

**Pizzinato**

Opere 1925-1994

Villa Manin di Passariano  
1 giugno - 28 luglio 1996

La mostra è promossa da  
BANCA ANTONIANA

In collaborazione con  
Regione Autonoma  
Friuli-Venezia Giulia  
Comune di Codroipo

*Trasporti*

Gondrand, Torino

Con l'assistenza  
e protezione assicurativa di



*Ufficio stampa*

Studio Esseci, Padova  
Electa, Milano

Grazie a Giuseppe Caracò  
e Wanda Davanzo per la fattiva  
collaborazione prestata.

Grazie a Silvana Tamiozzo  
Goldmann per l'aiuto affettuoso  
nei mesi di preparazione  
della mostra e del libro.

Grazie al monsignor  
prof. Luciano Padovese,  
all'amico Giancarlo Pauletto,  
a Franco Bontempelli,  
a Ennio Pouchard  
e a Michele Bertoni.

Grazie a Eva Bozzi, per la cura  
dedicata a questo libro.

Grazie a Dario Tagliabue,  
Stefano Tosi e Anna Piccarrata  
dell'Ufficio grafico.

Grazie a Giancarlo Berti,  
Luigi Boscaini, Andrea  
Panozzo, Franco Peruzzi,  
Giampaolo Salvaderi.

Grazie agli operatori di fotolito  
e di fotocomposizione,  
a Luigi Livan e ai tecnici di  
stampa dello Stabilimento  
di Martellago.



Natura morta, 1941  
olio su tela, 42 × 56 cm

#### *Gli anni della guerra*

Il 1943 è un anno cruciale. Nel mese di marzo espone nuovamente alla Galleria del Milione a Milano. È una mostra bellissima, e serve a consacrare la fama di Pizzinato in ambito lombardo dopo il riconoscimento ottenuto nel 1940 al Premio Bergamo – cui parteciperà anche nelle due edizioni successive – con il quadro *Composizione di figure*. Si tratta comunque di un'opera non all'altezza di quelle che invierà per il Premio del 1941 e del 1942. Nel primo caso, una *Natura morta* incredibilmente attribuita per anni a Mafai e soltanto da poco restituitagli in occasione degli studi culminati con la mostra del 1993 sul Premio Bergamo. Nel secondo, *Nuda in giardino*, che sta a mezza strada tra l'influsso di Corrente e i nudi tonali

della Scuola romana, cui è ancora più vicina la *Ragazza romana* del 1939.

La mostra milanese del 1943, con un consistente numero di opere esposte, segna il momento di un primo passaggio, che nel 1946, dopo l'interruzione legata alla lotta partigiana, avrà un suo vero assestamento linguistico e poetico. L'amore per Gino Rossi

si manifesta adesso con una certa chiarezza, soprattutto per certe figure dipinte tra il 1912 e il 1914. Nell'orbita anche di un poco noto, e non edulcorato, pittore del gruppo di Palazzo Carminati, Juti Ravenna, i cui ritratti sono, per tutti gli anni Trenta, quasi un culmine per l'asfittica scuderia lagunare.

Nella mostra al Milione, trasferita nel mese di giugno al Cavallino a Venezia, non mancano i paesaggi (*Le cupole della Salute* uno dei più belli), ma il vero scatto si ha con le nature morte, che toccano, tutte insieme, il punto di una grande apertura europea. Naturalmente, guardando a Picasso. Del resto, l'eco di *Guernica* era giunta a Pizzinato già a Roma: si

trattava sì di un riferimento morale senza precedenti (e basterà ricordare il modo in cui Guttuso presentò, nel catalogo, la sala personale di Picasso alla Biennale del 1948), ma anche l'adesione a un linguaggio che aveva tolto di mezzo tutta la stanchezza della pittura d'occasione.

Ancora una volta può risultare utile un parallelo con il lavoro di Afro, anche per la notevole sintonia nei soggetti. Pizzinato è più libero, autonomo, usa il colore in modo molto meno faticoso e impastato. È un figurare frutto di schematizzazioni quasi geometri-



Venezia. Le cupole della Salute, 1942  
olio su tela, 52 x 58 cm

che, che risolve nel guizzo arioso anche l'incertezza narrativa di un Guttuso, per fare un altro esempio noto. Ed è già il rifiuto di tutti i concetti di tendenza, di tutti gli "ismi" possibili; l'idea, invece, che la pittura sia dalla vita, e si possa fare del buon realismo pur dipingendo astratto.

È questa la sostanza autentica del lavoro di Pizzinato,

e che ha lasciato confusi e inaccessibili molti periodi del suo lungo itinerario. Inaccessibili a chi ragiona, e ha ragionato, con i *baedeker* critici in mano. Dipingere una storia e raccontarla con i mezzi di un apparente non figurare, e dipingerla anche con i mezzi di una apparente, e sparente, figurabilità. Mentre ai lati della storia gli elementi costruttivi richiamano quella ormai lontana non figurabilità. Inutile avvicinarsi a Pizzinato volendo applicare le vecchie categorie della storiografia artistica; egli sfugge, e così sfuggendo ha decretato anche la sua incomprendimento. Oppure quella perfetta comprensibilità che è diventata silenzio.

E come la realtà fosse nelle polle del colore, nella torsione strapiombante delle linee, nella secchezza ormai del dettato e nell'assenza quasi della parola, lo dice quel quadro cardine del cambiamento, piccolo quadro, che è il *Partigiano torturato* del 1943. È l'annuncio prima della sospensione. L'annuncio di una speranza, che neppure le sofferenze allora prossime, e prevedibili, spezzano. Questa figura con la testa riversa in avanti, questo dolore cieco, sono sì una derivazione cubista, ma anche l'agitarsi dell'animo turbato. La pittura è tutt'uno con il senso del destino

e non può esistere pittura senza la profonda ferita di questo sentimento dolentemente umano. Stride il colore, mentre si assesta.

(Poi venne il silenzio. Due anni. La lotta partigiana, le riunioni clandestine, la stamperia illegale in casa, l'arresto fino alla Liberazione nell'aprile del 1945. Restano alcuni disegni di quei due anni, gli *Schizzi partigiani*. Piccoli fogli su cui stanno appuntati corpi nudi, impiccati, distesi su tavolacci quasi anatomici. In minima parte sfuggono, realizzati nel 1944, alla concatenazione logica del lavoro di Pizzinato, che anche nel disegno vive adesso anni cruciali. Per esempio tra la convulsa, molto picassiana *Strage degli innocenti* del 1943 e certe *Figure, Composizioni e Nature morte* del 1945. Sono come un'assenza della storia, un vuoto in cui qualcosa di orribile è potuto accadere. Pizzinato disegna questo vuoto, questo spazio reso libero dalla coscienza tradita, trafitta. E lo fa con la misura suprema del silenzio, con l'essenzialità della sola linea, con un'incidenza di spine che la matita mima come il coronamento sul Golgota, in ebraico il luogo del cranio. Lucidità davanti alla morte, nitidezza del dolore, dello sconquasso, della fine. Questi disegni sono l'idea del vuoto, del nulla non ancora nulla, del tatuaggio che la vita fa, perita, prima della fine, prima del passaggio).

