

RITMI DI TERRA E DI MARE

Michela Scolaro

In passato si usava dire che il tempo è galantuomo. Oggi sappiamo con certezza che non è vero. E che la galanteria è un criterio che mal si adatta al moto imperscrutabile che governa l'umana categoria della memoria. Che regola il gradimento, la sensibilità e la comprensione nei confronti dei fenomeni, delle persone, delle proposte che si offrono giorno dopo giorno. Ci sono poi momenti storici, circostanze, occasioni che sembrano congiure, tanto si rivelano avversi all'accendersi e al funzionare del delicato meccanismo dell'attenzione, e luoghi, all'apparenza innocui, se non addirittura propizi all'incontro, allo scambio, al confronto, che, nella realtà, agiscono come fossero circondati da soglie invalicabili. Da barriere invisibili e tenaci, limiti impermeabili e dissimulati, resistenti sotto le spoglie ingannevoli di materie cedevoli. La terra rossa del mattone bolognese, è certo tra quelle. Ben più difficile da scalfire in profondità della robusta selenite argentata con cui nel Medioevo si costruivano le mura a difesa della città.

Già Francesco Arcangeli, nel 1970, notava la difficoltà che sempre accompagna il recupero del passato prossimo, dei fatti, dei volti e delle storie di ieri, il tempo più disturbante, secondo il critico, per la cultura dell'attualità: "la dimensione cronologica più odiata o spregiata, nell'illusione, a mio avviso aberrante, di tagliarsi tutti i ponti alle spalle"¹. Forse la causa di tale attitudine è da ricercare nel segreto dissidio tra le memorie, recenti e a lungo termine, e tra le loro diverse prospettive, o nell'idea, perfettamente espressa da Walter Benjamin attraverso *l'angelus novus* di Paul Klee, del presente come un vento turbinoso che sospinge inesorabilmente in avanti, già nel futuro, rendendo problematico e disagiavo se non impossibile, volgersi indietro, verso il cumulo di macerie della storia. Verso i relitti di ieri.


Indispensabile, allora, intervenire, chiudere le porte e le finestre, affinché nessuna corrente impedisca di riordinare le carte. Occorre rimediare al tempo che non conosce lusinga e galanteria, restituire fisionomie, rintracciare percorsi, fissare esperienze, travolti dallo scorrere sempre più rapido dei giorni, dagli eventi che si susseguono a ritmi sempre più convulsi, con e senza ragioni, accentuando la distanza, che già allontana il ricordo dei testimoni diretti, tra oggi e i protagonisti di quella che è stata detta la "generazione di mezzo". E già il pensiero configura, oltre alla sfida con il tempo, quella con lo spazio. Difficile da conquistare e da

mantenere. Personalità, persone, da ricollocare, strette tra il prima e il dopo, soffocate tra i padri e i figli.

Nel testo introduttivo all'esposizione dedicata agli artisti di "Cronache", allestita presso il Museo Civico di Bologna, a chiusura di quell'anno 1970, Arcangeli accennava, inoltre, a una specie di "apatia", alla assenza di un coinvolgimento diretto anche a fronte di eventi di portata rilevante, riscontrabile negli artisti bolognesi del secondo dopoguerra. Pareva mancasse la forza per organizzare anche all'ombra delle torri qualcosa di simile ai "movimenti", ai gruppi che si formavano a Milano, a Roma e a Venezia. E la voce, per farsi sentire al di sopra delle polemiche, magari ricorrendo ai manifesti, strumento dichiarativo già consolidato delle avanguardie novecentesche.

Non rimasero alla finestra i lontani eredi degli Incamminati ma si limitarono ad accogliere da "ospiti, generosi e tuttavia riservati" i protagonisti e gli eventi provocati dalla *Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea*, organizzata nell'ottobre del 1948 dall'Alleanza della Cultura, emanazione del Partito Comunista Italiano, nelle sale del Palazzo del Podestà². La circostanza, vale la pena di ricordarlo, era impegnativa: per "fare il punto sui valori più significativi" erano stati riuniti centosette lavori, pitture e sculture, di 41 artisti, "le voci più vive che operano sulla sponda della giovane arte", prometteva la presentazione. Tra questi erano gli esponenti del *Fronte nuovo delle arti*, Giulio Turcato, Antonio Corpora, Renato Guttuso, Emilio Vedova, Ennio Morlotti, Leone Leoncillo, Renato Birolli, Alberto Viani, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, ai quali si aggiungevano Corrado Cagli, Afro, Mirko Basaldella, Pericle Fazzini e altri, altrettanti interpreti, al di là delle declinazioni stilistiche individuali, di un'ansia di rinnovamento tanto condivisa quanto complicata, da calare in forme corrispondenti all'urgenza del momento. Alle necessità espressive di una generazione orfana e ferita, di un paese diviso, arretrato, moralmente e materialmente in pezzi.

