenti, come quello che ho visto inaugurare in paese e che mi ha tanto suggestionato»<sup>1</sup>.*

Dal 1934 al 1940 frequenta il Liceo Artistico, dove gli fu maestro ed amico Cleto Tomba, il quale influenzò la scultura di Ghermandi dandogli un'impronta grottesca ed ironica. Raccontando di alcuni suoi allievi e colleghi egli ricorda:

*«Ho avuto una grande soddisfazione dall'insegnamento, perché gli allievi allora eran bravi, non come adesso che si iscrivono a Belle Arti perché non c'è il latino... Allora quei dieci, dodici, quindici (ne ho avuto anche cinque soltanto) erano tutta gente dotata. Cioè tutti passavano ai Corsi Superiori dell'Accademia, in scultura o pittura. Uno è Pasqualini, uno è Ghermandi, uno è Manfrini, uno è Guidi Ugo, pittore bravissimo; poi tanti altri che sono in giro e insegnano e lavorano*

---

<sup>1</sup> Quinto Ghermandi, *Ritratto dell'artista (par soi-même)*, in "Ghermandi" catalogo per il Premio Nazionale Pericle Fazzini, Grottammare luglio 1993 pag. 9

*nell'arte. Drei (professore di scultura ai Corsi Superiori dell'Accademia) era sempre contento degli allievi che gli passavo io»<sup>2</sup>.*

Successivamente studierà all'Accademia di Belle Arti di Bologna, formandosi alla scuola di Ercole Drei.

I primi lavori di Ghermandi risalgono alla fine degli anni Trenta e nelle opere di quel periodo appare chiaro come referente culturale la scultura di Arturo Martini. Del 1939 sono il *Ritratto del padre* e il *Ritratto della madre* in gesso. Cominciò a esporre partecipando nel 1940 ai Littorali dell'arte a Bologna, dove presentò il bassorilievo *La gioventù continua la marcia della rivoluzione* e la statua *Vittoria legionaria*, che risentono della retorica fascista e dei canoni stilistici della scultura di impegno monumentale di quel periodo.

Con l'entrata in guerra dell'Italia dal 1940 al 1947 Ghermandi si arruolò come bersagliere per combattere in Albania e in Grecia, dove vede l'Acropoli di Atene, e ne rimane meravigliato. Ma non basta per compensare il logoramento di una guerra di pioggia e fango. Per sfuggirne si presenta come paracadutista in Africa settentrionale. Viene catturato ad El Alamein dagli inglesi (1942), trascorrendo quattro lunghi anni di prigionia in Egitto, qui visita il Museo del Cairo e i monumenti lungo la valle del Nilo e nel Medio Oriente, in totale sette anni di assoluta inattività. Ma i suoi ricordi dell'arte rimangono vivi attraverso le riviste inglesi, con i lavori di Picasso e Moore. Al suo ritorno in patria, nel 1947, Ghermandi è spaesato e senza idee precise, deve ricominciare tutto da capo, ma ricco di un'immensa esperienza umana, riprese la sua attività artistica, facendo ceramiche e caricature, ottenendo alcuni riconoscimenti a Trieste e a Faenza vinse un premio per *Una pila da acqua santa* all'XI Concorso nazionale della ceramica, inizia così la sua storia con la scultura. Nel 1948 fino al '53 viaggia tra Parigi, Bruxelles ed Amsterdam. È il periodo della ceramica e impianta un forno a Bologna insieme all'amico Duilio Barnabé. Ma nel 1954 abbandona la ceramica e si dedica completamente alla scultura in ferro.

Le prime opere significative appaiono negli anni '50 con opere in clima naturalistico secondo l'accezione arcangeliana, di una straordinaria vena plastica, caratterizzate da una

---

<sup>2</sup> Cleto Tomba, *Tomba racconta Tomba*, il testo fu trascritto da registrazioni di sue conversazioni nell'estate del 1977, in "Cleto Tomba, il poeta della creta" a cura di Bernardo Rossi, Edizioni Antoniano, Bologna 1999, pag. 10

rarefazione al limite dell'astrazione, in cui è vivo l'interesse per l'informale, pur sempre temperato da ricordi e suggestioni naturalistiche tipicamente padane, a cui appaiono fuse l'attenzione alla storia, al passato, il tutto però tradotto in immagini di straordinaria e fantastica immediatezza plastica. Nella sua scultura si avverte l'interesse profondo con cui deve aver guardato Arturo Martini, artista la cui presenza è più significativa d'ogni altra nella vicenda artistica italiana del Novecento, o alla tridimensionalità impressionistica delle opere di Medardo Rosso.

*«Attorno al '55, dopo un breve tentativo con la ceramica, credo finalmente di aver trovato il giusto mezzo materiale per realizzare certe idee che mi frullan per la testa: il ferro saldato. Nascono belle sculture eppure qualche cosa non va ancora. Una latente insoddisfazione non mi rende tranquillo. Ma ecco che, improvvisamente, l'incontro con uno strano personaggio di nome Giona cambia la mia vita da scultore. Giona è un fanatico neo-collezionista. Vuole una mia scultura, ma la vuole in bronzo. È la rivelazione. Questa materia, inaspettatamente, mi è congeniale. È la mia materia<sup>3</sup>».*

È dunque l'incontro con il collezionista C. Giona Baldisserra che lo portò a misurarsi col bronzo, ma soprattutto gli fa scattare la fantasia. Nascono "le foglie", "le ali" e "i gesti". Realizza i suoi bronzi a Caselle di Sommacampagna presso la Fonderia Fratelli Bonvicini, dove forse si può riconoscere una sorta di geografia immaginaria del passato in guerra, del paesaggio o del vissuto tradotte nel bronzo, materia con cui l'artista ottiene effetti sì chiaroscurali, ma che rimandano spesso alla bidimensionalità della visione pittorica. Lavora a Verona presso la Fonderia Artistica Veronese, fonderia che vuol dire, per Ghermandi, lavorare in grandi spazi, in mezzo al fragore esaltante delle macchine, allo sfavillio dei forni. Nascono sculture nuove, prima eseguite in cera e poi subito passate alla fusione.

