

IL RETTORATO
DELL'UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DELL'INSUBRIA

Storia, architettura e arte



IL RETTORATO DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'INSUBRIA

Storia, architettura e arte

Andrea Spiriti
Laura Facchin
Massimiliano Ferrario

SAGEP
EDITORI



Testi
Andrea Spiriti, Laura Facchin, Massimiliano Ferrario

*Campagna fotografica**
Mauro Ranzani

* Il corredo d'immagini riferito alle mostre temporanee, collettive e personali, fa parte del fondo fotografico del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC).

Si ringraziano
Laura Balduzzi, Raffaella Bennati, Madre Maria Beretta, Laura Bonato, Carlo Buzzi, Silvia Caretta, Renzo Dionigi, Sara Fontana, Max Frattini, Madre Maria Motto, Don Luigi Panzeri, Etta Pozzi, Flavio Saturno.
Un ringraziamento particolare va a tutti gli artisti.

L'Università degli Studi dell'Insubria è a disposizione degli eventuali detentori di diritti di riproduzione delle illustrazioni che non sia stato possibile rintracciare per assolvere a eventuali crediti fotografici dovuti.

Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Redazione
Giorgio Dellacasa
Grafica e impaginazione
Barbara Ottonello, Matteo Pagano

© 2022 Sagep Editori
www.sagep.it
ISBN 978-88-6373-929-9

SOMMARIO

PREFAZIONE <i>Angelo Tagliabue</i> Magnifico Rettore dell'Università degli Studi dell'Insubria	7
---	----------

GLI INIZI: VANNI ROSSI ALL'INSUBRIA <i>Andrea Spiriti</i> Delegato del Rettore per la Valorizzazione dei Beni Culturali d'Ateneo	9
---	----------

DA COLLEGIO A RETTORATO <i>Laura Facchin e Massimiliano Ferrario</i> Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC)	17
---	-----------

L'ARTE CONTEMPORANEA IN UNIVERSITÀ. LE INIZIATIVE ESPOSITIVE E LA COLLEZIONE <i>Massimiliano Ferrario</i>	39
---	-----------

LA MUSEALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO <i>Laura Facchin</i>	57
--	-----------

CATALOGO DELLE OPERE <i>Massimiliano Ferrario</i>	65
---	-----------

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI <i>Massimiliano Ferrario</i>	158
--	------------

BIBLIOGRAFIA	174
---------------------	------------

INDICE DEI NOMI	178
------------------------	------------

Presentare un volume dedicato alle collezioni d’arte del nostro Ateneo ed allo spazio architettonico che le racchiude significa certo adempiere ad un gradito ruolo istituzionale, poiché tali beni culturali costituiscono parte, e non secondaria, della nostra stessa identità, oltre che il luogo nel quale si svolge l’attività lavorativa centrale dell’intera struttura; ma è anche la presentazione di un cammino, quello che abbiamo compiuto in quasi un quarto di secolo. Un cammino fatto anzitutto di persone che collaborano per edificare un bene essenziale come la cultura; ma anche di spazi, di realtà operative, di una memoria ormai storica racchiusa in edifici e opere.

L’Insubria è un’Università giovane, con un patrimonio culturale fatto essenzialmente di opere d’arte contemporanea. Per questo ho voluto caratterizzare la mia gestione con una dialettica serrata fra l’organizzazione, ampliamento e valorizzazione di quanto già esistente; e le mostre che si sono svolte e che, dopo la pausa pandemica, si svolgeranno presso la sede centrale. Ma qui si gioca anche il rapporto con la città di Varese: un rapporto che, al di là del dovere strutturale della “terza missione”, vuol dire anzitutto consapevolezza di vivere in un territorio ricchissimo di beni culturali e che merita con l’Università un rapporto stimolante. I nostri non sono gli spazi autoreferenziali del sapere; sono una realtà viva che desidera accogliere quanti più cittadini possibili, per l’arricchimento culturale di quelli di oggi e la formazione di quelli pronti a spendersi domani come parte attiva e propositiva del corpo sociale.

Il mio Delegato per i beni culturali, professor Andrea Spiriti e la sua “squadra” (proff. Laura Facchin e Massimiliano Ferrario) hanno compiuto l’operazione importante di censire, musealizzare e ora schedare ed analizzare il nostro *corpus* di beni culturali; di questo li ringrazio, ma sono anche consapevole che tali opere avranno pieno senso solo se le sentiremo come nostre, come parte di un’identità in grado di superare le difficoltà ricorrenti di ogni storia umana e guardare all’avvenire con la serenità di chi crede che la cultura è un valore che, anzitutto, ci rende migliori.

Prof. Angelo Tagliabue
Magnifico Rettore



Andrea
Spiriti

GLI INIZI: VANNI ROSSI ALL'INSUBRIA

*Alla memoria di mia moglie Cristina Atzeni Spiriti.
Te solam et lignis funere ustus amem.*

La fondazione ufficiale dell'Università degli Studi dell'Insubria nel 1998 pone, quale conseguenza naturale, l'assenza di quella stratificazione storica collezionistica che è propria di molti Atenei italiani dall'illustre e lunga tradizione; ma in qualche misura ciò viene compensato dalla necessità che l'ambiente e le scelte impongono in materia, vale a dire il confronto diretto con l'arte contemporanea. Il fenomeno si declina secondo tre filoni principali: la fruizione interpretativa dello spazio preesistente che diviene il polo direzione dell'istituzione; la realizzazione di spazi figurati permanenti; la creazione di una raccolta frutto sì di occasioni espositive ma poi cristallizzata in scelte dapprima esornative degli spazi operativi e poi coordinate in una paramusealizzazione foriera (e in qualche misura paradigmatica) della prossima sistemazione propriamente museale¹.

Questo contributo si epicentra sulla prima delle tre fasi (quella che, per mera distanza cronologica, è più facilmente oggetto di una riflessione critica storicizzante; e insieme il "contenitore" del tutto), demandando agli altri saggi del presente volume sia l'analisi minuziosa dell'intero *corpus* insubre, stabile e mobile. È quasi pleonastico sottolineare come l'analisi obiettiva dei fenomeni celi problemi metodologici di non breve respiro: la fruizione di spazi nati per altri scopi e l'equilibrio delicato fra il rispetto dell'esistente e la necessità di riadattarlo; la musealizzazione (non importa se temporanea o di lungo periodo) di spazi "altri" nella complessa dialettica fra visibilità, tu-

tela e rispetto degli utilizzi. Né si dimentichi che l'arrivo e l'appartenenza ad un pubblico Ateneo di tali beni culturali ha determinato e determina (l'operazione essendo per sua natura continuativa) implica *ipso facto* l'inserimento nel demanio statale indisponibile, stante la vigente disciplina vincolistica dei beni culturali; con quanto di giuridico (e di etico) che sottende l'appartenenza alla pubblica proprietà e di conseguenza il dovere di conservazione e l'impulso forte alla fruizione generale. Da qui, infine, deriva una questione più ampia: la volontà di un legame sempre più stretto tra l'Università e il consorzio civile nel quale è collocata, con una possibilità di accesso e conoscenza di tali beni che non è solo l'adempimento della "terza missione" assegnata agli Atenei ma una più articolata consapevolezza, anzitutto culturale, sia della provenienza varesina o lombarda della massima parte degli artisti (con l'Insubria che diviene punto di riflessione e diremmo di statistica critica, senza alcuna velleità antologizzante) sia della capacità di divenire non solo punto di raccordo ma anche di stimolo per tale attività creativa; e anche della dialettica comunque innovativa che assumono le opere in dialogo con un ambiente precedente ma comunque parte della lunga gestazione della contemporaneità del Novecento.

Il punto di partenza della riflessione è naturalmente il Collegio Sant'Ambrogio, per le cui vicende edilizie e sociali si rimanda al contributo relativo di Laura Facchin e Massimiliano Ferrario;

un’opera di sobrio razionalismo di Giovanni Maggi² che viene qualificata nel 1940 coi due grandi interventi pittorici di Giovanni Luigi detto Vanni Rossi (Ponte San Pietro, 1894 – Milano, 1973)³ nella cappella e sullo scalone. Rammento solo, anche qui con opportuno rimando, i nuclei semantici: nel presbiterio, *Maria col Bambino affiancata da San Giuseppe e Sant’Ambrogio*; nei laterali della serliana trionfale, *Santa Teresa di Lisieux* e *l’Angelo custode*; sullo scalone, l’effigie di *Sant’Ambrogio* (fig. 1). Un programma abbastanza prevedibile, che unisce le grandi devozioni cristiane ad un forte tema ambrosiano ma anche all’attualità di Teresa (beatificata nel 1923 e canonizzata nel 1925). Ciò che più importa ai nostri fini è l’insistenza ambrosiana, onomastica e identitaria per la stessa arcidiocesi ma anche frutto di una declinazione specifica che qualifica gli anni dell’arciepiscopato del beato Alfredo Ildefonso Schuster (1929-1954)⁴. Vanni Rossi, si ricordi, si forma nell’ambiente bergamasco dell’Accademia Carrara, allievo di Ponziano Loverini⁵ ma anche influenzato dalla temperie spirituale di una città che conosceva in quegli anni il grande episcopato di Giacomo Maria Radini Tedeschi (1905-1914)⁶: occorre appena ricordarne le accuse di modernismo (in altre parole: l’apertura mentale omologa a quella del beato Andrea Carlo Ferrari), il sostegno al nascente sindacalismo cattolico e più in generale ai contrastati diritti dei lavoratori, il forte impegno caritativo e sociale – che, nel caso, non è certo lode esornativa –, la formazione del suo segretario personale dall’alto destino, Angelo Giuseppe Roncalli, futuro san Giovanni XXIII, che peraltro Rossi, sfollato a Sotto il Monte, conoscerà nel 1944.

Dopo la Prima Guerra Mondiale (esperienza tragica, certo, ma anche maturante per il Rossi di un atteggiamento pacifista palese nella sua produzione), la consacrazione ufficiale con la partecipazione nel 1920 alla biennale di Venezia avrebbe potuto porre le premesse per l’utilizzo prossimo del pittore nel regime ineunte, come del resto la sua prima personale braidense nel 1926. Ma la via di Rossi è altra: la presenza quale fondatore e docente alla Scuola d’Arte Beato Angelico⁷; nel cenacolo cioè (certo artistico e didattico, ma an-



zitutto religioso) nel quale monsignor Giuseppe Polvara e i fratelli Celso e Giovanni Costantini elaboravano una visione di arte cristiana presto codificata nell’omonima rivista. In simbiosi va letta la crisi che vive l’arcidiocesi milanese. Lo scontro durissimo fra papa Pio X e l’arcivescovo Ferrari (1907-1911), la malattia mortale del se-

1. Vanni Rossi, *Sant’Ambrogio*, 1940, Varese, Università degli Studi dell’Insubria, Rettorato.

condo (1918-1921), il brevissimo arciepiscopato di Ratti (1921-1922) poi Pio XI, la nomina di Tosi (1922-1929) con palese funzione “vicaria”, il suo esautoramento *de facto* con l’invio dell’abate Schuster, quale commissario apostolico (1926), la successione dello stesso Schuster (1929) determinarono un ventennio problematico, in parallelo a vicende storiche del calibro della Prima Guerra Mondiale e dell’avvento della dittatura fascista.

Sul piano culturale, la risposta di Schuster si articola in una complessità⁸ includente la progettazione del Museo Diocesano, i molti interventi edilizi ecclesiali oltre al grande seminario di Venegono (costruito dal 1928 al 1935 proprio da Giovanni Maggi), il forte impulso (ma con differenze rispetto alla grandezza di Ratti) all’erudizione *de ambrosiana ecclesia*, lo specifico interesse per Ambrogio e Agostino, e in generale per le origini cristiane di Milano (con l’arcivescovo che interviene da studioso in prima persona). L’ultimo aspetto è quello più interessante ai nostri fini, ed ha peraltro uno specifico varesino nella costruzione neopaleocristiana, fortemente voluta dal presule, della chiesa parrocchiale dei Santi Agostino, Monica e Giovanni Battista in Casciago (1937-1938), da lui identificata con la Cassiacum di Agostino rispetto a Cassago Magnago oggi maggioritaria fra gli studiosi. La rilettura di Ambrogio è ovviamente stratificata: in lui Schuster vede certo il prototipo pastorale e patronale (con tutti gli aneliti autoidentificativi *in sequelam* del caso), identitario per la stessa peculiarità non solo liturgica della *Sancta Ambrosiana Ecclesia*; ma anche il grande Padre della Chiesa latina, l’esegeta raffinato, il robusto teologo, e soprattutto il convertitore/battezzatore di Agostino nel 387; con l’evocazione necessaria dell’altro grande Padre. Un Ambrogio, quindi, letto nel suo tempo; e solo in seconda battuta visto in relazione alla *basilica martyrurum* da lui fondata e nella quale è sepolto dandole l’eponimia, basilica che era uscita da un cinquantennio dai restauri e dagli scavi di monsignor Francesco Maria Rossi (1857-1876)⁹, con i grandi ritrovamenti ma anche con la parziale reinvenzione della *facies* romanica in chiave di storicismo eclettico reintegrativo. Un aspet-

to, si noti, presto codificato dalla vasta indagine storiografica di *Lombard Architecture* di Arthur Kingsley Porter (1915-1919) e addirittura declinato nell’imitazione architettonica della facciata nella Royce Hall della University of California a Los Angeles (1929). Per un quasi-paradosso, l’affresco varesino di Rossi sullo scalone, effigiante anche la basilica ambrosiana, è del 1942; un anno prima cioè dei gravissimi danni da essa subito sotto i bombardamenti degli alleati, determinanti il restauro integrativo di Ferdinando Reggiori¹⁰, in sostanza concluso per il Giubileo 1950 e dunque ancora in età schusteriana.

Ma Vanni Rossi appartiene al cenacolo di Polvara. Un ambito, cioè, importante per molte ragioni: la teorizzazione, non priva di sfumature revansciste, di un’arte cristiana vista come *ars italica perennis*¹¹ dopo il sessantennio di un Regno colto anzitutto nella sua dimensione massonica ed anticlericale, che peraltro a Milano si era espresso nella Città Studi¹², della quale vedremo l’importanza per Rossi; la volontà di riformulare il nesso fra arte e liturgia in termini innovativi ed aperti alle esperienze europee (in specie francesi), anticipatrici delle riforme di Pio XII o persino di quelle conciliari; il desiderio di riproporre nel presente il longevo mito dell’artista cristiano, per un verso frutto della stessa tradizione cattolica (e qui l’eponimia del beato Giovanni di Fiesole è chiarificatrice), per un altro del rinascite interesse per il mondo ortodosso e dell’attenzione verso le icone come sacramentali. Soprattutto, Polvara è il teorizzatore e l’attuatore nel restauro di una precisa lettura interpretativa del romanico, con il suo naturale culmine lombardo (basti l’operazione Civate): e se oggi la “pristina dignità” del lapideo a vista è stata battuta in breccia dagli studi e dalla prassi di restauro, l’assetto ideologico mantiene il suo fascino, e la robustezza dei suoi rimandi teorici e storiografici (*La Santa Romana Repubblica* di Falco è del 1942¹³, *Medioevo cristiano* di Morghen del 1951); e ciò malgrado il trauma ritardante sugli studi della crisi modernista (Morghen, si ricordi, era allievo del grande Buonaiuti) e la fatica di liberarsi da una lettura romantica alla *Christenheit oder Europa* di Novalis – resa ancor più insidiosa dalla politica



concordataria di Pio XI e dall’atteggiamento filofascista di molti vescovi – per approdare invece ad una lettura del cristianesimo acculturante e unificante ma non di necessità eurocentrico (si pensi al coevo travaglio ideologico della politica missionaria cattolica).

Ma la presenza – potente nella sua conclamata astoricità rispetto al santo – della basilica ambrosiana romanica nell’affresco dello scalone varesino pone inevitabilmente un altro problema: la contiguità fisica e la discontinuità ideologica rispetto all’Università Cattolica del Sacro Cuore¹⁴, fondata nel 1919, con riconoscimento giuridico statale ed ecclesiastico nel 1920, inaugurata da Ratti nella sede di via Sant’Agnese nel 1921, trasferita nel 1932 nella sede centrale dell’antico monastero benedettino cistercense di Sant’Ambrogio (in consegna dal 1928). Ovviamente non è questa la sede per una disamina anche solo rapsodica delle complesse vicende evocate, e meno ancora delle personalità coinvolte, resa di ancor più difficile attuazione per la scarsa accessibilità delle fonti, per quella che considero la deriva agiografica nei confronti di fra’ Agostino Gemelli¹⁵, per la recente beatificazione (che sposta inevitabilmente il piano ermeneutico) di Armida Barelli¹⁶. Ciò che più conta ai nostri fini è la diversità culturale del progetto sull’attuale sede centrale. Lo

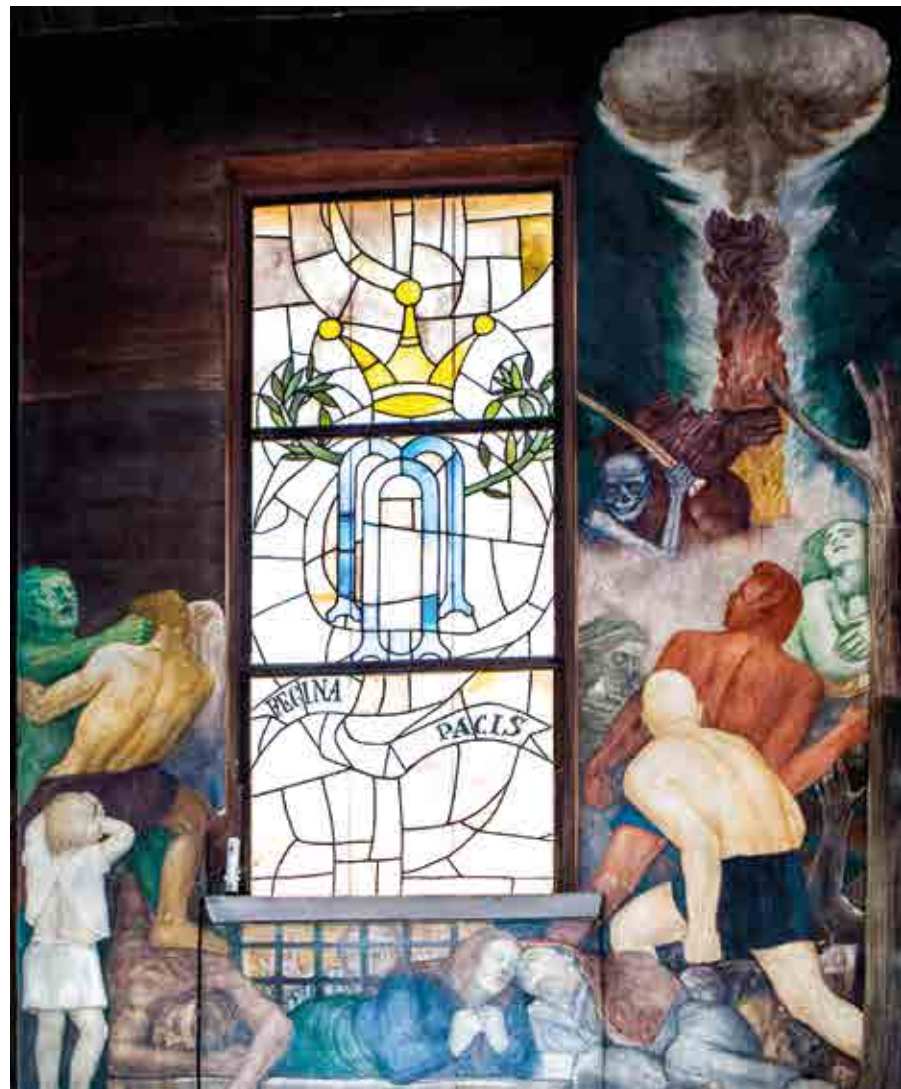


spazio rinascimentale è reinterpretato e ampliato dagli interventi razionalisti di Giovanni Muzio (1928-1949)¹⁷, con la cappella principale dove il relativo arcaismo dell’immagine iconica del *Sacro Cuore* di Ludovico Pogliaghi (sulla quale ritorneremo) si abbina agli interventi scultorei di un altro bergamasco illustre, il giovanissimo Giacomo Manzù (1932); ma già fra 1929 e 1930 Gianino Castiglioni aveva realizzato per la facciata il topico *Cristo Re*¹⁸. Ad altro livello, il complesso “neoclassicismo” filosofico di Bontadini spiccava sulla sostanziale omogeneità neotomista, di primo acchito neomedioevale (almeno nelle proprie radici storiche) anche se aperta alle innovazioni di Maritain; e sarà interessante vederne le vicende nel crogiuolo post-conciliare.

Rispetto a queste esperienze, l’arte di Rossi si pone in relativa vicinanza rispetto al composto classicismo di Castiglioni ed al simbolismo neopaleocristiano del giovane Manzù; meno all’ecclettismo di Pogliaghi e al razionalismo di Muzio. Qui il tema si fa delicato: certo, il moderato geometrismo e la forza disegnativa delle immagini varesine del pittore possono trovare assonanze in quel classicismo razionalista che negli anni trenta celebrava i suoi massimi fasti con Sironi¹⁹ e che a Milano si declinava in grandi operazioni collettive come il nuovo Ospedale Maggiore (1932-

2. Vanni Rossi, *Adolf Hitler*, 1940-1945, particolare dell’*Inferno* nel *Giudizio Universale*, Porto d’Adda (Cornate d’Adda), parrocchiale di San Giuseppe.

3. Vanni Rossi, *Benito Mussolini*, 1940-1945, particolare dell’*Inferno* nel *Giudizio Universale*, Porto d’Adda (Cornate d’Adda), parrocchiale di San Giuseppe.



4. Vanni Rossi, *Vittime della Shoah e fungo atomico di Hiroshima*, 1946-1950, Milano, basilica dei Santi Nereo e Achilleo, sacello della Madonna di Fatima.