#### *L'esperienza del Fronte Nuovo delle Arti*

Più volte Pizzinato ha insistito sul fatto che il periodo seguente la Liberazione, quando si cementa l'amicizia con Vedova, è stato una sorta di anno zero. Come un ricominciare da capo, per trovare nuovi appoggi, nuovi motivi di speranza, nuovi compagni di strada e d'avventura. Scrive a Venturoli nel 1959: "Le prime esperienze, dopo la Liberazione, le facemmo insieme io e Vedova. Io non so come fosse allora la situazione romana, ma qui al nord la prima pelle che certuni dovevano lasciare era Picasso, nelle sue due varianti cubo-espressionista o cuboespressionista insieme. In certi casi, un Picasso direttamente reperibile, in altri indirettamente, nella sua influenza o di umori o di chiusura razionalistica della realtà.

Figura seduta, 1943  
olio su tela, 75 x 46 cm

Nei nostri due casi particolari, ad esempio, in Vedova, anarchico di temperamento, come umori di protesta e di rivolta, in me, più portato a un razionalismo nella valutazione della realtà; come chiusura designativa dello spazio.

La prima pelle che perdemmo fu dunque la picassiana. Volutamente la perdemmo, perché allora ci inte-



ressava la vita in senso positivo, l'uomo come essere umano ed anche come eroe, la vitalità come forza. In Picasso riconoscevamo l'urlo, la rivolta, mescolati a un senso del male, con la sfiducia nell'uomo sentito come mostro. Come non ci interessava la visione del mondo picassiano e il suo rapporto con la realtà, così non ci interessava più il suo linguaggio figurativo. Volontaristicamente, con vari tentativi, alla ricerca di un nuovo linguaggio avendo fede di riuscirvi, tesi con estrema attenzione a quello che avevamo den-



tro, a quello che volevamo dire, e ai mezzi per dirlo. Di quello che avevamo dentro eravamo più sicuri, perché c'era in noi più chiarezza, per cui potevamo con meno fatica allontanare il bagaglio inutile. Non volevamo nudi, nature morte, ma contenuti precisi di una vita sociale in movimento nella Storia. La ricerca dei mezzi del linguaggio, invece, in quei primi



Uno schizzo a matita del periodo partigiano, 1944.

anni, per me, fu veramente durissima. Dirò anzi che il 'come dire' fu allora per me più importante di quello che volevo dire.

Per quello che vagamente conoscevo, provavo un interesse per il dinamismo o futurismo di Majakovskij. Riporto quello che cercavo allora: scelta della linea, scelta del colore. Liberare il colore dalle vecchie risonanze. Ricerca di un colore timbrico (risonanza come coesione, non come dispersione). Colore forte, chiaro, perentorio. Linee sui potenziali significati". E in un'intervista recente, così approfondisce: "Ero per la ricerca di un linguaggio nuovo, per l'uso degli elementi primari linea-colore. Però guardavo

con grande attenzione al futurismo: non a quello marinettiano della 'guerra come igiene del mondo', bensì a quello di Majakovskij per la pacifica azione costruttiva di un mondo diverso, per una cultura, un'arte nuova rivolta a tutti".

Questo clima di grande comunione spirituale, che un uomo come Pizzinato è portato a esaltare, si concreta già nell'aprile del 1946 con una mostra alla Galleria L'Arco di Venezia, insieme a Vedova. Si tratta di grandi pannelli sul tema partigiano, in cui, partendo da uno schema identico, si sviluppano le peculiarità stilistiche dell'uno e dell'altro. Che in Vedova hanno bisogno di un appoggio maggiore a Picasso, e in Pizzinato si risolvono in un utilizzo più dinamico dell'elemento lineare. Questo giudizio, pubblicato nell'ottobre di quel 1946 in "Emporium", ne dava Giuseppe Marchiori: "Vedova, più di Pizzinato, ha subito le avvincenti variazioni picassiane sul tema della pittura catalana medievale, e, accettandole senza chiarirle alla luce di una autentica necessità di espressione, è rimasto nell'ambito di una sterile rielaborazione. Ci vuol poco a cadere in una nuova e pericolosa accademia. Per fortuna Vedova, in questi ultimi tempi, s'è ribellato a una passiva soggezione a certi modelli troppo scoperti e s'è avviato a proporsi il proprio problema in termini più esatti e più coerenti.

Pizzinato, temperamento razionale e meditativo, ha risolto invece la sua lunga crisi entrando con maggior decisione nell'ordine di una pittura aggiornata, per questo non immune da compromessi stilistici, resistendo alla facilità illustrativa e alla influenza dominante del linguaggio picassiano. Quanto Vedova è irruente e fantasioso, altrettanto Pizzinato è rude e composto: ma entrambi devono uscire dalla genericità, sia pure suggestiva, d'una formula *moderna* per scoprire verità più profonde, dal di dentro, in una esperienza vitale, davvero sofferta, finalmente distaccata dalle attrazioni d'una cultura che appare ormai in antitesi col nostro tempo".

Alcuni quadri cardine del 1946, come la *Natura morta* del Premio Torino, *Suonatori ambulanti* e il *Cantiere* della Galleria Nazionale, stanno già proprio nella zona individuata da Marchiori. Sono anni, fino al termine del decennio, nei quali non si contano i capolavori, così da porre Pizzinato in una posizione

di preminenza assoluta non soltanto all'interno del Fronte, ma dell'intera pittura italiana.

Nell'estate del 1946 l'arrivo di Birolli a Venezia, e l'incontro con Marchiori, Vedova, Pizzinato e Santomaso, dà l'impulso decisivo alla creazione della Nuova Secessione artistica italiana, che diventerà poi Fronte Nuovo delle Arti. Nato come prosecuzione ideale della protesta di Corrente, ha la sua data di nascita ufficiale, siglata a Venezia in una sala di Palazzo Volpi, il 1° ottobre del 1946, con il celebre manifesto. Vi si leggono alcune frasi che non possono non toccare il cuore del lavoro di Pizzinato. Gli undici artisti che sottoscrivono (Birolli, Cassinari, Guttuso, Levi, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova e Viani), "intendono avvicinare a una prima base di necessità morale le loro singolari affermazioni nel mondo delle immagini, le loro osservazioni, assommandole come atti di vita. Pittura e scultura, divenute così strumento di dichiarazione e di libera esplorazione del mondo, aumenteranno sempre più la frequenza con la realtà. L'Arte non è il volto convenzionale della storia, ma la storia stessa, che degli uomini non può fare a meno".

Questa "necessità morale" del fare arte è da sempre l'obbiettivo del pittore friulano. Del resto, alla fine di quel 1946, lo stesso Vedova nell'*Autopresentazione* per la mostra alla Piccola Galleria di Venezia, scrive: "Controllo il mio istinto ma lascio il mio spirito aperto a tutte le ricchezze che possono venire dalla vita contemporanea. Se la mia storia è davvero una storia fatta di indagini e di domande, io la giustifico anche nelle sue ricerche più paradossali perché ogni ansia, le mie stesse inquiete ribellioni, nascono da un'esigenza sincera. La certezza di aprirmi nuove vie non esclude le cadute, ma oggi credo di saperle individuare – affondo nel pantano ma so che è pantano e allora mi risollevo sempre animato dall'interesse per la vita, così incerta, tutta da scoprire, che io talora intravedo in qualche rapida e lucida immagine. In queste immagini mi riconosco e mi giudico e la pittura non è che questa storia segreta".

In occasione della prima mostra del Fronte, alla Galleria della Spiga di Milano nel giugno del 1947, alla quale non partecipano Cassinari e Levi che escono definitivamente dal gruppo, già sorgono forti problemi di convivenza, tra artisti che hanno formazioni

culturali diverse. Morlotti e Vedova, per esempio, avevano firmato, nel febbraio del 1946, anche il manifesto del Realismo, che ai punti 2 e 3 contiene affermazioni certamente valide per il Fronte, e soprattutto per Pizzinato: "La realtà esiste obiettivamente; di essa fa parte anche l'uomo". E poi: "In arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la coscienza



Per un seppellimento partigiano, 1945  
olio su tela, 65,5 x 75,2 cm

te emozione del reale divenuta organismo. Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia".