Ghermandi cominciò una nuova e fondamentale ricerca con le prime sculture nel '56, anno in cui partecipa alla XXVIII Biennale di Venezia, e vince sia il Premio Bologna nel

---

<sup>3</sup> Quinto Ghermandi, *Ritratto dell'artista (par soi-même)*, in "Ghermandi" catalogo per il Premio Nazionale Pericle Fazzini, Grottammare, luglio 1993, pagg. 9-10

'58 con *L'Uccello di Bronzo*, sia il Premio Internazionale del Bronzetto di Padova con *Studio per la grande foglia* nel '59, premiato insieme a Chadwick, in sintonia proprio con la "scuola inglese" di Armitage, della Richier e del primo César. A Venezia lega amicizia con Alberto Viani. Lo stesso anno è alla Biennale di Scultura a Carrara dove vinse il secondo premio con *Momento del volo*, e successivamente viene allestita una personale alla galleria "Il Cancellò" di Bologna.

Le analogie naturalistiche persistono ormai solo come rimando indiretto e, dopo il momento saliente della mostra "14+2" nel '57, Ghermandi tende sempre più alla metamorfosi dell'immagine come forma plastica pura. Ancora nel 1957 è presente al circolo di "Cultura di Bologna", al "Premio Spoleto", e al "II Premio Morgan's Paint" ed espone alla galleria "Numero" a Firenze.

Ma Ghermandi conseguì la sua maggiore affermazione nel 1960 alla XXX Biennale di Venezia, dove egli si presentò per la prima volta con una mostra personale. Il successo fu unanime tanto da parte della critica quanto da parte del pubblico e fu confermato dalle successive mostre dello scultore in Italia e all'estero.

Nel 1961 tiene una mostra personale nella galleria "Obelisco" di Roma. Vince la medaglia d'oro al "III Premio Morgan's Paint" (Rimini-Lubiana-Belgrado). Espone alla mostra della Rome-New York Art Fondation "The Quest and the Quarry". È presente alle più importanti mostre in paesi come San Paolo del Brasile alla VI Biennale, è poi alla Biennale all'aria aperta di Anversa. Nel 1962 a Venezia viene allestita una mostra personale alla galleria "Il Canale", e partecipa a Spoleto a "Scultura nella città". L'anno dopo è denso di mostre personali quali: "Galerie Birch" di Copenaghen; "Aarhus Jydsk Kunst Gallerie"; "Mala Galerija" Lubiana; Klagenfurt, "Galerie 61"; Verona, galleria "Ferrari". Partecipa alla Biennale del Mediterraneo e vince il II premio di scultura Alessandria d'Egitto. Vince il premio scultura "Città Verona".

Nel 1963 Ghermandi vive un momento d'incertezza e il lavoro pare subire un momento di stasi, sarà però una visita al museo egizio di Torino a suggerire una nuova soluzione: la frontalità. Ed ecco che nascono sculture come *Pepete a piombo*, *il Miro e la Goccia*, *Teodoro Jonico* e *Giselda e Timoteo*. Tutte sculture con un punto di vista privilegiato, ovvero quello frontale.

Espone in Danimarca nel 1964 al Louisiana Museum e al Lundskunsthall in Svezia, poi in Egitto, Olanda, Stati Uniti d'America e alla "Documenta III" di Kassel. Partecipa a collettive come "Scultura italiana", "Walzer Gallerie", Liverpool; "Premio Marche" di Ancona e alla Mostra mercato dell'arte contemporanea a Firenze.

Nel 1965 alla IX Quadriennale di Roma, presenta *La Mantide Atea*. Sempre nel '65 espone con un gruppo di sei scultori: "Eidetica" a Milano alla "Galleria Pagani". Partecipa alla Biennale di Milano; Biennale di Verona; Biennale internazionale di scultura, Carrara; "VI Premio del Bronzetto", Padova; "Piccola scultura", Modurodam, l'Aja; "Scultura Italiana", Nuova Zelanda.

Di nuovo nel '66 si trova in una mostra personale alla XXXIII Biennale di Venezia, con le nuove sculture frontali in bronzo nero: i "Personaggi", (*La Mantide Atea, Pepete a piombo, Giselda e Timoteo*) immagini del reale e del fantastico in cui Ghermandi esprime con rara finezza la sua vena ironica, ma sempre così aderente al reale, trasfigurandolo in un "mcraviglioso" che ci è però sempre molto vicino anche se non immediatamente percettibile. Il segno è sottile, il disegno a punta d'acciaio non toglie nulla all'evocazione fantastica di quegli alberelli, foglie, teatrini, anzi li carica ancor di più di una valenza astrante che li rende quasi simboli, archetipi di un'immaginaria eppur concreta realtà.

L'anno successivo partecipa alla Biennale Internazionale di scultura della città di Carrara. Vince il premio Accademia per la scultura alla mostra del Fiorino. Espone alla Biennale di Verona.

Nel 1968 vince il concorso per il monumento alla Resistenza di Brescia e nel '69 il "Premio Fiorino" di Firenze.

Nel 1970 viene allestita sia la personale alla galleria "Artivisive" di Roma che alla galleria "Sanluca" di Bologna. L'anno seguente vince per la seconda volta il premio del Bronzetto di Padova e si presenta con una nuova personale alla galleria "Linea" di Verona.

Nel 1975 è a Modena alla personale di grafica alla galleria "Darsena" con la presentazione della cartella "Segni in bolina", e alla galleria "Monterenzio Arte" di Monza, poi ancora a Genova alla galleria "Fiasella".

Nel 1980 lo ritroviamo in diverse e nuove personali come quella di grafica alle Terme di Porretta. Negli ultimi anni si è spesso dedicato alla grafica, con un interesse particolare alle puntesecche, con esiti assolutamente imprevedibili, tanto sono ricchi di suggestione.