1939) o il Palazzo di Giustizia (1932-1940, col picco figurativo 1936-1939); e più in generale pare comune il sentire favorevole ad un realismo rifiutante la svolta astratta e volgente la sua vena geometrica in meri termini neoromano imperiali. Ma la voluta semplicità formale di Rossi – le cui radici ideologiche francescane segnano un punto di contatto con Gemelli – non è riducibile ad un’istanza classicista, se non nel senso di Falco dell’*imperium christianum*; ed è comunque lontana dal sotteso littorio (anche nel proprio enfatico) delle altre esperienze citate.

La controprova ci viene dai due cicli pittorici più dichiaratamente ideologici del pittore, che rendono piena ragione di quanto sotteso in quello varesino. Il primo è quello nella parrocchiale di

San Giuseppe a Porto d’Adda, costruita dal 1919 al 1937 dal già evocato Giovanni Maggi, che intratterrà un lungo e simbiotico sodalizio col nostro, autore dal 1940 al 1945 del ciclo affrescato. La piena coincidenza cronologica con la Seconda Guerra Mondiale e, nello specifico italiano, con la guerra civile da conto della capacità dell’artista di leggere il presente drammatico alla luce dell’iconografia cristiana che nel caso è quella monitoria per definizione del *Giudizio universale*. Gli inevitabili signorellismo e michelangiologismo si declinano in inserti che includono, come usava, personaggi della committenza o degli affetti personali (ad esempio, il figlio del pittore fra i beati) ma anche le violente rappresentazioni di Adolf Hitler e Benito Mussolini (figg. 2-3): il Führer morde il serpente che lo avvinghia (un Biagio da Cesena prima versione *a contrario*, dunque), il Duce, tormentato da un demone, china il capo verso la tradita *Lex duodecim tabularum*, in rilettura ironica del suo rapporto con la romanità. Un tema che avrebbe potuto essere di satira politica (e che solo con gli attacchi anti-hitleriani di Gabriele D’Annunzio aveva raggiunto dignità d’arte sotto il regime) diviene dunque una possente rilettura dell’attualità *sub specie aeternitatis*, e insieme una denuncia netta di quanto era appena finito di accadere.

Sempre Giovanni Maggi è l’architetto dal 1938 di quella singolare impresa milanese che è la chiesa parrocchiale dei Santi Nereo e Achilleo²⁰. Voluta da Pio XI (Achille Damiano Ratti) in onore del proprio santo protonomastico e veicolata da Schuster, l’opera si pone a contraltare nemmeno tanto implicito con la definizione massonica della vicina area di Città Studi, in forme che al tono neopaleocristiano uniscono un rimando al tema romanico lombardo del tiburio, qui però espanso in termini quasi razionalisti. All’interno, la chiesa è affiancata dal vasto sacello della Madonna di Fatima (l’apparizione del 1917, si noti, è approvata nel 1930 e nel 1940-1942 il magistero pontificio la collega esplicitamente alla fine del conflitto mondiale), affrescato dal Rossi fra il 1946 e il 1950. L’ampio ciclo cristologico e mariano include due forti rimandi al passato recente (fig. 4): l’effigie di un deportato dei campi di sterminio

con la tipica divisa bianca a righe blu; e il fungo atomico di Hiroshima. Dunque le grandi tragedie del secolo introdotte con forza nel contesto sacro ma al contempo sublimare proprio alla luce della teologia della storia presente in tale logica. Un tema trasversale, presente anche a Varese, è quello del Sacro Cuore, lavoro però di Carlo Cocquio, che gode di un’articolata devozione durante i pontificati da Leone XIII a Pio XII, in una con quella del Cristo Re²¹. L’Università Cattolica presenta i due temi col dipinto di Pogliaghi e la statua di Castiglioni; ma ciò che conta maggiormente ai nostri fini è proprio la saldatura, ossia il nesso fra una devozione sostanzialmente ottocentesca, legata ad un paradigma sì di origini medioevali ma dalla coloritura emotiva tipica del periodo, e un tema di chiaro sotteso ideologico: nell’era dei regimi autoritari o dittatoriali si riafferma la regalità universale del Cristo.

Credo ora opportuno ricordare come, all’epoca del ciclo varesino e di quello a Porto d’Adda, Rossi avesse alle spalle un quindicennio di cicli sacri ad affresco (*lato sensu*), che ne confermano la vocazione di artista cattolico (sono a grande maggioranza in chiese parrocchiali), che credo ne spieghi anche la posizione nei confronti del regime fascista: siamo nell’area dei cosiddetti “afascisti”, cattolici che riscuotono qualche riconoscimento pubblico (anche dalla monarchia)²², espongono in sedi ufficiali ma non si compromettono, utilizzando le “nicchie” che la pace concordataria loro concedeva; in questo meno coinvolto di Maggi, che la professione architettonica poneva in più diretta dipendenza dalle pubbliche committenze. Abbiamo dunque una ricca sequenza in parrocchiali: Cislago nel 1925, Dalmine nel 1930, Veniano Superiore, Gornate Superiore e Semogo nel 1934, Olginate nel 1939; analoghi sono gli interventi nel santuario di Rovello Porro nel 1926, nella cappella delle Suore di Nostra Signora della Misericordia (la scaturigine di Varese) nel 1928, nella cripta della basilica nel cenobio benedettino olivetano di Seregno (fortemente voluto da Schuster come ripresa benedettina per tutta l’arcidiocesi) nel 1935, nella cappella dell’Ospedale di Novara nel 1938. Un’operazione parallela, di regime ma sacra, è quella delle vetrate dell’*Apo-*

stoléion nella cappella dell’Ospedale Maggiore milanese, per la quale il nostro realizza nel 1939 il cartone per il *San Giacomo Maggiore*. Il culto civico dei caduti della guerra è invece testimoniato dai due casi del Timan (1936) e della stessa Caporetto nel 1939. Infine, il caso-limite dello studio dell’amico Carlo Fornara a Prestinone.

A parte i templi dei caduti, legati ai luoghi dei combattimenti, l’area d’interesse è in sostanza quella dell’arcidiocesi milanese, con puntate nelle diocesi di Como e Bergamo; relativamente poche le committenze di Ordini regolari, e in questo numero si colloca il caso varesino. Entro il 1950 (che ho scelto come spartiacque per la cadenza giubilare) si collocano gli affreschi per il tempio votivo di Parabiago (1943), Santa Maria di Brusico a Sotto il Monte (1944), il Battistero di Cisano Bergamasco (1944), la parrocchiale di Lonate Ceppino (1945), la chiesa varesina di San Martino (1945, in uno spettacolare dialogo col quadraturismo settecentesco), l’Asilo di Vengono Superiore (1945), la *Via Crucis* di Premeno novarese (1947), la grande serie del 1949 (cappella cimiteriale di Ponte San Pietro, cappella Bazzi ad Ascona, chiesa delle francescane alcantarine di Assisi), la chiesa della Montanina ai Resinelli (1950-1953). Merita segnalazione il ciclo di 125 acquerelli con soggetti veterotestamentari, esposti nel 1949 all’Angelicum di Milano. Si rilevano quindi una sostanziale fedeltà alle scelte precedenti, con qualche affondo novarese e svizzero e con un più marcato legame col mondo francescano. Non proseguo nell’analisi del successivo ventennio di attività dell’artista, che muore nel 1973; mi limito a rilevare la sua sostanziale coerenza: come cioè il tardo divisionismo giovanile ceda presto il posto ad un linguaggio piano ed efficace, di un classicismo “minimale” ai limiti del descrittivismo; e con una punta di solennità che non trascende mai nella retorica dell’aulico e i cui citazionismi si fondono in un accademismo mai scontato. Quanto appunto accade a Varese, sì da rendere il ciclo insubre paradigmatico e foriero di quella sigla qualitativa che gli interventi ad affresco degli anni novanta e la collezione, in particolare con opere dell’ultimo ventennio, hanno poi confermato e reso ormai topica dell’Ateneo insubre.

¹ Il rimando agli altri saggi del presente volume mi esime, credo, da citazioni bibliografiche dettagliate.

² Pare grave che ad un personaggio di tale rilievo manchi una silloge biografica.

³ Le due più esaustive occasioni bibliografiche sull’artista sono: DE PASCALE 1992, pp. 363-373; ROSSI, SEVESO 2009.

⁴ Ovviamente la bibliografia è sterminata, specie dopo la beatificazione. Una sintesi in *Lettere di Ildefonso Schuster* 2011.

⁵ Per le capacità educative del maestro vedi *Primizie d’artista*. 2. 2002.

⁶ La testimonianza più commossa rimangono le *Lettere di don Angelo Roncalli* 1971. Naturalmente il presule è di ampia presenza nella sterminata bibliografia roncalliana.

⁷ Vasta bibliografia in *La bellezza del sacro* 2021.

⁸ Rimando al mio *Collezioni e musei sacri* 2019, pp. 25-46. Un ricordo commosso alla memoria di don Mirosław Nowak.

⁹ RIGHETTO 1995, pp. 126-147. Un commosso ricordo alle appassionate discussioni in materia con Maria Luisa Gatti Perer.

¹⁰ Autocelebrativo, ma fondamentale REGGIORI 1966.

¹¹ Molto ci sarebbe da indagare, a questo punto, sulla paralle-

la e distinta esaltazione dell’italiano “classico” in Berto Ricci o in Curzio Malaparte; ma è tema da altra sede.

¹² SPIRITI 2016, pp. 215-224.

¹³ Ma già *La polemica sul medioevo* datava 1933 nell’edizione torinese.

¹⁴ Si veda in generale *Dal monastero* 1990, più volte epitomato.

¹⁵ Dopo BOCCI 2003, una sintesi critica in *Agostino Gemelli* 2012; e ora bibliografia in GIAMPIETRO 2020.

¹⁶ Difficile scindere nella recente, ampia bibliografia le istanze storiche da quelle agiografiche.

¹⁷ PEZZOLA 1990, pp. 206-235, poi epitomato.

¹⁸ Per entrambi SPIRITI 1990, pp. 120-141, part. pp. 132-137, variamente epitomato.

¹⁹ Sintesi in *Mario Sironi* 2018.

²⁰ BOIELLI 2018, pp. 103-130; SPIRITI 2021, pp. 247-264.

²¹ Una recente occasione di confronto in *Il Sacro Cuore a Lugano* 2020, con gli interventi degli autori del presente volume.

²² Nel 1936 la sua *Rebecca al pozzo* è acquistata per le collezioni reali: DE PASCALE 1992, p. 54.



Laura
Facchin

Massimiliano
Ferrario

DA COLLEGIO A RETTORATO

LE SUORE DELLA RIPARAZIONE E LE ORIGINI DEL COLLEGIO SANT'AMBROGIO

Il 29 novembre 1872 giunsero a Varese le prime consorelle della congregazione delle Pie Signore Riparatrici di Nazareth¹, fondata a Milano, il 2 ottobre 1859, da padre Carlo Salerio², sacerdote del Seminario Lombardo per le Missioni Estere, e da Maria Carolina Orsenigo, insegnante e catechista³. Le religiose, tra i cui scopi fondativi vi erano quelli dell'assistenza, spirituale e materiale, alle giovani in condizione di abbandono e dell'educazione di bambini e ragazzi, risposero alla richiesta del prevosto di San Vittore, Costantino Branca⁴, al quale si dovette anche la ricostruzione della chiesa parrocchiale di Sant'Ambrogio Olona⁵. Il prelato desiderava istituire in città un orfanotrofio femminile e, apprezzando quanto le madri avevano già realizzato nel capoluogo lombardo nei confronti delle donne più emarginate e indigenti, si era rivolto direttamente alla loro fondatrice. Grazie anche al sostegno finanziario del canonico Ambrogio Mera⁶, il progetto poté concretizzarsi e alla direzione dell'istituto, tra le prime case filiali della Congregazione dopo Codogno, denominato Orfanotrofio di Maria Addolorata, sito in vicolo Canonichetta⁷, poco distante dalla collegiata, fu posta suor Giovanna Francesca Beretta⁸.

Rapidamente, al sostegno delle giovani abbandonate⁹ si affiancò quello alle figlie degli operai e prese vita l'attiguo Oratorio della Provvidenza, noto anche come Scuola di Carità; e, successi-

vamente, fu aperta anche una scuola elementare festiva¹⁰. L'incremento delle attività comportò, dopo un quindicennio, il trasferimento in spazi di maggiore ampiezza, individuati nella proprietà, messa a disposizione dalla famiglia Baroffio, prossima al battistero della Collegiata e dotata di un ampio parco.

La crescente notorietà, in Varese, della reputazione delle religiose, le mise in contatto con una differente realtà di formazione esistente al tempo in città, il collegio per l'educazione delle fanciulle della borghesia e aristocrazia locali, fondato, negli anni Ottanta dell'Ottocento, da Fanny Nava¹¹, presso un appartamento in via Staurenghi¹². Passata la direzione, nel decennio seguente, a Clotilde Cotta, personalità colta e determinata, l'istituto, intitolato alla stessa, crebbe in prestigio e iscritte, comprendendo anche un giardino per l'infanzia. Tuttavia, complici i problemi di salute della donna, la gestione dell'ente avrebbe dovuto essere affidata a personale più strutturato, preferibilmente appartenente a un ordine o a una congregazione religiosa già dedicata all'educazione femminile. Nel 1898, la Cotta rivolse la sua attenzione alle «Pie Signore», trattando direttamente con Angiolina Arnaboldi¹³. Dopo un primo rifiuto, motivato dalla difficoltà di poter usufruire di un sufficiente numero di suore che potessero dedicarsi a questo nuovo, ambizioso, fronte, la Madre Generale fu indotta ad acconsentire, stante la pressione operata dall'allora arcivescovo di Milano, Carlo Ferrari, convito della bontà del progetto¹⁴. Passata, dunque, la gestione del con-

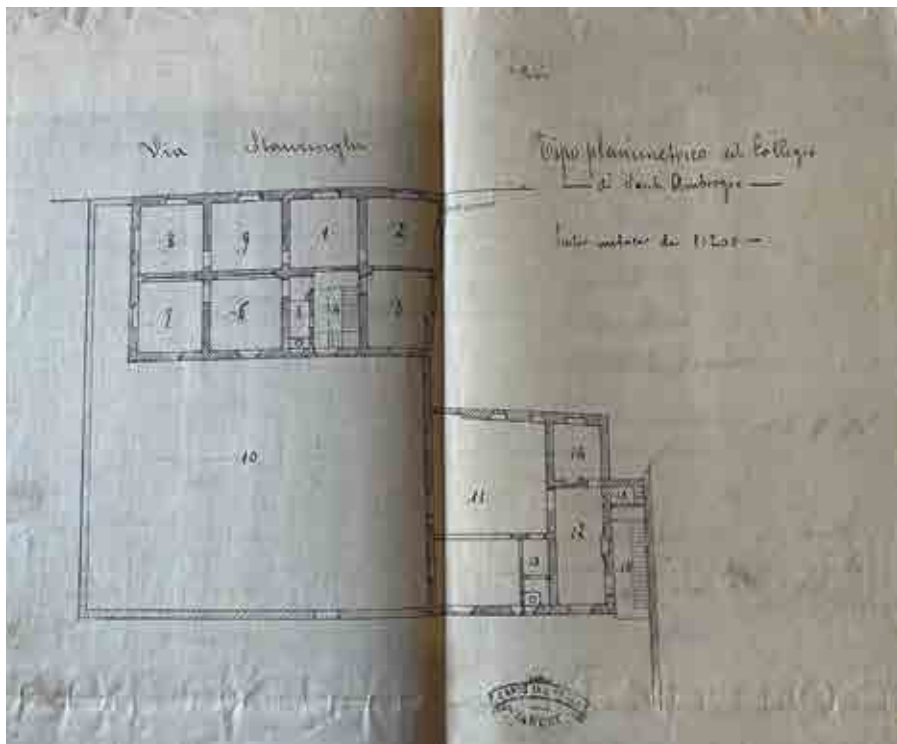
vitto femminile alle madri della Riparazione¹⁵, esso fu subito messo sotto la protezione dell'arcivescovo milanese Ambrogio, che ne divenne il titolare¹⁶: fu la diciottesima fondazione della Congregazione (figg. 1-2).

Per il ruolo direttivo, fu selezionata suor Carolina Leoni, la quale, formatasi presso le suore Canobbiane di Milano, volle porre alla base dell'educazione che veniva imposta alle giovani, oltre alla fede nella religione cattolica, una solida preparazione culturale e stimolò la sensibilità alle arti, ritenendo fondamentale che le allieve «imparassero l'armonia e la moralità della bellezza»¹⁷. L'istituto, al fine di meglio rispondere agli obiettivi formativi e a una maggiore vivibilità degli spazi per le alunne, il cui numero cresceva, provenienti dalle famiglie dell'*élite* varesina, si trasferì in un più adeguato sito, in via Bernardino Luini a Varese, ove, a tutt'oggi, le religiose della Riparazione hanno sede¹⁸.

Grazie al pragmatismo della Madre Superiora Arnaboldi, l'edificio, eretto su un lotto di terreno acquistato dalle religiose, in pieno centro cittadino, non distante dalla stazione ferroviaria¹⁹, fu dotato di aule capaci e ben esposte, palestre, ampi dormitori, ambienti di rappresentanza e di una vera e propria cappella per il culto, munita di altare marmoreo, collocata al centro della residenza.

Progettista fu l'ingegnere Paolo Cantù²⁰, già ricordato per la parrocchiale di Sant'Ambrogio Olona, e, nello stesso 1898, richiesto come progettista dell'oratorio neogotico di Sant'Elisabetta in Villa Pero, al tempo di proprietà del tenore Francesco Tamagno²¹. Il complesso, a tutt'oggi esistente, presenta un impianto parallelepipedo, profilato nello zoccolo e al primo piano da bugnato, superiormente da sobrie cornici marcapiano e completato da un giardino attiguo.

Un'altra, rilevante, figura di riferimento di questa fase fu madre Bianca Pizzigoni, laureatasi all'Università di Bologna con Giosuè Carducci, attenta alla modernizzazione delle forme di educazione femminile, a tutti i livelli, e sostenitrice della necessità per le giovani, uscite dalla svolta epocale e drammatica della Grande Guerra, di svolgere attività al di fuori della dimensione familiare e domestica.



«ESSO SI ERGE, MAESTOSO, CONTRO IL CIELO, DOMINA LA NOSTRA CITTÀ COME SE NE FOSSE LA GUARDIA»²²: IL NUOVO COLLEGIO IN VIA RAVASI

Nel corso dei decenni di attività, l'offerta formativa dell'istituto crebbe gradualmente: già dotato, in prima istanza, di scuola materna ed elementare, si aggiunse la sezione tecnica²³. A seguito dei piani di riforma scolastica promossi dal Ministero dell'Educazione e suggellati, nel febbraio del 1939, con la pubblicazione della *Carta della Scu-*

1. Il Palazzo di via Staurengi in una foto storica, Milano, Archivio Suore della Riparazione.

2. Paolo Cantù, *Tipo planimetrico del Collegio di via Staurengi*, Milano, Archivio Suore della Riparazione.



3. Enrico Butti, *Monumento ai Caduti di Varese*, 1923-1925, Varese, piazza della Repubblica.

*la*²⁴, il Collegio riconsiderò le differenti realtà formative che potevano essere trasformate o fondate *ex-novo*, tenuto conto anche del riconoscimento, che il documento esprimeva, nei confronti della tradizione delle scuole e delle università di fondazione ecclesiastica in Italia e dell'insegnamento della religione cattolica. Fra il 1930 e il 1935, l'istituto magistrale inferiore sostituì quello tecnico e, nel 1937, fu inaugurato quello superiore, della durata di quattro anni, per il quale si ottenne, l'anno seguente, il riconoscimento legale. Era, così, possibile, per una giovane, completare l'intero ciclo di studi (ordini elementare, medio e superiore) all'interno dello stesso Collegio, potendo successivamente accedere per via diretta ai corsi universitari, dal momento che furono istituiti, nel 1939, anche il Ginnasio Inferiore e le classi liceali.

Le necessità connesse all'organizzazione dei diversi cicli di studi, richiesero non solo di progettare il trasferimento in una sede di maggiori dimensioni, ma anche opportunamente strutturata per rendere l'istituto competitivo rispetto alla scuola pubblica e alle altre realtà di istruzione private presenti sul territorio. Determinante fu

l'interessamento della Superiora Generale, Rosa Chiarina Scolari²⁵: già insegnante di pianoforte nel convitto varesino per sedici anni, si attivò personalmente per poter avviare l'ambizioso progetto²⁶.

