l'Unità / sabato 19 gennaio 1963

arti figurative

Trent'anni di arte moscovita al Maneggio

La «battaglia d'inverno» sulla pittura sovietica

Una passeggiata attraverso l'Esposizione di Mosca — Confuso ma significativo panorama delle arti figurative in U.R.S.S.

Dalla nostra redazione

MOSCA, gennaio.

« La battaglia d'inverno » sulle arti figurative continua a svilupparsi su tutto il fronte culturale sovietico. Ha avuto origine da questa mostra del Maneggio e da molte altre piccole esposizioni non ufficiali, e spesso a carattere privato, apertesi in clubs operai e in studi di artisti. Di queste la più clamorosa è stata quella tenuta da molti giovani scultori e pittori nello studio del pittore Elighy Bieliutin, nel popolare quartiere della Taganka: qui erano raccolte quasi tutte opere astratte, ma anche una decina di ardite sculture figurative di Ernst Nieisvestni che è sicuramente una inquieta ma originale personalità dell'arte sovietica, un bel paesaggio di Tamara Vorkova che ricorda Chagall, il ritratto di un « chiarista » come Alexiei Roscial, due bellissimi paesaggi di Sapojnikov.

Il modo confuso e a volte profondamente errato, col quale certi giovani hanno creduto di poter demolire le posizioni « accademiche » non solo ha permesso ai difensori dell'accademismo di portare il discorso sul terreno a loro più congeniale della denuncia ideologica, ma li ha oggettivamente aiutati a chiamare in causa il Partito in un momento particolarmente delicato.

Bisogna però fare una distinzione tra la posizione presa dal Partito attraverso i due discorsi di Iliciov e gli articoli violentissimi pubblicati in questa ultima settimana da Kocetov, Gherassimov, Laktionov, Serov e Jogansson. Il responsabile della Commissione ideologica del Comitato Centrale Iliciov, pur ricorrendo talvolta a formulazioni che non appaiono del tutto persuasive, ha lasciato aperte tutte le porte ed ha sollecitato la continuazione del dibattito. La mostra del grande maestro cubista Fernand Léger, che si è inaugurata al Museo Puskin, è un segno importante e un contributo al dibattito. Gli articoli in questione, invece, hanno puntato alla sua chiusura, etichettando di « formalisti nemici dell'arte e del popolo sovietico » tutti coloro — scrittori, pittori, cineasti, critici — che avevano cercato di far uscire il realismo dai rigidi schemi in cui era stato imprigionato e poi svuotato di ogni effettivo contenuto ideologico rivoluzionario se tale contenuto non si voglia ridurre (e del resto non sempre) ad una pura e semplice questione di grezzi contenuti.

In pratica, gli interventi di questo tipo rischiano di trasformare quel che avrebbe potuto essere un utile dibattito sul « realismo socialista », in una campagna agitatoria contro tutti gli « innovatori » e, in definitiva, contro lo spirito di ricerca. In questa ottica deformante, potrebbero finire con l'essere travisati i reali e urgenti problemi del rinnovamento culturale dopo gli anni del culto della personalità.

Ciò che è rimasto in ombra ci sembra, sia nel dibattito moscovita sia negli affrettati resoconti della nostra stampa quotidiana, è stato l'oggetto di questa battaglia, cioè la produzione e i risultati raggiunti negli anni 60 dalle arti figurative sovietiche.

In altre parole, è mancato un esame critico delle opere esposte in quella mostra del Maneggio che era stata organizzata per celebrare il trentesimo anniversario della fondazione dell'Unione dei Pittori di Mosca e che, proprio per questo, poteva offrire la possibilità di formulare, prima di ogni altra cosa, un bilancio della pittura sovietica dal 1930 al 1960.

La mostra del Maneggio comprende molte centinaia di tele, disegni, tempere, decine di sculture, una sezione delle arti decorative, grafiche (da segnalare le presenze di Favorski, Deni, Moor, Deinèka) e tipografiche ed una sala dedicata alla scenografia. Non è possibile quindi (e sarebbe anche inutile) seguirla dettagliatamente nel suo ordinamento, del resto assai casuale: tanto è vero che troviamo quadri e pannelli di Alexandr Deinèka sparsi un po' dappertutto e opere dei pittori degli « anni '30 » seminate qua e là, in base ad un criterio discutibile, che rende difficile, se non impossibile, la ricostruzione soltanto cronologica dello sviluppo di certe tendenze.