Nel 1983 vi è la grande mostra antologica a Palazzo dei Diamanti di Ferrara, poi al Centro Civico di Porta Modena a Crevalcore e alla mostra personale alla Galleria "Aretusa" di Parma. Le sue opere si trovano in raccolte pubbliche e private in Italia e all'estero; Tokyo, Hong Kong, Nuova Zelanda, Iran, Oslo, Goteborg, Lund e numerose sono in Scandinavia dove ha tenuto ripetutamente mostre personali in vari musei e gallerie private. Le sculture sono collocate in diversi spazi pubblici. Due grandi sculture in bronzo sono state collocate recentemente a Mito in Giappone.

Fu nominato titolare della cattedra di scultura, dapprima all'Accademia di Belle Arti di Firenze, poi, alla cattedra di scultura all'Accademia di Bologna, dal 1974 al 1986, ricoprendo la carica di Direttore nel quadriennio 1981-84, e contemporaneamente inizia la produzione di terrecotte. Figura nell'importante rassegna de "L'Informale in Italia" tenutasi alla Galleria comunale d'Arte Moderna di Bologna. Realizza così nel decennio Ottanta una nutrita serie di piccole terrecotte policrome sul tema della satira politica.

Nel 1983 il suo paese gli dedica un'antologia in collaborazione con il Comune di Ferrara, la quale esporrà le sue opere in Palazzo Diamanti.

Nell'89 vince il concorso per le Fontane dell'Acquedotto della Romagna, fontane in marmo e bronzo realizzate a Cesena e a Ravenna, ma delle sei opere previste ne verranno realizzate quattro. Tra i più felici inventori di forme della scultura europea, ha saputo unire a maestria tecnica inconfondibile un'inesauribile vena poetica di preziosa leggerezza. Quinto Ghermandi muore il 18 gennaio del 1994.



## Capitolo primo

### FASE ESPRESSIONISTA: DA "L'ORTO" A "CRONACHE"

#### 1.1 *Formazione e nascita del gruppo della rivista "L'Orto"*

A partire dai primi decenni del Novecento, il processo di crescita che coinvolse l'Italia fece emergere nuovi fenomeni culturali tra cui la nascita di numerose pubblicazioni periodiche, le quali furono un elemento cardine nella diffusione di nuove ideologie e teorie estetiche.<sup>5</sup>

"L'Orto" rientra in quell'ampio gruppo di riviste fondate e dirette da giovani che hanno assunto come centrale la tematica del rinnovamento della cultura, in una varietà d'orientamenti che a volte si sono scontrati con le tendenze dominanti della politica culturale del fascismo.

Le riviste finirono per insinuare una nuova mentalità e si prestarono ad essere uno sbocco ideale a preoccupazioni, critiche, giudizi che non avrebbero trovato assenso nelle rigide e severe istituzioni del passato, segnando cioè, non soltanto la nascita di un nuovo strumento di comunicazione, ma anche la fondazione di un nuovo luogo di cultura. Si sviluppa in questo modo la cosiddetta «cultura militante», ben diversa da quella «accademica»<sup>4</sup>, caratterizzata dalla modernità e dall'attualità, da uno stile più divulgativo, polemico e brillante, rivolta ad un pubblico più vasto e non solo dotto. Tale cultura fu definita militante proprio perché sorse da scambi di opinioni, discussioni animate, suggerimenti epistolari, nacque negli uffici redazionali delle case editrici, nelle tipografie o addirittura in incontri occasionali sui tavolini dei caffè, dunque molta parte della cultura proveniente dalle riviste ebbe un'origine orale. Un'importanza rilevante ebbero, infatti, i contatti diretti, i viaggi continui, gli interminabili colloqui e le fitte corrispondenze, fu insomma il prodotto di rapporti personali.

Intanto in questi stessi anni il fascismo da forza di opposizione si trasforma in forza di governo, configurandosi sempre più come "ritorno all'ordine".

---

<sup>4</sup> G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano 1982

Gli anni Venti sono infine rappresentati dalla vivace polemica di due movimenti d'opinione, Strapaese e Stracittà, i quali in apparenza opposti, sostanzialmente concorrono alla restaurazione dell'ordine, sia nell'arte che nel costume. La tendenza "strapaesana" è rappresentata fondamentalmente da due periodici: "Il Selvaggio" di Colle Val d'Elsa e "L'Italiano" di Bologna, mentre il movimento di Stracittà si esprime invece in "900". Per Bottai, protagonista di quest'ultima corrente, la trasformazione dello Stato si attua solo «cercando un nuovo equilibrio delle attività e delle funzioni dello Stato, rielaborandone i principi e consolidandone gli istituti»<sup>5</sup>, mentre per gli strapaesani la rivoluzione si realizza solo se ci si richiama all'origine provinciale del fascismo.

Dall' "Italiano" "L'Orto" acquisisce la tendenza emergente, di un fascismo comunale e regionalmente italiano. Rifiuta invece l'antieuropeismo, l'antimodernizzazione e l'antinovecentismo sia pittorico che letterario propugnato dal suo direttore Leo Longanesi. Il mensile si qualificò come una rivista di squisito gusto grafico e attenta alla perfezione stilistica, in tal senso "L'Orto" tentò di emularla e, a conferma di ciò, Ronconi nel *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, scrive: «Redatta e impaginata con il gusto preciso e pulito della migliore provincia di allora, a metà tra L'Italiano e il Frontespizio»<sup>6</sup>. E proprio dal "Frontespizio" (1929-1940), inoltre, "L'Orto" riceve e assume quell'impostazione moralistica che impernia molti suoi articoli.