La presenza di tante personalità così individuate, e con peculiarità linguistiche proprie, spegne ben presto quel clima di aggregazione e comunione che aveva caratterizzato gli inizi. Istruttivo, a questo proposito, riportare due brani dalle lettere che si scambiarono, nella primavera del 1947, Pizzinato, (e con lui Vedova e Santomaso) e Birolli, che in quel momento si trovava a Parigi. Scrive Pizzinato, anche a nome degli amici, poco prima della mostra milanese: "Qui a Venezia abbiamo lavorato forte, in stretta collabo-

razione, nel tentativo di dare inizio ad un linguaggio comune (maggiore chiarificazione, rifiuto delle compiacenze sul gusto, proporre gli equivalenti alle nostre esigenze estetiche con nuove spazialità). Pensiamo che sarebbe importante che tu mandassi delle opere recenti per poter vedere quali sono i punti di contatto nella ricerca maturata in città diverse". Bi-

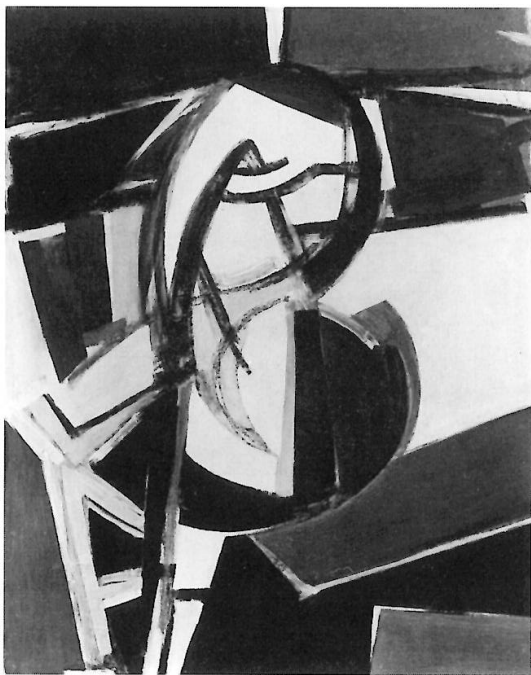


Figura con palla, 1947  
olio su tela, 75 × 60 cm

rolli risponde dopo soli quattro giorni: "Non riesco a capire quale mai concreta proposizione abbiate raggiunto a Venezia, se non a prezzo di qualche ribassamento; e non capisco che cosa c'entri quel che faccio ora, e il tuo discorso su un'ipotesi di conseguenza, di tele mai viste. E che io debba mandarne per essere finalmente in famiglia con voi, è detto male, non da te. Per tua norma, caro Armando, io non faccio l'inseguitore. Se ho fatto qualcosa è là; il resto è qui con me. E se voi avete fatto qualcosa di nuovo è lì con voi e io ne so niente [...] Io, a buon conto, non accetto – se non incidentalmente – di avvicinarmi a qualcuno. Ma senza giudizio, perché se no comincio

a giudicare anch'io quel che sono gli altri rispetto a quel che sono io. E non importa se ci perdo o ci guadagno. Coraggio, non te la pigliare. Ma questo andava detto. Morlotti è dello stesso parere".

Per cui, quando il Fronte celebra la sua vittoria e la sua compattezza, in due sale alla Biennale del 1948, la numero 39 e la numero 40, suscitando grande interesse soprattutto nella critica straniera, la sua parabola è già in una fase discendente e l'incanto sta per rompersi. Al gruppo iniziale si sono aggiunti Corpora e lo scultore Franchina, mentre Santomaso, Gutuso e Birolli hanno uno spazio doppio rispetto ai compagni, con dieci opere ciascuno. Giuseppe Marchiori scrive un testo introduttivo, che ricalca, e quasi sintetizza per l'ultima volta, i motivi da lui stesso indicati nei due anni precedenti, e tenuti costantemente vivi dalle parole dei singoli artisti, non ultimo proprio Pizzinato: "Nei mesi che seguirono la fine della guerra, in Italia, la conquista della libertà ebbe come conseguenza la ricerca di nuovi rapporti tra gli uomini, al di là delle divisioni e dei sospetti; come se ognuno cominciasse a vivere senza un passato, e a trovare una ragione di sé e della propria opera soltanto nell'ambito di una solidarietà umana per troppi anni negata o tradita. Tra i primi a rompere l'isolamento e ad affermare questa esigenza, assumendo la responsabilità d'un impegno per l'avvenire, furono gli artisti promotori del movimento che fu denominato Nuova Secessione artistica italiana, e, in un secondo tempo, Fronte Nuovo delle Arti [...] Non si trattava di uno dei soliti gruppi, definiti da un comune denominatore estetico, bensì di una unione tra i più rappresentativi artisti italiani delle generazioni venute dopo il 'Novecento', solidali nella richiesta di una fiducia da accordare al loro lavoro e nella volontà di opporsi con un atto di fede al pessimismo e allo smarrimento spirituale del tempo".

Pizzinato giunge all'appuntamento con quella Biennale avendo alle spalle due anni di lavoro sensibilissimo, muto e testardo, attorno all'idea di fare realismo con delle forme dinamiche, che egli sentiva derivare più che dal Cubismo dal futurismo russo. Partendo dal 1946, da quel quadro centrale per tutto il suo percorso che è *Suonatori ambulanti*, esposto nel giugno-luglio del 1947 alla Galleria della Spiga. Vi si legge il senso di una visione epica, che più non ab-

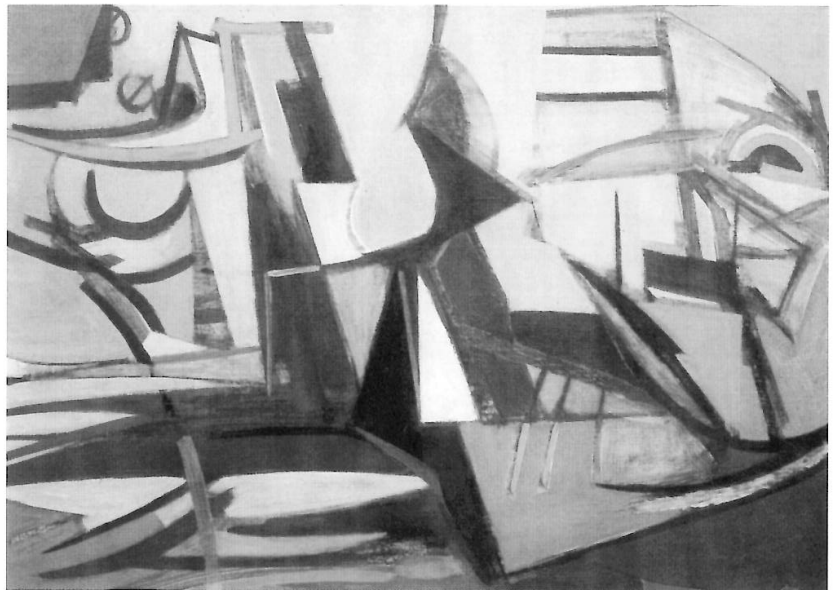
bandonerà questo lavoro. L'*epos* di Pizzinato si fonda sempre sull'uomo, sulla sua centralità; su un racconto che è presa di coscienza e visione, scomposizione delle forme e loro paziente ricomposizione. La sua carica "astratta" si stempera nella tensione tutta vibrata del colore; nella sua pienezza di crescita biologica, ma anche mentale. Questo quadro così spezzato, gonfio di vita, pressato dalla forza invadente del destino, aprirà la strada alla stagione che occuperà, interi, il 1947 e il 1948, prima che, dall'anno seguente, alcuni mutamenti intervengano.