A far esplodere la situazione fu un corsivo anonimo sulle pagine de "La Rinascita": "E' una raccolta di cose mostruose [...] Come si fa a chiamare arte e, persino arte nuova, questa roba [...] esposizione di orrori e di scemenze [...] nessuno [...] ritiene o sente che sia opera d'arte uno qualsiasi degli scarabocchi qui riprodotti...". Autore dell'anatema si rivelò ben presto il segretario del Partito Comunista Palmiro Togliatti, interessato, con la sua presa di posizione, a un obiettivo decisamente più ampio dell'occasione contingente, come avrebbe confermato la lunga e animata polemica alla quale diede origine. Si trattava, di fatto, in quel faticoso dopoguerra, di ridefinire la funzione dell'arte e il ruolo dell'artista nella società contemporanea. Di chiarire gli ambiti d'azione, la capacità d'impegno e la volontà d'intervento della cultura, di verificarne la libertà e l'autonomia rispetto alla politica e alle sue istituzioni. Temi brucianti, pericolosi, che trascendevano il dibattito estetico dal quale erano partiti e che pur dovevano continuare ad alimentare, dando luogo a un confronto, a uno scontro che vedeva opposti realisti e astrattisti, indagatori della figura e analisti della forma. "La contrapposizione in due fronti - preciserà Giorgio De Marchis in un lucido riepilogo -, non sarà sempre una contrapposizione dialettica ma molto spesso un fastidioso e grezzo settarismo, una intollerante disputa teologica o iconografica, se in un dipinto sia più moderno un bracciante o un triangolo, nei casi peggiori una rivalità di cosche. Ognuna delle due parti avrà i suoi santoni, i suoi padrini,



i suoi fanatici, i suoi opportunisti e i suoi clienti, e naturalmente avrà il suo mercato, le sue gallerie, le sue riviste (benché poche, come sempre in Italia), le sue mostre, la sua pubblicità, i suoi critici, molti, moltissimi, in una professione che cresce producendo un genere letterario su committenza dei mercanti e degli artisti³. Uno spirito ben diverso da quello che animava l'impegno interpretativo, la volontà di condividere ogni aspetto, ogni momento di un'attività artistica intesa quale modalità dell'essere e missione sociale, lo spirito proprio a Francesco Arcangeli, compagno d'avventura, coinvolto e partecipe, perfino, talora, troppo generoso e giustificativo. Capace di risalire la storia per far emergere motivi antropologici, cause remote di attitudini discutibili, radicate e persistenti, da capire prima, a giudizio sospeso, e poi da spiegare. In quei giorni, ricordava ancora Arcangeli "i teorizzatori, gli uomini che si dibattevano in uno scoperto rovello ideologico non furono i bolognesi [...]". Questi "parevano affacciarsi a quel momento drammatico conscii di una diversa esperienza, di un tempo più lungo, pieni d'una fede più antica nella risoluzione operativa piuttosto che ideologica". E a rafforzare la considerazione richiamava il pacato pragmatismo di Annibale Carracci, che arginava la vis teorica del fratello Agostino affermando che i pittori dovevano agire "con le mani" e non con le parole.