"L'Orto" nacque a Bologna nel maggio del 1931, con il sottotitolo di "Mensile di lettere e arti", diretto da Nino Corrado Corazza, a cui venne poi affiancato Giorgio Vecchietti. L'accostamento di questi due nomi nella direzione indicava che la rivista doveva svolgere un'attività sia letteraria, che artistica. Corazza era infatti un giovane pittore distintosi per la sua collaborazione a riviste assai quotate, come la fiorentina "Solaria".

La sede ufficiale della redazione viene stabilita a Bologna e la casa editrice è la stessa della rivista: le "Edizioni dell'Orto".

Questa rivista è nata dall'iniziativa di un gruppo di giovani artisti bolognesi, Corrado Corazza, Nino Bertocchi, Giovanni Poggeschi, Lea Colliva e Giorgio Vecchietti, direttore per quasi tutti i nove anni di pubblicazione.

---

<sup>5</sup> G. Bottai, *Dichiarazioni sul revisionismo*, in «Critica fascista», 15 luglio 1924

<sup>6</sup> E. Ronconi, *Dizionario della letteratura italiana contemporanea. Movimenti letterari - Scrittori*, Vallecchi, Firenze 1973

Il periodo più significativo, che sintetizza un certo costume culturale della provincia durante il periodo fascista, "L'Orto" lo visse nel suo soggiorno emiliano, offrendo spunti politico-culturali interessanti, infatti Bottai si preoccupò di attirarla nell'area della sua influenza, utilizzando il suo direttore Giorgio Vecchietti per quel programma teso all'organizzazione del consenso nella «concordia degli intellettuali»<sup>7</sup>, che fece poi capo a "Primato". Diversamente la sua epoca decisamente migliore fu quando "L'Orto" uscì a Lendinara, a partire dall'ottobre del 1932, per le edizioni Nord-Est di Venezia sotto la cura personale di Giuseppe Marchiori. Dal mese successivo (novembre 1932) il nome di Marchiori fu associato nella direzione a quello di Nino Corrado Corazza e di Giorgio Vecchietti.

Il titolo "L'Orto" doveva indicare il «carattere privato e provinciale della cultura sviluppato dalla rivista, con un accenno all'aspetto chiuso, quasi da circolo letterario, del gruppo di intellettuali che vi facevano capo, ma senza manifestazione di aristocratica superiorità»<sup>8</sup>, bensì con un'aperta modestia, oltre all'aspetto più ovvio di simboleggiare, attraverso la metafora dei diversi tipi di ortaggi coltivati appunto in un orto, le innumerevoli tematiche trattate nella rivista: prosa, poesia, arte, politica, storia e attualità.

Almeno in tutto il periodo emiliano, il mensile mantiene una sua linea culturale, nel tentativo di instaurare un rapporto con il grande pubblico, senza rinunciare d'altra parte alla letteratura contemporanea più raffinata. Questa oscillazione tra cultura di massa e cultura d'*élite*, esprime la linea di Bottai, attraverso il discepolo Giorgio Vecchietti, nella direzione che sarà poi quella realizzata da "Primato". Il *laissez-faire* culturale presente nella rivista è pertanto complementare a una direzione politica a senso unico, ne "L'Orto" infatti ogni posizione letteraria è accettata, purché svuotata di ogni contestazione politica.

Nel 1932 la redazione de "L'Orto" cambia sede e da Bologna si sposta a Lendinara, in provincia di Rovigo e uscirà per la casa editrice Nord-Est di Venezia, sotto la cura personale di Giuseppe Marchiori. L'anno seguente la rivista risulta redatta da Nino Corrado Corazza, Giuseppe Marchiori, Giannino Marescalchi, Gianni Poggeschi, Otello e Giorgio Vecchietti.

---

<sup>7</sup> G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano 1982

<sup>8</sup> V. Giacometti, *"L'Orto" rivista d'arte e di lettere 1931-39 Bologna*, ed. Clueb, Bologna 2005

La vera novità di questa nuova edizione de "L'Orto" è però rappresentata dallo spazio sempre maggiore dedicato all'arte. Uno dei motivi di questo mutato indirizzo scelto dalla rivista è da imputare alla collaborazione del critico d'arte Giuseppe Marchiori.

Tra gli articoli di critica d'arte apparsi in questa nuova edizione de "L'Orto", si legge "La passione dell'originalità" di Otello Vecchietti. Egli sostiene che gli artisti di vecchia generazione, non comprendano l'assoluta sincerità verso se stessi che anima gli artisti di oggi i quali, ben lontani dal ricercare una mediocre popolarità facile da ottenere, vogliono invece fare un poco di luce dentro e fuori di sé, cercando di trovare una propria individuale formazione artistica: «Chiamiamo ciò *originalità voluta* mentre non è se non volontà di risorgere»<sup>9</sup>.

Marchiori in una edizione del '32 racconta ai propri lettori di essere alla ricerca di «un artista ingenuo, primitivo nel senso d'uno che interpreti la natura fuori d'ogni sistema, con deciso coraggio e con la semplicità d'un atto di fede»<sup>10</sup>. Dovunque egli vada trova sempre esempi di "falso ingenuo", un prodotto squisitamente moderno che ha perso la semplicità di inventare o di esprimersi e cerca di sostituirla con la scaltrezza del "fare trascurato", un po' infantile, come si conviene a dei veri esperti. Il consiglio del critico verso i nuovi artisti è quindi di non astrarsi dalla vita, di sacrificare il superindividualismo, per ritrovare nella natura ispirazione ed armonia: «Penso a una nuova generazione che s'accinga a ricostruire senza badar più alla fortuna del nome»<sup>11</sup>.

Nel dicembre del '32 Marchiori dedica l'intera sezione ad un'artista emergente: Sofia Minassian. Nell'attività artistica di questa giovane pittrice, Marchiori ritrova il modello di quell' "artista ingenuo" da lui tanto agognato. Il critico riesce a cogliere l'elemento caratterizzante di tutta la sua arte. Essa dipinge in senso antiaccademico, non ha una cultura che le pesi e quindi nelle sue opere sfrutta solo l'istinto, non l'intelletto.