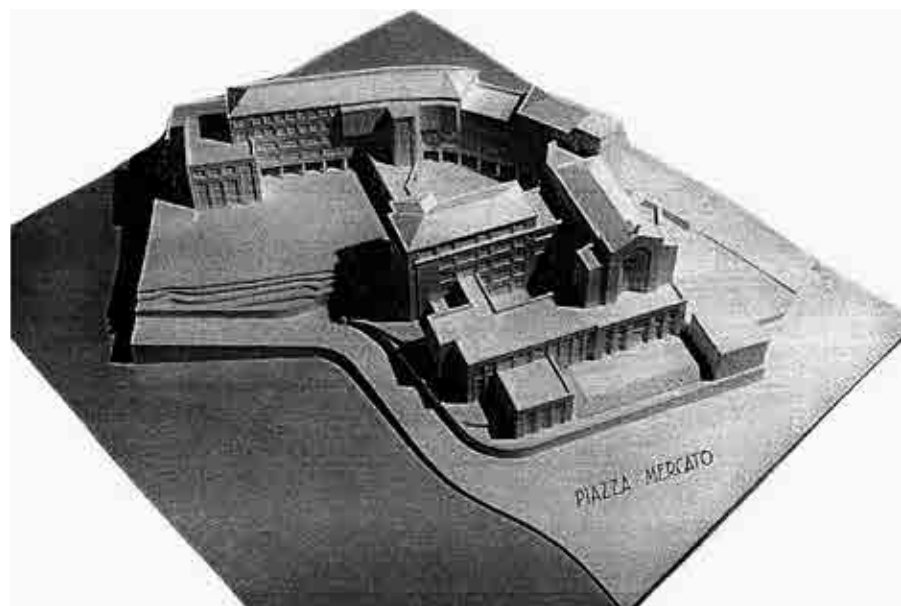
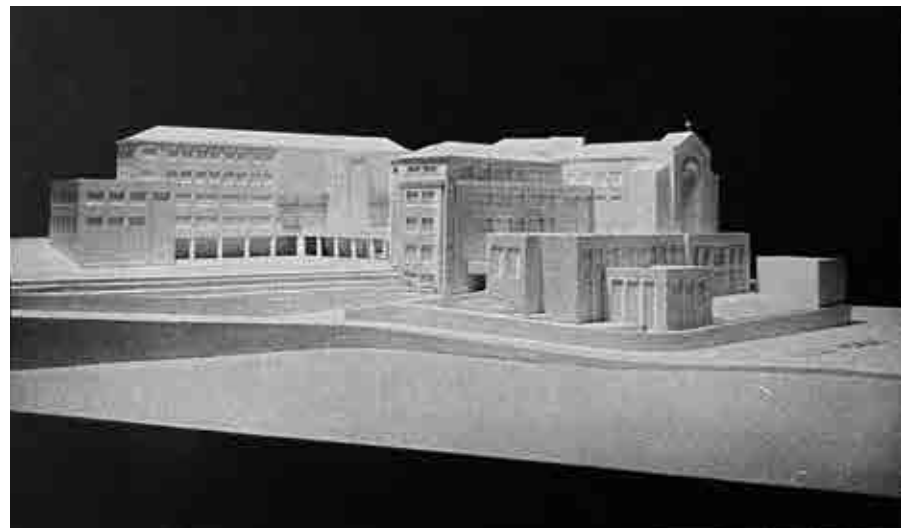
La scelta ricadde, sia per la salubrità del sito, sia per la sua estensione, su un terreno ubicato nell'antica castellanza di Bosto²⁷, caratterizzata dalla ricchezza di zone verdi e dalla presenza di due importanti ville, la settecentesca dimora dei De Cristoforis, trasformata a più riprese sino agli anni Trenta del Novecento, per volontà dell'allora proprietario Silvio Mazzucchelli, appartenente alla nota famiglia castiglione di imprenditori della plastica, e villa Visconti-Poggi-Esengrini, nota come Montalbano²⁸. L'area acquisita, lievemente sopraelevata, che si costituiva alla stregua di un fondale naturale per la ex piazza del mercato, oggi della Repubblica, era, al tempo, del tutto priva d'interventi edilizi e caratterizzata dalla presenza di una ricca vegetazione²⁹. Si trattava di una zona relativamente centrale rispetto ai recenti sviluppi edilizi della città e poco distante dalle stazioni ferroviarie, in fase di riqualificazione. Da decenni era delimitata, sul fronte verso Milano, dall'imponente struttura della Caserma Garibaldi, costruita a partire dal 1860 e più volte ampliata, che aveva per determinato un uso dell'area antistante quale piazza d'Armi³⁰. Dal lato opposto, invece, era collocato il fabbricato del mercato coperto, edificato nel 1931 su progetto dell'ingegnere Alberto Alliaud³¹ e demolito negli anni Novanta. Maturò nel 1939 e si concretizzò nell'anno seguente, la decisione da parte dell'amministrazione comunale, dopo una fase più che decennale di richieste presentate da cittadini e commercianti, di trasferire, da piazza XX Settembre, il grandioso *Monumento ai Caduti della Prima Guerra Mondiale*, tra le ultime opere dello scultore viggiute Enrico Butti³², sveltante proprio sul lato della piazza fronteggiante l'area in cui sarebbe sorto il nuovo collegio (fig. 3). In un articolo, apparso sulle pagine di «Cronaca Prealpina» il 23 maggio 1923, giorno della posa della prima pietra³³, si rilevava l'ampio valore commemorativo dell'opera, destinata a riepilogare, *in toto*, il processo risorgimentale, dal 1859



4. Giovanni Maggi (progetto), Seminario Arcivescovile, 1928-1935, Venegono Inferiore.

al suo effettivo compimento con le conquiste territoriali sancite dagli esiti della Grande Guerra. La dinamica composizione della Vittoria che si sporge, in modo spericolato, per premiare un soldato, in primo piano, stante, caratterizzato dalla nudità, fatta eccezione per l'elmetto, come in una statua di epoca classica, era destinata a doversi combinare, troneggiante su un basamento in pietra nera di Saltrio a scalea, con la fronte incombenente del nuovo istituto di formazione, doppia quinta di adeguata magniloquenza architettonica e scultorea per il lato sud della grande piazza, capace, secondo le stime del tempo, di accogliere sino a ventimila persone e che, il 23 maggio 1940, in occasione dell'anniversario della nascita del movimento dei fasci di combattimento, era stata rinominata in onore dell'Impero d'Etiopia. Così era descritta sulle pagine del periodico varesino: «Il nuovo centro cittadino è stato progettato col criterio di divenire quasi un “Foro” per le grandi adunate e le grandi manifestazioni di popolo»³⁴. Il progetto fu affidato all'ingegnere Giovanni Maggi, professionista ormai ben accreditato presso la diocesi ambrosiana³⁵. Formatosi al Politec-

nico milanese, fu poi insegnante del Collegio San Carlo, istituto del quale progettò la ristrutturazione, su commissione dell'allora rettore, Francesco Petazzi, grazie a quest'ultimo, economo durante il breve episcopato del cardinale Eugenio Tosi, divenne consigliere tecnico della curia³⁶. Tra i numerosi incarichi di edilizia pubblica di questa fase, si può ricordare l'ampliamento, con nuovi padiglioni, del sanatorio di Garbagnate, d'indirizzo eclettico, intitolato al re d'Italia Vittorio Emanuele III, la cui chiesa, dedicata a San Carlo Borromeo, fu consacrata, nel dicembre del 1928, dal cardinale Alfredo Ildefonso Schuster, del quale Maggi seppe guadagnarsi la fiducia³⁷. Al professionista era, per altro, stato affidato, nel medesimo anno, da parte del predecessore alla cattedra ambrosiana, l'incarico d'ideare il seminario arcivescovile di Venegono Inferiore³⁸: complesso di monumentali dimensioni, eretto in posizione sopraelevata, fu concepito in forme di vera magniloquenza, ancora debitorie, però, del dibattito storicista del secolo precedente (fig. 4). Nel corso del quarto decennio del Novecento, innumerevoli furono gli incarichi dell'ingegnere



5 a-b. Giovanni Maggi (progetto), modellino in scala del Collegio Sant'Ambrogio, 1939, collezione privata.

re milanese nel settore dell'edilizia ecclesiastica: dalla ricostruzione della neoromanica chiesa di Turbigo, a quella di Porto d'Adda, sino alla prestigiosa commissione, in occasione dell'anniversario carlino, nel 1938, per l'ideazione e la direzione del cantiere della parrocchiale milanese dei Santi Nereo e Achilleo. La costruzione dell'edificio di culto, consacrato, nel dicembre del 1940, da Schuster, che ne aveva patrocinato l'erezione, ebbe luogo quasi in parallelo a quella del nuovo Collegio Sant'Ambrogio di Varese. Non mancano, infatti, tangenze fra l'essenziale impianto di ispirazione neoromanica, in mattone a vista, della parrocchiale meneghina e quello della chiesa dell'istituto costruito sulla castellanza

di Bosto³⁹. Il complesso del Collegio, attuale Rettorato, rappresentò perfettamente la transizione, in materia di architettura sacra, dall'indirizzo proprio del pontificato di Achille Ratti a quello, timidamente aperturista nei confronti delle nuove tendenze, di Pio XII. Ciò trovò applicazione, in Maggi, nel passaggio dal primato del *revival* di intonazione variamente citazionista, espresso in forme eloquenti a Venegono, alla rielaborazione di tali matrici nel contesto della rinnovata sensibilità progettuale razionalista littoria.

L'estensione del complesso (figg. 5a-b) avrebbe dovuto essere di 8.500 mq, per un costo complessivo di 1.100.000 lire. L'articolata struttura architettonica, nelle porzioni di maggior altezza, a cinque piani fuori terra, comprendeva quattro distinti corpi di fabbrica, collegati fra loro, costituendo un insieme dalla pianta a forma di “L”. Come illustravano alcuni volantini promozionali del febbraio 1940⁴⁰, l'edificio «maestoso nella sua grandiosità strutturale e nella bellezza dei suoi lineamenti, è stato costruito secondo le esigenze estetiche, igieniche e scolastiche moderne»; «pieno di luce e sole» era «dotato di ampi e decorosi locali; uffici di presidenza e di cancelleria, sale di ricevimento, aule, biblioteca e gabinetti scientifici, teatro, palestra, refettori, dormitori vastissimi» (fig. 6).

A fianco di Maggi «già noto per lavori colossali portati a termine con perizia non comune»⁴¹, diressero il cantiere gli ingegneri Giovanni Pirola e Baldacchini.

La posa della prima pietra e la sua benedizione ebbe luogo il 3 giugno 1939, ottantesimo anno della fondazione della Congregazione, alla presenza di numerosi prelati, della Madre Generale e del corpo docente (fig. 7). Una lunga iscrizione, stilata in occasione della cerimonia, trascritta su pergamena in italiano e in latino, venne inserita all'interno del primo blocco dell'edificio⁴².

In circa sedici mesi, i lavori furono del tutto compiuti; religiose e allieve poterono, guidate dalla superiora, Carolina Cerutti, nell'autunno del 1940, lasciare la sede di via Luini, ove fu mantenuto l'orfanotrofo, per trasferirsi in via Ravasi. L'evento fu accompagnato da due momenti inaugurali e da una certa eco sulla stampa locale.



6. Cartoline e fotografie storiche del Collegio Sant'Ambrogio: uno dei refettori, un'aula di lezione, uno dei dormitori, la palestra, l'aula di fisica, un salotto di rappresentanza, 1940-1960, Milano, Archivio Suore della Riparazione.



Primo giorno di pubblica celebrazione coincise, il 22 novembre, con la consacrazione della chiesa. La sera precedente, il cardinale e arcivescovo Schuster si recò al Collegio, accolto dalle studentesse che intonarono l'*Ecce Sacerdos Magnus* di Adamo Volpi; portava con sé il cofanetto contenente le reliquie dei santi Naborre e Felice, Arialdo e Ambrogio, da collocare entro l'altare maggiore, al tempo l'unico, dell'edificio di culto. La mattina seguente, con un solenne rito, che ebbe inizio dalla terrazza prospiciente il portone della

chiesa, accompagnato da un cospicuo seguito di sacerdoti e alla presenza delle autorità invitate e dei fedeli, celebrò la liturgia (fig. 8), beneducendo, oltre agli arredi, tutte le sacre suppellettili che le suore avevano già acquisito in dotazione alla chiesa, accompagnato dal coro delle giovani dell'orfanotrofio, posizionate nella tribuna di controfacciata. La chiesa fu consacrata, oltre che al presule milanese, al Sacro Cuore di Maria. Così appariva lo spazio sacro, agli occhi delle religiose, in questo particolare giorno: «I lampadari



7. Fotografia storica con la posa della prima pietra del Collegio, 3 giugno 1939, Milano, Archivio Suore della Riparazione.

8. Fotografia storica della cerimonia di consacrazione della chiesa del Collegio, 22 novembre 1940, Milano, Archivio Suore della Riparazione.

si accesero di colpo, e lasciarono cadere una pioggia di luce, che svelò la magnificenza del Nuovo Tempio, dalle linee sobriamente severe, dalla volta agile e ardita, ricco di stucchi e splendente di marmi»⁴³. Fulcro della vita religiosa dell'istituto, la chiesa fu, senza dubbio, l'ambiente nel quale le suore richiesero ai professionisti coinvolti nell'impresa il maggiore impegno per la sua qualificazione architettonica e artistica. La struttura, a un'unica navata (figg. 9-11), ha le pareti rivestite con una pittura, di lunga tradizione, a stucco lucido che imita il materiale lapideo, effettivamente utilizza-

to per la zoccolatura e per la pavimentazione. Ampie specchiature rettangolari nei toni dei marmi di Arzo e, più in generale, dell'area della Val Ceresio, definiscono le campate, alternate, nell'ordine superiore, ad ampie finestre. La copertura, voltata a botte, è ornata, in alternanza, da fasce con un essenziale motivo a cassettoni e porzioni dipinte, tono su tono, con effetto marmorizzato; dalla volta pendono tre coppie di lampadari di Murano, a doppio ordine di luci, ancora *in situ*. Si addossa alla controfacciata, illuminata dal rosone centrale, un'ampia tribuna con parapetto dipinto, per quanto riguarda i pilastri, a finto marmo nei toni del giallo, che richiama tipologie lapidee veronesi o dell'area bergamasco-bresciana, e del verde per lo zoccolo e la balaustra; la stessa tonalità riveste anche le due colonne dal fusto liscio che sorreggono la struttura e, in un perfetto gioco di rimandi, il medesimo impianto è proposto nello spazio del presbiterio. Il vano semicircolare dell'abside è ornato con un motivo a finto paramento lapideo, reso con un irrealistico gioco di venature nei toni del nocciola e del verde, interrotto, lateralmente, da due pannelli di colore verde oliva, la cui trama di fondo è costituita da un intreccio di croci latine, parte delle quali dorate. L'intero semicatino e le due porzioni di parete ai lati di esso, al di sopra delle porte di accesso al vano retrostante, con funzione di sagrestia, sono impreziosite da pitture parietali. L'enfatizzazione dell'area del presbiterio si riconnette alla particolare spiritualità delle suore, detta della Riparazione, basata sul concetto teologico dell'unione alle sofferenze di Cristo Redentore⁴⁴ e che si attua, ancora oggi, sia nell'avvicinarsi all'adorazione perpetua dell'Eucarestia, sia con la concreta attività di educazione cristiana delle giovani. Il vano è delimitato da una balaustra lineare, rivestita in marmi pregiati, analogamente all'altare (fig. 12). Semplice è la forma, lievemente tronco conica, della mensa, poggiante su un doppio gradino⁴⁵, ma significativa è la valorizzazione della porzione superiore: il tabernacolo di struttura parallelepipedica, affiancato da due alti gradini scanellati, è sormontato da uno svettante ciborio a tempietto. Parimenti in marmi policromi, ha



pianta circolare ed è composto da due gruppi di tre colonne che lasciano libero il vano centrale, per il posizionamento del Santissimo, e sorreggono un coronamento a tre gradoni, ornati da pinnacoli. Finemente lavorata è anche la portella del tabernacolo, al centro della quale è sbalzato un fonte con acqua zampillante, da cui si abbeverano due pavoni, tradizionale simbolo di Resurrezione, profilato da una cornice trilobata. Osservano la scena due gruppi di angeli, inginocchiati in preghiera. I caratteri eclettici del manufatto, fra citazioni neo gotiche e suggestioni Art Nouveau, richiama con evidenza il gusto per il *revival* storicista, con limitate concessioni alle novità novecentesche, tipico della produzione della Scuola Beato Angelico⁴⁶.

Appartenne a questo medesimo contesto, l'autore della campagna decorativa della cappella (1940), estesa poi allo scalone d'onore: il bergamasco Vanni Rossi, personalità di rilievo nell'ambiente artistico milanese, per quanto riguarda il vivace, e tratti aspro, dibattito sull'arte sacra fra le due guerre⁴⁷. Rossi aderì convintamente alle istan-



ze promosse dall'istituto fondato da monsignor Giuseppe Polvara, che s'inserivano nel solco di una visione, già sostenuta con forza da Pio XI e ancora sostanzialmente gradita al suo successore, Pio XII, estremamente conservatrice e tratti reazionaria, che vedeva nei linguaggi d'Avanguardia, prestati al servizio del culto e alla qualificazione di spazi sacri, una deriva riformistica inaccettabile, cui si opponeva la convinta adesione all'impianto storicistico-citazionista, di derivazione tardo ottocentesca, con assai limitate concessioni alla possibilità che l'autentico sentimento cristiano potesse essere rappresentato prescindendo non solo dagli esiti formali, tradizionalmente improntati sulla triade idealista, di ascendenza neoplatonica, Bello-Buono-Vero, ma anche dalle personali posizioni religiose e politiche dell'artista⁴⁸.

Il pittore, all'epoca nel pieno di una fase d'intensa attività e già noto nella provincia di Varese, avendo operato in svariati edifici di culto del territorio, come la parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Cantello (1928-1935), in collaborazione con Carlo Cocquio, Severino Mentasti e Mario

9. Fotografia storica del presbiterio della chiesa del Collegio, 1940 ca., Milano, Archivio Suore della Riparazione.

10. Giovanni Maggi (progetto) con Vanni Rossi (pitture murali), presbiterio della ex- chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

11. Giovanni Maggi (progetto), controfacciata e della tribuna della ex-chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

12. Giovanni Maggi (progetto), altare maggiore, 1940, presbiterio della ex- chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.



Baj, e il presbiterio della chiesa, di analoga intitolazione, di Lonate Ceppino⁴⁹, fu probabilmente segnalato alle suore dallo stesso architetto progettista Maggi, in considerazione della ripetuta collaborazione fra i due, sotto l'egida della curia milanese, in particolare, nel recentissimo, e già menzionato, cantiere della parrocchiale dei Santi Nereo e Achilleo.

Rossi intervenne, prima di tutto, nella qualificazione della chiesa, concentrandosi sull'area della calotta del presbiterio (fig. 13). La firma in lettere capitali, accompagnata alla data 1940, è apposta in una targa dipinta sulla destra, di fianco alla figura di Ambrogio, e al di sotto di un medaglione monocromo che simula un bassorilievo rappresentante la *Resurrezione di Cristo* (fig. 14). Quest'ultimo fa parte di una serie che orna l'illusoristico parapetto che delimita la composizione: da sinistra a destra, oltre alla già ricordata scena, sono raffigurati episodi tratti dall'Antico Testamento, non più chiaramente leggibili e tratti dalla vita di Cristo: *Annunciazione*, *Battesimo* e *Crocifissione*.

Al di là della balaustra sono accennati alberi di palma e pini marittimi, mentre, in primo piano,



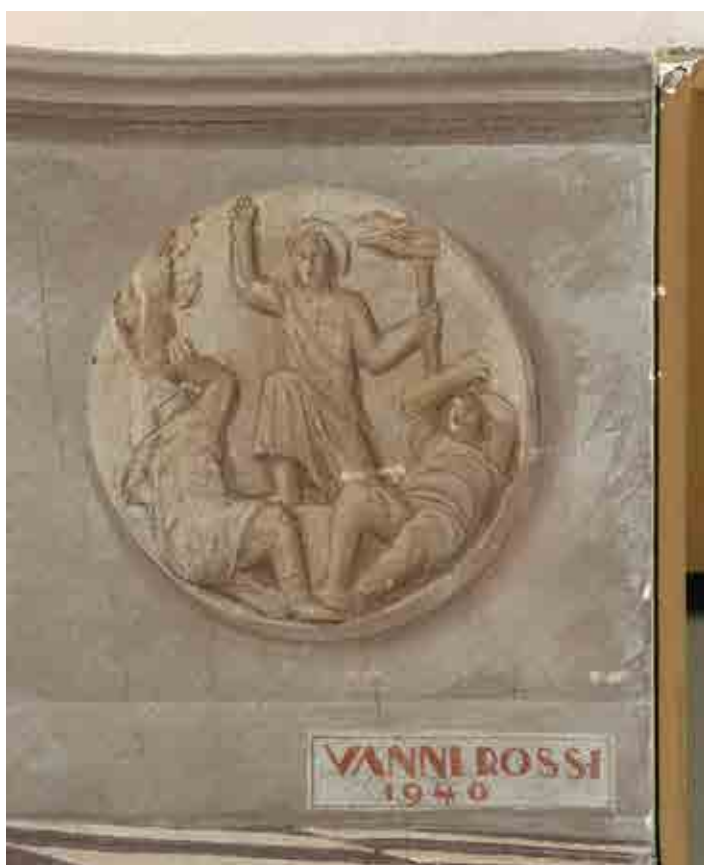
sono collocate due figure di santi, stanti: a sinistra Giuseppe e a destra Ambrogio, al cospetto della Madonna col Bambino. Al centro, la Vergine, seduta su un trono ornato, in corrispondenza dei braccioli, da monocromi con angeli musicanti, rivolge lo sguardo verso l'osservatore. Il capo, coperto dal velo, è arricchito da un'aureola dorata, trapunta da dodici stelle, tradizionale attributo dell'Immacolata Concezione. In mano, in corrispondenza del petto, mostra il cuore fiammato e trafitto. Sulla sinistra è seduto il Bambino, in lunga tunica, che, a sua volta, mostra il cuore raggiato ed estende i palmi delle mani e dei piedi, richiamando alle stimmate e al futuro sacrificio sulla croce. Il trono è posizionato su un podio a cui si accede da tre gradini, frontalmente ricoperti da un tappeto che, in corrispondenza dell'altezza di ciascuno di essi, è decorato da un differente motivo figurativo di valenza eucaristica: melagrane, spighe di grano e grappoli d'uva. A destra della Vergine, sinistra per l'osservatore, è dipinto il suo sposo, Giuseppe,



13. Vanni Rossi, *Madonna in trono col Bambino fra i Santi Giuseppe e Ambrogio*, 1940, catino absidale della ex-chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

14. Vanni Rossi, *Cristo risorto*, 1940, particolare.

15. Vanni Rossi, *Sant'Ambrogio*, 1940, particolare.



16. Vanni Rossi, *Angelo custode*, 1940, ex-chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

17. Giuseppe Stuflesser, *Angelo custode*, metà secolo XX, Milano, Casa Generale delle Suore della Riparazione.



che rivolge lo sguardo verso Maria, in tunica e mantello, con una mano al petto e, nell'altra, la verga fiorita, suo tradizionale attributo. A sinistra, il titolare del Collegio, il presule Ambrogio (fig. 15), rappresentato con le insegne della dignità vescovile pastorale, mitria, pallio e guanti. Il viso è orientato verso l'alto e la destra brandisce lo staffile, allusione alla lotta contro l'arianesimo intrapresa in vita dal vescovo, ma anche attributo con cui apparve, secondo la tradizione agiografica, in occasione della battaglia di Parabiago (21 febbraio 1339). Da un punto di vista formale, le figure dei due

santi si caratterizzano per una estrema definizione e cura disegnativa, abbinata all'impiego di una ricca tavolozza giocata su sottili velature di colore, volte a supportare la chiarezza del dato iconografico e a creare immagini "senza tempo", prive di specifiche connotazioni e richiami stilistici. Nel gruppo centrale di Maria e Gesù affiora, invece, il rimando a modelli quattrocenteschi, particolarmente graditi all'artista, in direzione della pittura veneziana della seconda metà del XV-primo XVI secolo, da Giovanni Bellini a Cima da Conegliano, ben leggibile nella struttura del trono sopraelevato.