Di certo avrà condiviso l'opinione del celebre caposcuola Giovanni Ciangottini, tra gli "ospiti bolognesi" citati da Arcangeli, per quanto d'origine umbra, pittore e gallerista giunto in città per seguire i corsi dell'Accademia e mai più ripartito. Ne fanno fede i lunghi decenni di impegno, articolato sul doppio registro dell'espressione artistica diretta e della promozione culturale, accompagnati da una relativa esiguità di dichiarazioni. Nulla a che vedere con l'essenziale distillato da Giorgio Morandi, sibilla del Novecento italiano, e neppure con i proclami dei colleghi, quanto, piuttosto, con un costume intimo di tono piano, vivace e colloquiale, riscontrabile nelle parole quanto nelle forme, di proposta positiva e non di rivendicazione, di apertura al dialogo, volte a sollecitare la replica e non a impedirla. Nell'età delle rivolte, delle dispute tra autonomia ed eteronomia dell'arte, funzione politica e missione sociale, Ciangottini si diceva convinto che "l'arte si faccia più con le idee che con le ideologie", che l'artista dovesse obbedienza solo alla sua poetica e che il suo ambito d'azione fosse quello dell'"immaginazione, invenzione, fantasia". Nessuna missione salvifica, quindi, nessun culto né utilizzo strumentale dell'arte. Che, anzi, trovava la sua salute proprio nell'assoluta libertà e indipendenza. Potrebbero suonare come note di sostanziale disimpegno, non fossero state smentite dalla tenace volontà di esserci e di incidere durevolmente sul suo contesto e sul suo tempo testimoniata dall'artista nella prassi di un *engagement* senza bisogno di teoria, nella sua quotidiana, più che trentennale, applicazione. Non suonassero altresì come una piena presa di distanza da possibilità di derive ancora troppo recenti per essere dimenticate, in cui agli artisti veniva chiesto di prestare il loro talento per celebrare, per educare e per farsi veicolo di propaganda. Derive delle quali Ciangottini, e i giovani della sua generazione, avrebbero scontato duramente gli effetti e sofferto a lungo le conseguenze. Nei minacciosi anni Trenta, per lui, classe 1912, maturava il tempo delle scelte più impegnative: dove vivere, chi e come essere.

Ed è da quelle che vale la pena ricominciare, sottolineando con la morbida inflessione regio-

nale rimasta nella voce, che se Ciangottini avesse usato i timbri più alti, perentori e veementi di tanti suoi colleghi per declinare identità e idealità, forse sarebbe stato più difficile non prestargli l'attenzione dovuta, allora e oggi. Perfino levandosi dal contraddittorio contesto bolognese, centrale e periferico, ospitale e diffidente, sempre in bilico tra apertura al nuovo e tradizione. Ancora incerto, a dispetto dei tempi, tra Stato della Chiesa e Rivoluzione.

PERCHÉ POI BOLOGNA?


Dopo la prima formazione compiuta presso la scuola d'arte di Perugia, disillusi i genitori che avevano predisposto un futuro meno avventuroso e più solido, nel 1935 Giovanni Ciangottini si trasferì nel capoluogo emiliano per seguire i corsi dell'Accademia di Belle Arti. E perché poi Bologna? A prescindere dalle ragioni di natura personale, vi era davvero ben poco che potesse motivare tale scelta a fronte dei centri più evoluti, stimolanti e promettenti come Roma e Milano. O Venezia, laboratorio dall'identità controversa ma più aperta sulle esperienze internazionali, già messa in discussione dai giovani dentro e fuori dall'Accademia, che avrebbero avuto ruoli di protagonisti nei dibattiti più accesi degli anni a venire. In quel primo, complicato dopoguerra, a livello culturale la città mostrava appena qualche ripresa di vivacità, affidata al prestigio di alcune figure di rilievo: a Giorgio Morandi, per chiara fama, era stata assegnata la cattedra di incisione, mentre ad assicurare l'insegnamento della pittura era giunto da Venezia nello stesso anno, Virgilio Guidi⁴. All'università Roberto Longhi aveva iniziato, con la celebre prolusione del 1934, una rilettura dell'arte del Trecento e della storia della pittura bolognese, che introduceva nuove categorie interpretative, proponeva prospettive, personalità e valori inediti. Aveva legato passato e presente in un *continuum* che si rivelava intessuto di una trama più fitta, fine e cangiante rispetto a quella conosciuta fino ad allora. E con il fascino potente del suo verbo immaginifico, rafforzato dal rigore di un metodo scientifico moderno, aveva già dato origine a quella che si sarebbe rivelata una scuola.