Molto frequenti sono gli interventi che intendono analizzare l'attività artistica, la formazione e la vita di uno specifico artista. Nel novembre del '32 Nino Corazza dedica una

---

<sup>9</sup> O. Vecchietti, *La passione dell'originalità*, in «L'Orto», Edizioni Nord-Est, Venezia giugno 1933

<sup>10</sup> G. Marchiori, (tratto dalla rubrica «Anonimo del '900») in «L'Orto», Edizioni Nord-Est, Venezia dicembre 1932

<sup>11</sup> G. Marchiori, (tratto dalla rubrica «Anonimo del '900») in «L'Orto», Edizioni Nord-Est, Venezia dicembre 1932

sua personale recensione alla mostra di Ottone Rosai, tenutasi a Firenze a Palazzo Ferrosi. Esordisce con un commento diretto e pungente:

*“Fra le prepotenze artistiche di oggi quella di Rosai è una delle più aggressive e perciò stesso invita a non aver paura e a non lasciarsene intimidire. (...) L’opera di Rosai ispira umanamente una reazione polemica e virile”.*<sup>12</sup>

Attraverso le sue opere Rosai comunica svariati messaggi, tra i quali il coraggio di ricominciare e quello d’essere poveri e brutti, non fidandosi d’altro che del proprio carattere dal quale nascerà un’altra bellezza e una più sicura virtù morale. Felicamente polemica, non per volontà reazionaria, ma con naturalezza la pittura di Rosai risente di quanto c’è di ripetuto e di abusato nell’arte moderna che è figlia naturale dell’accademia ottocentesca, e quanto poco avvicinarvi sia in quella falsa tradizione che oggi i più pensano di continuare con le peggiori improvvisazioni.

Nel numero del febbraio-marzo 1933 si parla della profonda influenza che la produzione artistica di Semeghini ha avuto sui pittori veneti. Innanzitutto occorre premettere che, se profonda fu l’influenza dell’artista, grande fu anche quella dell’uomo, esempio mirabile d’onestà, di rettitudine, di assoluta intransigenza. Infatti il primo obiettivo della sua arte fu sempre quello di trasmettere un insegnamento morale al suo pubblico. Oltre al fascino di una personalità artistica di prim’ordine, il successo di Semeghini in Veneto fu dovuto al fatto che la sua pittura riproponeva delle verità semplici, che i giovani confusamente sentivano di dover formulare. Egli ridiede all’artista soprattutto «la libertà di esprimersi, fuori da ogni sistema scolastico, mentre tutti erano irretiti tra gli impacci delle accademie e la maniera facile, brillante del pittoricismo tardo ottocentesco»<sup>13</sup>. Infine la sua pittura raggiunse quell’equilibrio fra forma e colore, cioè la perfetta armonia tra la qualità dell’intelligenza e quella dell’istinto, smitizzando definitivamente quel credo comune che voleva l’arte veneta a conoscenza soltanto della “teoria del colore”, a scapito del “principio della forma”.

<sup>12</sup> N. C. Corazza, *Mostra di Ottone Rosai*, in «L’Orto», Edizioni Nord-Est, Venezia novembre 1932

<sup>13</sup> G. Marchiori, *Semeghini e i Veneti*, in «L’Orto», Edizioni Nord-Est, Venezia febbraio-marzo 1933

Nel '33 Giuseppe Marchiori dedica ampio spazio all'arte di Segonzac, un artista che si leva dal caos della pittura contemporanea per contrapporre agli irrazionali esperimenti dell'accademica picassiana, le ragioni della logica, del buon senso e dell'intelligenza. Egli apporta nei suoi quadri un realismo, una sanità, una chiarezza, una decisa volontà di essere soltanto se stesso, in quanto nell'opera d'arte deve vibrare un'anima, una personalità.

Marchiori cura anche il saggio su Daumier, scrivendo di lui come di un artista che fin dall'inizio manifestò nella satira politica buon senso e intelligenza critica: «mai egli abdicò alla libertà di giudizio, anche quando ciò poteva costargli. Regno, impero, repubblica non lo ebbero servitore»<sup>14</sup>. Nella sua opera passò in rassegna infinite categorie sociali, con uno spirito d'osservazione acuto ed esperto del ridicolo e della miseria degli uomini, fino a quando non si dedicò totalmente alla pittura nella quale, libero da preoccupazioni moralistiche o satiriche, si rivelò subito un reazionario, prediligendo i forti contrasti chiaroscurali per raggiungere la massima intensità espressiva.

Tra gli ultimi numeri delle edizioni Nord-Est, trova spazio anche un ennesimo articolo, sempre di Marchiori, su Henri Matisse. La critica italiana ha sempre sostenuto che la sua pittura fosse frammentaria, senza profondità, di pura superficie. Marchiori conferma tali interpretazioni pur specificando che il mondo matissiano non è un mondo astratto, ma ha le sue leggi e le sue dimensioni: «un quadro di Matisse si offre a noi spontaneo e genuino in tutta la sua chiarezza: non esige uno sforzo mentale per essere compreso (...). Tale chiarezza è il risultato di equilibrio e di disciplina»<sup>15</sup>. Inoltre obiettivo dell'opera di Matisse è di raggiungere con l'elemento del colore il massimo dell'espressione pittorica, senza disgregare l'armonia e la solidità della composizione.

Dal 1934 al 1936 "L'Orto" è sotto la direzione unica di Giorgio Vecchietti e affiancato dalla consueta redazione.

La critica d'arte di questo triennio si ritaglia un modesto spazio all'interno della rivista. Non mancano comunque i saggi dedicati ai pittori contemporanei come Modigliani e Tomea, ai grandi classici della storia dell'arte, quale la mostra di Tiziano, alla pittura astratta, ai giovani artisti emergenti e alla critica d'arte.