Ma questo non è il solo difetto organizzativo della mostra. L'altro, più grave, è che i selezionatori sembrano aver badato più a riempire in un modo o nell'altro quell'enorme bazar che è il Maneggio, piuttosto che a soffermarsi sulla qualità delle opere scelte. Troppi i quadri mediocri o decisamente brutti, troppa pittura approssimativa e banale per una mostra evidentemente ambiziosa.

Bene invece che, per la prima volta, siano stati tolti dai musei e dalle soffitte, per essere presentati al grande pubblico, i quadri di un gruppo di pittori la cui ricerca, sviluppatasi tra il '20 e il '30 e legata ad altre esperienze europee, avrebbe forse permesso la nascita di un discorso realistico originale, se non fosse stata troncata negli anni più duri del culto. In ogni caso la continuità di questo gruppo formato per altro di temperamenti diversi, poteva oggettivamente arricchire la pittura sovietica contemporanea di esperienze che oggi visibilmente le mancano.

Ne deriva che l'eredità più pesante del periodo staliniano non è tanto la pittura « verniciata », pomposa, anti-realistica, accreditata in passato come la sola espressione del realismo sovietico, quanto l'isolamento in cui è stata costretta l'arte sovietica attraverso una sorta di sciovinismo pittorico russo che rifiutava tutte le grandi esperienze europee, classificandole in blocco sotto l'etichetta di « formalismo borghese ». E non è un caso che oggi questo atteggiamento isolazionista, che si richiama in modo meccanico e acritico alla tradizione del grande realismo russo respingendo ogni valida lezione europea, sia ripreso in questi stessi termini da Gherassimov, Serov e Jogansson, cioè da quel gruppo di accademici che animano la campagna contro gli « innovatori ».

Questo, per sommi capi, il paesaggio polemico del Maneggio che, per le ragioni sopraddette, è più agevole affrontare per gruppi anzichè tentarne una descrizione dettagliata che risulterebbe di nessun aiuto alla comprensione del dibattito.

I gruppi fondamentali, ci sembra, sono tre, sia pure con le sfumature e i diversi risultati che ognuno di essi può contenere: 1) il gruppo degli accademici (che si dicono rappresentanti del realismo socialista); e dei loro « nipotini » degli anni '60; 2) il gruppo delle opere degli anni '30 condannate per formalismo all'epoca del culto e qui, in buona parte dei casi, esposte per la prima volta; 3) il gruppo, estremamente vario, di giovani figurativi che cercano per vie e con risultati diversi, un linguaggio realistico da opporre a quello dell'accademia.

Trattando del primo gruppo, bisogna premettere che il realismo socialista nelle arti figurative sovietiche è vissuto, per lunghissimi anni, su un grosso malinteso che l'attuale polemica non ha ancora chiarito. Applicando l'interpretazione naturalistica della realtà, propria dell'800 pittorico russo, alla descrizione di un qualsiasi episodio rivoluzionario, eroico o soltanto di lavoro quotidiano, pittori come Alexandr, Serov, Gherassimov, Laktionov e Jogansson, hanno dato vita alla accademia, cioè alla ripetizione di quelle formule e successivamente le hanno imposte alla pittura sovietica come canoni inalterabili del realismo socialista.

Ma cosa abbiano di « realista » e di « socialista », cioè di rivoluzionario, le opere fondamentali di questi maestri, riproposte in una sala retrospettiva del Maneggio (proprio con questa sala si apre la mostra) è impossibile dire. L'accademia, di per sé, è nemica della ricerca e quindi del realismo. Del resto, non basta dipingere Lenin a colloquio con i contadini per fare un'opera socialista.

Sui giovani il dogmatismo dei vecchi maestri ha prodotto due frazioni: da una parte quella negativa di chi, credendo di potersi affermare con minore fatica, si è limitato a ripetere le formule accademiche; dall'altra, la fuga dal realismo di coloro che hanno erroneamente identificato l'accademismo con il realismo.

Ma restiamo, per ora, nel primo gruppo e soprattutto vediamo da vicino i risultati di quei giovani (i risultati dei maestri sono noti) che, per una ragione o per l'altra, hanno voluto raccogliere la eredità della accademia. Qui, la ripetizione degli schemi naturalistici, portata alla sua estrema conseguenza, e nemmeno sorretta dalla tecnica dei vecchi maestri, si traduce in un linguaggio illustrativo che, nei casi peggiori, sfiora la volgarità del fumetto e, in quelli migliori, produce una sorta di antirealismo dolciastro che è la negazione di quello che dovrebbe essere il realismo socialista.