Il santoriale, raffigurato nel semicatino che sormonta l'altare maggiore, assume un preciso significato alla luce della spiritualità delle madri della Riparazione. Al di là della consueta affezione alla devozione mariana, le religiose della Congregazione, sulla scorta di quanto prescritto nel *Regolamento*, composto da padre Salerio nel 1860, riconobbero, nella loro missione, un ruolo determinante alla Vergine: «Maria eletta a cooperare tanto davvicino (sic) alla redenzione delle anime, opera alla quale vi destinate anche voi, vi si preparò mediante una vita tutta umile, nascosta e raccolta, e fu tanto intima a Gesù nello spirito, quanto lo era per l'unione del sangue. Così anche voi, fortunate figliuole di Dio, chiamate a stabilir l'amor (sic) di Gesù Cristo nelle anime altrui, e farlo regnare in esse per la grazia, vi dovete preparare mediante una vita di grande raccoglimento e umiliazione; e fondarvi ben sodamente nella vita d'unione con Gesù, così da formare una sola cosa con lui, e da sentire la più viva sollecitudine per gli interessi della sua gloria».

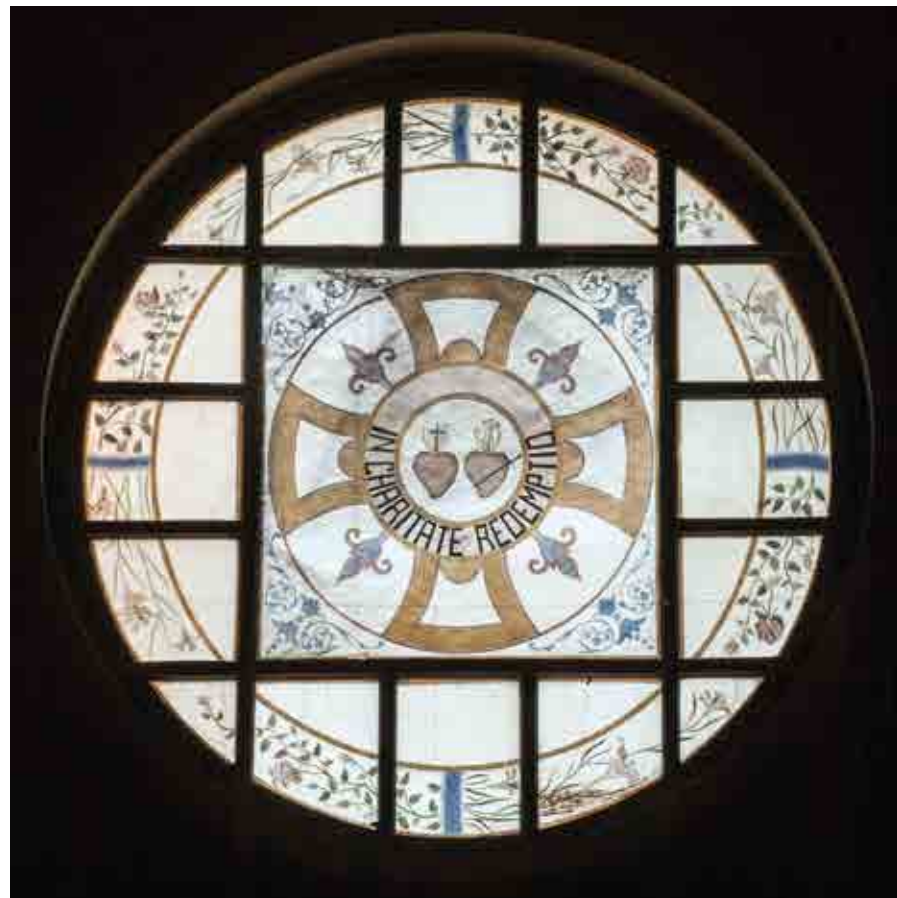
La posizione privilegiata in cui è posto Giuseppe, alla destra di Maria, lo conferma figura cara alle religiose per il suo richiamo alla vita matrimoniale e familiare, in immediata dialettica con il patrono Ambrogio, figura fondante per la storia dell'arcidiocesi milanese, alla quale appartennero molte delle religiose fondatrici della Congregazione.

L'affresco alla destra dell'abside raffigura l'*Angelo Custode che si prende cura di una giovane*, dipinta inginocchiata, in una bianca tunica, intenta a raccogliere fiori che sbocciano da un arido sperone roccioso, all'interno di un aspro paesaggio montano (fig. 16). Logica la presenza della fanciulla, considerando la destinazione femminile dell'istituto e la vocazione originaria della Congregazione all'assistenza alle donne; così, l'ambiente impervio allude alle difficoltà di un percorso di formazione teso alla virtù. Il culto degli angeli custodi (Michele, Gabriele, Raffaele), invece, fu sempre particolarmente caro alle suore della Riparazione, dal momento che il 2 ottobre, giorno della loro commemorazione, coincide con quello di fondazione o, meglio,



18. Vanni Rossi, *Santa Teresa di Lisieux*, 1940, ex-chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

con la data in occasione della quale Carolina Orsenigo e le sue compagne, dopo mesi trascorsi nella stesura di una Regola, iniziarono, nel 1859, la loro vita comunitaria in via degli Orti a Milano. Rientrava nello stesso filone devozionale⁵⁰, anche una scultura lignea, parimenti dedicata alla devozione dell'*Angelo Custode*, che era collocata originariamente nell'area degli uffici direttivi del Collegio al primo piano di via Ravasi (fig. 17). La statua, trasferita poi nella Casa Generalizia milanese, è un lavoro,



19. Vetrata con lo stemma della Congregazione, 1940, controfacciata dell'ex-chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

firmato sul basamento, dello scultore Giuseppe Stuflessen, originario di Ortisei, appartenente a una dinastia di specialisti nella produzione di arte sacra, a tutt'oggi in attività⁵¹. Lo slancio della figura, il trattamento dell'abbondante pannello, la lavorazione delle grandi ali, tradiscono la riflessione sulla statuaria d'oltralpe quattro-cinquecentesca.

Sulla parete a sinistra del presbiterio è, invece, dipinta *Santa Teresa di Lisieux*, a figura intera, secondo la sua tradizionale iconografia, con la veste dell'ordine carmelitano, il crocifisso e un mazzo di rose fra le braccia, rimando all'amore verso Dio, mentre un ramo di giglio, simbolo consueto di purezza, sboccia dal terreno (fig. 18). La religiosa è circondata da un corteggio di angeli giovinetti, dalle vesti fluenti, che trattengono una copiosa ghirlanda di rose, tema ripetuto nelle stilizzate arcate floreali che solcano il cielo, conferendogli profondità, richiamo all'abitudine di Teresa di sfogliare i petali del

fiore per donarli a Gesù, quando si trovava ai piedi del Crocifisso, posto al centro del chiostro del monastero di Lisieux. Da un punto di vista formale, la pittura è quella che, più decisamente, si richiama a istanze Liberty e Art Nouveau, ravvisabili sia nelle tipologie angeliche, non immemori della lezione, raddolcita, di Gaetano Previati, maestro particolarmente apprezzato da Rossi e dalla Beato Angelico, sia nell'insistito uso dell'elemento floreale (non lontano, nel suo dialogo con la figura femminile e il brano paesaggistico, da certe composizioni di Alfons Mucha), elementi ricorrenti, anche in date avanzate, nella produzione di Rossi e fra gli indirizzi artistici proposti all'istituto milanese. Anche in questo caso, la presenza della carmelitana, canonizzata nel 1925, fine teologa ed emblema di vita missionaria e di sacrificio, rientra, non solo nella volontà di promuovere un culto che ebbe un notevolissimo impatto nella prima metà del Novecento con la nuova teologia della «piccola via», o dell'«infanzia spirituale», ma, soprattutto, nell'ambito dei modelli di santità graditi alle Pie Signore Riparatrici di Nazareth in quanto simbolo di una vocazione sviluppatasi con determinazione in giovanissima età che si riteneva, pertanto, di particolare ispirazione per le allieve del Collegio.

Completava il piano iconografico della cappella la vetrata (fig. 19) posta a chiudere il rosone di facciata, evocativo dello stemma stesso della Congregazione. Al centro, una croce che porta, nel punto di incrocio dei bracci, i sacri cuori di Maria e di Gesù; nella fascia più esterna si alternano rami stilizzati di rose e di gigli, specie floreali mariane per eccellenza. La figurazione è accompagnata dal motto «In charitate Redemptione», «In charitate Redemptio» (Nell'Amore la Redenzione) che esprime il carisma proprio delle religiose e delle Suore della Riparazione che, sin dalla fondazione, trova applicazione, primariamente, nell'adorazione eucaristica riparatrice e «cooperare attivamente alla salvezza dei fratelli, preferendo i più poveri e bisognosi. anche in terra di missione»⁵².

Rossi dipinse anche l'effigie di Sant'Ambrogio, a tutta altezza, su una delle pareti dell'atrio

d'onore (fig. 20). Rossi riprese, in scala maggiore, il medesimo cartone proposto nel semicatino del presbiterio. Diversamente da questo, però, qui la figura non è rappresentata isolata, all'interno della dimensione celeste, ma è ambientata in terra. Più precisamente, si evoca un contesto emblematico, ovvero quello della basilica fondata dal presule in Milano fra il 379 e il 386, originariamente intitolata ai Santi Gervasio e Protasio, martiri lì da lui stesso rinvenuti, e poi rimedicata allo stesso Ambrogio. L'edificio è reso enfatizzando il tono rosso del laterizio che lo riveste ed è reso immediatamente riconoscibile per la caratteristica facciata romanica a doppio ordine di arcate con tetto a capanna e l'ampio quadripartito antistante. La figura del patrono della diocesi milanese, titolare del collegio e «Dottore della Chiesa Universale» assumeva, quale modello di cristianità, un valore ancora più emblematico dal momento che, proprio fra 1939 e 1940, era stato oggetto delle celebrazioni promosse dalla curia per il sedicesimo centenario della nascita (339-340 d.C.)⁵³. Ben lo rilevava il cardinale Schuster, in occasione del discorso di commiato dopo la cerimonia di consacrazione, pronunciato ai piedi dello scalone d'onore, con l'effigie di Ambrogio dietro le spalle⁵⁴.

Esattamente un mese dopo la visita del presule milanese, ebbe luogo la vera e propria cerimonia di inaugurazione della nuova sede del Collegio⁵⁵, appositamente apparato «a festa» in esterno e negli spazi di rappresentanza: «per quello sventolio di bandiere che dilatavano il cuore, per gli artistici arazzi che decoravano i muri e le tante imponenti piante che riempivano l'ingresso, lo scalone con la maestosa figura di S. Ambrogio, la sala dei ricevimenti»⁵⁶. L'evento ebbe luogo nel pomeriggio: dopo una visita ai locali del complesso, gli ospiti si diressero nella «grande "Aula Magna" addobbata per l'occasione», allestita, in parte, nello stesso spazio dove si trova quella attuale. Alla presenza di svariate autorità religiose, civili, non ultimo lo stesso architetto Maggi, politiche e militari, oltre a un buon numero di studentesse ed ex-allieve, furono letti i telegrammi augurali trasmessi a nome del pon-



20. Vanni Rossi, *Sant'Ambrogio*, 1940, Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, piano terreno, atrio.

tefice, Pio XII, del re d'Italia Vittorio Emanuele III di Savoia, del ministro dell'Educazione Giuseppe Bottai e del cardinale Giuseppe Pizzardo, prefetto della Sacra Congregazione dei Seminari⁵⁷. Quindi, il preside, prof. Romeo Vuoli⁵⁸, illustrò le progettualità dell'istituto e seguì una solenne benedizione da parte di monsignor Luigi Lanella⁵⁹, inviato in rappresentanza di Schuster, e alla presenza, come madrina della contessa Gabriella Oldofredi Tadini Tessitore. Fu poi la volta del Ministro della Real Casa Acquarone dell'intervento dell'avvocato Paolo Ceci, Consigliere Nazionale per l'insegnamento medio-superiore, in rappresentanza del ministro Bottai che ripropose molte delle recenti tematiche sviluppate nella *Carta della Scuola*, in particolare ponendo l'attenzione sulla necessità di un adeguamento dei corsi scolastici alla società in evoluzione, e all'impegno professionale delle donne. Fu, in conclusione, cantato dalle allieve l'inno del Collegio⁶⁰.

21. Altare del Sacro Cuore con la pala di Carlo Cocquio, 1945-1948 ca., ex- chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

22. Carlo Cocquio, *Sacro Cuore di Gesù*, 1945-1948 ca., ex- chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.

23. Particolare della decorazione parietale con *Crocifisso e agnelli che si abbeverano alla fonte*, 1940-1948 ca., ex- chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato.



DALLA SECONDA GUERRA MONDIALE AL 1994

All'epoca delle celebrazioni per l'apertura del Collegio, l'Italia era già entrata in guerra da 6 mesi (10 giugno 1940). Ciò nonostante, per i primi tre anni, l'istituto continuò ad operare stabilmente, accogliendo, anzi, un crescente numero di giovani provenienti dalle località più esposte al conflitto o ai bombardamenti⁶¹ e beneficiando del divieto di ogni forma di requisizione, sulla base di un decreto emanato dalla Santa Sede. Tuttavia, dopo la proclamazione dell'armistizio, l'8 settembre 1943, e la costituzione, immediatamente successiva, in Italia centro-settentrionale, della Repubblica Sociale Italiana, il Collegio fu sequestrato, aggirando le disposizioni pontificie⁶². Le religiose, con le loro allieve, iniziarono una serie di trasferimenti in tre diverse sedi in Varese, dall'Educandato maschile di via Rainoldi al Collegio Salesiano, sino al ritorno nell'antica casa di via Luini.

L'edificio di via Ravasi fu inizialmente utilizzato come Scuola Allievi Ufficiali. Successivamente, fu riconvertito in ospedale, accogliendo, in prima battuta, oltre seicento reduci che provenivano dalla Germania, ove erano stati internati⁶³.

La chiesa di Sant'Ambrogio rimase attiva e ufficia-



te dal cappellano del Collegio, don Natale Motta, sacerdote che divenne uno dei simboli della Resistenza a Varese⁶⁴, coordinando l'Organizzazione Soccorsi Cattolici Antifascisti Ricercati con i sacerdoti Aurelio Giussani, Andrea Ghetti (sfollati dal Collegio San Carlo di Milano) e Franco Rimoldi dell'Oratorio San Francesco di Varese, dedicata, in particolare, a supportare la fuga verso la Svizzera di ebrei, soldati e giovani che non avevano aderito alla RSI. Spettò a lui, dopo la fine del Secondo Conflitto Mondiale, far arrivare al



24. Fotografia storica della facciata del Collegio Sant'Ambrogio da piazza della Repubblica, 1948 ca., Milano, Archivio Suore della Riparazione.

25. Schizzo delle uniformi delle allieve del Collegio Sant'Ambrogio, 1945-1960, Milano, Archivio Suore della Riparazione.

26. Fotografia storica scattata in occasione di una delle visite di Giovanni Battista Montini durante gli anni dell'episcopato, 1955-1963, Milano, Archivio Suore della Riparazione.



Collegio settanta minorenni dal campo-prigione Colonia Magnaghi, presso il Campo dei Fiori, che includeva orfani e figli sia di fascisti che di partigiani, per permettere loro di trascorrere una più dignitosa e umana reclusione in quella che venne chiamata dal prelado la «Prigione senza sbarre»⁶⁵. Il religioso si spese, inoltre, subito dopo la Liberazione, davanti alle difficoltà di dismissione dalla funzione di ospedale assunto dal complesso di via Ravasi e per il legittimo ritorno delle religiose nella loro sede⁶⁶.

Un fitto carteggio intrattenuto dalla Madre Superiore Generale Scolari, con autorità a livello locale e nazionale, che coinvolse persino il generale Cadorna, documenta le complesse vicende del recupero del Collegio Sant'Ambrogio alla sua originaria funzione. Solamente il 31 agosto 1945, dopo oltre venti mesi, le suore, con alcune allieve, varcarono la soglia dell'edificio di via Ravasi⁶⁷. L'anno scolastico 1945-1946 poté così iniziare regolarmente.

Fu proprio a seguito della parziale dispersione delle religiose nel 1943, che le suore della Riparazione del Collegio varesino fecero voto al Sacro Cuore di Gesù, auspicando il ritorno di tutte le religiose e delle loro allieve alla sede al termine del dramma bellico.

Felicamente la preghiera delle religiose trovò riscontro e, pertanto, entro il 1948 fu eretto un nuovo altare all'interno della Chiesa, nel vano a destra dell'ingresso (figg. 21-23).

La struttura lineare della mensa, ricalca, pur in ridotte dimensioni, esattamente l'idea progettuale dell'altare maggiore. Per l'esecuzione della pala, come risulta dalla firma, apposta in basso a sinistra, fu richiesto il pittore Carlo Cocquio⁶⁸, affine per quanto riguarda la posizione nei confronti del dibattito sul sacro, a Rossi, con il quale aveva anche avuto occasione di collaborare. Tuttavia, la ricerca, pur nel solco del citazionismo, dell'artista, originario di Ligurno, si declina in affievolita monumentalità nella resa dell'anatomia, come testimonia la figura del Cristo del Sacro Cuore, dai tratti raddolciti e sospesa entro un suggestivo brano di cielo. La postura di Gesù, con le braccia aperte ad accogliere, idealmente, l'umanità riflette l'evoluzione, sia dottrinale, sia iconografica, che

caratterizzò la ampia diffusione del culto tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. In particolare, oggetto di mutazione furono le modalità postulari con cui Cristo evidenzia il suo cuore e la rappresentazione dello stesso: dall'organo fisico, esibito in mano, come nella celebre tela settecentesca di Pompeo Batoni, a una progressiva stilizzazione evocativa del cuore posto, spesso confuso di luce, al centro del petto. Non banale è la contestualizzazione di tale evoluzione in virtù della ridefinizione culturale promossa da Pio XI con la promulgazione, nel 1925, dell'enciclica *Quas primas* che introduceva la solennità di Cristo Re⁶⁹. Nell'anno 1948 si celebrò il cinquantenario della fondazione dell'Istituto (fig. 24): i festeggiamenti maggiori ebbero luogo l'8 dicembre, giorno dell'Immacolata⁷⁰, né mancò la stampa di un'agile pubblicazione commemorativa che si apriva con una lettera di congratulazioni del Segretario del papa, Giovanni Battista Montini⁷¹.

Il prelado, ormai divenuto arcivescovo di Milano (1955-1963), manifestò una particolare predilezione nei confronti del Collegio varesino, istituendo proprio presso questa sede, il mensile appuntamento con i religiosi dell'arcidiocesi per lo svolgimento degli esercizi spirituali nella giornata del sabato (fig. 25)⁷².

Le religiose, attente ai bisogni di tipo sociale e professionale delle donne, determinati dal periodo del *boom* economico degli anni Cinquanta e Sessanta, arricchirono l'offerta formativa dell'Istituto, introducendo, nel 1953, la scuola per Segretaria d'Azienda, con un opportuno piano di studi, che si rivelò un successo (fig. 26)⁷³. Tuttavia, dallo stesso sesto decennio del Novecento cominciarono a delinearsi i primi segnali di una flessione nel numero delle allieve frequentanti i corsi di istruzione superiore, magistrali e liceali⁷⁴, segno dei profondi cambiamenti in essere nella società contemporanea, destinati ad acutizzarsi nel corso degli anni Settanta, e così nelle preferenze della borghesia varesina, dovuti sia all'aumento dell'offerta degli istituti scolastici presenti sul territorio, sia a una sempre crescente propensione a prediligere un'istruzione di tipo "laico", rivalutando, in prima istanza, le proposte della scuola pubblica. Si rese necessario, pertanto, avviare la chiusura, in prima

battuta, del Liceo Classico, avvenuta già nel 1954; nel 1966 terminò l’esperienza dell’istituto per Segretarie d’Azienda, a seguito dell’apertura in Varese di un analogo istituto pubblico, infine, dopo poco più di trent’anni di attività, fu la volta, nel 1969, delle Magistrali. Rimasero, invece, vitali le classi materne, elementari e medie, tutte legalmente riconosciute che mantennero un notevole numero di iscritte, preferendo, però, la sola frequentazione diurna del Collegio. Nonostante la costanza nella frequenza a questi corsi di svariate generazioni di bambine provenienti da Varese e dal territorio, sino a tutti gli anni Ottanta, la riduzione, crescente, delle vocazioni religiose, ben noto macro fenomeno manifestatosi nel corso della seconda metà del Novecento, e quindi la difficoltà, da parte delle suore della Riparazione, di continuare a sovrintendere alla completa gestione del complesso scolastico, nonostante l’affiancamento, per l’ambito dell’insegnamento, di personale laico, indusse a programmare la chiusura del Collegio, dopo quasi cento anni di attività, e la dismissione del imponente edificio.