---

<sup>14</sup> G. Marchiori, *Omaggio a Daumier*, in «L'Orto», Edizioni Nord-Est, Venezia maggio 1933

<sup>15</sup> G. Marchiori, *Henri Matisse*, in «L'Orto», Edizioni Nord-Est, Venezia novembre 1933

Oswaldo Licini traccia un ritratto intimo e umano di Modigliani, frutto di un incontro fortuito e occasionale al Caffè Parigino Petit Napolitain nell'autunno del 1917. Oltre a descriverne la personalità, ne delinea un profilo artistico che emerge in particolare nei suoi disegni. Essi sono la prova di come egli abbia saputo trascendere la realtà attraverso ritmi brevi e pure essenzialità per rendere fulminei concentrati umani.

Nello stesso numero un altro articolo, firmato Giuseppe Marchiori, sull'ennesimo artista esordiente, Tomea, di cui la rivista si assumeva orgogliosamente il merito di aver scoperto e di aver reso noto. Il critico esprime la gradita sorpresa che gli trasmise l'analisi delle sue opere. Nato e vissuto in Cadore, lo giudicava l'ingenuo rappresentante di una nuova era dell'arte, tutta purezza e freschezza sotto l'insegna della fantasia, ma dopo un'attenta analisi delle sue opere, dovette ricredersi.

Nelle discussioni d'arte veniva inoltre trattato il rapporto tra l'arte e lo stato, e l'arte e la realtà. Il primo dibattito ribadisce concetti fondamentali sulla relazione tra i produttori d'arte e le istituzioni. Innanzitutto viene sottolineato che l'artista può, anzi deve per ragioni morali ed economiche legarsi ad un'istituzione, senza che gli venga diminuita la sua libertà di creatore. Purtroppo gli eventi storici non hanno confermato un tale valido principio, i committenti, papi, stati, sovrani, mecenati o borghesi hanno sempre scelto, tra gli artisti, quello più adatto e capace a realizzare le loro idee. Anche lo Stato, come ogni committente, può scegliere chi vuole, ma la scelta fatta definisce il suo gusto. E lo Stato, alla lunga può favorire «l'accademismo»<sup>16</sup>, senza sfruttare le possibilità di artisti, disciplinati e preparati quanto gli altri, ma degli altri mille volte più artisti. Infine Marchiori ribadisce che lo Stato, attraverso il compito della protezione dell'arte, si assume una grandissima responsabilità, infatti gli acquisti di quadri, compiuti senza criterio selettivo, bensì badando ad accontentare un po' tutti, non rappresentano un gusto, anzi sono la diretta conseguenza di un tragico epilogo, circoscritto da Marchiori con poche ma significative parole: «L'arte non si può livellare senza tradirne lo spirito»<sup>17</sup>. Insomma l'articolo di Marchiori sulla pittura astratta conferma un interesse della rivista legato al campo artistico che va oltre i circoscritti confini nazionali. L'articolata e completa relazione mette in luce tutte le principali tappe percorse dalle correnti artistiche d'avanguardia. Si inizia dall'Impressionismo in cui «l'arte che

---

<sup>16</sup> G. Marchiori, *Discussioni sull'arte*, in «L'Orto», Edizioni A. Lombardini, Bologna luglio-agosto 1934

<sup>17</sup> Id.

prende a imitare la natura non risponde più alle richieste dello spirito umano»<sup>18</sup>. Si considera il Cubismo che dal 1908 al 1911 tende alla «totale cancellazione dell'oggetto»<sup>19</sup>. Secondo Marchiori il Cubismo non è riuscito a realizzare l'idea dell'arte come pura creazione, perché ha rotto l'equilibrio tra forma e colore, partendo da una falsa idea di superiorità della forma sul colore. Quasi contemporaneo al Cubismo, anche il Futurismo non riesce ad evadere dalla realtà. La sua è «una visione della natura filtrata attraverso lo stato d'animo»<sup>20</sup>. Inoltre il Dadaismo viene descritto come un movimento che riflette il disordine della società, negazione di tutti i valori, assoluta anarchia. Dal suo seno escono i surrealisti, i pittori che dipingono i sogni, che esplorano il subconscio, e malati di freudismo.

Anche in queste edizioni vengono riproposte le monografie sugli emergenti artisti italiani, quale la recensione sulla mostra di Giacomo Manzù nell'aprile del '37.

Notevole è la critica d'arte contemporanea curata da Gino Visentini. Tratta l'introduzione di un indispensabile elemento di pertinenza dell'ambito artistico: la critica terminologica. Il problema di fondo, oltre al fatto che tale linguaggio poteva essere compreso solo da chi era al corrente delle nuove teorie estetiche, si focalizzava «nell'impressione che il gusto di tali parole nascondeva un triste senso di vuoto»<sup>21</sup>. Gli artisti non rappresentavano una scena, una persona o un paesaggio, ma una sensazione estetica, priva di senso di grazia e soprattutto di calore umano. Visentini quindi, rivolge un appello perché si ritorni a considerare la realtà con più fiducia, ossia come solo elemento che può dare l'idea di uno stile umano e autentico.

La rivista esce con copertine che riproducono appositi disegni per la gran parte dovuti a Nino Corrado Corazza e a Gianni Poggeschi, che sono, fra l'altro, i pittori della rivista. Fin dai primi numeri il periodico si presenta riccamente illustrato di riproduzioni di disegni e incisioni quasi sempre al tratto, più raramente di pitture e di acquerelli, forniti da molti artisti, circa una sessantina di presenze, fra cui: Luigi Bartolini, Nino Bertocchi, Carlo Carrà, Filippo De Pisis, Osvaldo Licini, Mario Mafai, Giacomo Manzù, Gianni Poggeschi, Juti Ravenna, Ottone Rosai, Pio Semeghini, Fiorenzo Tomea.

---

<sup>18</sup> G. Marchiori, "KN" o della pittura astratta, in «L'Orto», Edizioni A. Lombardini, Bologna gennaio-febbraio 1935

<sup>19</sup> Id.