Sono dunque questi gli anni della pienezza per il Fronte Nuovo, e Pizzinato vi contribuisce da un punto di forza assoluto, che culmina nei cinque quadri esposti alla Biennale. Tutte opere di stremata intensità, che verificavano, nel campo della pittura, alcune ipotesi determinate da certi pastelli del 1946, nei quali nasceva la chiarezza di una visione sempre più staccata da Picasso. Il cubo-futurismo di Pizzinato, come è stato definito, pareva allontanarsi dal clima che aleggiava nei dipinti dei compagni di cordata. Neppure Birolli, pur molto apprezzato già allora, mostrava la medesima tersità, e pareva anzi attardarsi su posizioni poco libere e non ancora così significative.

Era Giulio Turcato il pittore che, in quel 1948, con alcune *composizioni* di grande fascino coloristico, sembrava poter appaiare la superba energia dei lavori di Pizzinato, che univa alla variata scomposizione dell'immagine percepita la chiarezza dei cieli veneziani, il tumulto delle acque nelle giornate ventose, la piatta calma dei mattini di luglio. Egli toccava, da stazioni in apparenza lontanissime, il cuore della natura, e, con esso, i modi dell'intensità della luce, le sue giunture con l'ombra, le increspature lievi o sedimentate del colore tenuto purissimo.

Pittura di misurate incandescenze, bene corrispondeva alle intenzioni dell'autore: raccontare la verità del reale per via di forme dinamiche. Attraversava i territori dell'astrarre e del figurare senza paura di occuparli entrambi; faceva sentire l'aria purissima e azzurra di un mattino d'estate sul canale della Giudecca. E il *Canale della Giudecca* del 1948 è forse il capolavoro della sala alla Biennale, più ancora del *Primo Maggio*, acquistato in quella occasione da Peggy Guggenheim per la sua collezione. Perché tie-

ne legati in una sola immagine Bellini e Virgilio Guidi, il tardo Gino Rossi e Malevič, Picasso e Tiepolo. Il fascino dei contrasti risolti entro i limiti valicabili di un'armonia, nella quale non cessa di battere il dramma dell'uomo, la sua felicità di poter sperare, l'essere camminatore solitario davanti al sole infuocato del tramonto. E quel rosso impaginato al centro



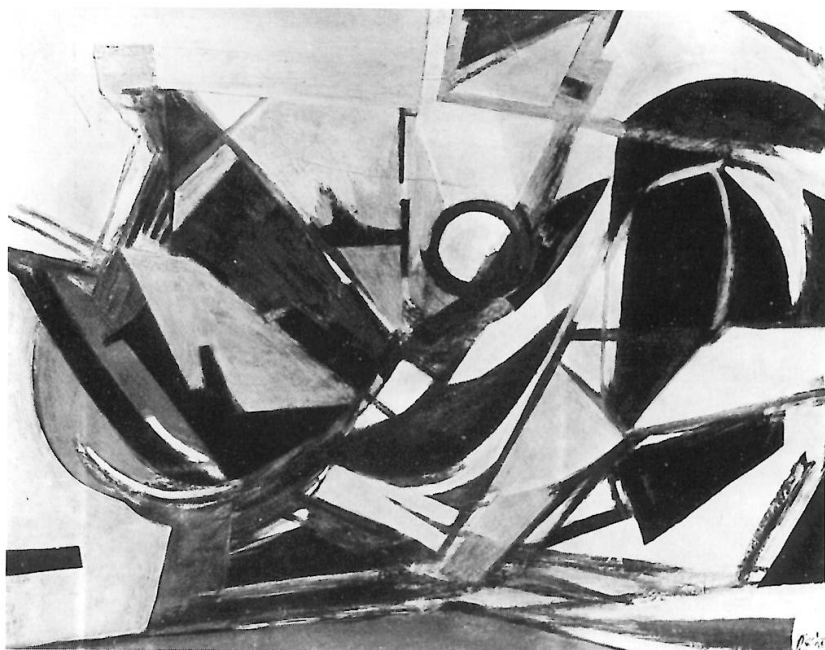
I cantieri, 1947-48  
olio su faesite, 63 x 87 cm

del quadro, ombra così forte della luce, non era naturalismo né descrizione; quel colore si posava sopra l'intreccio dell'atmosfera come un richiamo, la necessità della pittura così vissuta.

È noto che la vicenda del Fronte subì una violenta crisi con l'attacco di Togliatti, sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia, in occasione della Prima mostra nazionale d'arte contemporanea all'Alleanza della Cultura di Bologna. In un intervento su "Rinascita", nell'autunno, stigmatizzava l'astrusità dell'arte e la sua incomprensibilità, provocando la reazione, tra l'altro, di molti tra gli appartenenti al Fronte. Alla "raccolta di cose mostruose" evocata da Togliatti, alcuni artisti, tra i quali Consagra, Gutuso, Turcato, Franchina e Leoncillo, rispondono sempre su "Rinascita", e sostanzialmente ribadendo le tesi che erano in parte comuni ai manifesti del



Realismo e del Fronte: “La lotta dunque contro l’arte contemporanea formalistica (e soprattutto contro quelle ideologie di decomposizione, di assenza e di sfiducia che hanno presieduto e che presiedono a quell’arte) va condotta a fondo. È una lotta quindi contro quelle forme fini a se stesse di negazione della realtà come materialmente esistente fuori di noi, di



Cantiere, 1947  
olio su tavola, 60 x 90 cm

negazione dell’uomo come protagonista della storia, di negazione di quei contenuti che rispecchiano le aspirazioni e le speranze di tutta l’umanità”.

Difficile, però, sostenere che fu l’intervento di Togliatti a disgregare il Fronte, anche se i suoi rappresentanti si sentirono i più colpiti da quelle parole. In un’intervista del 1981 a Mario Penelope, così Pizzinato prende posizione: “È ora di piantarla di tirare sempre in ballo il solito elzeviro di Togliatti come ‘contrordine compagni o ordine di Mosca’. Togliatti, come quasi tutti i professionisti, o professori universitari italiani, non aveva alcuna preparazione o educazione artistica. Pensava, come altri laureati, fosse sufficiente giudicare secondo il buon senso comune [...] Accadde così che Togliatti uomo, consi-

derato cauto e prudente, occupandosi di cosa di cui non sapeva o non capiva, si comportò come ‘l’apprendista stregone’ [...] Il Fronte Nuovo finì perché portava in sé, nel suo interno, il dissidio e la contraddizione. Morì perché la maggioranza dei suoi componenti preferì la protezione di Lionello Venturi e così si parlò di ‘Gruppo degli Otto’, di ‘arte concreta’, concreta come i luccicanti dollari, e si comportò ferocemente contro chi voleva un’arte nuova e comprensibile di ispirazione comunista”. In questo senso era andata anche la lettera, inviata il 9 febbraio del 1949, a Vedova che si trovava a Cortina. Lettera di risposta a una precedente di qualche giorno, e dedicata proprio al corsivo di Togliatti: “Caro Emilio, credo tu confonda, alla Koestler, fascismo con comunismo. Che un dirigente politico si interessi d’arte, trovo giusto, che abbia interessi sul piano artistico che non collimano con i miei, trovo lecito, che li esprima e li pubblichi, trovo ancora lecito. Non approvo che si esprima in un certo modo, con leggerezza e impulsività.

