



SOMMARIO

- p.10 Un'artista scomodo
Barbara Negrisin Cociani
- p.15 Giuseppe Negrisin
Enzo Santese
- p. 23 Negrisin a Milano. Un'autentica voracità del nuovo
Rita Viotti
- X Opere
- X Apparati



UN'ARTISTA SCOMODO

Barbara Negrinin

“Il mio nome e le mie quotazioni non figurano in nessun catalogo o pubblicazione a pagamento. Le mie opere non si trovano presso nessuna galleria d'arte e nessun gallerista può trattarle senza mia autorizzazione”.

Questa la frase che compare a piè di pagina al curriculum apposto sul retro dei quadri realizzati da mio padre a Milano.

Frase asciutta che sintetizza il suo sentire e l'ambiente in cui si trovava ad operare.

Ma partiamo dall'inizio. Pino, diminutivo con cui preferiva esser chiamato, nasce nel 1930 a Muggia (TS), cittadina di provincia dove ci si conosce un po' tutti. Sin da ragazzo dimostra di essere particolarmente dotato: gli amici ricordano i disegni realizzati sui “salisi”, le grandi lastre d'arenaria davanti alla bottega paterna, il piccolo violino fatto per sfidare l'insegnante di “lavori manuali” con cui a scuola non c'è intesa. Era forse il primo segnale di quello spirito anarchico che lo avrebbe contrassegnato per tutta la vita.

Il piccolo violino di straordinaria fattura viene esposto alla mostra presso “l'asilo delle Reverendissime Suore” nel 1944, come sta scritto sul retro di una foto che la nonna gelosamente custodiva, prima collettiva di un Negrinin quattordicenne.

A quel violino papà era particolarmente legato, lo stava costruendo quando i tedeschi erano arrivati a casa in perlustrazione. La bellezza dell'oggetto che il ragazzo stava forgiando li aveva distratti consentendo allo zio, nascosto e ricercato, di salvarsi.

Le difficoltà della famiglia negli ultimi anni della Grande Guerra fan sì che Negrinin non prosegua gli studi ma venga mandato a bottega presso un restauratore. La scelta, pur se necessitata, si rivela felice come dimostra l'acquisto nel 1947 del Manuale del Restauratore di dipinti al fine di approfondire le tecniche che andava acquisendo con la pratica sul lavoro.

È sicuramente il restauro che lo avvicina e lo porta ad amare l'arte del passato a partire dalla pittura.

Con metodo inizia a studiare e ad esercitarsi copiando quadri di artisti affermati, si cimenta nel disegno dal vero e nel ritratto. La vecchia nonna, cui è particolarmente legato, diviene la modella per queste prime esercitazioni che risalgono al 1946. Il suo appartamento all'ultimo piano della casa del centro storico di Muggia, in cui l'intera famiglia abita, diviene il primo studio dove, seduto davanti alla finestra, Pino immortala in piccoli oli i tetti ed il mare prospiciente. Con lo stesso impegno, si rivolge alla scultura. I risparmi accantonati con il lavoro di restauro, forse integrati dalla nonna sua complice, vengono investiti nell'acquisto di testi d'arte, libri dalle illustrazioni in bianco e nero che però per l'epoca sono sicuramente beni assai preziosi, a partire da quella Anatomia per gli Artisti che sta alla base di numerose esercitazioni in gesso.

Il talento che già traspare in questi studi giovanili, rimasti fino alla sua morte nella soffitta adiacente lo studio, unito al desiderio di apprendere, sono senz'altro le precondizioni per il suo futuro incontro con Marcello Mascherini.

Alla fine degli anni '40 Mascherini, ormai da un decennio scultore saldamente affermato, si trova impegnato in grandi realizzazioni: le sculture di travertino per la facciata del Palazzo delle Generali di Milano, la commissione per le decorazioni della turbonave "Conte Biancamano" e un allievo gli è necessario. Per il papà l'incontro con Mascherini è di fondamentale importanza: nel suo studio trova testi d'arte che seguono gli interessi a tutto campo del Maestro, può esplorare l'arte africana, quella indiana, etrusca, studiare la grande scultura italiana, Martini, Marini, Manzù, ma anche Picasso, Brancusi, Arp, Moore, Zadkine.

Per Negrin si apre un mondo nuovo, non solo per la possibilità di appagare quella sete di conoscenza che il faticoso acquisto di qualche libro d'arte sicuramente non può placare, ma ancor di più per gli stimoli che Mascherini stesso gli fornisce con il suo lavoro e con le sue conversazioni oltreché per le persone che nello studio incontra. Apprende velocemente e, tra Maestro ed allievo, si crea un rapporto intenso cui contribuisce senz'altro l'affetto che Nera, moglie di Marcello, riversa sul giovane, in cui vede forse quel figlio che non ha potuto avere.

Il legame che si instaura è così forte che papà, pur spirito anarchico e battagliero, consente al Maestro di partecipare alle sue personali acquisizioni quali l'amore per gli arcaismi, ma soprattutto la scoperta di quel verticalismo che è la nota distintiva della sua scultura e che, non a caso, diventa tratto caratterizzante il rinnovamento stilistico della produzione mascheriniana degli anni '50, verticalismo che sarà da Mascherini abbandonato nel '62, anno della morte della moglie Nera ma anche del trasferimento a Milano di Negrin.

Gli anni '50 sono per papà anni di grandi soddisfazioni e sempre più viene precisandosi la sua cifra stilistica, sia nella produzione in bronzo che in legno. Nel '51 tiene la sua prima personale, partecipa a numerose mostre, sia a livello locale che nazionale, tra cui le Quadriennali di Roma e la Biennale di Venezia, vince numerosi riconoscimenti.

Alla VII Quadriennale Nazionale d'arte di Roma ottiene il Premio Parigi per la Scultura con l'opera "Estate" che gli vale l'organizzazione nel 1958 di una personale a Parigi.

L'originalità che la critica triestina, specie per la penna di Decio Gioseffi, non gli ha pienamente riconosciuto in questi anni, viene sancita invece e, ben più autorevolmente, a livello internazionale. Nella pubblicazione della monografia a lui dedicata, edita dai quaderni della Quadriennale Nazionale d'arte di Roma nel '57, sono infatti contenute le dichiarazioni dei componenti della giuria del Premio Parigi, composta da critici ed artisti internazionali tra cui Jacques Villon, Maurice Bianchon, André Chartel, Ossip Zadkine, Jean Arp.