<sup>20</sup> G. Marchiori, "KN" o della pittura astratta, in «L'Orto», Edizioni A. Lombardini, Bologna gennaio-febbraio 1935

<sup>21</sup> G. Visentini, *Il gusto razionale*, in «L'Orto», Le Monnier, Firenze novembre 1937





1. Alessandro Cervellati, *La passeggiata*, disegno a china



2. Lea Colliva, *Sul cavallo*, acquarello



3. Giovanni Poggeschi, *In campagna*, litografia

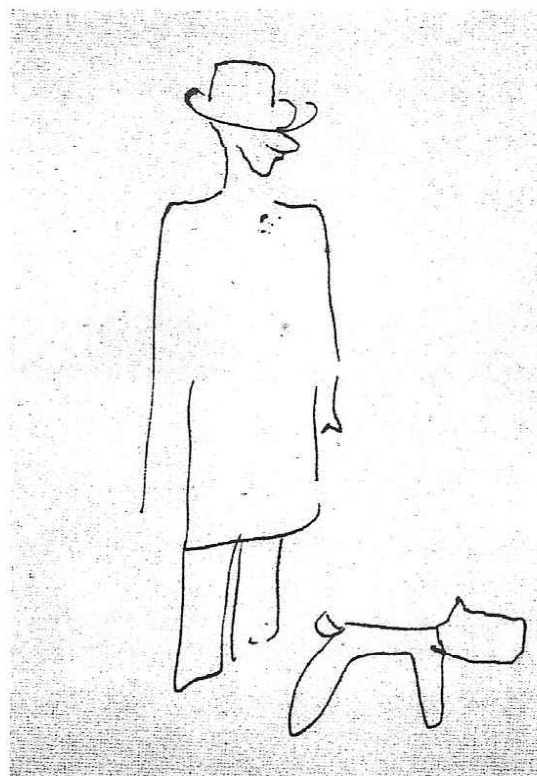


4. Giovanni Poggeschi, *Ritratto di Otello Vecchietti*, 1932 olio su tela, cm 55,5x46, coll. S. Vecchietti, Bologna

Il gusto prevalente è «primitivistico, connesso con una ricerca di genuinità delle realtà culturali della provincia, contrapposta polemicamente all'ufficialità dei "Pittori del Novecento" o a più viete accademie del ventennio»<sup>22</sup>. Non mancano intenzioni ironiche verso le ostentazioni sociali e culturali del regime, con qualche punta strapaesana, si vedano ad esempio alcuni disegni di Corrado Corazza che raffigurano la media borghesia italiana di allora, la ripresa di alcuni disegni infantili di Giuseppe Marchiori, e significativi anche se appartenenti ad un momento storico anteriore, parecchi disegni e dipinti di Poggeschi. Nel '35 Corazza andrà maturando opere che potremmo definire di un realismo primitivistico, non senza influssi dall'opera di Tullio Garbari (1892-1931).



5. Nino Corrado Corazza, da *Bologna città bianca*, ed. Todarina, disegno a china



6. Nino Corrado Corazza, *Gianni Poggeschi con cane*, matita, mm 195x50, coll. privata, Bologna

<sup>22</sup> M. Quaranta-A. Folin, *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Treviso 1977

Altre presenze di artisti sono legate a recensioni di mostre o a specifici saggi critici. Tra le più interessanti vi sono quelle di Giuseppe Marchiori, come le prime puntualizzazioni su *Fiorenzo Tomea*, a *Semeghini e i Veneti* e a *Renato Birolli*. In ambito meno attuale l'*Omaggio a Daumièr* che riproduce anche un disegno di De Pisis dallo stesso titolo e *Tiziano a Venezia* che recensisce la mostra allestita a Ca' Pesaro. Un articolo di Filippo De Pisis su alcuni pittori operanti a Parigi, porta riprodotte opere di «Eugène Barman, Christian Bérard e Pavel Tchelitcheff, in posizioni "neoumanistiche" vicine alla metafisica»<sup>23</sup>. Guglielmo Usellini scrive delle mostre a Roma di Mirko Basaldella e di Corrado Cagli in *Cronache romane*. Molte le riproduzioni di sculture e disegni di Manzù in circostanziate recensioni di mostre personali scritte da Raffaele A. De Grada e da Gino Visentini.

Fra i saggi su problemi artistici di attualità vanno ricordati in modo particolare quelli di Corazza e di Marchiori. Del primo vanno visti interventi come *Sindacare gli artisti, Il bello e il brutto* ove si polemizza con Ugo Ojetti e le sue riproposte di certo provincialismo pittorico, *Felice Casorati, L'arte alla Camera* a proposito del dibattito sulla "romanità" dell'arte, *Giunta delle critiche* ove si parla della IV Mostra Sindacale dell'Emilia Romagna, *Italiani a Parigi* circa l'atteggiamento dei parigini verso la mostra dell'arte italiana dal '300 al '700 al Petit Palais, e infine *Marinetti a Bologna*. Numerose sono le recensioni, tra cui è di notevole interesse *KN o della pittura astratta* rivolta a libri su Paul Cézanne, Libero Andreotti, Atanasio Soldati. Non priva di interesse anche la recensione alla mostra di De Chirico a Milano.

Non mancano articoli sui rapporti tra arte e artigianato, redatti da Nino Bertocchi e da Corrado Corazza come *Carrà e l'artigianato*, di un certo interesse storico.

Oltre a De Pisis, altri artisti sono intervenuti con scritti sulla rivista: Osvaldo Licini con un notevole *Ricordo di Modigliani*, Gino Severini con *Umanesimo di Persico* che in occasione della scomparsa ne ricorda la vita e l'opera accostandolo a Garbari e a Garrone.