Nel 1994 furono avviate le trattative con gli enti

pubblici del territorio e la valutazione di varie alternative, optando per un parziale affitto dell’edificio alla Provincia di Varese che lo destinò a sede dell’Ateneo, all’epoca rappresentato da singoli corsi gemmati dall’Università degli Studi di Pavia e di Milano. Il Collegio Sant’Ambrogio chiuse ufficialmente l’11 aprile di quello stesso anno. Due anni più tardi, 1996, la Superiora Generale, Ottavia Airoidi, presentò domanda alla Sacra Congregazione per gli Istituti di Vita Consacrata e Società di Vita Apostolica, per ottenere il nulla osta al fine di vendere una parte consistente dello stabile alla Provincia di Varese e, la porzione rimanente, donarla allo stesso ente, stante la già ottenuta autorizzazione da parte della curia milanese⁷⁵. Il 30 gennaio di quello stesso anno, i due contraenti firmavano l’atto notarile in Milano⁷⁶, confermando la destinazione dell’immobile ad uso dell’Università. La cessione all’appena costituitasi Università degli Studi dell’Insubria (Decreto Ministeriale del 14 luglio 1998) di una parte del complesso fu definita nel dicembre del 1999: iniziava così, per il Collegio Sant’Ambrogio, una nuova fase della sua storia.

¹ *Suore della Riparazione* 2022, p. 8. La Congregazione fu riconosciuta istituto religioso di diritto pontificio dalla Santa Sede nel 1906.

² Salerio (Milano, 1827-1870), entrato in seminario, fu, come altri prelati lombardi, tra coloro che presero parte alle Cinque Giornate e alla Prima Guerra d’Indipendenza. Ordinato sacerdote nel 1850, quale membro fondatore del Pontificio Istituto per le Missioni Estere, si recò in Oceania (1852-1855), approfondendo le tradizioni culturali degli indigeni della Papua Nuova Guinea. Il viaggio si rivelò, per Salerio e gli altri religiosi del suo gruppo, un’esperienza assai pericolosa. Nel 2019 ha ottenuto il titolo di venerabile: cfr. CAUZZI 1992, V, pp. 3159-3160; RUGGERI 2013, coll. 1035-1037.

³ La donna (Milano, 1822-1881), appartenente a una famiglia di modeste origini, istituì, presso la chiesa milanese di San Marco, una comunità di volontarie laiche, dedite all’assistenza spirituale e all’insegnamento, dopo che il suo desiderio di entrare nelle clarisse di Lovere era stato negato. La svolta nella sua esistenza giunse con la conoscenza di don Salerio nel 1857. La prima sede delle Suore della Riparazione (oltre a Carolina, l’amica Maria Rosa Morlacchi, Teresa Gatti e Angiolina Arnaboldi) fu in via Brera, oggi via degli Orti; nel 1879 si trasferirono in corso Magenta, sede della Congregazione sino al 1962: cfr. FOSSATI 2013, vol. 79, consultato in edizione on-line.

⁴ Il prelato, già professore di Storia ecclesiastica nel Seminario Maggiore di Milano, divenne prevosto di San Vittore nel 1869: cfr. BRAMBILLA 1874, vol. I, p. 143.

⁵ L’edificio, di stile neogotico, sorse, a partire dal 1880, su un terreno donato da Emilia Speroni De Vincenti. Il progetto si dovette all’ingegnere varesino Paolo Cantù. Fu consacrato nel 1885.

⁶ Il religioso donò nel 1871, alla collegiata di San Vittore, la vetrata realizzata da Pompeo Bertini, fratello del più noto Giuseppe, collocata sopra il portale principale: cfr. BRAMBILLA 1874, vol. I, p. 113. Il canonico Paolo Mera, parente di Ambrogio, fu il finanziatore, nel 1850, dell’omonimo arco che dava accesso al piazzale antistante la basilica: cfr. *ivi*, p. 87.

⁷ L’edificio era già stato sede del collegio maschile Colombini. Le madri della Riparazione milanesi, inclusa la stessa fondatrice, che vi trascorse un periodo di convalescenza nel 1877, utilizzarono questa sede, inizialmente, anche come soggiorno estivo.

⁸ *Suore della Riparazione* 2022, p. 8. Insieme alla religiosa, giunsero a Varese le suore Rosa Morlacchi e Rosa Missaglia, accompagnate dalla madre vicaria Angela Arnaboldi.

⁹ Tra le attività cui venivano destinate le giovani, vi fu quella del cucito e del ricamo e a loro fu demandata la cura della biancheria e dei paramenti sacri delle chiese del territorio, insieme alla preparazione delle ostie.

¹⁰ In considerazione del crescente impegno in questo settore e del non sufficiente numero di madri della Riparazione disponibili, esse furono affiancate dalle religiose, di nuovo istituto, «Le ancelle di San Giuseppe», cui poi lasciarono la scuola: cfr. *Suore della Riparazione* 2022, p. 12.

¹¹ La stessa fece parte, nel 1884, del gruppo promotore, insieme, tra gli altri, al sindaco di Varese, del Sotto Comitato della Croce Rossa in città: cfr. CAPORICCI 2014, p. 171.

¹² Archivio Suore della Riparazione Milano (d’ora innan-

zi ASRMi), Collegio Sant’Ambrogio Varese (d’ora innanzi CSAVa), fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio*, novembre 1988, manoscritto senza numero di carta; *Ivi*, fasc. *Collegio Cotta*.

¹³ La religiosa ricoprì la carica di Madre Generale dal 1881 al 1904.

¹⁴ ASRMi, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit.; *Ivi*, fasc. *Fondazione Collegio*, lettera del 21 settembre 1898 «da Nazareth».

¹⁵ La Cotta si ritirò a vita privata e morì nel 1904. Le fu eretto un monumento funebre nel cimitero di Gubiano, ornato da un rilievo in bronzo rappresentante *L’educazione*, lavoro di Eugenio Pellini (1864-1934), cfr. REBORA 2016, p. 103. Le religiose entrarono nel collegio il giorno della Madonna Addolorata «patrona di Varese», cfr. ASRMi, CSAVa, fasc. *Fondazione Collegio*, lettera del 21 settembre 1898. In occasione dei festeggiamenti, fu donato un dipinto rappresentante San Giuseppe che venne poi collocato nella cappella dell’istituto.

¹⁶ Sulla dedicazione, in ASRMi, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit.: «si onora del suo nome, e nella memoria del suo Patrono e nel solco dei suoi mirabili esempi combatte e spera, a lui dedicando, questo monumento di fede e focolare di cultura».

¹⁷ ASRMi, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit. La religiosa aveva operato nella casa della Congregazione di Rho.

¹⁸ La prevalente attività è ancora oggi quella ai settori più disagiati della popolazione femminile, in particolare di età giovanile.

¹⁹ Si intende la stazione delle Ferrovie Nord. Nel 1885 fu estesa la linea di collegamento Milano-Saronno sino a Varese e l’anno successivo il collegamento si protrasse sino a Laveno-Mombello.

²⁰ ASRMi, CSAVa, fasc. *Fondazione Collegio*, dal testo della pergamena che fu collocata sotto l’altare nella cappella.

²¹ Cfr. COTTINI 2004, p. 207. L’ingegnere, molto accreditato anche presso l’amministrazione cittadina fra fine Ottocento e primo Novecento, ottenne l’incarico per un progetto di valorizzazione del roccolo del parco di palazzo Estense, poi non realizzato: cfr. *Ivi*, p. 279. Si deve al suo disegno anche la parrocchiale dei Santi Silvestro e Giacomo di Cartabbia, riedificata in un ibrido stile, fra neoromanico e neogotico, a partire dal 1909, e la cappella interna al cimitero di Giubiano.

²² ASRMi, CSAVa, fasc. dattiloscritto sciolto con il testo per una recita del 1948, f. 2.

²³ Gli esami conclusivi, per l’ottenimento del titolo, venivano comunque svolti dalle giovani presso istituti statali.

²⁴ Il documento fu presentato dal ministro Bottai al Gran Consiglio del Fascismo il 19 gennaio 1939 e fu pubblicato il 15 febbraio successivo, quale documento programmatico, una “legge quadro”, che avrebbe dovuto contenere tutti i principi pedagogici del regime e costituire la premessa per le future legislazioni: cfr. PASQUALINI 2013.

²⁵ La religiosa (Livraga, 1882 – Milano, 1949), mantenne per ben tredici anni la guida della Congregazione. Il suo maggiore impegno si manifestò durante le ultime fasi della guerra partigiana nel milanese, fornendo ospitalità nella Casa di corso Magenta al comando generale militare del Corpo Volontari della Libertà.

²⁶ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, lettere di Rosa Chiarina Scolari.

²⁷ Tra le testimonianze architettoniche più rilevanti vi è la chiesetta romanica di Sant’Imerio risalente all’XI secolo, cfr. SCHIAVI 2011, p. 69. La prima storia della Castellanza in BIANCHI 1912.

²⁸ Per la storia dei due complessi, cfr. COTTINI 2004, pp. 37-44.

²⁹ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit.: «là dove fiorivano mandorli e meli, fra i verdi e suggestivi colli di Bosto», ripresa dell’incipit dell’articolo *In un palpito di fede tra fulgori di giovinezza nel nome della Religione, della Patria e della Scienze è stato inaugurato il nuovo Collegio Femminile di Sant’Ambrogio*, in «Luce», 9 dicembre 1940.

³⁰ La caserma rimase attiva sino agli al 1970 è attualmente in corso un importante progetto di recupero dell’edificio al fine di riconvertirlo in polo per le attività culturali cittadine.

³¹ Nell’area venne costruito, dopo il 1992, il teatro.

³² Per una panoramica sulla lunga carriera dello scultore (1847-1932), docente dell’Accademia di Brera e autore di svariati monumenti pubblici e funerari in territorio lombardo, cfr. CASERO 2011, pp. 374-393. L’opera, il cui bozzetto, a grandezza naturale, si conserva presso il Museo Butti di Viggiù, fu realizzata fra il 1923 e il 1925, in bronzo, pietra e cemento.

³³ *Dopo le solenni manifestazioni di Varese a S.A.R. il Principe Ereditario*, in «Cronaca Prealpina», 23 maggio 1923: alla cerimonia presenziò anche il principe di Piemonte, Umberto di Savoia.

³⁴ *La piazza dell’Impero*, in «Cronaca Prealpina», 23 marzo 1940, p. 4.

³⁵ Su Maggi (1890-1975), talvolta indicato anche come Giovanni Battista, manca uno studio monografico.

³⁶ PANIZZA 1998, p. 164 e segg. Tosi (Busto Arsizio, 1864 – Milano, 1929) ricoprì il ruolo di arcivescovo milanese dal 1922 al 1929.

³⁷ Cfr. COSMACINI, DE FILIPPIS, SANSEVERINO 2004, p. 79. L’edificio principale fu eretto, fra il 1911 e il 1924, su progetto dell’architetto Giannino Ferrini.

³⁸ MAZZOTTA BURATTI 1994, pp. 145 e segg. La posa della prima pietra ebbe luogo il 6 febbraio 1928. Il complesso si sviluppò, simmetricamente, intorno all’edificio di culto, eretto centralmente, con una doppia coppia di ali, all’interno delle quali si trovano anche una ricca biblioteca, la torre alta 64 metri, originariamente Osservatorio di Fisica, e il Museo di Storia Naturale dedicato ad Antonio Stoppani.

³⁹ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit.: «Si volle un disegno grandioso; si volle lo stile della più moderna architettura e la tecnica della più collaudata ingegneria», ripresa del discorso inaugurale del preside Romeo Vuoli.

⁴⁰ *Ivi*, fasc. *Pensionato*, foglio sciolto a stampa a firma della direzione dell’Istituto, datato 11 febbraio 1940.

⁴¹ ASRMI, CSAVa, fasc. *Inaugurazione (nuovo collegio)*, articoli di quotidiani, del 1° dicembre 1939.

⁴² ASRMI, CSAVa, fasc. *Inaugurazione (nuovo collegio)*, varie carte.

⁴³ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit.

⁴⁴ ORSENIGO 1981.

⁴⁵ La stessa scelta nell’accostamento di marmi chiari che spiccano al di sopra del podio, rivestito in marmo di Arzo, si rintraccia nell’altare maggiore del santuario del Sacro Cuore di Lugano, realizzato nel 1933 e impreziosito da tre formelle scolpite dallo scultore Fiorenzo Abbondio: cfr. FERRARIO 2020, pp. 115-118.

⁴⁶ Sulla storia dell’Istituto cfr. Andrea Spiriti in volume. Simili opere trovano spazio nelle rubriche e pubblicità dedicate alla Beato Angelico sulle pagine della rivista «Arte Cristiana» fra gli anni Dieci e Trenta del Novecento, periodico edito dal medesimo ente.

⁴⁷ Sull’artista (1894-1973) si rimanda al contributo di Andrea Spiriti in volume. Il pittore, poco più che ventenne, iniziò la sua collaborazione con la Scuola Beato Angelico di Milano. Sul ruolo dell’artista nel contesto milanese di prima metà di Novecento, da ultimo CAPRIOLO 2018, pp. 114-116.

⁴⁸ Su questi temi, da ultimo, si rimanda a FERRARIO 2022a, pp. 62-71; FERRARIO 2022b, pp. 297-308.

⁴⁹ Cfr. DE PASCALE 1992, pp. 364-365.

⁵⁰ Padre Carlo Salerio, nel *Regolamento*, riportava: «Il mondo non si accorge di quanto si compie in questa umile casetta. Invece gli Angeli Custodi, sotto l’auspicio dei quali si fonda la casa, e che presiedono a quanto stiamo compiendo, vedono in voi le pietre fondamentali su cui si innalzerà l’edificio di una istituzione che dovrà portare alla terra una benedizione immensa».

⁵¹ L’impresa fu fondata nel 1875 da Ferdinand Stuflesser ed è oggi alla quinta generazione, cfr. FERRARIO 2022, p. 86.

⁵² Cfr. *Costituzioni*, artt. 3 e 9.

⁵³ Nella targa commemorativa commissionata l’anno seguente, veniva posto in luce il nesso fra l’anniversario ambrosiano e la fondazione dell’edificio; cfr. ASRMI, CSAVa, fasc. *Inaugurazione (nuovo collegio)*, varie carte. Fu richiesta, per la cerimonia di apposizione della targa, senza successo, la presenza della regina d’Italia, Elena di Montenegro.

⁵⁴ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit. Al cospetto del presule fu pronunciato anche un intervento da parte di una delle allieve del Collegio. La giornata si concluse poi con il pontificale del prevosto di San Vittore e il canto del «Te Deum».

⁵⁵ *Ivi*, articolo *In un palpito di fede*

⁵⁶ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit.

⁵⁷ Gli originali sono conservati in ASRMI, CSAVa, *Istituto Femminile Sant’Ambrogio*, album manoscritto. Sul palco, dietro ai relatori, per l’occasione erano stati posti tre ritratti: del pontefice, del sovrano e di Benito Mussolini. Fu la stessa Scolari a intrattenere corrispondenza con le segreterie reali e pontificia, cfr. *Ivi*, fasc. *Inaugurazione (nuovo collegio)*, varie carte

⁵⁸ Vuoli (1885-1959), fu docente dell’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; dal 1948 al 1959 fu presidente del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati.

⁵⁹ Il prelado (Varese, 1889-1968), fu canonico del Capitolo del Duomo di Milano e poi a Varese sacerdote della Basilica di San Vittore. Fu, per oltre quarant’anni, presidente dell’Amministrazione del Santuario, occupandosi, in particolare, del Museo del Santuario, in quanto, egli stesso cultore delle vicende storiche cittadine e collezionista d’arte. Alla

sua donazione, si deve, fra l’altro, il nucleo numismatico del Museo Baroffio. Varie opere pittoriche sei-settecentesche furono oggetto di lascito anche ai Musei Civici varesini.

⁶⁰ L’importanza dei due eventi fu ulteriormente sottolineata dalla stampa di un opuscolo apposito: *Collegio Femminile S. Ambrogio Varese. Nell’inaugurazione della nuova sede, 21 novembre 1940-9 dicembre 1940*.

⁶¹ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit. La religiosa riporta, sulla base delle carte d’iscrizione e delle spese, che le allieve superarono il numero di ottocento.

⁶² Il carteggio, intrattenuto da Rosa Chiarina Scolari con le diverse autorità coinvolte, attesta la complessità del momento, cfr. ASRMI, CSAVa, fasc. *Lettere*.

⁶³ Cfr. PIRANI CEVOLANI 2008, p. 459.

⁶⁴ Il religioso (Cavenago, 1910 – Varese, 1992) era giungo dalla Brianza a Varese nell’ottobre del 1938, sia per svolgere il ruolo di cappellano nel Collegio, sia per coadiuvare monsignor Ronzini nella redazione del periodico «Luce!»: cfr. MOTTA 1993.

⁶⁵ I detenuti minorenni furono liberati sulla parola del sacerdote dal carcere e messi al riparo sino alle sentenze e all’amnistia Togliatti del giugno 1946: cfr. *Ivi*.

⁶⁶ Fu Motta, per primo, a recarsi, la mattina della festa del Sacro Cuore, presso il comando degli Alleati in Varese con la

copia del decreto pontificio, ratificato dal comando tedesco il 23 novembre 1943, per chiedere la restituzione dell’edificio alle suore.

⁶⁷ cfr. ASRMI, CSAVa, fasc. *Lettere*.

⁶⁸ Su Cocquio (1899-1983) mancano studi approfonditi, l’unico contributo complessivo è CONCONI, CASTELLI 2008. L’artista, specializzato in pittura murale e formatosi a Brera, fu largamente attivo in tutto il territorio dell’arcidiocesi di Milano, operando, dal suo studio in Varese, anche per l’ideazione di disegni per mosaici e vetrate.

⁶⁹ Cfr. Ferrario 2020, pp. 100-153; Ferrario i.c.p

⁷⁰ ASRMI, CSAVa, fasc. *50° e 25° Fondazione*, varie corrispondenze indirizzate alla madre Rosa Chiarina Scolari.

⁷¹ *Ivi*, *Nel 50° anno di fondazione del Collegio S. Ambrogio in Varese 1898 dicembre 1948*, s.l., 1948; ASRMI, CSAVa, fasc. *Inaugurazione (nuovo collegio)*, varie carte, fra cui si conserva il messaggio del pontefice trasmesso da Montini.

⁷² Cfr. ASRMI, CSAVa, fasc. *Visite di sua Eminenza il cardinale*.

⁷³ ASRMI, CSAVa, fasc. *Pensionato*, madre Filomena Montrone, *Il Collegio S. Ambrogio* cit.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ ASRMI, CSAVa, lettera del 7 gennaio 1996.

⁷⁶ L’atto di cessione alla Provincia di Varese della porzione donata dalle madri fu perfezionato nel 2004 (atto del 22 gennaio 2004).



Massimiliano
Ferrario

L'ARTE CONTEMPORANEA IN UNIVERSITÀ. LE INIZIATIVE ESPOSITIVE E LA COLLEZIONE

UNA VOCAZIONE FONDATIVA

Pochi mesi dopo l'emanazione, da parte del Ministero competente, del decreto costitutivo dell'Università dell'Insubria (14 luglio 1998), il suo primo Rettore, il chirurgo Renzo Dionigi¹, forte della sua passione per la storia e per le arti, maturata nei decenni, pensò di organizzare, in vista dell'inaugurazione dell'anno accademico, un evento espositivo che coinvolgesse, insieme, un nome rilevante del panorama novecentesco, l'Ateneo e la città di Varese². Per raggiungere questo obiettivo, si rivolse all'amica, gallerista, Piera Corsini, figura di spicco e animatrice, ormai da decenni, della scena artistica e culturale insubre, tra Milano, Varese e le due sponde del Lago Maggiore³, il cui interesse per i lessici contemporanei era maturato attraverso la conoscenza, nel capoluogo lombardo, di Peppino Palazzoli, direttore della prestigiosa Galleria Blu⁴, punto di riferimento, fra gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo, per artisti, critici e collezionisti interessati al dibattito di neoavanguardia del secondo dopoguerra.

Nella ricerca di una personalità di livello internazionale, l'attenzione ricadde su Arnaldo Pomodoro⁵, tra i massimi esponenti del Movimento Arte Nucleare⁶, già attivo nel Varesotto, come testimonia il Monumento alla Resistenza di Gallarate⁷. Decisiva si rivelò la mediazione del gallerista Giorgio Marconi⁸, storico amico ed estimatore dell'artista romagnolo⁹, che lo convinse ad accettare la proposta di una mostra

da svolgersi, fra il 6 dicembre 1998 e il 14 marzo 1999¹⁰, presso il Rettorato dell'Insubria, gli spazi della fronteggiante piazza della Repubblica e il Castello di Masnago, sede del Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea. Se nello spazio universitario furono esposte opere di grafica, soprattutto calcografie (fig. 1), all'aperto trovarono collocazione le paradigmatiche sculture bronzee *Quattro stele* (1997)¹¹ e *Sfera con sfera* (1995-1997), metafora della complessità e della semplicità, della regolarità e della varietà¹² (fig. 2), mentre in Museo furono allestite una trentina di opere fra soggetti plastici e progetti.

La volontà di dedicare la prima mostra organizzata in Insubria a Pomodoro, insignito, nel 1992 dal Trinity College di Dublino, della laurea *honoris causa* in Lettere, si sostanzia nel virtuoso rapporto d'interscambio culturale fra l'artista e le università, risalente agli anni Sessanta: fra il 1966 e il 1967 fu, infatti, *artist in residence* alla Stanford University, in California e, poco dopo, nel medesimo Stato, *visiting professor* alla University of California di Berkley. Qui venne allestita, nel 1970, un'importante rassegna dei suoi lavori, riproposta, successivamente, in altre sedi accademiche statunitensi¹³. Così, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, Pomodoro espose, ripetutamente, presso svariati musei universitari d'oltreoceano e suoi pezzi furono acquisiti, per le rispettive collezioni, da autorevoli istituti americani, analogamente ad alcune realtà italiane, quali la Bocconi di Milano e l'U-



1. Arnaldo Pomodoro, *Cronaca 6: Francesco Leonetti*, 1977, calcografia, cm 70 x 100, collezione privata.

2. Arnaldo Pomodoro, *Sfera con sfera*, 1995-1997, bronzo, Ø cm 80, collezione privata.

niversità di Parma, ed europee, come Colonia. Con il coinvolgimento di una figura di notorietà mondiale, il neonato ateneo insubre s'inseriva, dunque, in una consolidata tradizione, *in primis* di marca statunitense¹⁴, che includeva l'arte contemporanea tra gli ambiti d'interesse privilegiati, sia per la sua funzione didattico-formativa, sia, in ottica di condivisione e conoscenza della nuova realtà accademica, di apertura al dialogo con la cittadinanza e il territorio.