Scrivendo Jean Arp, peraltro amico di Mascherini, "condividevo l'opinione che Negrin era uno dei grandi talenti della giovane generazione, ma tuttavia ancora nel senso tradizionale e fortemente sotto l'influenza del suo Maestro. Con mio grande piacere, alla Biennale di Venezia dell'estate scorsa, ho scoperto altre opere di Negrin che offrivano documenti ben più personali e vivi...".





Se le dichiarazioni di Arp sdoganano Negrin dalla figura del giovane artista che subisce l'influenza del Maestro, ciò viene ad interrompere di fatto l'armonia tra i due scultori. Negrin è ora artista pienamente affermato ma per lui, che in qualche modo sta ripercorrendo la strada dello stesso Mascherini, vincitore del Premio Parigi nell'edizione del 1951, non ci sarà più spazio a Trieste. Come già Franco Asco, maestro di Mascherini, anche papà è costretto ad andarsene e pure lui sceglie Milano. È il 1962. Milano, in pieno boom economico, si trova al centro della vita artistica e culturale del Paese. Fervono i movimenti d'avanguardia: Informale, Post Surrealismo, Nuova Figurazione, Iper Realismo, Pop Art, Neo Dada, Arte Povera. La città pullula di gallerie d'arte. Alla "Parete", noto locale milanese che diviene suo ritrovo abituale, Negrin si incontra con i massimi artisti del tempo: Enrico Baj, Arnaldo e Giò Pomodoro, Luca Fabris, Roberto e Luca Crippa, Luciano Minguzzi, Lucio Fontana, Piero Manzoni... Si discute, si stringono amicizie.

Ricorda Luca Crippa, al quale papà è particolarmente legato, le sfide tra loro per riconoscere a partire da piccoli particolari le opere d'arte ritratte nei volumi di storia dell'arte con cui spesso di recano alla "Parete".

Costretto, poiché privo di uno studio adeguato, ad abbandonare temporaneamente la scultura, Negrin si dedica alla realizzazione di quadri in cui peraltro infrange la barriera tra pittura e scultura affrontando con i *collage* e le carte sbrecciate la bidimensionalità per approdare nuovamente alla tridimensionalità con i *Tombini* e i quadri materici. Gli stimoli che gli derivano dal nuovo ambiente culturale entrano prepotentemente nella nuova produzione che mai peraltro si appiattisce a seguire supinamente una specifica corrente artistica.

La curiosità, con cui aveva esplorato l'arte del passato, si applica negli anni milanesi con uguale tensione alle nuove correnti artistiche con le quali si confronta, generando, attraverso una personale metabolizzazione, nuovi approdi stilistici come appunto nel caso dei *Tombini*, opere che ben contraddistinguono l'intero periodo.

In questi anni mi sono spesso chiesta cosa distingue l'artista dall'uomo comune, certo c'è il dono di una manualità che non tutti posseggono, c'è il senso estetico, ma sicuramente tali elementi da soli non risultano sufficienti a caratterizzare la figura.

Ripensando a mio padre, ai tanti momenti vissuti assieme quando d'estate ritornava a Muggia, quello che più mi colpiva di lui era il suo diverso sentire. Non diversamente dall'animale che sente il suono che l'uomo con il proprio udito ottuso non avverte, così papà vede ciò che gli altri non vedono, coglie suoni, sapori, odori che agli altri sfuggono. Tutti i suoi sensi sono amplificati.

Il *Tombino* e la strada su cui cammina improvvisamente prendono anima, iniziano a raccontare, nell'Olmo abbattuto di via del Giambellino a Milano, in cui si imbatte rientrando a casa, vede già prigioniera la figura di quel *Dormiente* che realizza in due anni di duro lavoro, la fessurazione di una lastra di cemento gli suggerisce una forma sinuosa che nel suo immaginario si incarnerà in una scultura o forse in un disegno.

Ma questo dono ricevuto, che trasmette a sua volta a tutti noi attraverso tante opere, lo paga amaramente.

Come gli risulta insopportabile il rimbalzo di un pallone sull'asfalto della piazza, tanto più lo tocca profondamente l'assenza di "giustizia" nelle cose.

La non ammissione del quadro *Asfalto insanguinato* al Concorso di Cinisello Balsamo nel 1967 lo ferisce, al punto da indurlo a scrivere ai commissari, tra cui importanti critici come Raffaele De Grada e Mario De Micheli, Alfio Coccia, Oscar Signorini, parole durissime: "Ritengo il vostro operato fazioso e ingiustificato tanto più non vi siete degnati di darmi la benché minima spiegazione sui motivi della mia esclusione... Voi vi rifugiate dietro il comodo paravento dell' "inappellabilità", ma non potete impedirmi di pensare che dietro quel paravento vengano commessi deliberatamente o per insipienza degli abusi di potere".

Con lo stesso piglio deciso, dopo essersi trasferito a Milano per cercare un mercato per le proprie opere, rifugge da quei compromessi che sono connaturati al mercato stesso: rifiuta di pubblicizzare il proprio lavoro sui cataloghi a pagamento, litiga con i galleristi, che spesso secondo lui si approfittano degli artisti, come testimoniato dalla frase in apertura a questo scritto.

Negrinin farà tutto da solo, organizzando periodiche mostre nello "Studgallerly" di via Sottocorno, vendendo direttamente i suoi lavori ai numerosi collezionisti ed estimatori della propria opera.

L'incapacità di piegarsi alle regole del mercato lo porterà ad autoemarginarsi e a ricercare nella sua Muggia una nuova serenità.

Le battaglie anche di dignità di papà hanno lasciato il segno: a vent'anni dalla sua morte Negrinin rimane artista scomodo, ed i critici, pur nel pieno riconoscimento del valore dell'artista, espresso anche da chi fu oggetto delle sue invettive, mai si sono autonomamente proposti di indagarne l'opera sino in fondo.





GIUSEPPE NEGRISIN

Enzo Santese

Nella ricostruzione complessiva della vicenda umana e artistica di Giuseppe Negrin giocano moltissimi fattori ambientali e culturali. Le prime esperienze di lavoro sono tutte improntate a un esercizio di manualità, che parte dai materiali per arrivare agli oggetti finiti, con un'autentica vocazione a tradurre nello spazio idee ed emozioni, rapprese poi nell'immagine di superficie o nella figura plastica.