Dall'inizio del decennio alcune riviste, sul modello dei più noti fascicoli fiorentini, milanesi o romani, tentavano di ampliare il respiro dei riferimenti cittadini⁵. Informazioni e fogli scambiati negli incontri al caffè e in trattoria, nei dibattiti improvvisati sotto i portici, in piazza, a perpetuare consuetudini di una civiltà già antica. Destinata ad essere irrimediabilmente travolta dai prossimi, tragici, rivolgimenti. Eppure, nonostante le nubi oscure che si andavano addensando, nel capoluogo padano perdurava il senso di un immutabile strapaese, o di una attardata stracittà, tenacemente avvolta dalle nebbie di un crepuscolarismo appena contrastato da insofferenze espressionistiche. Osservate, di lì a poco, con gran sospetto. La modernità, il dissenso si costruivano altrove, dove si decideva il futuro della politica, dell'economia, dell'industria. Anche con qualificati apporti bolognesi. D'altra parte, per tornare alla pittura, con un caposcuola caparbiamente deciso a non essere tale, ognuno doveva individuare e intraprendere il proprio percorso in autonomia. Vale a dire, in solitudine. A meno di non riuscire, a forza di giovinezza, a riconoscersi, a unire idealità e passioni, a fare gruppo.

LO STUDIO, LE GALLERIE

Le stesse opere di Ciangottini riferite a quegli anni di piena presa di possesso dei mezzi espressivi, di conoscenza e misura di se stesso e degli altri, parlano di un'immediata sintonia con la dimensione sospesa, più domestica e meno magica del Guidi romano degli anni Venti. Importante per la declinazione purista dei valori plastici, per la definizione di una metafisica del quotidiano composta da frammenti di realtà senza asprezza e senza dramma, accomodati al chiaro lume di una verità non discussa. Al medesimo ambiente, una Scuola romana non affocata, rimandano la natura morta con *Brocca e pane* (1936), che combina al ricordo di Edita Broglio più marcate esplorazioni di stilismi neocubisti, la *Donna che cuce* (1939), *l'Interno con sedia* (1942), e lo *scherzo* in cinque parti delle *Pere diritte e pere rovesce* (1942). Mentre i paesaggi contemporanei riferiscono di perduranti riflessioni sul lavoro di Carlo Carrà, dichiaratamente citato nella *Marina con carrozzella* del 1942. E Bologna? Ben poco tradisce nelle opere dell'artista umbro l'elezione dell'antica Felsina a cornice del vivere, a luogo in cui esprimere se stesso e la propria vocazione. Assonanze, più che ricordi, sintomie che rivelano a un tempo comprensione e distanza. La quinta prospettiva della costa di *Vidiciatico* (1946) in controluce richiama le tele di Grizzana col sole a picco, la strada bianca e le facciate dilavate che Morandi aveva interposto tra sé e la tragedia bellica. Ma si tratta solo dell'eco di una voce familiare che risuona più vicina prima di perdersi tra altri toni, quelli, adesso variati e numerosi, che Ciangottini, nella sua ricerca, superando limiti fisici e psicologici, frontiere, età e regimi, è andato a reperire nelle terre d'Europa. I segni di una maturità raggiunta e consapevole sono nelle scene a tratti variabili che si presentano a partire dallo scorcio degli anni Quaranta, quando, con la guerra che ha travolto tutto, le vite, gli assetti e le regole, si imponeva un nuovo inizio.

Quello di Ciangottini non rinnegò alcuna delle scelte fatte fino ad allora, dal vivere a Bologna all'incarico all'Accademia, anche se il posto d'assistente di Virgilio Guidi, conquistato nel 1939, non gli fu restituito⁶. Anche la doppia identità di pittore e gallerista venne ribadita e, dopo lo spazio omonimo sulla via Zamboni⁷, sarà la volta della Cupola⁸, inaugurata nel giugno del 1946 con una personale di Mino Maccari, seguita poi dalla Scaletta (1949 al 1958)⁹, e, più a lungo, dal Cancellò¹⁰. Per rifondare il nuovo, il discorso riprende dalle opere del più sorridente dei futuristi, dall'infaticabile Fortunato Depero, che ricostruiva l'universo senza omettere nulla, con tutti i colori, gli oggetti e le forme ben disegnati, riportati alla loro semplicità originaria di elementi da combinare a piacere. Così, a ben guardare, non occorre prendere partito - la realtà o l'invenzione -, ogni scelta era già stata legittimata e resa possibile dalle conquiste di qualche decennio di avanguardie. Anche questo, in fondo, poteva essere un modo per dimostrare che i padri non avevano lasciato ai figli solo ferite e danni da riparare ma anche esempi positivi, ancora capaci di convincere e indicare strade feconde da percorrere. Accidentate, certo, ma premianti, con la consapevolezza che non occorre rinunciare alla poesia del vero per esperire la vertigine dell'astrazione o l'ordine incantevole della geometria. Con le sue scansioni regolari, i suoi ritmi, la sua logica. Certo il gallerista, l'interprete/filtro che selezionava e proponeva visioni, linguaggi e stili inconsueti/inediti agli