Nel dicembre 1936 "L'Orto" stampa un supplemento d'arte dedicato all'inaugurazione d'apertura della Galleria del Milione a Milano con la mostra di quattro pittori: Corazza, Marangoni, Novaro, Poggeschi. Vi è la descrizione della struttura architet-

---

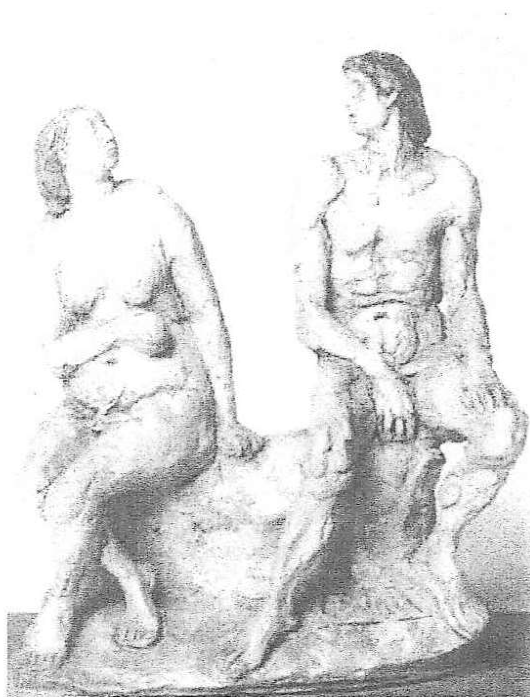
<sup>23</sup> M. Quaranta-A. Folin, *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Treviso 1977

tonica della galleria, una breve relazione della vita e della carriera artistica dei pittori e alcuni dei quadri più significativi dei quattro artisti.

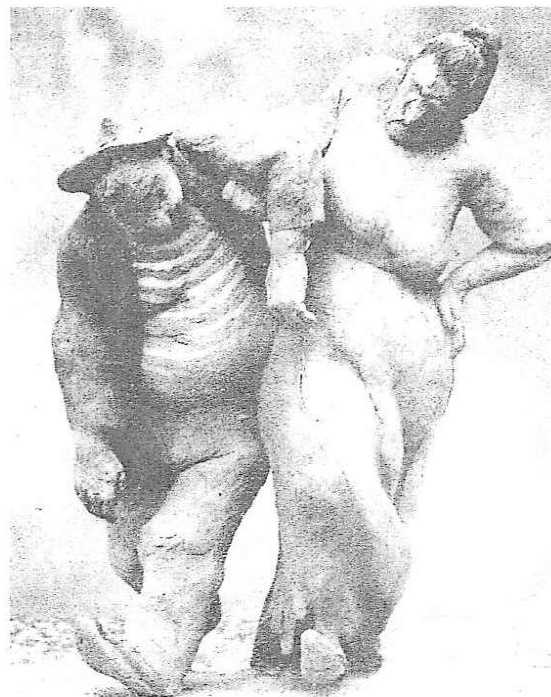
Nel 1937 i disegni stampati vengono posti sopra il titolo di ogni racconto, articolo, saggio o poesia, e sono quasi sempre affidati a un artista per ciascun fascicolo su un tema particolare. Mario Mafai disegna una serie di fiori, scene mitologiche e carnevalesche, allusive al regime. Luigi Bartolini disegna fonti d'acqua con lavandaie o con rovine antiche e Orfeo Tamburi i ponti di Roma.

Nei suoi nove anni di vita, "L'Orto" non si dimostra insensibile alle influenze, ai rapporti e ai contatti intrapresi con altre riviste. Innanzitutto, fin dalla sua nascita, scaturisce un'esplicita volontà di introdursi nella sfera della rivista "Critica fascista" (1923-1945). Giorgio Vecchietti, infatti, attraverso i suoi numerosi interventi, invia ai lettori un richiamo esplicito alla necessità di un dibattito politico-culturale da attuarsi con misura e prudenza. Egli dimostra così di seguire fedelmente la linea culturale "morbida", che parallelamente Bottai portava avanti sulla sua rivista, mirante ad accattivarsi i consensi degli intellettuali e, automaticamente, a farli aderire all'ideologia fascista. Ne "L'Orto", infatti, la linea bottaiana fa le sue prime prove in "tono minore". Nell'ultimo anno di vita della rivista (1939) numerose sono infatti le lettere in cui Giorgio Vecchietti comunica al fratello la decisione presa da Bottai di volerlo come condirettore di "Primato".

È proprio in questi anni di fermento artistico che a Bologna, prima di partire per la seconda guerra mondiale, Ghermandi produce le prime sculture in bronzo. Nel 1939 realizza *Mio padre* (tav. 1) e il *Ritratto della madre* (tav. 2) in gesso e l'anno seguente li traduce in bronzo. In questi ritratti notiamo come l'artista sia ancora particolarmente legato agli anni dell'apprendimento accademico con il maestro Cleto Tomba, lo si nota nel modellato della materia, dal segno vivo lasciato sulla creta, da cui ottiene una piena tridimensionalità. Nel bronzo *Mio padre* il punto d'appoggio del piedistallo è di dimensioni ridotte, questo dona alla testa un aspetto d'isolamento, una separazione netta dal basamento. Il *Ritratto della madre*, sempre del 1940, ha gli stessi requisiti, ma in questo caso la testa termina con un ampio collo il quale dona alla scultura maggiore staticità.



7. Cleto Tomba, Adamo ed Eva, 1955 terracotta dipinta, h. cm. 15



8. Cleto Tomba, La croce, 1930 terracotta dipinta, h. cm. 17, proprietà privata

I nomi di Mirko e di Alik Cavaliere potrebbero venire in aiuto per accostare la poetica di Ghermandi a quel sotterraneo filone informale italiano che già nella II mostra di Corrente, alla Galleria Grande di Milano nel '39, registrava la rivolta morale di un'intera generazione. Ma il neonaturalismo di Quinto Ghermandi è ben lontano dall'espressionistico primitivismo totemico di Mirko, quanto dalla narrazione veristica pop e surreale di Alik Cavaliere. Con quest'ultimo però, Ghermandi condivide una certa ironia votata al paradosso visivo sottolineato dal titolo delle opere.