Ricorderò le tele di Efakov, dipinte tra il 1957 ed il 1959: « Due generazioni », « La madre », « Il medico al lavoro ».

Nella prima di queste, per esempio, il nonno (con un occhio bendato, perchè, evidentemente, ha fatto la rivoluzione) regge sulle ginocchia il nipotino pioniere. E questa dovrebbe essere la sintesi della famiglia sovietica degli anni '60.

Più avanti Popov in una tela del 1962 intitolata « Krusciov in miniera », dimostra come la cattiva pittura, unita alla occasionalità celebrativa, conduca a risultati deplorevoli. Bisogna dire che questo è il solo quadro che rappresenti un dirigente del partito: ma bisogna anche dire che nella pioggia di critiche cadute sui giovani non una è toccata a questa tela tra le più brutte della mostra, insieme a quella di Koriaev del 1961 intitolata « In cammino », dove la approssimazione pittorica è pari soltanto alla assurdità del tema: appoggiata al parafango di un enorme camion bloccato da una avaria, una donna culla, chissà perchè, un bambino in fasce.

Nel gruppo mettiamo anche Cebakov, Maksionov, Tolkanov, Kutas, Kaplan, eredi dell'accademia e rappresentanti della sua estrema involuzione.

Su questa strada la pittura sovietica non può più muovere un passo verso il realismo ed anzi se ne allontana decisamente.

Tra i maestri « non accademici » G. Nisski e K. Inon sono un po' fuori della « mischia » ma il loro apporto alla pittura sovietica andrebbe meglio valutato. Un posto a parte spetta a Alexandr Deinèka, presente con numerose opere dipinte una trentina di anni fa (« Intervallo di pranzo nel Donbass », « Le ragazze », « Passeggiata ») e con alcune altre recenti (pannelli e mosaici) dove la originalità della sua ricerca non viene smentita. Ma il discorso di Deinèka, impostato su una esperienza realistica non di imitazione, dovette restare soffocato dal naturalismo trionfante, se oggi ci appare quasi un monologo inascoltato, malgrado i significativi risultati raggiunti.

Accanto a Deinèka, tra gli altri inascoltati, metteremo un quadro isolato di Pragher, il « Compagno caduto » (1933) dove la drammaticità della impostazione e l'impasto del colore fanno pensare ad un'altra possibile via di sviluppo del realismo, rimasta inspiegabilmente chiusa.

Il secondo gruppo è certamente il fatto nuovo della mostra del Maneggio nel senso politico del termine, perché, come è stato detto da qualcuno, senza il XX ed il XXII Congresso le opere di Falk, Steremberg, Koncialovski, Mashkov, non avrebbero potuto vedere la luce in questa rassegna celebrativa della Unione dei Pittori di Mosca. Tutti i pittori citati, infatti, legati ad esperienze cubiste, espressioniste e futuriste vissute nel clima ardente della Parigi del primo Novecento e in quello non meno caldo della Russia degli anni '20, senza aderire al « realismo socialista » cercarono di sviluppare un originale discorso figurativo e finirono per scontrarsi con il dogmatismo accademico che ne ottenne la condanna.

Davanti alle loro opere, quasi tutte comprese tra il 1920 e il 1940, diventa tangibile la frattura prodottasi nell'arte figurativa sovietica a partire dal momento in cui fu imposto il silenzio a questi pittori.

Poteva esserci, e non ci fu, uno sviluppo del realismo attraverso questa via tracciata all'interno della cultura europea come accadde invece in altri paesi sulla esperienza di pittori di analoga formazione. Di questo gruppo di pittori il più significativo è certamente Koncialovski (1876-1956) di cui vengono esposte dieci opere. Tra queste ricordiamo « Davanti allo specchio » (1923) un nudo di impostazione cezanniana cubista giocato sul verde e il rosa; « Il campo di gioco » (1931) delizioso paesaggio periferico di un felice impressionismo; « Ritratto di Meyerhold » ('38) di profonda penetrazione psicologica nel contrasto tra il volto tragico dell'artista ed il fondo gaiamente matissiano; ed alcune splendide « nature morte »

Falk (1886-1958) è ricordato con alcuni ritratti impressionistici ed un pesante « nudo » (1922) che è stato lo scandalo della mostra; mentre Steremberg (1881-1958) ha qui il « ritratto di Aniska » di un raffinato primitivismo e Mashkov (1881-1944) una bella natura morta del 1922.