In linea con questa progettualità, s'inseriscono, nel corso del 1999, le commissioni, ad artisti lombardi, di due grandi opere murali, volte a riqualificare gli spazi di rappresentanza del Collegio Sant'Ambrogio, divenuto sede centrale dell'Ateneo, in Varese. Nuovamente con l'attivismo di Piera Corsini, fu coinvolto l'astrattista brianzolo Valentino Vago¹⁵, al quale si richiese di lavorare sulla parete, sino ad allora semplicemente tinteggiata, della seconda rampa dello scalone d'onore. *La magia del cielo* (fig. 3)¹⁶, con le sue cromie eteree, pastellate e i suoi calibrati e "musicali" geometrismi, che rievocano

le atmosfere di Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Osvaldo Licini e Lucio Fontana – ma che racchiudono un ben più ampio e accorto sguardo al dibattito astratto novecentesco, Suprematismo russo compreso – riempie l'intera superficie e rientra nel vasto filone di attività, pluridecennale, della pittura su ampie estensioni, giocando su un repertorio di scale tonali che ridefiniscono lo spazio. Una poetica che, nella ricerca dell'artista di Barlassina, vincitore dell'edizione del 2012 del Premio Presidente della Repubblica, conferitogli da Giorgio Napolitano per conto delle Accademie Nazionali di San Luca, dei Lincei e di Santa Cecilia, si riverberò, a partire dagli anni Ottanta, anche nella qualificazione di edifici religiosi. Dichiarato ammiratore del diafano luminismo di Beato Angelico, Vago operò, infatti, da artista del sacro, nella consolidata temperie post-conciliare e nel nome del primato della luce, intesa nella sua valenza aniconica di manifestazione divina, in numerose chiese del territorio milanese e lombardo, ma anche a Roma, a Correggio e all'estero. L'opera, che nella sua invocazione benaugurante traduce con efficacia lo spirito alla base della nuova avventura accademica, si pone, raffinatamente, in un rapporto di coerente e filologico dialogo con la monumentale figura di *Sant'Ambrogio*, dipinta



3. Valentino Vago, *La magia del cielo*, 1999, pittura murale, Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, scalone d'onore.

4. Pierantonio Verga, *... Dalla memoria*, 1999, pittura murale, Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, piano nobile.

quasi sessant'anni prima da Vanni Rossi, dal momento che entrambi i lavori coinvolgono il tema del sacro e della spiritualità, pur declinato in modalità assai differenti.

Al piano nobile, per campire la parete del vano di snodo fra la galleria che conduce, oggi, all'area della Segreteria Studenti e lo spazio degli uffici della Governance, fu, invece, richiesto il maestro milanese Pierantonio Verga¹⁷. L'artista realizzò un doppio graffito, *... Dalla memoria* (fig. 4), che si sviluppa verticalmente e che, per i suoi accenti simbolici e arcaizzanti, pare mimare una pittura rupestre, uno spartito su cui sono impresse le tracce del cammino di nascita del polo accademico. Il lavoro, parte di una precisa fase della ricerca del pittore, combina il concettualismo segnico e la *verve* informale ad alcune suggestioni provenienti dall'onda lunga del Tachisme europeo e dell'Espressionismo astratto statunitense, variamente interiorizzati per esprimere una personale visione esistenziale ed estetica. I colori di fondo, ma anche la continuità della tessitura orizzontale e le sovrapposizioni segniche in tonalità chiara e rossa, che richiamano un'indecifrabile scrittura, pongono



l'opera in efficace dialettica con il rivestimento in marmo venato della balaustra e delle aperture, che lasciano percepire le porzioni dipinte anche dal basso, con un raffinato gioco prospettico di sottinsù / sotto in su (fig. 5).

Questi interventi permanenti si combinarono con la ristrutturazione dell'Aula Magna, affidata all'architetto Renato Sorrentino¹⁸, divenuto, poi, uno dei principali responsabili dei progetti di ampliamento dell'edilizia universitaria insubre, tanto per la sede di Varese, con la ristrutturazione del Padiglione Morselli, nel *Campus* di Bizzozero, quanto per quella di Como, con l'ideazione del nuovo edificio dell'allora Facoltà di Giurisprudenza.

Nello stesso 1999, grazie alla munificenza dell'imprenditore Luigi Orrigoni¹⁹, furono commissionate, a un artista profondamente legato a Varese, Silvio Monti²⁰, anche due grandi tele, caratterizzate da allusive composizioni a sviluppo orizzontale, collocate, in posizione speculare, sulle pareti laterali di quella che, a quel tempo, era la sala del Senato Accademico, oggi spazio di rappresentanza assembleare della Governance. La prima, intitolata *MMM (Me-*



5. Veduta d'insieme dell'atrio del Rettorato dalla prima rampa dello scalone.

diamente Monti), affronta un tema caro all'artista, vero e proprio *leitmotiv* della sua indagine: quello delle sequenze, di derivazione pop, in questo caso giocate sul numero simbolico tre, di grandi volti stilizzati (fig. 6), non lontani all'estetica transavanguardista di un autore come Domenico Paladino, a sua volta memore della grande fortuna del primitivismo novecentesco. La raffigurazione, nella porzione inferiore del supporto, di tre tocchi accademici, dalla caratteristica forma quadrata, con il fiocco centrale di colore differente, indicativo delle diverse facoltà, si configura quale richiamo esplicito al mondo universitario, analogamente ai volumi di materia medica sullo sfondo. Tali elementi iconici sono il frutto della libera rielaborazione, da parte dell'artista, di una serie d'indicazioni iconografiche, fornite dall'allora Rettore, richiamanti lo specifico insubre, che trovano ulteriore sviluppo nel secondo dipinto. In *Da Platone all'atomo*²¹ (fig. 7), attraverso una serie di figure, diciture e oggetti, sono illustrati, nelle due porzioni laterali a sfondo viola, le facoltà esistenti al momento della fondazione dell'Ate-

neo, a partire da Medicina, sulla sinistra, chiaramente evocata dai crani umani, dalle pinze, dalla cassa toracica e dal cuore, su cui si sta svolgendo un'operazione, e da Scienze Biologiche, richiamata da varie tipologie di animali invertebrati, tra cui si riconoscono un'ammonite e un anemone di mare. Sulla destra, invece, è dato spazio alle *hard sciences*, con la rappresentazione di svariati strumenti di misura, di calcolo e scientifici, introdotti dalla formula einsteiniana della relatività ristretta: tra questi, spiccano un microscopio e dei modelli molecolari, ma anche una squadra e un goniometro. Nella porzione centrale, al di sotto delle *silhouette* dei grandi filosofi dell'antichità greca, Socrate e Platone, un'immagine allegorica miniata delle Arti Liberali²² esprime la precoce aspirazione alla futura costituzione di una facoltà umanistica, da affiancare agli indirizzi scientifici. Grazie al coinvolgimento dello stesso Monti, coadiuvato da Ferdinando Gorno²³, ex-dirigente di banca e appassionato collezionista, fu possibile accompagnare anche l'inaugurazione dell'anno accademico 1999-2000 con un signi-

Nella pagina a fronte
6. Silvio Monti, *MMM (Mediamente Monti)*, 1999, Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, piano nobile, sala assembleare (già sala del Senato Accademico).

7. Silvio Monti, *Da Platone all'atomo*, 1999, Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, piano nobile, sala assembleare (già sala del Senato Accademico).

8. Copertina del catalogo della mostra *Arte in Università* (Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 18-19 dicembre 1999), Grafica Varese Edizioni.



ficativo evento espositivo, in questo caso allestito esclusivamente nei rinnovati ambienti del Rettorato, ribadendo, in tal modo, la centralità del dialogo con il contemporaneo. L'idea fu, per l'occasione, quella di organizzare una collettiva di artisti legati al territorio varesino, ciascuno rappresentato da una singola opera che, auspicabilmente, avrebbe potuto, al termine della rassegna, essere donata all'Ateneo. Ben 28 autori, esponenti di differenti declinazioni dello scenario artistico della seconda metà del Novecento, risposero all'appello: Aldo Ambrosini, Gian Luigi Bellorini, Gianluigi Bennati, Paolo Borghi, Giannetto Bravi, Silvia Cibaldi, Massimo Conconi, Francesco Cucci, Rod Dudley, Anny



Ferrario, Vittore Frattini, Ferdinando Greco, Giovanni La Rosa, Luca Lischetti, Giorgio Lotti, Carlo Meazza, Silvio Monti, Raffaele Penna, Antonio Pizzolante, Franco Pontiggia, Ambrogio Pozzi, Giorgio Presta, Giancarlo Sangregorio, Vito Scamarcia, Mariuccia Secol, Sandra Tenconi, Alessandro Uboldi e Giorgio Vicentini²⁴. Nonostante la brevissima durata, la mostra *Arte in Università a Varese* (fig. 8), svoltasi fra il 18 e il 19 dicembre 1999, ebbe una positiva accoglienza e ampio fu il consenso, da parte degli artisti, a lasciare che il proprio lavoro trovasse sede definitiva negli ambienti del nuovo spazio istituzionale.

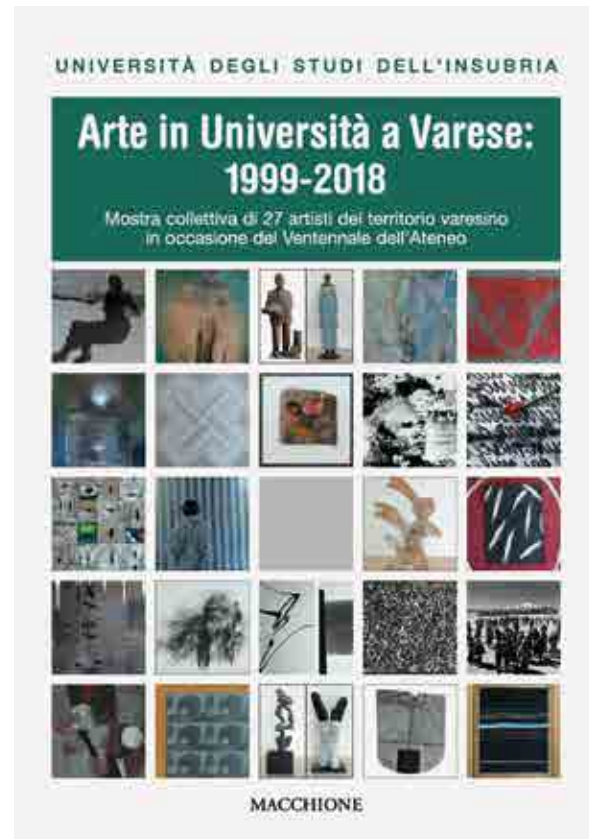
LA MOSTRA DEL VENTENNALE E LA NASCITA DELLA RACCOLTA D'ATENEIO

Nel contesto delle iniziative volte a celebrare i vent'anni del polo accademico insubre, sostenute dal successore di Dionigi alla guida dell'Università, Alberto Coen Porisini²⁵, è stato possibile rievocare i fasti artistici costitutivi: fra il 23 ottobre 2018 e il 6 gennaio 2019, gli stessi artisti che avevano presenziato alla collettiva del 1999, con la sola defezione di Bellorini, hanno proposto un nuovo lavoro, parimenti allestito negli spazi del Rettorato, nel percorso della mostra *Arte in Università a Varese: 1999-2018*²⁶, pubblicata sulle pagine di un catalogo dedicato

(fig. 9). Prezioso, nel caso delle personalità venute a mancare²⁷, si è rivelato il supporto dei congiunti, ma anche, come nel caso di Giancarlo Sangregorio, della Fondazione, che ne tutela e promuove l'opera.

L'esposizione (figg. 10-13) ha consentito di tratteggiare, partendo dalle più qualitative esperienze del territorio, uno spaccato rappresentativo del dibattito artistico, italiano e internazionale, degli ultimi ottant'anni. Infatti, alcune delle maggiori tendenze del secolo scorso, unitamente a revivalismi metastorici, come i richiami arcaizzanti e primitivisti o le matrici classiciste mai sopite, sono state efficacemente restituite, e in alcuni casi rivisitate, secondo le due principali direttrici della figurazione, variamente citazionista, e dell'aniconismo, con la centralità, su questo secondo fronte, della dialettica Costruttivismo/Decostruttivismo: Astrattismo lirico e geometrico, Postcubismo, Informale (nelle declinazioni materica, segnica e gestuale), Espressionismo astratto e Color field painting, Spazialismo ed Estroflessione, Pop Art, Concettualismo e Installazione, Neodada, Fluxus e Poesia visiva, ma anche Nouveau Réalisme, Minimal e Optical art, Arte povera, Junk art, Pittura analitica²⁸.

In chiusura dell'evento, 25 delle 27 opere sono state donate all'Ateneo, che ha potuto, così, arricchire il patrimonio d'arte contemporanea, il cui primo nucleo era stato costituito grazie ai lasciti del 1999²⁹. Due gli esemplari restituiti al termine della mostra: *Nel tempo*³⁰ (2016), tecnica mista su carta di Aldo Ambrosini (fig. 14), nella quale, a partire dalla dichiarata fascinazione per Franz Kline, Willem de Kooning, Mark Rothko e Julius Bissier, ma anche per l'estetica pop di Mario Schifano, l'artista affronta la tematica, ricorrente nell'ultima fase della sua ricerca, pregna di allusioni esistenziali e di riferimenti alla classicità, dell'uomo in cammino, posto dinanzi alla prova del tempo³¹; e *Il senso della geometria in Jackson Pollock*³² (2013), ingrandimento fotografico di Alessandro Ubaldi (fig. 15), in cui, mediante un sofisticato processo di scomposizione della superficie in *pixel* sgranati, che rendono irrecognoscibile il soggetto



pittorico, viene forzata l'introduzione del geometrismo entro i confini di una pratica, come quella dell'Action painting, baricentrata, invece, sul lirismo dell'enfasi gestuale e del dinamismo pittorico, solo in apparenza caotico in quanto generato dallo stato di *trance* indotta dal cosiddetto "automatismo psichico", che Pollock, al pari di altri capiscuola informali, come Roberto Sebastian Matta, lo stesso Willem de Kooning, Georges Mathieu, Hans Hartung o Emilio Vedova, mutuò dal precedente bretoniano dell'*automatisme surréaliste*.

Il successo della mostra, pubblicizzata attraverso una campagna di comunicazione *ad hoc*, ribattezzata "Twenty Art", volta al raggiungimento di un'ampia platea di pubblico, anche al di fuori del contesto universitario, ha svolto una determinante azione di volano per la creazione di un osservatorio accademico dedicato allo studio e alla valorizzazione della produzione artistica del territorio. Fra il marzo e l'aprile del 2019 è stato istituito, grazie al convinto appoggio del nuovo Rettore, Angelo Tagliabue³³,

9. Copertina del catalogo della mostra *Arte in Università a Varese: 1999-2018* (Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019), Macchione Editore.



10. Il Ventennale: le sculture di Pozzi e Presta.

11. Il Ventennale: le tre opere fotografiche di Lotti, Meazza, Pontiggia.

12. Il Ventennale: l'allestimento nella galleria (Lischetti, La Rosa, Frattini, Conconi, Penna, Secol, Cibaldi, Scamarcia, Vicentini, Ferrario).

13. Particolare delle opere del lato destro (Secol, Cibaldi, Scamarcia, Vicentini, Ferrario).

il Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC), afferente al Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT), diretto da Andrea Spiriti, ordinario di Storia dell'Arte Moderna e Delegato per la Valorizzazione dei Beni Culturali di Ateneo. Nell'ottica di favorire una continuità di collaborazione con gli artisti locali, l'inizio delle attività del gruppo di lavoro, coordinato da Massimiliano Ferrario e Laura Facchin, docenti, rispettivamente, di Storia dell'Arte Contemporanea e di Storia Sociale dell'Arte, ha coinciso con la calendarizzazione di una serie di rassegne espositive temporanee e con la creazione grafica del logo del Centro (fig. 16), affidata all'estro di

Francesco Cucci, il quale, nella ricercata sintesi fra l'immagine, stilizzata, di un occhio, e la conformazione a emiciclo, tipica degli spazi assembleari, di raccolta e pubblico confronto, ha saputo cogliere e veicolare i principi ispiratori dell'osservatorio scientifico, non mancando di evocare l'istituzione accademica con il tramite della sfera, posizionata in basso al centro, colorata in tonalità "verde Insubria", cromia, depositata e registrata, che identifica il sigillo universitario. A Cucci, capace di spaziare dal riferimento alle macchine volanti di Leonardo da Vinci, ai *Mobiles* di Alexander Calder, sino alle *Macchine inutili* di Bruno Munari e Jean Tinguely, ai ponti e alle aerostazioni di Santiago

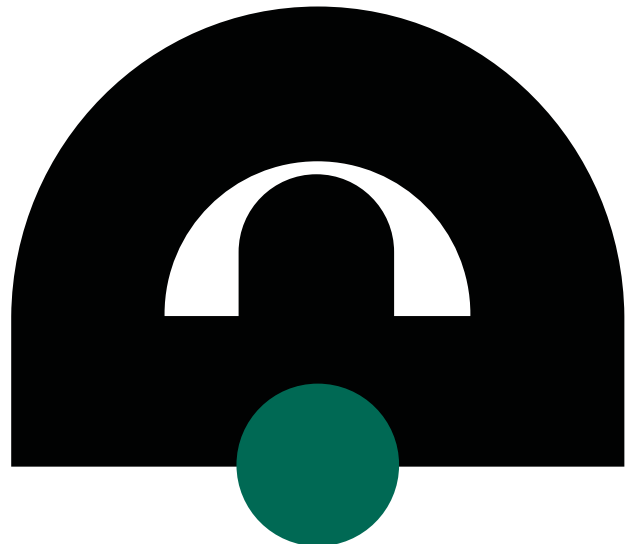


14. Aldo Ambrosini, *Nel tempo*, 2016, tecnica mista su carta, cm 90 x 100, collezione privata.

15. Alessandro Ubaldi, *Il senso della geometria di Jackson Pollock*, 2013, ingrandimento fotografico, cm 80 x 110, collezione privata.

16. Francesco Cucci, logo del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC).

17. Francesco Cucci, *Vettorialità insubriche/ Un volo verso l'infinito*, 2018, legno Ayous e polipropilene alveolare, cm 600 x 300 ca., Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, piano nobile, galleria.



Calatrava e alle fluide architetture di Zaha Hadid, si deve anche *Vettorialità Insubriche/ Un volo verso l'infinito*³⁴ (fig. 17), scenografica installazione decostruttivista *site-specific*, appesa al soffitto del corridoio di collegamento fra la Segreteria Didattica e gli uffici rettorali, appositamente realizzata per la collettiva del Ventennale. Composta da leggeri listelli di legno Ayous di sezione quadrata, su cui s'innestano pannelli in polipropilene alveolare, introflessi ed estroflessi, ha la peculiarità di variare connotazione semantica al mutare del punto di vista e di comunicare, per mezzo dei vettori incanalati nello spazio, un messaggio, benaugurante,

d'invito allo sviluppo intellettuale, umano e comunitario, che gli studenti dell'Università, e la stessa Accademia, sono chiamati a perseguire e a coltivare (fig. 18).

L'inserimento di un'opera d'arte nello spazio architettonico, fisico, del Rettorato, è stato, ancora una volta, motivato da una ponderata volontà di dialogo fra passato e presente, memoria e attualità, che connette, idealmente e concretamente, lungo ottant'anni di storia, i dipinti di Vanni Rossi per l'allora Collegio Sant'Ambrogio, gli interventi parietali, del 1999, di Valentino Vago, Pierantonio Verga e Silvio Monti all'interno dei neocostituiti ambienti universitari e,



18. L'installazione appesa fotografata da un altro punto di vista.

19. Gianluigi Bennati, *Uomo di cultura*, 2002, terracotta refrattaria patinata, cm 270 x 130 x 115, Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, ingresso esterno.

in ultimo, le testimonianze della nuova stagione. A partire da tali premesse e finalità, dev'essere interpretata anche la messa in posa, all'esterno dell'ingresso principale allo stabile di via Ravasi, del monumentale *Uomo di cultura*³⁵ (2002), scultura in terracotta refrattaria patinata che si armonizza perfettamente alle calde tonalità del cotto che riveste la muratura. Capolavoro del Realismo esistenziale di Gianluigi Bennati, donato dalla figlia del maestro, è divenuto una delle immagini più iconiche e apprezzate della mostra del Ventennale, tanto per il suo impatto dimensionale, affine a quello del *Sant'Ambrogio* di Rossi all'interno, visibile attraverso la vetrata, quanto per la capacità di trasmettere, con immediatezza e comprensibilità, il più schietto omaggio all'impegno intellettuale che contraddistingue il cammino universitario. Tipico della poetica plastica di Bennati, memore del magistero di autori del calibro di Enrico Butti, Adolfo Wildt, Arturo Martini, Arturo Dazzi, Francesco Messina e vicino alle sperimentazio-



ni dei contemporanei Oreste Quattrini, Floriano Bodini, Augusto Perez e Giuliano Vangi³⁶, è il sovradimensionamento di mani e piedi che, al pari del tronco e delle proporzioni corporee *lato sensu*, genera un effetto di dolmenico gigantismo. Nella caratterizzazione dello sguardo, rivolto verso un indefinito punto dell'orizzonte, prende corpo una sorta di "grande idolo" della cultura, metaspaziale e metastorico, al tempo immaginario e tangibile nel suo composto e fiero slancio verticale (fig.19).