Tutto qui. I romani con Guttuso hanno replicato in questo senso su ‘Rinascita’, la lettera era buona. Guttuso, sempre su questa linea, su ‘L’Unità’ ha, con un lungo scritto, puntualizzato la questione rispondendo ai vari ‘Europei’. Se lo scopo di questi è quello di riuscire a disgregarci si sbagliano, possono riuscirci con qualcuno, come te alla periferia/Vedova disgregato”.

Sono le avvisaglie che condurranno all’interruzione dei rapporti tra Pizzinato e Vedova, e in generale alla rottura con tutti quegli artisti che poi faranno parte del Gruppo degli Otto, fatta eccezione per Birolli, con il quale resterà una consuetudine di cordialità. È sintomatico come Vedova, nel rievocare le vicende del Fronte nei suoi *Diari*, non citi mai il nome di Pizzinato, con il quale, come si è visto, il sodalizio era stato molto forte, tra l’altro con la dedica all’amico di un articolo molto bello pubblicato in “Il Mattino del Popolo” il 5 giugno del 1946.

A fine decennio, quindi, la rottura ormai definitiva del Fronte pone Pizzinato nella condizione di proseguire nella sua ricerca della realtà nell’opera, sostenuto anche dai riferimenti morali alla filosofia gramsciana. C’era stata la conquista, nel 1948, del primo premio alla mostra di pittura e scultura di Forte dei

Marmi. Poi, nel 1949, il buon successo delle sue opere inviate alla mostra sull'arte italiana del XX secolo, al Museum of Modern Art di New York, e nel 1950 la mostra, alla Catherine Viviano Gallery sempre a New York, con Afro, Cagli, Guttuso e Morlotti. E ancora, nello stesso 1950, la partecipazione al Premio Carnegie a Pittsburgh. In quella occasione il critico Howard Devree, sul New York Times, recensendo l'esposizione tra l'altro scrive: "Di particolare interesse mi sembra, nella sezione italiana, l'Aratura di Armando Pizzinato, un dipinto più vivo e compositivamente meglio organizzato da *La trebbiatura* di Jacques Villon, della sezione francese, cui è stato aggiudicato il primo premio".

Il momento dei successi americani corrisponde per Pizzinato alla prima ricerca di una più chiara e definita leggibilità dell'immagine, che andava nel senso di un'arte per tutti. E i quadri del 1949 stanno a dimostrarlo; per cui, accanto ad autentici, piccoli gioielli di colore quasi tonale, venezianissimo – penso soprattutto all'*Interno* allagato di luci ora grondanti ora fuggenti –, stanno i quadri capitali della "svolta": ancora parzialmente l'*Aratura* del Premio Carnegie, *Il grande aratro*, *Guardafili* della Galleria Nazionale e soprattutto il *Bracciante ucciso*. Cresce appena il peso della riconoscibilità, mentre resta inalterata la forza dinamica, che continua ad esprimersi nelle ampie volute che in nulla sono mutate rispetto alle opere dell'anno precedente. Del resto, sarà sufficiente confrontarle con opere dipinte a cavallo tra il 1949 e il 1950, *Canale marittimo* e *Finestra sul mare* per fare un esempio, per capire come non si trattasse di un pronunciamento di segno contrario, quanto piuttosto di un adeguamento degli strumenti del linguaggio all'urgenza di una nuova oggettività.

#### 1950-1962. La stagione del realismo

Il punto privilegiato per intendere l'inizio del cammino di Pizzinato dentro il Realismo è naturalmente la sala alla Biennale del 1950. Vi espone il trittico famoso che al suo centro ha il grande quadro *Un fantasma percorre l'Europa*, assieme a *Terra non guerra* e *I difensori delle fabbriche*. Con lui anche, nella stessa XXX sala, Mucchi con *Legittima difesa*, Mafai, che



Guardafili, 1949  
olio su tela, 65 × 34,5 cm

si era a suo tempo mostrato attento al clima della Nuova Secessione, e Guttuso, presente con gli *Spaccapietre*, l'*Occupazione delle terre incolte in Sicilia* e il *Ritratto di Carlo Levi*. Stranamente ospitato nella sala che accoglieva l'ala astratta del Fronte era Giuseppe Zigaina, in quel momento, comunque, a pieno titolo appartenente al clima del Realismo, con le sue opere *Bracciante agricolo*, *Occupazione delle terre* e *Biciclette e falci*. Mario De Micheli, con accenti eccessivamente enfatici, così nel 1971 riandava al clima di quella Biennale: "Quando, nel giugno del '50, la XXV Biennale di Venezia, per la seconda volta dopo la guerra, aprì i suoi battenti, ci si accorse che nell'arte italiana aveva preso forma e consistenza un nuovo movimento: il movimento realista. La sala dove i pittori realisti erano raccolti diventò allora il centro delle polemiche e dell'interesse critico. Si trattava di artisti che avevano posto all'attenzione internazionale, con l'evidenza delle loro immagini, un brano *inedito* della storia d'Italia: le lotte che operai e contadini, al Nord e al Sud, stavano conducendo per ridare al Paese un volto democratico. Così, nel privilegiato recinto dell'arte, era entrata una folla di personaggi *estranei*, recandovi il senso epico di una nuova vita civile, i segni e i simboli delle proprie convinzioni profonde".

Forse neppure a Pizzinato, che certo le condivideva dal punto di vista morale, queste frasi potevano dare il senso pieno del suo intendere la pittura. Che non sempre, in quegli anni Cinquanta, si mostrava in sintonia con la parola di De Micheli, tesa più all'esaltazione delle masse, e quindi all'ortodossia politica, che non al riscontro del linguaggio. Troppo spesso, infatti, l'aspetto contenutistico ha sopravanzato quello linguistico, e a questo ha evidentemente contribuito buona parte della critica di sinistra. Ottenendo come unico risultato quello di affossare le opere, renderle antipatiche, sorpassate prima ancora che lo fossero, distanti non dirò dalla moda – che sarebbe stato un bene – ma anche dalle spinte più vere dell'arte avanzata. Colui che di questa situazione più soffrì, fu proprio Pizzinato. Da un lato l'ostinazione di continuare su questa strada anche dopo la data fatidica del 1956, ma dall'altro quel rimanere sommerso sotto macerie che non gli appartenevano, non erano cose della sua pittura, in



nessun modo prodotte dal suo impegno attorno all'uomo.

La stessa sala dei superstiti astratti del Fronte Nuovo, alla Biennale del 1950, mostrava delle crepe evidenti, delle stanchezze diffuse, e una qualità nel lavoro, in alcuni, da non poter essere paragonata in nessun modo con il "realista" Pizzinato. Cosa dire,



Muratore, 1951  
olio su tela, 65 x 35 cm

infatti, della approssimazione di Morlotti, che soltanto tre anni dopo darà invece il via a quella stagione di naturalista irripetibile, da porlo ai vertici della pittura europea del decennio? E cosa dire, soprattutto, delle prove scialbe, alquanto scopiizzate, faticosissime, di un Santomaso? I suoi tre quadri – *L'officina di bordo*, *l'Erpice rosso* e *Peschereccio d'al-*

*to mare* — troppo ambiziosi per i risultati raggiunti, hanno forse un tono ancor più realistico di quelli di Pizzinato, eppure stavano dalla parte della modernità, mentre l'ex amico si trovava collocato in mezzo ai presunti passatisti. L'opportunismo, più della qualità, segnava le graduatorie.