La confidenza con il fatto creativo in sé (pittorico o scultoreo) ha radici lontane, assunta in sistematici approcci con la superficie e la materia. Il lavoro di apprendistato presso la bottega di un restauratore a Trieste⁽¹⁾ gli fa acquisire quelle conoscenze che servono poi a capire il legno e le sue potenzialità di resa nell'accadimento scultoreo. In tal modo, in tutto il corso della ricerca, si evidenzia un atteggiamento spregiudicato nei confronti del mestiere; questo lo porta a una sperimentazione che non è asservita solo all'investigazione del nuovo, ma alle ragioni portanti di una coscienza poetica in continua fibrillazione, dentro rivoli operativi che si muovono con disinvoltura dai modi di una classicità tradizionale a quelli di una modernità, conquistata sull'esigenza di gratificare il senso della freschezza creativa, vera nervatura della sua attività di pittore e scultore. Le prime prove sia di pittura che di scultura, di cui si ha testimonianza diretta, rivelano un'attenzione ad autori che esprimono lo slancio a una decisa aderenza al vero. E anche quando le opere esibiscono dichiaratamente una "copiatrice", essa mai è pedissequa riproduzione dell'originale, ma innervata dal vezzo della modifica personalizzata che la allontani dal dipinto autentico. Esempio significativo è l'interpretazione *dell'Artiglieria a cavallo in una strada di paese* di Giovanni Fattori⁽²⁾, in cui Negrin fa una sorta di operazione chirurgica, togliendo qualche presenza superflua.⁽³⁾ La fedeltà al reale è dettata anche dall'esigenza di impadronirsi delle ragioni dello spazio in cui inserire gli elementi del racconto. Infatti, agli esordi, una delle tensioni primarie è quella narrativa, anche se collocata sempre in un'aura di allusività simbolica. L'ansia di verità si traduce in quadri che richiamano i moduli compositivi di certa pittura di fine Ottocento, propri della "poetica d'osservazione"⁽⁴⁾, come afferma Rita Viotti, a cui si deve un'analisi approfondita dei tratti fondamentali della personalità artistica di Giuseppe Negrin.

Una delle realizzazioni che meglio contengono il presagio di una vocazione alla scultura è il violino in legno, una miniatura preziosa, un autentico pezzo di virtuosismo compositivo, atto a evidenziare una bella combinazione tra sapienza del materiale e precisione nell'incastro di elementi che contribuiscono alla preziosità del manufatto.

Alcuni gessi sono testimonianze vive di una volontà di approfondimento delle conoscenze anatomiche fino alla registrazione del dettaglio minimo; questo risulterà poi utile nell'intervento plastico dove i corpi, anche quando sono risolti con tagli che approssimano la figura più che riprodurla, calibrano le proporzioni della loro fisicità in un rapporto stretto con lo spazio circostante. I gessi sono rivelatori di un tirocinio condotto con impegno rigoroso e passione genuina; si vedano quelli che richiamano gli studi leonardeschi⁽⁵⁾ per avere un'idea del puntiglio con cui Negrin si accosta alla scultura. La curiosità intellettuale lo porta a esplorare le referenze innovative della cultura artistica contemporanea, su traiettorie via via più allargate. A questo contribuisce anche il lavoro presso lo studio di Marcello Mascherini, uomo

1. Qui comincia a lavorare giovanissimo, misurandosi subito con il rapporto tempomateria, colore-segno.

2. Olio su tela, del 1890, cm. 141 x 80, conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Roma.

3. L'Artiglieria a cavallo di Negrin è un olio su tela, cm. 21,5 x 32,5, fa parte della Collezione di Barbara Negrin. La datazione è incerta; forse può essere collocato nella seconda metà degli anni '40.

4. RITA VIOTTI, La produzione artistica di Giuseppe Negrin: un percorso tra maestri antichi e moderni sino all'acquisizione di un autonomo linguaggio, Tesi di laurea in storia dell'Arte Moderna e Contemporanea, Università di Trieste, Anno Accademico 1993-94, pag. 13.

5. Ciò "non desta stupore, - afferma Rita Viotti a pag. 15 dell'opera succitata - specie alla luce della presenza, tra i testi dell'artista, di due volumi dedicati al genio rinascimentale".



di non facile approccio, che ospita nel suo atelier solo persone di comprovata qualità, per cui l'artista muggesano risponde perfettamente alle attese del Maestro. Questi, forse, immagina un allievo più incline ad eseguire che non a discutere e ad argomentare; il giovane invece sa benissimo quel che fa e, con tutto il rispetto dovuto al titolare della bottega, fa sentire forte una presenza ben riconoscibile anche sul piano delle convinzioni personali nell'ambito artistico. Pertanto il sodalizio è di grande utilità ad entrambi, con apporti che all'uno consentono di incanalare la freschezza inventiva di Negrinin dentro una progettualità dai molteplici sviluppi ed esiti, nell'altro permettono di cogliere, all'ombra del Maestro, il riverbero che gli proviene da una fama e stima conclamata, oltre a un travaso di fondamentali segreti di mestiere. D'altronde, lavorando fianco a fianco per diversi anni, è naturale che i due scultori si scambino idee e mutuino tra loro stili, che poi finiscono per appartenere ad entrambi. Ciò è rilevabile in numerose realizzazioni; basti pensare a quella

comune tendenza allo stiramento della figura nell'esaltazione della sua struttura verticale, rilevabile, tra l'altro, in due opere per molti versi assonanti: il *San Francesco*⁽⁶⁾ dell'udinese è del 1956 e la *Santa Lucia*⁽⁷⁾ del muggesano è del 1954.

“Inquieto nell'ispirazione che gli nasce con un senso come di ubiquità (nell'età bizantina, in quella romanica, tra i Maya o gli Etruschi, vicino ai cubisti, vicino alla scultura africana o nel disegno con Modigliani)...”⁽⁸⁾ Con incursioni fantastiche nei territori del mito, Negrinin va a registrare l'eco lontana di un'umanità perduta, fissandola a complessi scultorei in cui il corpo si espone a variabili percezioni del rilievo ed esprime un ritmo immediato che valorizza gli spazi vuoti e pieni in dialettica relazione tra loro. Attento indagatore della ricerca internazionale, legge e “guarda” moltissimo e, attraverso la mediazione di libri, arriva alla conoscenza dei ritmi e dei moduli dell'arte più aggiornata sullo scenario europeo. Rita Viotti studia questo aspetto con analisi incisiva sui risultati, tracciando alcune chiare linee di sviluppo.⁽⁹⁾

Gli anni '50 sono una stagione creativa ricca di stimoli e fervida di risultati. Instancabile esploratore delle vie più dirette per arrivare a un'espressione che lo rappresenti a pieno, affronta diverse tematiche sospinto sempre da un desiderio inesausto di novità. In questo clima di effervescenza propositiva, produce esiti che talora possono apparire in contrasto fra loro; in realtà sono facce di una medesima prismatica indole, protesa a ricercare una sintesi che non gli appare mai definitiva. È questo uno dei motivi per cui Negrinin non si acquatta mai sul già acquisito, anche se ha avuto