Meriterebbero infine una certa attenzione anche Kuprin, (1880-1960); Istomin (1886-1942); Sciukin (1903-1935) per completare il panorama di queste esperienze europee della pittura russa.

L'ultimo gruppo, come abbiamo detto, è quello dei giovani figurativi non accademici. Malgrado i risultati discontinui e recenti, l'ingenuità evidente ed anche gli errori, è questo il gruppo più agile, più sensibile e coraggioso e quello dal quale la pittura sovietica può attendersi nei prossimi due o tre anni la nascita di un vero linguaggio realistico.

Dei loro errori i giovani stessi, attraverso un recente articolo del pittore Vasnetzov, pubblicato dalla Pravda, hanno parlato come di un risultato della polemica contro l'accademia. Ma detto questo, essi hanno mostrato di veder chiaro che la via giusta per superare l'accademismo non è la fuga ma la ricerca della strada realistica.

Vasnetzov, su cui sono cadute pesanti critiche, è certamente un pittore: i suoi tre quadri (« Conversazione », « Donne che stendono il bucato » e « Colazione ») solidamente figurativi, trattati semplicemente a vaste zone di bianco e ocra, come reazione al « colorismo » degli accademici, si richiamano alla esperienza cubista, come primo gradino per tentare il realismo. E al cubismo, quasi indistintamente, si ricollegano Sukanov, Ivanov, Elkorin, Andronov e molti altri

Interessante pittore è Bregvski, un paesaggista di grande candore che non ha dimenticato la lezione dei maestri dell'800 ma che interpreta con un linguaggio moderno. Assai interessante è Nikonov, che ha cose migliori di questi « Geologi »

Altri due giovani si oppongono all'accademismo, ma in modo del tutto sconcertante: Gravrilov, che si rifugia in immagini intimistiche, non prive di una certa poesia (« Passeggiata » e « Caffè in autunno ») ma facilmente attaccabili; e Cerniscev.

Non vanno dimenticati i disegni di Basov, sul racconto di Sciolokhov « Il destino di un uomo ».

Con questo non ci illudiamo di aver dato una sintesi completa della mostra. Ci sembra tuttavia che con queste forze, e non sono poche, la pittura sovietica possa affrontare con successo una esperienza realistica moderna una volta risolti criticamente i malintesi e gli errori del passato.

Augusto Pancaldi

PIOTR KONCIALOVSKI: Ritratto di Meyerhold, 1938. Del maestro sovietico, a cui si deve in parte notevole la viva assimilazione della pittura di Cézanne, del « fauve » e dei cubisti, sono esposte molte opere. A Cézanne e al cubismo si ricollegano molte delle attuali esperienze dei giovani

ROBERT FALK: ritratto di un attore ebreo (part.); l'ultima mostra dell'importante pittore russo è stata tenuta a Mosca, nel 1958, un anno dopo la sua morte.

PAVEL FILONOV: frammenti di volti. Questo singolare artista russo, morto nel 1958, ha lasciato più di 300 dipinti, 50 dei quali furono presentati poco dopo la sua morte.

ERNST NIETSVESTNI: Cosmonauta (bozzetto), 1962

ERNST NIETSVESTNI: rilievo del nuovo colombario al cimitero del monastero Donskoi, Mosca, 1961

ILYA GLAZUNOV: Solitudine, 1958; il noto pittore leningradese che vive ora a Mosca non è stato invitato al Maneggio. Uno studio sulle sue opere di Paolo Ricci è stato pubblicato in Italia dall'editore Pierro di Napoli.

le mostre

Milano

Da Klimt e Matta ai giovani

L'attività delle gallerie milanesi, in queste settimane che seguono le feste, si è fatta particolarmente intensa.

Alcune mostre sono di artisti stranieri: una buona esposizione di Matta alla Galleria Schwarz: i pezzi del pittore cileno esposti appartengono tutti al ciclo eseguito nello scorso anno; una mostra dello scultore italo-svizzero Arnold D'Altri alla Galleria Vinciana: D'Altri ha già esposto a Torino nella stagione passata, e di lui abbiamo parlato estesamente: qui non ci resta che ripetere il giudizio positivo d'allora: si tratta di uno scultore forte e tormentato che tenta di rinnovarsi con successo, assimilando alcune indicazioni fornite dalle esperienze plastiche più recenti.