Nella sua sala, invece, Pizzinato mostrava i segni di una grandezza che non accennava a venir meno. Il *Fantasma*, che sembrava unire la suggestione del Picasso di *Guernica* a certi scorci ribassati del Perdone, se intensificava l'ingresso violento nella realtà – in una realtà fatta di lavoro, di contadini, di bandiere rosse al vento, come fu anche, ad esempio, per *Zigaina* – non vedeva trascurata la costruzione quasi analitica, si direbbe, dei singoli elementi. La descrizione delle figure degli operai o dei manifestanti, la loro ormai esatta tangibilità, non rompeva l'assunto della composizione, che faceva diventare le bandiere il nemmeno così lontano sole che tramontava sopra il canale della Giudecca. Mutavano i simboli, non il senso della pittura.

E così Pizzinato, nel 1952 in occasione di una mostra alla Galleria Il Pincio di Roma, rifletteva: "Nel '50 ho creduto di fare del realismo accentuando il contenuto sociale con una certa aggressività e un senso epico di grande azione. Mi sono impegnato di più sull'uomo sottraendolo, nel piano figurativo, sempre più alle occasioni, intendendo come occasioni quanto c'era in me di futurismo, cubismo, espressionismo. Come aspirazione avevo quella di liberarmi dalle formulazioni storicamente superate: impressionismo, cubismo, futurismo, espressionismo, astrattismo, cioè dal mito della cultura europea, che non sentivo più necessario. Come coscienza, sapevo che avrei dovuto impiegare molto tempo e accontentarmi di lenti risultati".

Era senza dubbio, in quel momento, il più avanzato sulla linea di un realismo non di facciata o di maniera, quello più caro ai De Micheli, ai Maltese, che infatti saluteranno con grande soddisfazione il passaggio attorno al 1951-52, che è il più devoto a un'immagine stereotipata. E De Micheli, rovesciando l'assunto, così conclude il suo intervento a presentazione della sala personale alla Biennale del 1952: "In questa direzione Pizzinato troverà finalmente il modo di sfruttare tutte le sue doti e di fare

una pittura che corrisponda in pieno alla sua natura, una pittura di autentica qualità". Preoccupato per il non chiaro indirizzo della commozione (*sic*) è invece Corrado Maltese, che nello stesso 1952 così si esprime: "Voglio dire con questo che esiste il pericolo di un oggettivismo di tipo naturalistico, attraverso il quale non traspaia ben chiaro da che parte siano i sentimenti dell'artista, se egli cioè si commuova per il paesaggio, la luce e il colore e la struttura formale, quasi pierfrancescana delle cose, oppure se egli si commuova piuttosto per la sorte degli uomini e dei loro beni distrutti. Da questo pericolo penso che Pizzinato saprà guardarsi". È evidente che una critica preoccupata di simili cose non poteva tenere il passo con il gran meccanismo oliato da Venturi in favore del Gruppo degli Otto, verso cui c'è un trasferimento in massa degli esponenti, ormai ex, del Fronte: Birolli, Corpora, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova.

Vi si aggiungono Afro, altro compagno di giovinezza artistica, e Mattia Moreni.

Si va ormai allo scontro frontale tra astrattisti e realisti. Da una posizione esterna, Francesco Arcangeli lo sintetizzava, in un intervento dal titolo *Astrattismo e realismo* in "La Fiera Letteraria", già nel 1948, come recensione alla stessa mostra di Bologna che diede l'occasione per il famoso intervento di Togliatti. Scriveva tra l'altro Arcangeli: "Mi pare che il dilemma (la 'polarizzazione agli estremi' come è stata proposta da Guttuso), fra i termini di astrattismo e realismo, secondo quegli schemi dialettici che son cari alla concezione politica cui egli

crede, sia non soltanto schematica, ma anche illusoria; perché postula una scelta, da parte dei nostri giovani artisti, fra un termine non vitale come è l'astrattismo puro, un termine ancora equivocamente formulato, come è quello del realismo". E a quella data poteva ancora manifestarsi un senso di confusione, per cui il critico bolognese scopriva in Vedova e Pizzinato, da lui tenuti vicini, chi "si affatica e si agita entro le forme astratte con oscuri presentimenti di problemi forse a venire". Ma bastarono due anni perché le posizioni fossero di netta, inutile contrapposizione.

Già nel 1948 Santomaso pubblica in "Il Mattino del Popolo" un articolo intitolato *Realismo e astrattismo*, volto a marcare le differenze, mentre nel giugno del 1949 la terza mostra internazionale "Arte oggi" di Firenze si risolve in una celebrazione della pittura astratta in Italia nelle sue diverse sfumature; mostra che, tra l'altro, darà origine al *Manifesto dell'astrattismo clas-*

sico redatto da Migliorini. Nel marzo del 1950 un articolo in "Cronache veneziane" firmato da Pizzinato, Santomaso e Vedova ha per titolo *Fine del Fronte Nuovo delle Arti*, e trova una risposta indiretta da Luigi Ferrante che in "l'Unità", nel mese di maggio, scrive l'articolo *Il Fronte Nuovo delle Arti e la crisi borghese*. Anche i titoli di due articoli di De Micheli, sempre in "l'Unità", nel giugno del 1950, sono significativi dell'ormai instauratosi clima di guerriglia: *Senza bussola naviga l'astrattismo* e *Nelle opere più vive sono presenti i lavoratori*. Del 1950 è anche la prima vera collettiva dei realisti, *18 pittori* alla Galleria Bergamini di Milano, con le presenze



Scaricatori di sale, 1952  
olio su tela, 150 × 176 cm

sico redatto da Migliorini. Nel marzo del 1950 un articolo in "Cronache veneziane" firmato da Pizzinato, Santomaso e Vedova ha per titolo *Fine del Fronte Nuovo delle Arti*, e trova una risposta indiretta da Luigi Ferrante che in "l'Unità", nel mese di maggio, scrive l'articolo *Il Fronte Nuovo delle Arti e la crisi borghese*. Anche i titoli di due articoli di De Micheli, sempre in "l'Unità", nel giugno del 1950, sono significativi dell'ormai instauratosi clima di guerriglia: *Senza bussola naviga l'astrattismo* e *Nelle opere più vive sono presenti i lavoratori*. Del 1950 è anche la prima vera collettiva dei realisti, *18 pittori* alla Galleria Bergamini di Milano, con le presenze

di spicco di Pizzinato, Zigaina, Mucchi, Vespignani, Guttuso e Migneco.

Nel febbraio del 1951 la Galleria Nazionale di Roma ospita la mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, che segue la teorizzazione di Venturi del luglio precedente. In gennaio Birolli espone alla Catherine Viviano Gallery di New York, mentre Vedova lo fa



Ragazzo con cane, 1958  
olio su tela, 48 x 60 cm

in febbraio. Nel 1950 aveva aperto la strada Afro, che ripete l'esperienza nel 1952. Il 2 maggio di quell'anno esce il libro di Lionello Venturi *Otto pittori italiani*. C'è una lettera di Afro, inviata da New York a Birolli nella primavera del 1950, al tempo della prima mostra da Catherine Viviano, che dà bene l'idea del clima che non era propriamente quello che Pizzinato auspicava per sé: "Lei vorrebbe fare la prossima stagione una tua mostra ed una di Morlotti. Per Moreni io ho parlato e sarei contento dopo averlo conosciuto e visto i quadri riuscisse a combinarla anche lui. Poi andrà a Venezia per vedere Vedova e Pizzinato e a Roma. Guarda che abbiamo qui a N.Y. un trampolino veramente molto buono e tutto l'ambiente guarda alla Galleria Viviano con moltissimo interesse e a molta gente cominciamo a rompere le scatole. Questo è sempre un buonissimo segno.