6. L'opera, in bronzo, ha un'altezza di cm. 220; è collocata presso il Museo Civico d'Arte Moderna di Ferrara.

7. L'opera, in bronzo, ha un'altezza di cm. 96; è collocata nell'ex chiesa di Santa Lucia a Muggia.

8. PAOLO BARNOBINI, Presentazione della mostra personale, Sala Comunale d'Arte di Trieste, 1956.

9. RITA VIOTTI, Opera citata.

apprezzamenti consistenti, ma si sintonizza con la necessità di trovare risposte alle sue inquietudini. Il grande interesse per il cubismo, ma soprattutto la seduzione picassiana, costituiscono il sedimento culturale più fertile di conseguenze per la formazione e maturazione dell'artista. Le opere dell'arte negra, le testimonianze dell'espressività primitiva giocano sull'ispirazione di Negrin nel ruolo di suggeritori per la realizzazione di molteplici varianti, dentro una sintesi di volta in volta sempre diversa. E anche se le forme ambigue e metamorfiche di un rapporto arbitrario con la prospettiva e la materia medesima derivano spesso da un'esperazione delle risonanze fantastiche, piuttosto che da una predilezione intellettualistica per la realtà arcaica, Negrin attinge direttamente alle sue conoscenze senza passare per la mediazione del Maestro; l'Uomo palo (ante '51) ne è un esempio: una verticalità di gesso sulla quale pochi segni incisi e una serie di minime articolazioni volumetriche sembrano annunciare la trasformazione del "tronco" in un uomo; mentre il senso di una sacralità primordiale elegge il manufatto a totem, a presenza votiva, a elemento di una religiosità preistorica. All'arte negra si rifanno anche due *Nudi africani* in gesso (ante '53).⁽¹⁰⁾ "Qui il muggesano è distante da mediazioni cubiste, il sapore africano delle sue statue, così pregnante, semmai prende vita sotto l'influsso dell'*Aborigeno* mascheriniano del 1951. Analoga risulta la costruzione delle masse, analoga la tendenza a ridurre le dimensioni delle estremità. Specie nei due nudi dell'allievo, tronco e gambe rigonfie contrastano in modo netto con piedi, braccia, mani, volti ridotti ai minimi termini."⁽¹¹⁾ Questa è una tendenza frequentata a lungo, anche negli anni a venire, da Marcello Mascherini; si vedano, a scopo esemplificativo, sculture come *Il cantico dei cantici* ('55), *Vestale* (56), *Danzatrice seduta* ('57), *Elena* ('59), *Fauno* ('59) con le varianti *Pifferaio*, *Fauno*, *Faunetto* disteso, tutti del '59.

Una contenuta energia pervade le opere di questo periodo e rende essenziale la luminosità e la schiettezza classica. D'altro canto l'artista, nella contiguità con Marcello Mascherini, ha trovato il modo di potenziare quelle tensioni costruttive che gli appartengono a pieno, ma che, come solitamente avviene, hanno bisogno di un innesco potente per esprimersi in tutta la loro estensione. Quello trascorso a bottega con il Maestro udinese è stato un periodo proficuo e di reciproco beneficio perché l'uno travasa nel giovane il tesoro di un'esperienza davvero notevole, l'altro supporta il suo "tutore" con il senso della sua genialità nelle intuizioni rispetto alle proiezioni possibili della scultura, alle peculiarità di equilibrio delle masse in un'esigenza di saldezza nella verticalità, in uno sperimentalismo che serve al titolare dello studio come spunto per ulteriori sviluppi creativi.

Lo spirito del movimento "Valori Plastici" è una sorta di barra d'orientamento per uno scultore che, al pari di Mascherini, si rifà ad Alberto Martini, alla ricerca di una forma che si realizzi e si acquieti nelle soluzioni arcaicizzanti; i punti di riferimento della sua poetica sono da una parte Marino Marini e dall'altra Giacomo Manzù.



10. L'uno è alto 210 cm., l'altro 180; fanno parte della Collezione Barbara Negrin.

11. RITA VIOTTI, Opera citata, pag. 23.



La materia spesso si avvita in torsioni che liberano energia virtuale nello spazio dell'evento plastico e il corpo si inarca alla luce assorbendo capacità di evidenziare la grana dell'epidermide, mai uguale a se stessa, ma disposta a percorrere il piano tattile della scultura.

La prima uscita pubblica su uno scenario davvero ampio e qualitativamente sollecitante è del 1951, la partecipazione alla IX Biennale d'Arte Triveneta di Padova, dove ha modo di confrontarsi con alcune delle "voci" più interessanti del panorama creativo. Ma lo snodo autentico nella diffusione di una fama meritata è la VII Quadriennale Nazionale di Roma del 1955, circostanza che gli consente di essere apprezzato dalla critica, fino all'assegnazione del Premio Parigi per la Scultura. Si tratta dello stesso riconoscimento avuto da Mascherini nella precedente edizione. L'artista muggesano si mette in bella mostra con un qualificato consesso di rappresentanti dell'arte plastica internazionale, facenti parte della commissione giudicatrice: Jean Arp, Maurice Brianchon, André Chastel, Pierre Courthion, Ossip Zadkine. Proprio quest'ultimo ha modo di esprimere una sorta di auspicio: "Si tratta di una giovanissima pianta, le cui prime foglie fanno presagire fiori e frutti eclatanti."⁽¹²⁾ Il rapporto tra la materia e lo spazio, il segno di superficie e la massa, la realtà e l'allusione, si precisano con chiarezza dentro una sintassi compositiva di

prim'ordine. In virtù di questo, André Chastel afferma che "si è attratti dal fascino del modellato che introduce delle finezze voluttuose in una tecnica da cesellatore".⁽¹³⁾ E l'esame delle sue opere ribadisce interamente questo concetto; basta considerarne alcune che per molti aspetti risultano paradigmatiche.

Il Torso ('55) è un legno su cui è appena abbozzato un busto in un accenno essenziale di movimento. L'opera è la sottolineatura della combinazione tra fisicità della materia viva e allusione a una tensione plastica, che si prolunga oltre l'effettiva consistenza della scultura. La memoria dell'opera di Fritz Wotruba (Vienna 1907) è rilevabile nell'energia che promana dal nucleo fondante di questo lavoro.