Sulla falsariga dell'impostazione cromatica della pubblicazione a stampa dedicata alla collettiva celebrante i vent'anni dell'Ateneo (vedi fig. 12), è stata avviata la collana editoriale "Cataloghi CRiSAC", rivolta a esposizioni monografiche di pittura, scultura, disegno, grafica e design. Il primo appuntamento ha coinciso con la retrospettiva *Gianluigi Bennati. Arte come catarsi esistenziale*³⁷ (fig. 20), in occasione della quale il Rettorato, riqualificato nuovamente a percorso di mostra negli spazi dell'atrio al piano



terra, dello scalone monumentale e della galleria al primo piano (figg. 21-22), ha ospitato, dal 17 maggio al 19 luglio 2019, trentuno opere³⁸ dell'artista nato a Milano nel 1929 e scomparso a Varese nel 2011³⁹. A essere sondata, nell'ampia produzione di Bennati, organizzata secondo il criterio cronologico (dalla metà degli anni



Sessanta agli anni Duemila) e tematico (sacro, maternità e femminile, indagine sociologica ed etnoantropologica), è stata sia la componente, intimistica e "popolare", del lirismo espressionista di matrice esistenziale⁴⁰, sia l'impegno pubblico, civile e di sensibilizzazione sociale su istanze commemorative⁴¹. In chiusura dell'e-

20. Manifesto della mostra *Gianluigi Bennati. Arte come catarsi esistenziale* (Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 17 maggio – 19 luglio 2019).

21. Particolare di una tappa del percorso di mostra, con il bozzetto per il Monumento agli Invalidi e ai Caduti sul lavoro di Legnano (1984).

22. Veduta d'insieme delle opere di Bennati allestite nella galleria.

23. L'allestimento della collettiva temporanea in occasione della "Notte dei Ricercatori" (Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, galleria, 27-28 settembre 2019), con le opere di Cucci, Secol, Greco e Vicentini.

24. Francesco Cucci, *Vettorialità urbane*, 2018, legno Ayous e polipropilene alveolare, cm 98 x 95 x 16,5, collezione privata.

vento, che ha inglobato anche la scultura *Costrizione*⁴², realizzata nel 1995, già esposta nel 1999 e donata all'Università, e lo stesso *Uomo di Cultura*, il *corpus* di opere della collezione si è ampliato ulteriormente, accogliendo il *Fregio con angeli e colombe*⁴³. A seguito di un articolato studio valutativo e di fattibilità, l'allestimento permanente⁴⁴ del nucleo, cui si sarebbe aggiunto, nel mese di ottobre, parte del gruppo di lavori acquisiti in chiusura della mostra del 1999, sino ad allora dislocati nelle varie sedi dell'Università, è stato ufficialmente inaugurato e presentato in occasione dell'edizione annuale della "Notte dei Ricercatori", svoltasi fra il 27 e il 28 settembre 2019. Per la manifestazione, dedicata al Cinquantennale dell'allunaggio (1969-2019), il CRiSAC si è fatto promotore di una collettiva temporanea di quattro artisti, opportunamente selezionati tra i ventisette presenti alla mostra del Ventennale, ai quali è stato chiesto di proporre un'opera, affiancata da un pensiero scritto, ispirata dal celebre aforisma di Neil Armstrong: «Piccoli passi per l'uomo, grandi passi per l'umanità» (fig. 23). Nel suo lavoro, *Vettorialità urbane* (fig. 24), Francesco Cucci ha presentato una variante sul tema della decostruzione, ampiamente sondato lungo i decenni di ricerca, con le immancabili forze vettoriali che divengono simboli, rotte universali che, mimando il percorso dei moduli spaziali, assurgono a spunti per un'indagine sociologica e antropologica: «Vettori spaziali. Forze regolatrici. Geometrie che plasmano e indirizzano l'assetto urbano, culturale, sociale: da Varese all'Universo l'infinito».

Con ... *Spazio virtuale della Luna* (fig. 25), Mariuccia Secol ha orientato la tematica verso la componente muliebre, baricentro del suo continuativo impegno, anche militante, sul versante del femminile e del femminismo, proponendo una raffinata osmosi fra le fasi lunari e il ciclo mestruale: «Fasi lunari, messaggio che ci viene dal Paleolitico, da una donna sconosciuta che scolpì nella roccia il suo colloquio con la Luna, in rapporto al suo mestruo e alla sua creatività biologica».

Ferdinando Greco, autore di *Cosmico sindonico*



(fig. 26), ha affrontato il tema della "Sindone" dell'uomo contemporaneo; affiancando l'iconoma del chiusino, ricorrente nella sua riflessione, paradigma di manufatto urbano e greve emblema d'immanenza, consumo e disvalore, a quello, evanescente e trascendente, del globo lunare, ha tradotto, vividamente, l'ideale aporetico della colonizzazione della Terra e del Cosmo: «L'effigie del tombino ricorda l'impronta dello scarpone impressa sul suolo lunare; il pallido pianeta dipinto assomiglia alla Luna: la "Sindone" lasciata da Armstrong e quella del tombino si sommano nel nostro immaginario, che vede in ciò la colonizzazione della Terra, come dello Spazio».

Infine, un esemplare dal ciclo degli *Arazzi Volanti* (fig. 27) di Giorgio Vicentini ha funto da invocazione propiziatoria e apotropaica; segni, gesti, impeti, traiettorie delineate da forme libere che tentano di divincolarsi dalla costrizione dello spazio, reale e metaforico, per librarsi verso l'Assoluto⁴⁵: «I miei Arazzi Volanti respirano la luce della Luna. La tenebra svanisce». La consistente affluenza di pubblico e di addetti



ai lavori (rappresentanti d'istituzioni, fondazioni, musei e poli culturali del territorio) alle mostre allestite in Rettorato, unitamente al successo delle iniziative a sostegno della didattica e della formazione, promosse per coinvolgere gli studenti in attività d'interazione con i docenti curatori, specie con riferimento ai corsi di Storia dell'Arte, e d'interpretazione critica e contestualizzazione delle opere, hanno consentito di estendere la progettualità del CRiSAC al Padiglione Morselli, presso il *Campus Bizzozzero*, ubicato nell'ampio complesso di edifici che ospitano anche l'Azienda Sanitaria Locale. Il fulcro dell'attività studentesca è, così, divenuto il luogo deputato all'allestimento di esposizioni fotografiche, con l'obiettivo di stimolare ulteriormente l'interesse della comunità universitaria e della società civile. Il *medium* fotografico, infatti, al di là delle intrinseche e autonome valenze artistiche, oltremodo corroborate dalla dialettica storica alla base della nascita della sensibilità di protoavanguardia, ma anche di tendenze più recenti, come l'Iperrealismo, risulta particolarmente efficace e comprensibile per via dell'immediatezza iconica di cui gli scatti sono portatori, riducendo lo scarto semantico fra l'immagine osservata e il processo cognitivo necessario alla sua decodifica. Il 9 ottobre 2019 è stata inaugurata la mostra *Colore, colore, colore. 50 scatti di Giorgio Lotti tra natura, luce e*



*astrazione cromatica*⁴⁶ (fig. 28), prorogata sino all'8 marzo 2020. La raccolta di positivi fotografici, parte della più ampia ricerca tematica condotta, sin dagli anni Settanta, da Lotti⁴⁷, fotografo di fama internazionale, sulla triade astratta, kandiskijana, linea-forma-colore, ben testimonia la capacità di fare dialogare fotografia e pittura, conciliando le specificità in un tutt'uno armonico, sinestetico e transmediale. Il risultato è un ricercato effetto di variabilità cromatica e ottico-percettiva, vicino, negli esiti, a opere di Espressionismo astratto e di Color field painting (si pensi ai lavori di Sam Francis, Paul Jenkins o Helen Frankenthaler), ottenuto fissando, sulla pellicola, i giochi di colore naturalmente determinati dalla superficie dell'acqua⁴⁸ al mutare delle condizioni luminose, climatiche e stagionali; il tutto senza interventi di postproduzione, ma sfruttando unicamente le potenzialità della macchina (figg. 29-30). Nella sua prestigiosa carriera, che ha attraversato oltre mezzo secolo di storia, Lotti è stato impegnato su più fronti, ripercorsi e comunicati agli studenti in una *lectio magistralis*, tenuta presso

25. Mariuccia Secol,
... *Spazio virtuale della Luna*,
1990, cucitura su tessuto
applicata su tavoletta
di legno, cm 40 x 40,
collezione privata.

26. Ferdinando Greco,
Cosmico sindonico, 2018,
vinilici e PVC su tela,
cm 140 x 100, collezione
privata.

27. Giorgio Vicentini,
Arazzi Volanti, 2019, acrilici
e nastro tesa 4688 su carta,
cm 70 x 50, collezione
privata.

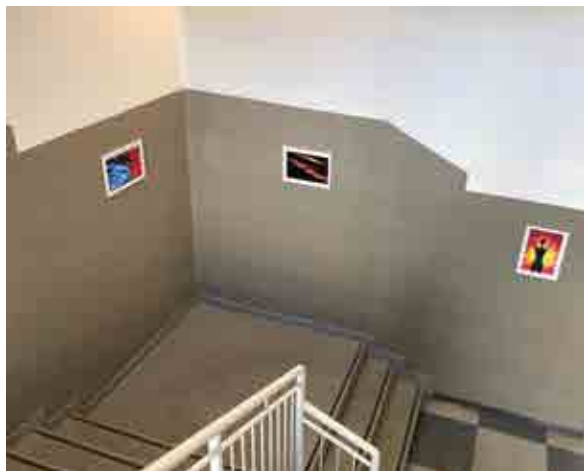
28. Manifesto della mostra
*Colore, colore, colore. 50
scatti di Giorgio Lotti tra
natura, luce e astrazione
cromatica* (Università
degli Studi dell'Insubria,
Padiglione Morselli, 9
ottobre 2019 – 7 gennaio
2020, prorogata sino all'8
marzo 2020).



il Padiglione Morselli il 17 dicembre 2019 (fig. 31): dall'attività di fotoreporter, cui sono indissolubilmente legati alcuni famosi ritratti di personaggi illustri, a partire da Zhou Enlai, capo di governo della Repubblica Popolare Cinese dal 1949 al 1976, agli ultimi esiti di convergenza con l'arte *tout-court*, bene esplicitati sia nella serie di scatti, esposti in mostra, tratti dai cicli *Luce Mare* e *Luce, Colore, Emozioni*⁴⁹, sia nel portfolio *Arte nell'Arte*, che celebra alcuni dei più noti esponenti del panorama novecentesco, come César Baldaccini e Andy Warhol, i cui omaggi, donati, rispettivamente, nel 1999 e nel 2019, sono stabilmente esposti in Rettorato⁵⁰. L'ultima esposizione curata dal CRiSAC, prima della pausa forzata determinata dall'emergenza pandemica, è stata *Ambrogio Pozzi. Opere dalla collezione di famiglia*⁵¹ (fig. 32), retrospettiva antologica dedicata a uno dei massimi esponenti italiani e internazionali del design della seconda metà del XX secolo⁵² e, per questo, capace di catturare l'attenzione di una platea ampia e composita. Nella mostra, presentata il 6 novem-



bre 2019 e rimasta accessibile sino al 14 febbraio 2020, i 54 pezzi⁵³, provenienti dall'importante nucleo custodito dalla consorte del maestro, venuto a mancare nel 2012, sono stati organizzati, nello spazio (figg. 33-35), privilegiando il consolidato criterio cronologico⁵⁴: dalle ceramiche smaltate degli anni Cinquanta, con omaggi a Edvard Munch, Pablo Picasso, Arturo Martini e Lucio Fontana, ai dipinti e alle cromotarsie degli anni Duemila, che rievocano le atmosfere di Marc Chagall, Joan Miró e Fernand Léger. Un articolato viaggio nella produzione di sintesi fra creatività e tecnica, come la definì l'amico e collega Bruno Munari⁵⁵, direttamente evocato nella serie delle *Mani*⁵⁶ (fig. 36), ironico e lucido rimando all'altrettanto istrionico manuale di linguaggio non verbale, inteso quale supplemento al dizionario italiano, *Speak Italian: The Fine Art of the Gesture* (1958⁵⁷). L'immersione nella poliedrica ricerca di Pozzi ha consentito di apprezzare al meglio la componente, poco sondata autonomamente dalla storiografia critica, dell'artista, prima ancora che del progettista di



29. Una tappa del percorso espositivo dedicato agli scatti di Lotti (cicli *Luce Mare e Luce, Colore, Emozioni*).

30. Veduta più ravvicinata di alcune opere del fotografo.

31. Locandina della *Lectio magistralis* Giorgio Lotti. *Oltre un milione di scatti: dal fotogiornalismo alle ricerche su arte, luce e colore* (Università degli Studi dell'Insubria, Padiglione Morselli, 17 dicembre 2019).

32. Manifesto della mostra *Ambrogio Pozzi. Opere dalla collezione di famiglia* (Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 6 novembre 2019 – 14 febbraio 2020).

dedicata a Pozzi ha visto il gruppo di lavoro del Centro organizzare visite guidate per studenti, gruppi e cittadinanza, mantenendo saldo il primato educativo (didattico e formativo) ed etico alla base della fruizione “aperta”, flessibile, inclusiva e partecipativa che dovrebbe connotare ogni iniziativa d'arte pubblica che intenda esercitare, a vari livelli, un ruolo virtuoso nel contesto del dialogo con le realtà socio-comunitarie⁶⁰. In pochi anni di attività, il CRiSAC, convintamente sostenuto dalla Governance, ha radicalmente trasformato l'aspetto della sede del Rettorato, oggi impreziosita da opere d'arte contemporanea che testimoniano l'impegno

33. Particolare dell'allestimento al piano terreno: in vetrina, alcune ceramiche smaltate di Pozzi dei primi anni Cinquanta; *Idolo Rosso* (1953) e *Presenza sciamana* (2006-2014).

34. Le opere del primo piano: *Pesce spada* (1956), *Vaso* (1962, serie *Vatussi*) e il batik su tela di cotone *Guerrieri* (1961).

35. Veduta d'insieme delle opere di Pozzi allestite nella galleria.

36. Ambrogio Pozzi, *Attenzione, Autostop, Ok, Vittoria* (serie *Mani*), 1978, calchi in ceramica smaltata, cm 14 x 18,5 x 7, collezione privata.



profuso dall'istituzione accademica nei contesti delle politiche della Terza Missione e del *Public Engagement*, rivolte all'incentivo di «attività senza scopo di lucro con valore educativo, culturale e di sviluppo della società⁶¹». L'Ateneo insubre va, così, ad affiancarsi ad altre Università

di fondazione novecentesca (Trieste, Bari, Lecce, Salerno, Cassino e Lazio Meridionale, Verona, Roma Tor Vergata, Campania) che hanno deciso di sondare la possibilità di configurarsi alla stregua di poli museali, dotati di collezioni permanenti⁶².

¹ Dionigi (1940-), professore emerito di Chirurgia Generale, è stato Rettore dell'Insubria, per due mandati, dal 1998 al 2012; è presidente dell'International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities, istituito nel 1999, con sede in Villa Toeplitz, a Varese, nel quartiere Sant'Ambrogio.

² Su questa vicenda: cfr. DIONIGI 2019, pp. 311-316 e le testimonianze dirette dell'autore, che si ringrazia.

³ Da gallerista, Corsini (1921-2016) operò dapprima a Intra e poi, soprattutto, a Luino. Fra le più importanti esposizioni organizzate si devono almeno ricordare: *Paolo Troubetzkoy: i ritratti* (Palazzo Verbania, 1998), a cura di Sergio Rebora; *Burri e Palazzoli. La santa alleanza* (Palazzo Verbania, 2001), dedicata a uno dei maestri dell'Informale italiano e al suo mecenate. Tra i molti amici artisti del territorio vi furono Enrico Baj, per il quale contribuì anche al catalogo generale delle opere, e Floriano Bodini. Si dovette alla Corsini la pubblicazione della rivista locale «Rondò», che riprendeva l'esperienza de «la Rotonda» di Vittorio Sereni e Piero Chiara. Fu membro della giuria letteraria del Premio Chiara.

⁴ Fondata nel 1957, ospitò, per prima, in esclusiva mondiale, artisti italiani del calibro di Lucio Fontana (1957), Alberto Burri (1958), Emilio Vedova (1960), ma anche nomi illustri del panorama internazionale: da Hans Hartung (1958) a Jean Dubuffet e László Moholy-Nagy (1962), da Arshile Gorky (1964) a Roberto Sebastián Matta (1966), da Yves Klein (1969) a Piero Manzoni (1970). Né si dimentichi, parimenti fra il sesto e il settimo decennio del Novecento, gli omaggi e le rassegne dedicate ai protagonisti del Futurismo: da Giacomo Balla (1959) a Gino Severini (1963), da Fortunato Depero (1965) a Umberto Boccioni (1966).

⁵ Nell'ambito dell'ampia bibliografia sul maestro (1926-), si segnala *Arnaldo Pomodoro* 2016, catalogo della mostra allestita a Milano, in occasione delle celebrazioni per i novant'anni dell'artista, tra Palazzo Reale, la Fondazione Arnaldo Pomodoro, il Palazzo della Triennale e il Museo Poldi Pezzoli.

⁶ Con il fratello Giò (1930-200) e numerosi altri artisti di primissimo ordine, aderenti al montante dibattito informale, espressionista astratto e spazialista (poi confluito, fra il 1959 e il 1960, nell'esperienza della rivista «Azimuth» e della Galleria Azimut), fu tra i firmatari del secondo manifesto del Movimento Arte Nucleare, collettivo fondato, nel 1951 (ma ufficialmente lanciato l'anno seguente, a Bruxelles), da Enrico Baj e Sergio Dangelo, intitolato *Contro lo stile*, promulgato a Milano nel settembre del 1957, un mese prima della mostra *Arte Nucleare*, organizzata presso la Galleria San Fedele, che aveva ospitato, nel 1951, l'esposizione inaugurale del gruppo.

⁷ *Movimento di crollo*, bronzo ideato, in quattro versioni, fra il 1970 e il 1971, fu inaugurato a Gallarate, in largo Camussi, nel 1980, avendo la meglio sui progetti di oltre 200 artisti, contattati da Silvio Zanella. Tra questi, Pietro Consagra, Fausto Melotti, Floriano Bodini, Marcello Morandini e Vittorio Tavernari.

⁸ Figlio di un corniciaio, Egisto, di origini romagnole, che lavorò per la Pinacoteca di Brera e per capiscuola quali Carlo Carrà e Giorgio Morandi, aprì il suo studio, oggi Fondazione, a Milano, nel 1965, rivolgendo la sua attenzione verso quelli che, allora, considerava “giovani talenti” italiani: da

Valerio Adami a Gianni Colombo, da Mario Schifano a Emilio Tadini, da Giulio Paolini a Giuseppe Uncini. Nell'elenco dei *protégé* si annoveravano lo stesso Pomodoro, ma anche, per ricordare una figura legata al territorio della provincia di Varese, Enrico Baj, del quale frequentava assiduamente l'*atelier*, condividendo, con l'artista, pensieri e letture: cfr. PERTOCOLI 2004.

⁹ Tra le recenti mostre organizzate, su Pomodoro, dalla Fondazione Marconi, si ricorda, nel contesto dell'antologica del 2016, *Un centesimo di secondo*, rievocante la personale tenuta nel 1971 nello storico Studio.

¹⁰ Cfr. *Arnaldo Pomodoro* 1998. La mostra fu curata da Flaminio Gualdoni e Riccardo Prina.

¹¹ All'origine di questo tipo di installazioni vi fu un viaggio intrapreso da Pomodoro nello Yemen, in occasione del quale ebbe modo di visionare le cosiddette Colonne della regina di Saba.

¹² La prima scultura in bronzo di questa serie fu ideata nel 1960 e si conserva nei Musei Vaticani. Nello specifico, l'esemplare esposto a Varese fa parte di un'edizione di nove esemplari e due prove d'artista, realizzate fra il 1995 e il 1997, ed è stato battuto in asta da Sotheby's. L'opera è registrata presso l'Archivio Arnaldo Pomodoro di Milano, con il n. 716.

¹³ L'University Art Museum di Austin, in Texas e il Wadsworth Atheneum di Hartford, nel Connecticut. A riguardo delle istituzioni per la formazione degli artisti, vale la pena di ricordare il fatto che Pomodoro è socio onorario di Brera e accademico di San Luca.

¹⁴ Cfr. la bibliografia in FERRARIO 2021, p. 231.

¹⁵ Sull'artista (1931-2018): cfr. CARAMEL 1987; TOMMASI 2008; MIGNONE 2011 e l'archivio digitalizzato. Trasferitosi a Milano nel 1958, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti di Brera, avvia, nel 1960, la sua attività espositiva con una personale al Salone dell'Annunciata; nel 1971, l'11^o Bienal de São Paulo (Brasile) gli dedicò uno spazio personale. Risale al 1983 la mostra antologica allestita al PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Si colloca fra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo inizia la sua ricerca su ampie superfici pittoriche con l'intervento sull'atrio della Cassa Rurale Artigiana di Barlassina; nel 1980 fu la volta di tre sale in Palazzo Reale a Milano. Ben 21 sono gli edifici di culto su cui ha lavorato. Tra le esperienze più note, in questo ambito, vi è l'intervento (entro il 2008) sulla chiesa di Nostra Signora del Rosario, progettata dagli architetti milanesi Magnoli e Carmellini a Doha, in Qatar, su un terreno donato alla comunità cattolica dall'Emiro Hamad Khalifa Al-Thani. Nel 2014, a coronamento di un'intensa carriera, divenne membro della romana Accademia di San Luca.

¹⁶ L'opera è in corso di restauro da parte di Raffaella Bennati coadiuvata da Massimo Fergnani.

¹⁷ Verga (1947-2015), formatosi con lo zio architetto, Mario Bacciocchi, fu fortemente influenzato dalla conoscenza e frequentazione di Lucio Fontana e Roberto Crippa. Venuto in contatto con l'astrazione milanese degli anni Sessanta e con la pittura sintetica, iniziò la sua attività espositiva nel 1966, a Seregno, e fu docente, per oltre un ventennio, dell'Accademia “Aldo Galli” di Como. Numerosi i riconoscimenti ottenuti: dal Premio Bugatti (1979) al Premio Giovanni Segantini (1980), ma anche il Giussano Brianza (1980) e il Premio

Fondazione Durini (1991): cfr. BUGATTI 1993; NICOLETTI 2019.