abitanti di Bologna, da scuotere e non solo da informare, forniva conferme importanti al pittore. E, infatti, non c'è dissidio, né dubbio nelle tele e negli acquerelli realizzati da Ciangottini a partire proprio dallo scorcio degli anni Quaranta. Come notava Cesare Gnudi "l'immagine fantastica continua a far parte della natura che ci accoglie, che ci contiene; non sconfina in spazi irrespirabili che impongano al nostro spirito un duro e faticoso rapporto con la realtà". Il paesaggio è il protagonista prevalente, naturale, verrebbe da dire, se non fosse che ad affascinare l'artista paiono essere, allora, i suoi elementi costitutivi artificiali, costruiti, ripetuti e moltiplicabili: tetti, archi, portici, appezzamenti di terreno sovrapposti l'uno all'altro, file ordinate di cabine da spiaggia o di vele puntute di barche ormeggiate. Brani di realtà osservata dalla finestra di casa o dello studio, tra Bologna e l'Umbria mai abbandonata, continuata a vivere durante l'estate. Racconto che diventa ricordo, si decanta attraverso la traduzione in stile. Che varia, si esibisce in registri diversi tutti possibili e compresenti, perché la contemporaneità, è un dato acquisito, lo consente. E ben lo sostengono i maestri che allineava sulle pareti della galleria sconcertando i concittadini. Voci diverse, sguardi diversi, accordati da un sottofondo comune di ansia, di urgenza più o meno rabbiosa, di calarsi in forme corrispondenti al sentire, all'essere. Siano i *ritmi* o le trasparenze sovrapposte delle *Fantasie*, le opere della maturità di Ciangottini rivelano il senso di una complessità non elusa ma ricondotta a misura umana, di una visione controllata e sciolta in melodia. Sullo spazio della tela o del foglio, non in trincea o sulla barricata, l'artista è padrone e creatore, può influire sulle cose, le governa. Può far sì che succedano, attribuire loro significato, spessore, colore. Può scegliere l'autorità alla quale inchinarsi, i maestri da seguire, a volta a volta, e i compagni da tenere vicini. Non è davvero una verità da gridare, bensì qualcosa di certo su cui basarsi per continuare a essere e a lavorare. Senza presunzioni né perentorietà ma, anche, senza più rinunce. Come fossero giunti segretamente a maturazione temi e motivi, negli anni in cui si organizzava e si spezzava il Fronte Nuovo delle Arti, in cui si dibatteva di astratto/concreto, si consumavano esperienze, poetiche e si inventavano i modi per dirlo della critica, Ciangottini può permettersi, in fondo, di "fare l'ospite". Ha ben definito il suo ambito d'azione e provato il tono di voce, egualmente inconfondibili: gallerista, ha raddoppiato le reti di relazione e i metri di giudizio: a intervalli regolari, lo attestano gli eleganti cartoncini invito, continua a insinuare dubbi, qualche sospetto, nella sostanziale tranquillità del centro storico, organizzato a cerchi concentrici, la struttura più adeguata per accogliere, accomodare e integrare impercettibilmente, giorno dopo giorno, il nuovo al suo interno senza alterarsi.

Da artista ha riconosciuto il suo orizzonte, lo ha scoperto dimensione aperta al transito di stelle mobili, dai *Fauves* a Serge Poliakoff a Nicolas De Staël; i rimandi, le assonanze si rinnovano e si alternano, tracce evidenti di riflessioni e di sintonie anche inconsapevoli non effimere, di percorsi oramai intrapresi con piena sicurezza. Di quegli anni, Cesare Gnudi ha indicato con precisione le principali conquiste: "[...] respiro e sguardo si allargano e si alzano a cercare una dimensione nuova dello spazio e dello spirito, si dilatano in una visione che trascende ogni aspetto frammentario e transitorio della realtà. La trama delle forme, dei colori, delle luci della natura si riflette e si esalta come su di uno schermo librato fra la terra e lo spazio che la circonda: uno schermo che riflette solo l'essenza dell'immagine naturale

rapportandola all'infinito"¹¹.