Alla Galatea invece, dopo l'ottima presentazione dei disegni di Klimt, Kubin e Kokoschka, ecco ora una mostra sui vari aspetti del surrealismo: si parte da Odilon Redon per arrivare a Clerici, attraverso un singolare quadro di De Pisis (*Natura morta con gli occhi*), alcuni De Chirico degli anni venti, cinque Max Ernst, un Dali, un Savinio, un Delvaux, due Tanguy, un Brauner.

Vi sono poi alcune mostre di giovani che è senz'altro giusto mettere in evidenza. Una mostra è quella dello scultore Sangregorio, di cui molte volte ci siamo occupati su queste stesse colonne. Sangregorio ha già al suo attivo un lungo e fruttuoso lavoro, insomma non è più un « giovane » per tanti aspetti. Le sculture che egli espone sono eseguite con fogli di rame modellati su strutture di ferro. In un certo senso si può parlare per lui di scultura organica con una tendenza alla monumentalità. Sono sculture in cui esiste una tensione plastica notevole e un senso drammatico della forma.

Luporini invece, che espone alla Bergamini, fa parte del gruppo di Via Procaccini e Corso Garibaldi: Ferroni, Banchieri, Cappelli, Martinelli. Anche di lui ci siamo occupati varie volte. Nell'attuale mostra, dove non mancano le influenze di Banchieri nel modo di « tagliare » i quadri, egli dimostra di essere uscito da un modulo troppo insistito sia di colore che di ispirazione. Ora i suoi quadri sono più vivi, più freschi, e il senso della realtà è diretto e pungente.

Un altro giovane è Alberto Cavallari, di Modena, che espone presso la Eidac, in Via Morigi 9. La formazione di questo artista risente un po' di Roma e di Milano, dei pittori cioè che in queste città svolgono una ricerca figurativa consapevole e di punta. Egli inclina particolarmente verso il racconto di derivazione realistica. E' un pittore che possiede qualità e sentimento, insieme con un senso assai vivo e schietto del mestiere.

Un altro scultore, Carlo Paganini, ha ordinato una « personale » alla Galleria Gian Ferrari: è presentato da Franco Russoli e da Otto H. Foster. Paganini è milanese. E' nato a Milano nel '17. La sua scultura cerca una coincidenza tra motivi stilisti arcaici, goticizzanti, e un sentimento moderno della forma. E' uno scultore figurativo di eccellenti doti, intento ad esprimere un pathos di dolore e di dolcezza. La *Madre iraniana* che protegge il figlio è uno dei pezzi suoi più significativi.

Ma il numero delle mostre da segnalare non è finito. Alla Galleria Pagani espone Silvano Bozzolini, un artista che propone una pittura astratto-simbolica, intenta soprattutto a rappresentare le forze dinamiche che agiscono nella realtà naturale e spaziale. Anche se una poetica di questo tipo si presta a molte divagazioni generiche, Bozzolini riesce ugualmente a dare consistenza ed energia alle sue forme, a tenerle insieme con un ritmo sicuro. Lia Crippa, al contrario, nella sua « personale » alla San Fedele, dimostra di amare soprattutto l'effusione lirica, la favolosa vicenda di mondi misteriosi in gestazione, gli impulsi emotivi che diventano giochi cromatici e materie raffinate.

Come si vede da questi brevi cenni la vita delle Gallerie milanesi, in questa settimana, è abbastanza ricca e diversa. Da sottolineare è il fatto che le mostre più importanti e convincenti siano quelle in cui gli artisti affrontano il problema del confronto col reale: qui il discorso, iscendo dal gusto, ha un fondamento, una logica, che giustifica anche le esperienze più difficili sul piano della ricerca espressiva.

m. d. m.