L'Estate ('55) è creatura bronzea che proietta il nome di Negrinin su palcoscenici internazionali; è l'opera che gli merita il Premio Parigi. La risonanza memoriale delle veneri cicladiche si attaglia a una figura in cui la forte simbologia di fecondità si legge nelle anche piuttosto larghe delle donne, equilibrate da arti affusolati, piedi e mani piccolissime, mentre sembra rifuggire dalla frontalità con una leggera torsione del tronco, ribadita dalla testa che lascia trasparire un atteggiamento di aristocratico distacco e di discrezione assorta e pensosa. Essa sembra richiamare la "Pomona" lapidea ('45) di Marino Marini e le successive riprese del suo motivo femminile, come immagine di una natura fertile e prolifica. Alcune opere di Arturo Martini, risalenti al 1935, hanno motivi di assonanza con i moduli costruttivi dell'immagine di Negrinin; si vedano a tal riguardo i gessi originali *Nudo di donna*⁽¹⁴⁾, *Amazzoni spaventate*⁽¹⁵⁾, *Maternità della montagna*⁽¹⁶⁾.

Per alcuni aspetti la *Terra* ('56) si ricollega direttamente all'*Estate*, per il significato di una natura che è donna e madre generosa e per la concezione strutturale dell'immagine, ricavata da un blocco compatto che, nello slancio verticale di quasi due metri, afferma la propria solennità anche nel drappeggio di un vestito prezioso e di una regale sacralità.

Susanna ('56) è una specie di ninfa dei boschi, una driade appena uscita dalla corteccia e pronta a prendere corpo

12. OSSIP ZADKINE, Giuseppe Negrinin, Quaderni della Quadriennale, De Luca Editore, Roma 1957.

13. ANDRÉ CHASTEL, Giuseppe Negrinin, Quaderni della Quadriennale, De Luca Editore, Roma 1957.

14. Gesso conosciuto convenzionalmente col titolo Apparizione: Casta Susanna, misura cm. 45 x 23 x 12.

15. Misura cm. 45,5 x 32,5 x 24.

16. Misura cm. 62 x 23 x 23.

nelle fibre stesse dell'albero. Interventi minimi sono estremamente accondiscendenti con il fusto in questione, assecondando la sua capacità di esibire le venature come complesso di arterie vivificanti per la figura stessa.

L'Acrobata ('57) esibisce una struttura legnosa nei movimenti, in sintonia con certe formulazioni arcaiche dell'arte plastica del primo '900; apparirebbe un po' statica se non avesse quello slancio sulle gambe, piantate a terra con le punte dei piedi e con le braccia tanto piccole da attirare lo sguardo del fruitore.

Ofelia ('57), invece, si colloca in un'altra prospettiva plastica: ha una sagomatura più realistica con un abito che, nel gioco delle plissettature, illude quasi una sua trasparenza visibile dalla sagoma delle gambe.

Il *Crocifisso* ('59) assomma in sé le peculiarità costruttive del *Torso* e del *Dormiente* e in tal senso si colloca quale elemento di congiunzione tra le due sculture, una precedente, l'altra posteriore. Qui "la sensibilità arcaicamente moderna di Negrisin trae, ancora una volta, ispirazione dalla plastica romanica. Non penso però si debba insistere nell'individuazione di una precisa fonte."⁽¹⁷⁾ Infatti, pur avendo negli occhi tanta scultura medioevale, l'artista arriva a una soluzione formale che parte dalle acquisizioni dell'*Uomo palo* per quanto riguarda tronco, testa e gambe. Su questo corpo centrale, piuttosto piatto, si innestano le braccia alla parte alta del busto, in linea con le spalle; la testa è trattata come una maschera e, in ciò, ricorda quelle in gesso che gli sono servite come prove.

Una marcata "pettinatura" di baffi, barba e capelli dà vita a un gioco di linee e riccioli che paiono elementi decorativi dello spazio, in combinazione armonica con le rughe marcate della fronte.

Nel pannello ligneo intitolato *Donna con gatto* ('60) lo scultore crea l'idea del volume mediante un intervento, tipicamente grafico, di segni incisi che fanno uscire dal legno la figura tracciata da contorni morbidi, riecheggianti certo Picasso del periodo dominato dal fascino neoclassico.

Nel periodo milanese (1962-1979) Negrisin deve affrontare costantemente problemi sul piano logistico e ciò contrasta con le esigenze primarie della scultura, quelle dello spazio necessario alla creazione dei calchi. Si dedica allora con rinnovato vigore al legno e alla pittura. La vena sperimentale è sempre il motore della sua ricerca, che riceve alimento costante anche dal confronto con numerosi artisti, conosciuti direttamente oppure attraverso le loro opere.

Il carattere dell'uomo a volte schietto fino all'irriverenza, aperto al confronto anche conflittuale, si rivela, per esempio, nella lettera inviata ai Componenti della Giuria⁽¹⁸⁾ del IV Premio Cinisello Balsamo: "Ho visto la Mostra... e purtroppo ho avuto la conferma delle mie supposizioni: infatti almeno venti quadri sono pittoricamente e stilisticamente inferiori al mio, che avete scartato, e credo che qualunque persona obiettiva possa confermarlo... Se dopo quanto vi ho detto vi sentite ancora vivi, vuol dire che possedete un grande senso dell'umorismo."⁽¹⁹⁾

Tra le numerose realizzazioni del periodo, meritano un particolare cenno alcune, per il tasso di originalità che conten-



17. RITA VIOTTI, opera citata, pag. 27.

18. Alfio Coccia, Enrico Paolucci, Franco Passoni, Mario Portalupi, Leonardo Borgese, Leonardo Spreafico, Mario De Micheli, Oscar Signorini.

19. Da una lettera autografa di Giuseppe Negrisin (dell'Archivio di Barbara Negrisin), datata 15 novembre 1967.



gono. Innanzitutto il *Dormiente* ('72-'74): qui la massa lignea lascia aggettare nitida la fisionomia di un uomo di colore, forse allusione a una divinità nera, mentre il corpo è appena sbizzato, come se l'artista avesse voluto far nascere anche idealmente la figura dalla realtà arborea. Il tratto primitiveggiante si coniuga con un concetto minimalista della scultura, portata a inquadrare l'essenziale.

La *Danzatrice* ('75) mostra che, per Negrin, la sfida con la statica nella verticalità si esprime anche e soprattutto nell'idea del movimento, attuato con una leggera torsione del corpo e l'impegno di entrambe le gambe per il passo accompagnato dal gesto armonioso delle braccia.