Sono passati i tempi più difficili, il gruppo che tiene, che funziona, è quello che si crea e si disfa spontaneamente, senza finalità e intenzioni. La scena meno gratificante di Bologna è stata largamente compensata dalle tante presenze sollecitate altrove, a cominciare dalle prestigiose partecipazioni alla Biennale di Venezia e poi alla Quadriennale e presso le gallerie di punta di Roma, ancora a Torino, a Firenze, a Milano e all'estero.

Prima le tangenze erano state con gli *Ultimi naturalisti* di Arcangeli e i colleghi che indagavano il paesaggio e le sue luci tra Roma e Venezia, un occhio a Guidi e l'altro a Via Cavour, poi con gli amici riuniti intorno alla galleria di "Cronache"¹², aperta in piazza Mercanzia nel 1945, l'iniziativa giunta a dare man forte all'avventura pionieristica di Ciangottini, che avrebbe ripreso di lì a pochi mesi. Adesso e per gli anni a venire, l'accordo sarà con i più giovani informali, attraverso i quadri in cui il paesaggio si elabora combinando tessere colorate in eleganti e variabili tarsie, topografie viste dall'alto, carezzevoli incontri cromatici, in blu, in grigio, in ocra gialla sapientemente propiziati. Non figurativa, mentale ma non intellettualistica è la dimensione d'approdo di Giovanni Ciangottini, in cui confluiscono e si ritrovano tutte le esperienze precedenti, le immagini viste, le situazioni vissute, le intuizioni sull'opera sua e altrui, il senso del tempo. Nelle *Fantasie di paese* dell'artista non c'è mai, tuttavia, l'angoscia che si elevava in pareti spesse di colore di Ennio Morlotti o si raprendeva nelle *Figure* tormentate di Giuseppe Ferrari e di Bruno Pulga, e neppure l'agghiacciante sospensione delle scansioni di Sergio Romiti. Solo l'accento, qua e là più percepibile, di una nostalgia sotterranea e incurabile. Temperato dalle doti rievocate dagli amici più sensibili, volentieri interpreti della sua opera: la lieve ironia e la vena fantastica, la stessa che un tempo smentiva col sorriso "l'enigma" delle *Pere diritte e pere rovescie*, toglieva peso "a ogni travaglio". Somigliava a quella che in antico si chiamava "sprezzatura", il costume, l'attitudine interiore alla *nonchalance*, una qualità innata, raffinata dalla cultura e dalla civiltà nel *Cortegiano*, una virtù a volte difficile da praticare, anche nella versione attenuata e moderna dell'*understatement*. Un'arte, in altre parole, egualmente coltivata da Ciangottini, anche in questo caso maestro controtendenza.

NOTE

1. Francesco Arcangeli, *Artisti di "Cronache"*, cat. della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1970; poi in *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino, Einaudi, 1977, vol. 2, pp. 417-430.

2. Al comitato organizzatore, composto da artisti locali, si affiancava un comitato d'onore nel quale comparivano le figure già autorevoli di Giuseppe Raimondi, Francesco Arcangeli e Cesare Gnudi.

3. Giorgio de Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'Arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, vol. III, p. 575.

4. Ricordava Pompilio Mandelli, amico e collega di Ciangottini: "Arrivò accompagnato da un gruppo di allievi veneziani [...] ci portava con l'insegnamento l'entusiasmo per operare e credere in noi stessi, promuoveva in noi l'interesse per i valori alti e universali dell'arte [...]. Parlava della luce meridiana di Giotto senza ombre, della spazialità di Piero della Francesca, della grandezza di Goethe e della potenza di Cardarelli. Parlava di Picasso come fosse il Raffaello del nostro tempo. Polemizzava su tutta l'arte troppo generica di quel periodo..." in *Via delle Belle Arti*, Bologna, Minerva, 2002, p. 30.

5. "L'Orto" di Nino Corrado Corazza, pittore, e di Giorgio Vecchietti, dal maggio del 1931 informava sulle arti e la letteratura e, per quanto il nome prescelto al-