Qui à fatto molto chiasso il fatto che Mr Barnes quello della famosa collezione di Filadelfia abbia comperato un quadro mio grande, poi è ritornato una seconda volta per comperarne un altro. Il Mu-

seo di Detroit ha scritto perché voleva acquistare quello riprodotto in catalogo, ma era già venduto ad un'altra buonissima collezione di N.Y... Spero si decida per qualche altra cosa. Poi qui non è come da noi che fatta la mostra e riportati i quadri a casa tutto è finito. Il lavoro continua ed anzi dopo va più in profondità e si estende fuori negli altri stati. Ci sono molte cose curiose e particolari di questo paese che conviene considerare anche per sapere da che parte prenderlo".

Pizzinato si trova adesso dall'altra parte della barricata. Le Biennali del 1952 e 1954 segnano il punto massimo di adesione al realismo ("Nel '51, e siamo a ora, avendo precisato con durezza tutto quello che dovevo ancora perdere, io e il realismo siamo di fronte"). In un'intervista del 1981 a Ennio Pouchard, polemizza con i compagni del Fronte passati, con disprezzo per il realismo, sotto l'ala di Venturi: "Allora dava fastidio il fatto che ci fosse una spinta politica; ma diverse spinte politiche hanno anche mosso tutti coloro che hanno lottato per la libertà militando in settori diversi dal nostro: dipende dall'individuo e solo da lui se ciò che compie lo porta ad acquisire libertà e privilegi. Ma in tal caso egli si mette nella posizione del servo, come chi lotta per far salire sul trono un tiranno. Per me, era giusto operare per la libertà anche attraverso il proprio lavoro, sia di giornalista, che di poeta, scrittore, pittore; non ha senso, per me, la separazione dell'artista dal cittadino, dall'uomo".

*Insurrezione a Venezia* è probabilmente il dipinto più celebre della sala alla Biennale del 1952, e tocca il punto di maggiore realismo illustrativo di tutta la parabola di Pizzinato, appena prima dell'inizio degli affreschi per Parma, a cui in parte può andare riferito. Cede, anche compositivamente, il desiderio di non abbandonare la matrice futurista, come era apparso chiaro già in alcune opere del 1951 legate al tema del lavoro e dell'alluvione nel Polesine. Pur se, ugualmente del 1951, *Tutti i popoli vogliono la pace* è ancora in una posizione di sostanziale equilibrio. Ma nei temi patriottici prevale, adesso sì, l'ansia di raccontare un romanzo popolare, di strenua evocazione dolorosa e contratta, nata anche dalla suggestione fortissima delle lettere dei condannati a morte. Pizzinato è ora scoperto davanti alla vita, davanti al do-

lore, quasi senza la forza di reagire. E di reagire in un modo diverso da questo, che mette al primo posto il racconto didascalico, il terrore negli occhi dei prigionieri sul punto di essere fucilati.

*Il ponte della libertà* e *Operaio sull'impalcatura* sono invece esposti alla Biennale del 1954, e possiedono caratteristiche appena diverse, e quasi indicano un

ce sono dolori". È un po' difficile, e nonostante tutti gli odi francamente non proponibile, attribuire all'opera di Pizzinato un simile giudizio, che lascia però, una volta di più, intendere fino a che punto si fosse tesa la corda dell'estremismo.

Lo stesso Pizzinato, secondo la sua confessione di oggi, era forse sul punto di intraprendere un cammi-



Trattore, 1959  
olio su tela, 27 x 33 cm



Erpice, 1959  
olio su tela, 27 x 33 cm

primo rientro verso posizioni meno conservatrici. Per il silenzio grave, quasi di un Edward Hopper, del paesaggio veneziano dal ponte della ferrovia e per la bella infilata planante dei tetti nel secondo dei due quadri. Chi pare non apprezzare è tra gli altri Leonardo Borgese, che nel "Corriere della Sera" scrive alcune frasi che proprio a Pizzinato paiono indirizzate: "Regola principale del neorealismo, la realtà, dunque. Ora, il fatto pauroso e penoso è che questi nuovi e improvvisati realisti non ce la fanno con la realtà, non ci arrivano, non la sentono, non la vedono, non hanno i mezzi perché li disprezzarono sempre e perché nessuno glieli insegnò mai, non hanno la tecnica e non hanno il semplice mestiere. Finché si trattava di deformare comodamente o di giocare a nascondersi dietro qualche neocubismo o neofuturismo, tutto filava a meraviglia. Adesso inve-

no almeno parzialmente diverso, se non fosse venuto l'episodio, così rilevante, della decorazione ad affresco della Sala consiliare dell'Amministrazione Provinciale di Parma, che lo occupò dal 1953 al 1956, generando in seguito il secondo tempo del suo impegno di realista. Quello più solitario, nutrito solo di silenzio, ormai abbandonato anche dallo stesso partito comunista, che per ragioni di modernizzazione aveva girato le vele verso altre acque. Racconta lo stesso Pizzinato: "Nel 1956, per esempio, fu liquidata la rivista 'Realismo' che lo sosteneva. Fu una mossa politica pesante e brutale. Io che ero stato il solo, partendo da posizioni non figurative comuni al gruppo del Fronte a scegliere la strada opposta, persi l'appoggio e la considerazione di quella parte. E più tardi, all'affossamento del realismo, anche quello, d'altronde solo morale, dei compagni di ideolo-



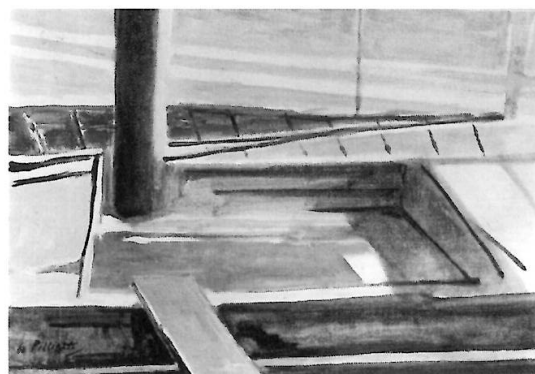
gia. In una definitiva commemorazione alle Botteghe Oscure, con un'orazione di Trombadori, fui, assieme ad altri, onorato quale 'caduto sul campo' nella gloriosa, perduta battaglia per un'arte nazionale popolare. Da quel momento per loro non esistei più. Rimasi solo. Vennero per me anni molto duri e fu assai difficile continuare da solo la strada che avevamo intrapreso, con grande slancio, in molti".

Nella già citata lettera di risposta a Vedova, del 9 febbraio 1949, tra l'altro Pizzinato così scrive: "Ulisse è venuto a Venezia (tanti saluti a te) mi ha chiesto un articolo, spedito. Il titolo è 'GLI ARTISTI CHIEDONO PARETI DA DIPINGERE'. Ti accludo copia. Qui suscitato interesse e polemica. Un amico pittore ne ha spedito cinquanta copie a vari collezionisti". Quell'articolo costituisce la premessa ideale al ciclo di affreschi a Parma. Pizzinato così si esprimeva: "Della funzione e dell'importanza delle arti nella società si è più volte detto e si son dette, da più parti, cose abbastanza sensate, ma per un marxista il problema va posto in chiave marxista e la storia dell'arte e dei suoi mutamenti spiegata parallelamente alla storia della società, dei suoi sviluppi e dei suoi mutamenti [...] Quale sia la caratteristica più evidente del nostro momento è già chiara per milioni di individui, è l'avanzata della classe proletaria. Quali mutamenti determina l'affermarsi di questa classe nell'ambito sociale lo sappiamo. Può e fin dove questo avvenimento influenzare il cammino dell'arte? [...] Ora, stabilito che vi sono oggi in Italia degli artisti dotati e risaputo che molti di questi artisti sono di idee progressive, chiedo alle istanze del Partito, alle sue organizzazioni più forti, di farli lavorare, di dar loro muri da dipingere e statue da scolpire: per le Case del Popolo, per le Federazioni, per i luoghi dove si riuniscono le masse, dove si svolge un'attività sociale [...] In nessuna epoca si sono fatti i muri da dipingere per solo ornamento. La Chiesa ha chiesto le sue storie, i principi hanno chiesto le loro storie e questo non ha impedito agli artisti di fare delle opere d'arte".