Salomé ('75) accenna a una ritualità arcaica, con un movimento quasi di danza. Le vesti contribuiscono al dinamismo della figura, che si erge a segnalare il suo arrivo da luoghi ignoti e da tempi remoti. L'eleganza e l'armonia della scultura è data anche dalla posizione delle mani nello spazio, in un equilibrio di cui Negrin è maestro. D'altro canto è prodigo di suggerimenti anche per lo stesso Mascherini al tempo di quel sodalizio, vissuto troppo a lungo all'ombra della convinzione che l'uno fosse il maestro, proteso all'insegnamento dei segreti del mestiere, e l'altro l'allievo, disposto ad ascoltare docilmente e, magari, acriticamente i consigli del suo tutore artistico.

Il collage è una pratica con cui l'artista si sbizzarrisce in un ventaglio ampio di soluzioni: le "carte sovrapposte", dove convivono in bell'equilibrio geometrizzazione dello spazio e gioco esplicito di effetti optical. In quest'ambito rientra la serie "Adamo ed Eva", dal sapore vagamente picassiano.

La conoscenza di Remo Bianco gli apre orizzonti ancora più ampi sulle possibilità infinite dell'alfabeto geometrico come scrittura dello spazio. Con Luca Crippa ha modo di mettere a fuoco le combinazioni molteplici del neodada; frequenta a intermittenza la poetica dell'*Objet trouvé*, è affascinato dal lavoro di Kurt Schwitters.⁽²⁰⁾

Nelle tavolette in gesso (1976), che preludono in gran parte alla fusione in bronzo, i segni si realizzano in lievi battiti d'ali, fatti di linee che corrono lungo direttrici convergenti su minimali strutture di intonazione geometrica, tracce fluttuanti, senza che l'immagine si materializzi in consistenza plastica, quasi ambigua, fra verità ed evocazione emotiva. Una particolare introiezione della realtà fenomenica è rivissuta con evidente adesione alle risonanze del mito.

In quest'epoca "su un motivo specifico si incentra la sua attenzione sia sul versante formale (i suggerimenti e le varianti sono numerose), sia su quello metaforico e allusivo: i "tombini". Nell'urbanistica ambrosiana essi rappresentano la soglia oltre il livello visibile della città, il passaggio verso il sistema di "arterie" sotterranee che fanno pulsare il suolo e accendono la fantasia dell'artista; il tombino raggruma in sé i nessi significanti di tutto ciò che è vita, ma è anche nascondimento, oblò verso il buio, ed emblemizza il desiderio di schermo protettivo dai tentacoli della tecnologia. Gli elementi figurativi si fanno norma e cadenza di spazi bianchi in cui convivono l'assoluto del fondo e il "relativo" del richiamo al coperchio. L'infinita gamma di tombini viene ulteriormente amplificata dall'immaginario di Negrin che, avvalendosi anche del collage, crea numerose combinazioni di questi diaframmi simbolici tra sé e l'essenza e la profondità delle cose."⁽²¹⁾

20. Nella straordinaria varietà di proposte dell'artista tedesco (punta di diamante del dadaismo europeo) Negrin trova molti punti di sintonia, dai quali parte per elaborazioni completamente personali.

21. ENZO SANTESE, *Impronte sulla materia*, in Negrin, *emozioni plastiche*, Comune di Trieste, Assessorato alla Cultura, 1998, pag. 16.

Lungi dall'essere una precipitosa fuga dalla Milano che non corrisponde più alle sue attese, il ritorno a casa è da collegarsi al clima degli anni Settanta, completamente mutato rispetto al decennio precedente; il capoluogo lombardo risente più di ogni altra città italiana della tensione che governa i rapporti sociali e politici del tempo; le compagnie di artisti che animavano le giornate meneghine si sono dissolte per molteplici motivi; in sostanza la vita è diventata difficile. Se a questo si aggiunge la rottura della relazione ultraventennale con la compagna, allora diventa facile arguire come il successo ottenuto a una bella e corposa mostra antologica a Muggia, con il conforto di tanti riscontri di pubblico e critica, funzioni da innesco per una decisione di ritorno definitivo nella città natale, con cui ha ancora solidi legami affettivi e sentimentali. Il periodo (1979-1987) si segnala per una sorta di acquietamento delle continue tensioni creative e di ricerca, dovute anche a un disincanto seguito agli entusiasmi passati. Questo, peraltro, non gli impedisce di produrre una serie di opere che confermano sostanzialmente la sua inesauribile vena, indirizzata verso realizzazioni rivelatrici di una bella consuetudine a superare l'horror vacui del foglio bianco con un segno, capace di affidare all'essenzialità del tratto la propria capacità di racconto e di evocazione, ma anche di provocazione. A tal proposito, le chine colorate sono davvero indicative di uno spirito battagliero che non si nasconde nelle tranquille atmosfere delle nature morte, ma utilizza questi sguardi rivolti al mondo vegetale e ittico per ammantare con gli stessi l'intento simbolico e metaforico: l'idea di un attaccamento allo scoglio nativo che può essere annullato dal piacere degli altri, il concetto di una natura sottoposta ai capricci dell'uomo, forte di una presunzione tecnologica. I mitili, infatti, così familiari in un mondo marinaro come quello muggesano, sono risolti graficamente e pittoricamente con una sapienza compositiva che è tipica di chi, per anni, si è confrontato con i problemi dello spazio sulla superficie piena e nella tridimensionalità. La linea percorre senza tentennamenti o furbizie del mestiere il contorno, che nella mente dell'artista è ben presente e viene reso visibile in forza di una traccia che diventa realtà sensibile e riconoscibile. In qualche disegno si riduce all'essenzialità di un 13 filamento che abbozza lievemente una forma, come è il caso degli "Studi" a inchiostro, relativi a soggetti della realtà costiera istriana.

La serie intitolata "El Pescado" comprende le chine e "due curiose composizioni, memori dell'Arte Povera. Sono immagini che nascono dall'aggregazione di elementi di scarto, una vecchia tavola, mascherine di rame, sugheri, inoltre Negrisin annulla la differenza tra spazio dell'opera e spazio della vita inserendo una rete da pescatore che avvolge il tutto. Si tratta di una rete che acquista un duplice valore simbolico. È l'emblema della stessa esistenza, carceriera..."⁽²²⁾ Qui il pennino sembra accarezzare la carta in un'azione che è fortemente evocativa; la forma, in realtà, è una tenue parvenza posta sulla soglia di una più decisa affermazione della propria fisicità; in tal modo diventa pura sensazione dell'esistere, ritratto nelle varianti care all'artista, quelle che lo riportano sempre e comunque all'ambiente natio, Muggia, il suo mare, la costa, il monte. Per la quale si adopera anche in progetti che, pur esulando dallo specifico artistico, da lì attingono linfa per progetti puntualmente affidati al disegno-schizzo su carta, quello per Marina Muja e per Acquario.