ludesse a un ambito ristretto e protetto di selezionate coltivazioni, tra note sulla poesia, la storia, la pittura e la politica, incorniciate da belle incisioni, si dava spazio all'attualità, prima solo locale e italiana, poi europea, grazie anche all'apporto di collaboratori esterni di provenienza e esperienza diverse, tra i quali, nell'ambito della pittura, Filippo De Pisis, Carlo Carrà, Arturo Tosi, Osvaldo Licini, Severo e Mario Pozzati, Ciangottini; per le lettere, Umberto Saba, Vitaliano Brancati, Bruno Migliorini, Dessì. Ad affiancare i due direttori arriverà nel 1932 Giuseppe Marchiori, responsabile di un'impostazione generale di critica più militante. L'ultimo numero della rivista uscì nel dicembre 1939. Subito dopo, negli anni del regime, dal 1940, usciva a Bologna "Architrave", organo mensile della Gioventù universitaria fascista, dedicato alla politica, alla letteratura e all'arte. Intendeva essere strumento di un impegno totalizzante, "cultura come vita, pensiero e azione". Era diretto da Roberto Mezzetti, bottaiano, coadiuvato per la letteratura da Agostino Bignardi, Giorgio Vigolo, Oreste Macrì, Roberto Roversi, Pier Paolo Pasolini; per la critica d'arte da Virgilio Guidi, Gastone Breddo e Francesco Arcangeli e, per il cinema, da Renzo Renzi, Guido Aristarco, Ugo Betti, Enzo Biagi, Lamberto Secchi. Dal 1941 alla fine dell'attività, nel giugno 1943, la direzione passò a Reverberi Riva e Dino Gardini.

6. Non a caso, nelle note biografiche, non ometteva di inserire: Non ho incarichi di insegnamento, non ho

titoli onorifici, non ho mai lavorato per Chiese né per Camere del Lavoro né per sedi di Partito”.

7. La prima mostra della Galleria Ciangottini, aperta nell'aprile del 1942, fu una collettiva con opere di Carrà, Corazza, De Pisis, De Chirico, Drei, De Grada, Funi, Guidi, Marussig, Modigliani, Morandi, Rosai, Severini, Sironi, Tomba e Tosi. Nel biennio di attività furono poi organizzate esposizioni di acqueforti, disegni, sculture e altre panoramiche, con nomi affermati alternate a proposte di autori selezionati tra gli artisti più giovani e promettenti ancora ignoti.

8. Dopo Maccari furono presentati alla Cupola, aperta in via Zamboni 36: Aldo Salvadori, Filippo De Pisis, Arnoldo Ciarrocchi, Armando Balduinelli e Aldo Borgonzoni, Duilio Barnabé, Angiola Cassanello e Ibrahim Kodra.

9. La Galleria era allestita presso la Palazzina Pepoli, in via Castiglione, 4. La fine della chiusura dei confini nazionali dovuta alla guerra, permise a Ciangottini di presentare alcuni dei maestri europei più all'avanguardia e innovativi. Tra questi, nel 1959, Asger Jorn, fondatore del gruppo *Cobra* e, più tardi, del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata.

10. Gli spazi de Il Cancellò erano in via Santo Stefano, 20. La lunga attività della galleria, alla quale, nel frattempo, si erano affiancate altre realtà espositive, volte all'indagine e alla promozione del contemporaneo in

ambito cittadino, si sarebbe protratta fino al 1981.

11. Cesare Gnudi, *Ciangottini. Le Fantasie di paese 1960-1970*, Bologna, Nuova Alfa, 1970, pp. 15-16.

12. Riguardo all'avventura di “Cronache” (1945-47), ricordava Pompilio Mandelli: “Con Carlo Corsi, Luciano Minguzzi, Ilario Rossi, Aldo Borgonzoni, Lamberto Priori [...] venni invitato a far parte del gruppo che doveva dar vita ad una galleria d'arte contemporanea”. A riprova dell'attitudine bolognese, scriveva ancora: “non si intendeva certo diffondere proclami contro le estetiche della generazione che ci precedeva, né tanto meno lanciare “manifesti”, né trasferire le nostre lotte nel campo politico sociale. Se avevamo da dire qualcosa si doveva dirla col nostro lavoro, orientato alla massima libertà di espressione e personale ricerca”. La prima mostra, nel dicembre 1945, comprendeva opere di Bartolini, Carrà, Casorati, De Chirico, De Pisis, Guidi, Morandi, Rosai, Severini, Tosi, Scipione. Riguardo l'effettiva partecipazione di Ciangottini, vicino e collaborativo ma, di fatto, non inserito nel gruppo, Mandelli sottolinea la natura critica dell'istanza che ne motivò l'inclusione, da parte di Arcangeli, alla mostra del 1970: “per dare maggior chiarezza e definire meglio il carattere della generazione, che sarà detta “di mezzo”, operante a Bologna già prima della guerra e nell'immediato dopoguerra”, op. cit., p. 62.