Roma

La «maniera nera» di Gianquinto

Dalle opere tutte recenti, eccetto alcune tra cui *Grande interno a Lipari*, che Alberto Gianquinto espone alla « Nuova Pesa », risulta evidente che il più forte ascendente per la pittura di Gianquinto è Picasso e che il richiamo all'esperienza informale è in realtà un richiamo a Van Gogh. Gianquinto ha derivato dal primo la sua originale concezione dello spazio e dal secondo ha appreso la capacità espressiva e lirica del colore. Col primo ha in comune le possibilità emblematiche e polivalenti degli oggetti, col secondo — si pensi alle scarpe ed alle sedie vanghoghiane — l'attitudine a far parlare dell'uomo le cose, pur senza la presenza di esso. Nella maggior parte dei quadri di Gianquinto l'uomo non appare, in altri si intravvede appena ed è un profilo che quasi casualmente fa capolino fra i grumi di colori, o una fuggevole figurina riflessa in uno specchio, o un'ombra.

Gianquinto sa far parlare poeticamente gli oggetti e a corroborare questa forza evocativa contribuiscono gli ambienti dove luce ed ombra si contrastano dialetticamente in una dimensione spaziale tutta nuova. Col ribaltare sulla superficie della tela le superfici degli interni, per lo più stanze con tavoli, specchi, pavimenti, lo spazio è come spalancato, come portato in evidenza in una sorta di sintesi di spaccato e pianta. Alcuni quadri di Gianquinto, avendo portato avanti la lezione del cubismo, sono dei veri e propri spaccati-piante di una stanza o di un angolo di essa, e pur nella loro laconicità figurale riescono, non poche volte, a raggiungere un significato di universalità. Si veda, ad esempio, il dipinto con la tazzina da caffè e la sedia. L'unico elemento di più precisa determinazione è la tazzina che, campeggiando al centro, diviene quasi il centro gravitazionale di tutto il quadro, tanto che la sedia sembra ruotarvi intorno, mentre l'arco dell'ombra che divide il quadro richiama alla mente la curvatura terrestre e la linea discriminante del giorno e della notte. Secondo me è in questo dipinto bianco - grigio - nero che meglio si nota il rapporto con la pittura del Tintoretto tardo.

La pittura di Gianquinto è il racconto di un artista che sa il dolore dell'uomo tanto da impregnarne le cose. In un continente c'è Gjamila Boupacià, alla quale il pittore dedica una pala come ad una martire dell'era antimperialista: in un altro continente c'è Cuba, il cui recente dramma, che si intreccia con quello del pittore e di molti di noi, è narrato in una serie di nature morte con una pittura stravolta e prevalentemente cupa.

Uno degli elementi decisivi di espressione per Gianquinto è il colore. Gianquinto non dà autonomia al disegno, tant'è vero che spesso il segno si tramuta in colore, per esempio in rosso, e questo ci rimanda ancora una volta a Van Gogh. Il disegno interviene raramente e serve solo a determinare un oggetto nella sua essenzialità di contorni, senza la sua polpa. E' la pennellata, oltre al colore, che nella pittura di Gianquinto crea le cose, inserendole nello spazio: questo non è un fatto tecnico, ma principalmente fantastico e spirituale e si ricollega alla tradizione della pittura veneziana, rivissuta con spirito moderno. Di qui deriva che il colore di Gianquinto varia secondo le oscillazioni del suo spirito. In prevalenza è di toni cupi, è il nero della notte, dell'irrazionalità moderna, e soffoca i rosa, i bianchi, dando più evidenza al rosso del sangue. Nella « maniera nera » di Gianquinto è l'ombra che ha il sopravvento, come nell'interno rosa dove campeggia un'enorme ombra di donna, quasi genio malefico non lontano, per forma, dal fungo atomico. Gianquinto in queste opere sembra dire, come Courbet in una sua lettera: « Non ti illudere, la vita è crudele ». Ed infatti la vita è crudele in un mondo dove un chiodo e una bottiglia divengono strumenti di tortura e la lampada (che già illuminò il massacro di *Guernica*) serve per far luce negli ambienti dove si compie la tortura.

Ma Alberto Gianquinto non è tutto qui. Certi brani di rosa, bianco, celeste sono anche notazioni della sua speranza che tenta di contrastare la sua amarezza. Tra le ultime cose dipinte da lui, e presenti in questa mostra, c'è una serie di finestre che ci portano la luce diffusa di Venezia, che non riesce ad essere turbata dai batuffoli di fumo grigio vaganti per l'aria. Queste tele, che negli accordi richiamano alla mente certe atmosfere di dipinti del Tiepolo, ad esempio quelli dei Gesuati, sono delle vere e proprie poesie dipinte, tutte toni delicati, quasi fossero sussurrati sulla tela.

Giorgio Di Genova