22. RITA VIOTTI, Opera citata, pag. 96.



GIUSEPPE NEGRISIN

Un autentica voracità del nuovo

Rita Viotti

Negrisin approda a Milano agli inizi degli anni Sessanta. La permanenza nel capoluogo lombardo modificherà non poco la sua condizione di artista. Vive inizialmente in una stanza ammobiliata, dove limiti logistici gli impediscono di proseguire l'attività di progettazione di bronzi, dunque focalizza l'attenzione, se non sulla pittura propriamente detta, certamente sulla bidimensionalità, su quel tipo di prodotto per il quale una definizione troppo rigida mal si adatta in anni in cui è sovente minata la barriera che separa scultura da pittura.

Gli esordi

I quadri degli esordi respirano nell'atmosfera neodada, caratterizzante questi anni milanesi: sotteso l'atteggiamento denigratore, presente la critica nei confronti della società contemporanea e del suo meccanicismo.

È di questi anni la serie *Adamo ed Eva*, contraddistinta da una linea fluida e morbida che serra forme pesanti. Sono figure nude, chiuse in un unico blocco grazie a una stretta sancita dalle mani, ripetuta in modo differente da quadro a quadro, tanto da far apparire l'esposizione in sequenza come la visione più corretta dell'intera serie. Gli sguardi si fronteggiano in una tenzone che a volte resta sommersa, in alcuni casi di contro si assiste all'esplosione del caos, il movimento si fa concitato, gli sguardi si volgono in opposte direzioni, la stretta delle mani si allenta, i fondali perdono la monocromia per lasciare spazio a inserti cartacei di varia estrazione. Così il biglietto del tram entra nei quadri del mugugno, accanto a quello del cinema, del teatro e agli stralci di giornale. Il risultato è una figurazione che pare compiacersi del disordine, ove la caoticità veste l'abito della forma armonizzata. In un collage, anch'esso datato 1964, al fine di rappresentare una natura umana pressata da un mondo meccanizzato Negrisin utilizza una metafora: un fiore, fatto di carte, le più disparate. I suoi petali sono rotelle di un ingranaggio e il suo stelo, sequenze di nominativi ritagliati dagli elenchi telefonici. La grazia è quella del poeta d'altri tempi, discosto da aggressive o provocatorie declamazioni. È piuttosto un Negrisin sbigottito e inerte, quello che emerge, desideroso di trasmettere nello spettatore analoghe sensazioni. Si guardi ad *Asfalto insanguinato, Milano 25 settembre*, un quadro monumentale entro cui palpitano le tensioni di un'epoca. Ispirata da un fatto di cronaca, la rapina Cavallaro, l'opera, si inserisce in forma alquanto inedita nella serie dei più tardi *tombini*. È datata 1967, anno della sua compiuta realizzazione, di fatto protrattasi per due anni. Ritrae una porzione di strada che si fa narratrice di un crudele fatto di cronaca milanese: rapinatori che insanguinano l'asfalto e polizia che spara ferendo decine di passanti. Le tracce eloquenti sono i resti dei cristalli infranti, le macchie rosse del sangue delle vittime, la pistola di Cavallaro. Il quadro impone allo spettatore di sprofondare nel nero manto ritratto; i pensieri sono ridotti a uno dei minuscoli frammenti di vetro presenti. L'imposizione è rivolta a tutti coloro cui non è consentita azione, inerti come gli stessi tombini rappresentati. V'è una macchia rossastra sopra uno di essi, granulosa materia d'ascendenza burriana, che pare dilatarsi intorno come magma.



La produzione scultorea

Il mai perduto amore per la scultura a un certo punto emerge con prepotenza. Non è da escludersi che successivi trasferimenti di abitazione, sino a via Sottocorno, nel 1972, dove nasce lo studio-abitazione Studgallerie, abbiano progressivamente favorito la ripresa della produzione scultorea lignea e bronzea.

Il legno

È datata 1970 una tavola distintiva per il massimo equilibrio delle forme. È parte di quello che convenzionalmente definiamo il filone dei *quadri lignei materici*. Vi grandeggia un quarto di sole la cui porzione di sfera presenta un tratteggio verticale definito da solide linee rigorosamente parallele e i cui raggi si articolano in forma di triplice protuberanza a partire dalla sinistra della figurazione, sino a lambire il margine inferiore destro. Gli elementi della composizione appaiono cupi, capaci di risaltare sulla tavola che funge da base. Tutt'intorno una cornice spezzata in più punti è assolta dalla funzione di inquadrare. Di ben altro avviso appaiono le cornici delle due *Casseforti d'artista*, del 1971, imponenti e onnicomprensive, capaci semmai di rimarcare la linearità della composizione. Mentre nelle tre *Casseforti* che convenzionalmente definiamo *colorate*, è per l'appunto il colore, nero al centro, rosso, verde e giallo stinto per le bande laterali, a dare vita a scompaginamenti di ascendenza cubista.

Colore protagonista dunque, con legno e materiali inediti. Ne è un'ulteriore esemplificazione il quadro *Colombe*. Tre le sagome lignee, bianche e azzurra, disposte sul piano. Simboli di pace qui presentati in uno spazio quotidiano, le colombe sono colte in un momento di riposo su una mensola-davanzale che domina la composizione. Il piano nasce dall'intersecarsi di pezzi di cornice, che dunque partecipano pienamente alla delineazione del soggetto. In un'opera datata maggio 1974, la cornice si fa protagonista indiscussa. La lettera N si staglia netta in questo quadro ligneo dal fondale giallognolo. Dubbio il significato iconologico: il proprio cognome? o quei "Narciso e Napoleone", cui Negrinin era solito alludere riferendosi all'opera? Ed è ancora la cornice ad imporsi nel *Ludwig*, testimonianza di tridimensionalità riconquistata, che sembra partecipe della comune atmosfera dei quadri. Alto poco meno di un metro, questo volto ligneo è racchiuso in basso da una voluta dorata e nella parte superiore da un imponente stemma: un evidente gioco di assemblaggio, di gusto neodada.

Accanto ai quadri fin qui citati si collocano una serie di sculture lignee che visualizzano composizioni e scomposizioni tipicamente cubiste. Sono armoniose figure, adombranti le fattezze di corpi femminili che sintetizzano l'equilibrio tridimensionale della scultura giovanile di Negrinin.