Evidentemente abissale, ormai incolmabile, e si era appena, ricordiamolo, nel 1949, la distanza che separa la sinistra di Pizzinato (meno quella del già saltottiero Guttuso) da quella degli Afro, Vedova, Santomaso, Birolli. Segnale ulteriore di come la frattura

Sulla tolda del peschereccio,  
1960  
olio su tela, 28 x 40 cm

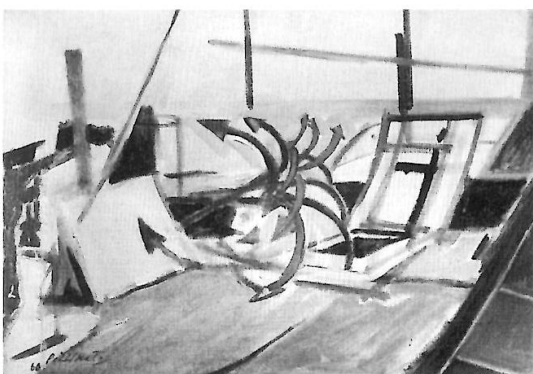
all'interno del Fronte fosse dipesa poco o nulla dall'articolo di Togliatti, e molto di più dalle posizioni, certo legittime, della parte più "concreta" e "americana", cui evidentemente non interessava questa genuflessione artistica dinanzi alle masse contadine e operaie. L'idea della pittura era irrimediabilmente diversa, e non sarebbe mai più stata la stessa.



Comunque, viene per Pizzinato il momento di poter dipingere delle pareti. Nel settembre del 1953 vince il concorso bandito dall'Amministrazione Provinciale di Parma per la decorazione della Sala consiliare. Quattro gli episodi affrescati, entro l'ottobre del 1956: la *Costruzione di un ponte*, il primo a essere terminato nell'ottobre del 1954; poi due episodi partigiani cari ai parmensi, *La barricata di Oltretorrente* e *l'Eccidio di Bosco*, che si riferiva a un fatto accaduto nel 1944, e infine *Trebbiatura*, che occupa la parete più vasta e fu quello conclusivo.

Sono grandi storie con le quali si chiude questa prima, più intensa parte della vicenda di Pizzinato realista. Capitoli che racchiudono tutto il senso della dedizione a un'idea, raccolta negli eventi minuziosamente descritti, nel peso di un dolore per la morte dipinta, nella semplicità della trebbiatura sull'aia. Pizzinato tocca qui le corde della raccontabilità più distesa, componendo un poema popolare che fu allora in Italia l'interpretazione più corretta della cosiddetta "buona fede del realismo socialista". Un realismo che in Pizzinato, nonostante tutto, non scadeva mai nella propaganda di partito, e si nutriveva di episodi ancora bellissimi di colore, come la grande

*Trebbiatura* di Parma indica in modo tutto particolare. Quel colore che sentiva di dover modificare, come scriveva nel 1952: “E un controllo anche del colore, quel colore che prima avevo fatto vivo e violento. Uno sforzo per un colore in rapporto alla logica delle situazioni e degli avvenimenti, vero senza essere attenuato”.



Ancore sul peschereccio,  
1960  
olio su tela, 28 x 40 cm

Il 1956 è dunque il crinale attraversato di una forte solitudine. Le opere si fanno più rade, quasi più meditate, centellinate una a una. Di luce più cupa, quasi plasticata nella limpidezza serale, come in un quadro di grande fascino del 1957, *Ragazzo in barca*. Solo di tanto in tanto il colore nuovamente si accende, e soprattutto in alcune opere, tra loro collegate, del 1958-59: *Erpice*, *Trattore* e *Trebbiatura*. O ancora *Il pasto del contadino*, che ha già delle libertà che saranno riprese più avanti, come lo scorcio essenziale, di luce meridiana, del paesaggio che appena si intravede sul fondo.

Ma essenzialmente, soprattutto nei quadri che stanno a cavallo del decennio, e hanno per soggetto paesaggi dimenticati della laguna o pescatori al lavoro, la luce che li avvolge è plumbea, quasi temporalesca, di una sera continuamente avanzante, imminente. Si spengono le voci, ed è come se tutte le figure ora adunate, tra le quali è molto bello il *Ritratto di donna* del 1961-62, fossero chiamate per l'ora del Vespro. È un mondo che stinge, coscientemente ormai si ritira, anche se gli *Operai sull'impalcatura*, che è cosa già molto diversa dall'analogo tema del 1954, sembrerebbero autorizzare un ritorno a certe modalità co-

struttive precedenti di un decennio. Ma è forse solo un'ultima nostalgia, perché l'ora è tarda, e la luce adesso si spegne.

Resta la mostra antologica del 1962, nelle sale della Bevilacqua La Masa a Venezia. Proprio come il consuntivo, con opere dal 1931 allo stesso 1962, di un lavoro che si sente giunto a uno scavalco decisivo. Diego Valeri, nel *Saluto a Pizzinato* che introduceva il catalogo con un intervento critico di De Grada, si fa un augurio: “Quando sarà passata questa buriana di astrattismo e d'informalismo, la pittura di Pizzinato, così onesta, così scoperta, così generosa, così imprudente, avrà, vogliamo sperare, la sua ora. Ma per noi l'ora è già questa; e difatti soniamo la campana a mattutino, per svegliare i dormienti, per testimoniare”. È evidente, dalle parole del poeta, il senso di isolamento nel quale Pizzinato si era venuto a trovare, man mano che gli anni Cinquanta correva verso la loro fine. Ma non poteva sapere, Valeri, che una svolta era prossima.

E non lo sapeva neppure Pizzinato, che però nello scritto in catalogo lascia trapelare il senso ormai di uno spaesamento: “La confusione è grande. Sia chiaro che non intendo affermare qui la validità di una sola posizione possibile. Anche per fare positivamente del realismo tante sono le possibilità almeno quanti sono i pittori che vi si cimentano e neppure penso si debbano escludere dal numero delle legittime, altre diverse tendenze, ivi compreso l'astrattismo di ogni specie. Voglio solo dire che a me interessa arrivare alla soluzione del problema: ‘arte attuale’ a mezzo di un linguaggio comprensibile. Una pittura figurativa non obbliga a soluzioni superate, dipende solo dalla capacità degli artisti il riuscire o meno ad esprimersi in modo attuale senza l'obbligo di seguire la moda attuale.

È difficile, e il presente momento certo non favorisce una aspirazione di questo genere. È infatti assai più facile sapere adesso quel che non si deve fare anziché quello che occorrerebbe fare. Per perdersi le strade sono tante; la più sicura rimane però sempre quella di seguire la moda, ma caduco, provvisorio come la moda stessa. Per mio conto, malgrado tutto, credo nella giustezza della strada del realismo; spero di aver la forza di continuare a percorrerla”.