È datata 1973 una prima composizione distintiva per la sintesi delle forme e per la capacità di dialogo con il vuoto che si insinua a lacerare gli attributi della sessualità femminile alludendo a uno svuotamento, richiamo tutt'altro che latente

al tema dell'aborto, dibattuto a partire dagli anni Settanta. In altre due composizioni del 1973 il muggesano crea identici basamenti, un parallelepipedo schiacciato sovrastato da un cilindro, per dare spazio a un medesimo modo di sintetizzare le forme femminee, attraverso successivi accostamenti di piani. Una maniera quest'ultima che raggiunge esiti di particolare leggerezza in un'altra opera, sempre del 1973. Su un unico basamento si fronteggiano due esili figurine, un uomo e una donna, ciascuno con un braccio proteso verso l'altro. Domina in posizione centrale la sagoma lignea di un corpo visto di profilo; ad essa, sui due lati sono affiancate sagome via via degradanti in altezza.

Completa il quadro della produzione lignea un'opera a sé stante, di grandi dimensioni. Si tratta de il *Dormiente* (cm.140x40x130), cui Negrisin pone mano dal 1972 al 1974. Egli sospende orizzontalmente nello spazio un nodoso tronco di olmo, sacrificato da via del Giambellino per esigenze di traffico. Scava la materia così da consentire l'emergere della figurazione, immagine di un passato primordiale. È un corpo vigoroso, capace tuttavia di trasmettere un senso di calmo riposo; una figura prigioniera, dal membro virile e che si distingue per una capigliatura sottilmente incisa lunga la schiena, un'opera nella quale dialogano con sapienza plasticità della sagomatura e vibrante linearismo delle scanalature.

Il bronzo

Negrisin torna alla materia lungamente amata, il bronzo, a distanza di quindici anni, nel 1975. Lo fa animato da una volontà di indagine del movimento, degli equilibri dinamici, delle forze direttrici opposte capaci di unirsi e di generare equilibrio.

In una prima *Figura* bronzea il rimando a certe statuine degli anni Cinquanta è inevitabile, il tema pare consueto: le forme sono tozze, non v'è proporzione tra gli arti e la piccola testa è segnata da una chioma sottile raccolta. Il lieve scarto del busto verso destra è memore di tensioni già sperimentate, ma preannuncia altresì futuri sviluppi. In questi anni Negrisin si lascia sedurre dalla magia del balletto, riuscendo a dare compiutezza a quel suo indagare. Segnano il ritorno a una scultura più tradizionale e dal gusto classicheggiante tre *Ballerine* e *Salomè*, ballerina d'eccezione quest'ultima colta nell'atto iniziale della sua danza funesta. Il grafismo liberty che scanala i volumi acquista una leggerezza assolutamente inedita e le forme si assottigliano, facendosi più sciolte. Sono figure il cui accentuato slancio verticale è sempre contrastato da una linea direttrice opposta. Si guardi *Salomè*, il cui peso grava interamente sulla gamba destra arretrata, ma il cui equilibrio definitivo è sancito dal gesto aggraziato del piede sinistro che, proteso innanzi, poggia sulla sola punta. A contrastare con l'esigua base di appoggio vi è la possanza del gesto imperioso delle braccia.

I tombini

I tombini accompagnano Negrisin lungo l'arco dell'intera permanenza milanese. L'artista ci fornisce indicazioni precise circa le fonti della sua produzione, che nasce dalla convergenza di ispirazioni diverse: Arte Povera, Pop Art, Iperrealismo. Egli si accosta a movimenti artistici diversi con grande coscienza critica. Il suo intento è l'uso sapiente di più moduli narrativi per una volontà interpretativa chiaramente autonoma. I suoi metallici tombini, sebbene contraddi-





stinti da superfici magmatiche, capaci di generare uno shock percettivo nello spettatore, esulano da volontà propriamente informali. Il richiamo più probante e semmai a forme di Iperrealismo. Egli stesso ci dice che sono: “Matericamente più reali di quelli che si trovano nelle strade, al punto da creare equivoci tra realtà e finzione... Tutti li adoperiamo senza accorgercene, camminandoci sopra giornalmente”, aspetto che ci permette una connessione con la Pop-Art, sebbene i tombini non assurgano mai a strumento di ironizzazione della civiltà consumistica e piuttosto si pongano a emblema della condizione di solitudine dell’uomo moderno. Dunque Negrisin, allettato dal modesto costo dell’Arte Povera, si vale di manifesti pubblicitari, adoperati a rovescio e sfrutta le muffe di collanti, piogge e tavole d’affissione. Recupera la tecnica del collage e incolla queste carte su un piano in tela, dove inserisce anche elementi in rilievo che realizza in cartoncino. Sono sagome di tombini, portelle di luce, gas, scarichi, che crea direttamente sulle strade. Negrisin dà prova della sua sapienza pittorica riuscendo a ricreare le sfumature di corpi metallici

È possibile distinguere l’intera produzione in: *Tombini* che convenzionalmente definiamo *politici*, *Tombini ecologici* e *Tombini* denominati *sociali*.

I primi, del 1978, si impongono per le dimensioni, raramente inferiori al metro, e per la posanza delle cornici. Li distingue soprattutto la presenza della sigla “BR”, apposta sugli asfalti, accanto alla caratteristica croce a cinque punte. Sono mappe su cui si proiettano le paure, le

angosce, le disperazioni degli anni di piombo.

I *Tombini ecologici* risalgono al 1973. Presentano dimensioni diverse e si differenziano dai precedenti per la mancanza di grosse cornici, che anzi tendono a ridursi a un sottile bordo metallico. Li distingue la presenza di ciuffi erbosi che paiono faticosamente emergere dal fondo di pietra. Tre di essi si segnalano per la presenza di una caratteristica striscia posta a coronamento della figurazione centrale. È una cornice strutturata in riquadri, entro cui troviamo rappresentati: elementi della segnaletica urbana, rado fogliame, giochi di linee che richiamano i motivi già analizzati delle figure bistabili e ancora piccole mappe della città dove sono segnalati i luoghi più trafficati, quelli in cui l’emergenza smog è più sentita.

All’ultima schiera, quella dei *Tombini* denominati *sociali*, appartengono: un tombino bianco del 1964, che nasce dal porre in cornice uno dei calchi realizzato sulla strada, il quadro *Asfalto insanguinato. Milano 25 settembre* e i restanti quadri, realizzati in anni diversi .

Sono opere diverse per dimensioni e cornici che, in particolare nella produzione del 1964, si fanno leggerissime, presumibilmente in legno compensato, e ricoperte da strisce di nominativi ritagliati dagli elenchi telefonici, motivo che già aveva informato altre composizioni. Sono tombini che segnano il ritorno di un’immagine di umanità sofferente. In un’atmosfera tipicamente neodada pare consumarsi il destino dell’uomo contemporaneo, ridotto a marginale presenza, spettatore inerte di fronte ai luoghi della violenza quotidiana.