¹⁸ Il professionista (1939-2011) era stato, precedentemente, dirigente dell'Ufficio Tecnico dell'Università degli Studi di Pavia, presso cui si conserva il suo archivio e un lascio di oltre cento volumi di storia dell'architettura e cataloghi di mostre.

¹⁹ Scomparso nel 2008, appartenente a una famiglia originaria di Castronno (VA), fece la sua fortuna nel settore della grande distribuzione, con la fondazione della catena di supermercati Tigros. Profondamente inserito nel tessuto sociale e comunitario della città di Varese, sostenne iniziative di beneficenza e finanziò sia l'ambiente sportivo locale, dal basket al calcio, sia iniziative artistiche e culturali, quali il restauro del battistero di San Giovanni. A lui è intitolata una Fondazione, con fini di solidarietà sociale, beneficenza e pubblica utilità, attiva nell'ambito territoriale della Provincia di Varese: cfr. SPARTÀ 2009. Nel 2013, in memoria di Orrigoni, è stata collocata, di fronte al Tribunale cittadino, in piazza Cacciatori delle Alpi, la scultura, ispirata alla mitologia classica, *Antropotauro con la sua donna* di Salvatore Fiume. Donata dall'Associazione Varese vive, la monumentale statua è la versione in bronzo dell'opera in resina realizzata dal Maestro per la Quadriennale di Roma del 1990.

²⁰ Sull'artista, si veda la biografia a pp. 165-166.

²¹ Il titolo, fornito dall'artista, rimanda alla genesi filosofico-cosmogonica, restituita mediante una narrazione simbolica che dall'embrione giunge all'atomo, passando attraverso effigi acquatiche e rimandi alla volontà, alla spiritualità e all'intelletto, come il compasso: cfr. FERRARIO 2021, p. 238.

²² Esse alludono ai due gradi dell'insegnamento, l'uno letterario, l'altro scientifico; comprendevano, in età medievale, la grammatica, la retorica e la dialettica (il Trivio); l'aritmetica, la geometria, la musica e l'astronomia (il Quadrivio).

²³ Tra i promotori, con Dionigi, Monti e Gorno, vi fu anche il biologo Lorenzo Mortara, oggi associato dell'Ateneo insubre.

²⁴ Cfr. *Arte in Università* 1999.

²⁵ Coen Porisini (1961-), ingegnere, professore ordinario di Sistemi di Elaborazione dell'Informazione e docente nel Corso di Laurea in Informatica, è stato Rettore dell'Università dell'Insubria dal novembre 2012 al novembre 2018.

²⁶ Cfr. FERRARIO 2018; FERRARIO 2021, p. 238.

²⁷ Gianluigi Bennati (1929-2011), Giannetto Bravi (1938-2013), Franco Pontiggia (1942-2006), Ambrogio Pozzi (1931-2012), Giancarlo Sangregorio (1925-2013).

²⁸ Cfr. FERRARIO 2018, pp. 12-14; FERRARIO 2021, p. 238.

²⁹ Per un'illustrazione sistematica delle opere, si rimanda, in questo volume, alla catalogazione della collezione universitaria.

³⁰ Cfr. FERRARIO 2018, pp. 16-17.

³¹ Cfr. CAMPANA 2018.

³² Cfr. FERRARIO 2018, p. 66-67.

³³ Tagliabue (1958-) è stato eletto Rettore dell'Università degli Studi dell'Insubria nel 2018; medico, è professore ordinario di Malattie Odontostomatologiche e docente nel Corso di Laurea in Odontoiatria e protesi dentaria.

³⁴ Cfr. FERRARIO 2018, pp. 28-29; FERRARIO 2021, p. 239.

³⁵ Cfr. FERRARIO 2018, pp. 18-19; FERRARIO 2019A, pp. 68-69; FERRARIO 2021, pp. 239, 241, 255.

³⁶ Cfr. DE STASIO 1994, p. 89.

³⁷ Cfr. FERRARIO 2019A.

³⁸ Per le schede delle 23 sculture, 7 grafiche e un dipinto: cfr. *ivi*, pp. 18-79.

³⁹ Una biografia essenziale in *ivi*, pp. 80-82.

⁴⁰ Cfr. DE STASIO 1994, pp. 87-89; GUALDONI 2017; CAMPAGNA 2018.

⁴¹ Cfr. FERRARIO 2019A, pp. 10-15.

⁴² *Ivi*, pp. 50-51 e la scheda relativa in questo volume (pp. 70-61).

⁴³ *Ivi*, pp. 48-49 e la scheda dell'opera in questo volume (pp. 68-69).

⁴⁴ Si veda il contributo di Laura Facchin in questo volume.

⁴⁵ Cfr. FERRARIO 2021, p. 241.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 242-243.

⁴⁷ Sul fotografo, nato a Milano, ma da decenni residente a Varese: cfr. KOCH *et al.* 2002; FRANZI 2018, PASTRONE 2020.

⁴⁸ Cfr. BARILE 1997, pp. 24-25.

⁴⁹ Cfr. GUALDONI 1997.

⁵⁰ Cfr. FERRARIO 2018, pp. 42-43; 75 e le rispettive schede di catalogo, in questo volume.

⁵¹ Cfr. FERRARIO 2019B.

⁵² Per una biografia essenziale di Pozzi (Varese, 1931 – Gallarate, 2012): *ivi*, pp. 104-105.

⁵³ Per le schede: *ivi*, pp. 27-103.

⁵⁴ Sui criteri di allestimento: FACCHIN, in *ivi*, pp. 20-22.

⁵⁵ Cfr. MUNARI 1987, p. 14.

⁵⁶ Cfr. FERRARIO 2019B, pp. 62-63.

⁵⁷ Pubblicato, una prima volta fuori commercio, nel 1958, fu riedito per i tipi di Muggiani nel 1963 e si trova, oggi, ripubblicato bilingue per la Chronicle Books (2005, San Francisco).

⁵⁸ Su questi aspetti: cfr. DORFLES 1987; PANSERA 1987; CERRITELLI, CARLI 2000; GUALDONI 2000; SACCO 2008.

⁵⁹ Cfr. FERRARIO 2019B, p. 243.

⁶⁰ Cfr. JONGBLOED *et al.* 2008, pp. 303-324: 313.

⁶¹ ANVUR 2015, pp. 1-43: 41.

⁶² Cfr. FERRARIO 2021, pp. 231-236.



Laura
Facchin

LA MUSEALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO

ARTE CHE ABITA L'UNIVERSITÀ

Nella prima metà del 2019, è stata avviata un'attenta riflessione in merito alla possibilità d'inaugurare un piano di museificazione del nucleo d'arte contemporanea di Ateneo, costituitosi grazie alle donazioni di opere in occasione delle mostre organizzate nel dicembre 1999 e nell'ottobre 2018 – gennaio 2019 e auspicabilmente incrementabile grazie a nuove acquisizioni e lasciti, favoriti dalla programmazione di nuovi eventi espositivi o dall'interazione con realtà artistiche e collezionistiche¹.

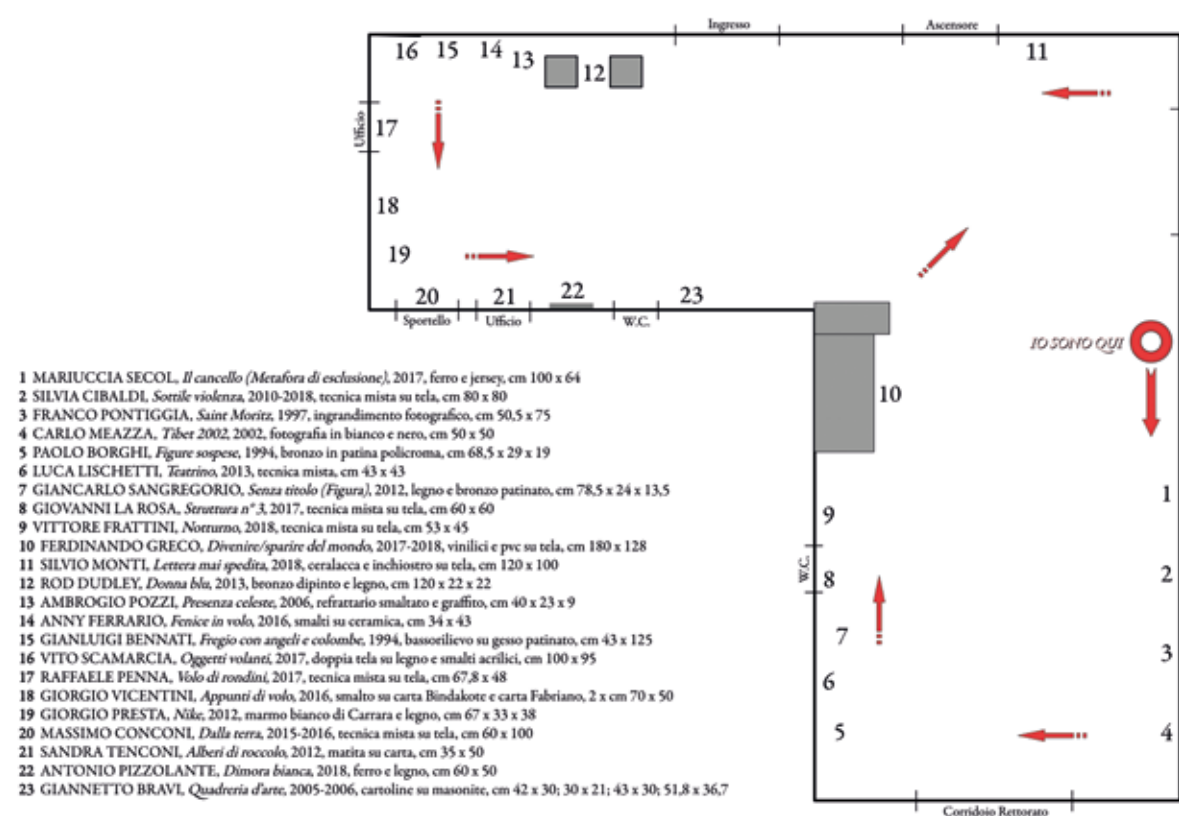
La scelta di rendere fruibile questo insieme di opere che, ormai, si qualificava come una vera e propria raccolta, trova supporto nella compiuta definizione del patrimonio dei musei universitari in rapporto alla Terza Missione, all'interno della *Recommendation on the Governance and Management of University Heritage*², promulgata nel 2005 da parte del Consiglio d'Europa. Il documento, infatti, contiene una serie di indicazioni a riguardo delle strategie gestionali, finanziarie e professionali utili a salvaguardare e promuovere l'«accumulated source of wealth» costituito dal patrimonio di beni culturali proprio degli Atenei, in modo da renderlo fruibile sia dalle comunità universitarie, sia dalle società, latamente intese, in ottica di arricchimento dello sviluppo intellettuale, economico e sociale. Si tratta, cioè, di azioni che hanno alla base la concezione di patrimonio museale inteso nella più ampia accezione di capitale culturale³, di risorsa strategica per la

qualità di vita degli individui, per lo sviluppo sostenibile e per la promozione del territorio.

Istanze, volte a migliorare la visibilità degli poli accademici in tutte quelle attività che hanno per finalità il servizio reso verso la società e le realtà che li ospitano, che sono confluite, nel 2012, nel *Green Paper: Fostering and Measuring Third Mission in Higher Education Institutions*⁴, redatto dalla Commissione Europea e da un gruppo di Università, nel contesto del programma “Lifelong Learning”⁵, adottato, nel 2013, dall'ANVUR⁶ - Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca. I musei d'Ateneo rientrano, a tutti gli effetti, nel novero delle istituzioni in grado di produrre impatti positivi anche al di fuori delle proprie comunità di riferimento e al di là della valorizzazione economica della conoscenza, mediante la tutela, la promozione e il trasferimento del sapere.

La questione di base da affrontare e dirimere nel caso insubre, una volta catalogati tutti i lavori, è stata quella della scelta di spazi adeguati per allestirli, con l'obiettivo di evitare l'utilizzo dei beni quale mero elemento d'arredo qualificante ambienti di rappresentanza e uffici della Governance, considerando, invece, prioritarie le finalità, oltre che di salvaguardia, di valorizzazione e fruizione da parte di pubblici differenziati: dal personale interno all'Istituto al variegato panorama di potenziali visitatori esterni.

Obiettivi, questi, condivisi da tutte le realtà universitarie, non solo italiane, che hanno creato rac-



colte d'arte contemporanea, pur con tempi e modalità differenti: dalla donazione diretta di singoli lavori da parte degli autori, nella maggior parte dei casi per invito della Governance, all'acquisizione di interi nuclei collezionistici, alla diretta commissione di interventi *site specific* o, ancora, ad accordi e comodati d'uso con enti territoriali o privati⁷. Al di là delle innumerevoli varianti connesse ai singoli casi, distinzione primaria è quella fra la creazione di aree esclusivamente dedicate all'esposizione delle opere, all'interno dei complessi edilizi accademici, cercando, tuttavia, di evitare processi di "cristallizzazione" dei beni in senso deterioro⁸, oppure l'applicazione, più o meno estensiva, del concetto di "musealizzazione diffusa"⁹, distribuendo il patrimonio in una molteplicità di spazi condivisi dalla popolazione che vive l'Università: dalle aule di studio ai corridoi, dai cortili agli uffici. Nel caso insubre, in voluta continuità con l'indirizzo promosso attraverso l'organizzazione degli eventi espositivi fondativi e del Ventennale, nell'edificio del Rettorato varesino è stata individuata e riconosciuta la sede più appropriata,

favorita anche dalla sua centralità urbana. Si è trattato, quindi, di applicare, su uno spazio già fortemente connotato da passaggi proprietari e trasformazioni, dapprima come Collegio volto all'educazione femminile, ove, per altro, le arti figurative, la musica e il teatro ebbero un ruolo privilegiato, e, poi, come sede istitutiva dell'Ateneo, le logiche del riuso. Com'è noto, il recupero, la rifunzionalizzazione e la riqualificazione del patrimonio architettonico e paesaggistico (spazi urbani, edifici pubblici e privati, infrastrutture, aree verdi) è argomento di forte dibattito scientifico interdisciplinare negli ultimi decenni¹⁰. Altrettanto discusso è il fenomeno, parimenti sviluppatosi negli ultimi decenni, che vede un'ampia varietà tipologica di spazi aprirsi, più o meno naturalmente, alla riconversione d'uso come luoghi atti a ospitare collezioni permanenti, mostre d'arte, in particolare contemporanea. Dalla più consolidata dialettica con dimore e ambienti del passato più lontano (dal sito archeologico alla villa sette-ottocentesca)¹¹, al riuso, assai frequente, di spazi di archeologia industriale, destina-

2. Veduta d'insieme dei due corridoi dell'area Segreteria Studenti con l'allestimento di parte delle opere della Collezione d'Arte Contemporanea.



ti all'abbandono, ma anche di tentativi di (de) contestualizzazione, talvolta alla ricerca di effetti provocatori o di straniamento, in fabbricati dismessi come ospedali, carceri o, comunque, intesi in senso anticonvenzionale¹². Diversamente da questi casi, in cui il reimpiego interessa siti in disuso, per allestire la collezione dell'Insubria si è trattato di ripensare una parte degli spazi vissuti quotidianamente, destinati alla direzione dell'Ateneo e utilizzati per alta rappresentanza, come aree funzionali a ospitare una raccolta d'arte permanente e a essere riconvertiti, periodicamente, in percorso espositivo per rassegne temporanee. Si è trattato, quindi, di progettare una situazione di compromesso, andando a intendere questi spazi come luoghi in cui l'arte "abita" l'Università. Ciò ha implicato l'obbligo di rapportarsi con strutture e arredi d'uso preesistenti che non possono essere in alcun modo rimossi, nonché contenere l'occupazione fisica degli spazi selezionati, in modo da non ostacolare la quotidiana attività degli uffici, nonché gli spostamenti del personale e degli utenti. È stata, perciò, studiata, pur con i vincoli evidenziati, la possibilità

di applicare essenziali criteri museografici e museotecnici, secondo gli standard minimi previsti dall'ICOM¹³, per permettere una corretta esposizione delle opere, assai differenti per dimensioni e tipologie materiche, garantendone la sicurezza e la piena fruizione. A questo scopo, fondamentale era ideare un supporto informativo per i visitatori, contenente le indicazioni essenziali relative all'autore e all'opera (titolo, cronologia, tecnica e materiali impiegati, dimensioni)¹⁴, in modo tale che, autonomamente, negli orari di apertura della struttura, potessero visitare la collezione (fig. 1). Il progetto di allestimento ha previsto una distribuzione delle opere lungo le pareti, sfruttando gli spazi disponibili in altezza, e, per la maggior parte delle sculture, il posizionamento su supporti, in legno e metallo, dalle linee essenziali, che lo scultore Gianluigi Bennati aveva appositamente creato per le sue creazioni, conservate nell'*atelier* di Gazzada Schianno, messi a disposizione dai congiunti. Il primo nucleo della collezione permanente, allestito, nell'estate 2019, presso l'area a "L" degli ampi corridoi che conducono alla Segreteria Studenti (fig. 2), ha incluso tutte le opere donate all'Ateneo

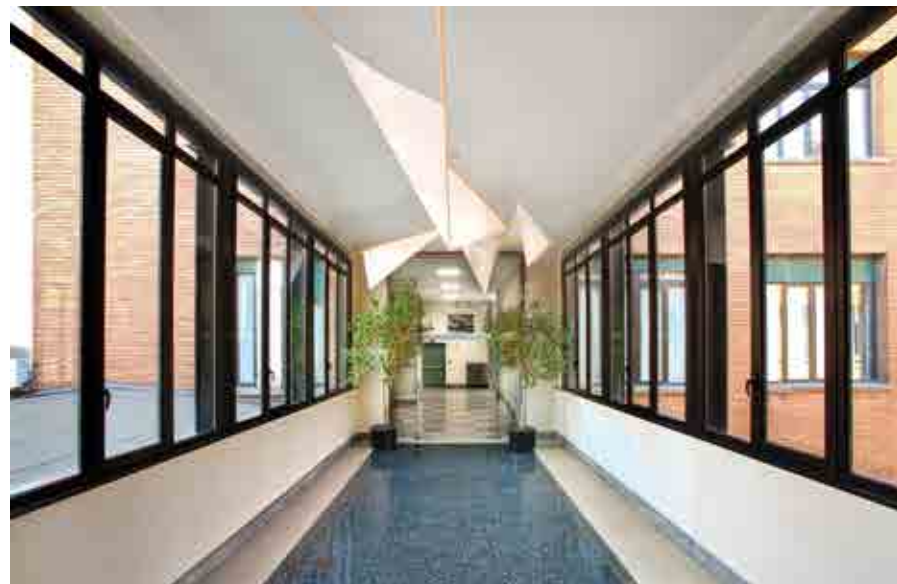


a seguito della collettiva del Ventennale insubre, ai quali si è aggiunto il *Fregio con angeli e colombe* dello stesso Bennati, lasciato disposto dai discendenti dell'artista alla conclusione della monografia a lui dedicata¹⁵. I 22 lavori, pur eterogenei nelle diverse matrici di ricerca, con un'operazione critica da parte dei curatori, sono stati organizzati e collocati nello spazio seguendo la doppia chiave di lettura del rimando tematico e dell'indirizzo di ricerca (figg. 3-5), al fine di evitare una percezione, da parte del pubblico, di singole entità autonome giustapposte, quanto piuttosto suggerire nessi e collegamenti¹⁶: Femminile e Fotografia (Cibaldi, Meazza, Pontiggia, Secol); Astrazione-Informale, Optical Art, Pittura Analitica (Frattini, La Rosa); Figura, e fra Classicismo e Primitivismo (Borghi, Sangregorio); Concettuale, Poesia Visiva (Greco, Monti); Volo e indagini affini (Ferrario, Penna, Pozzi, Presta, Scamarcia, Vicentini); Figurativo (Dudley, Lischetti); Paesaggio ed elementi naturali (Bravi, Conconi, Pizzolante, Tenconi); Sacro (Bennati). Parte integrante del gruppo sono anche tre opere già ricordate: l'installazione vettoriale di Cucci, nell'attiguo corridoio di collegamento con gli uffici della Governance (fig. 6), e le due scultu-



re di Bennati, *Costrizione e Uomo di Cultura*. Queste ultime, posizionate, rispettivamente, al piano terra, su uno zoccolo marmoreo all'imbocco dello scalone d'onore, trasformato così in aulico basamento, e all'esterno, in prossimità dell'ingresso, sono state intese come un primo invito alla visita del percorso espositivo del Rettorato. Nell'ottobre del 2019 è stato messo in opera l'allestimento di parte delle opere acquisite in occasione della mostra del 1999, sino ad allora dislocate tra le varie sedi dell'Università. In questo modo si è definitivamente superata la logica dell'oggetto d'arte inteso alla stregua di un mero

3-5. Veduta d'insieme di uno dei corridoi che conducono all'area Segreteria Studenti con l'allestimento di parte delle opere della Collezione d'Arte Contemporanea.



6. Veduta della galleria di collegamento fra l'area uffici della Governance e l'area Segreteria Studenti. Appesa al soffitto: Francesco Cucci, *Vettorialità insubriche/Un volo verso l'infinito*, 2018.

7. Veduta veduta di parziale dell'atrio e dell'area uffici della Governance con l'allestimento di alcune opere della Collezione d'Arte Contemporanea.

elemento di arredo con valenze estetiche, restituendo, negli spazi istituzionali e di rappresentanza, una porzione del nucleo originario della raccolta. A seguito di una selezione, obbligata dal rispetto delle aree ancora disponibili, ovvero le pareti del corridoio del primo piano, antistante agli uffici del Rettore, dell'ufficio stampa e della sala di rappresentanza, hanno trovato collocazione i lavori di Giorgio Presta, Francesco Cucci e Vittore Frattini (fig. 7), Paolo Borghi, Ambrogio Pozzi, Alessandro Ubaldi, Giorgio Lotti, Giorgio Vicentini e Aldo Ambrosini. Parallelamente, si sono individuate quegli spazi

che avrebbero potuto essere utilizzati per le esposizioni temporanee, con l'intenzione di non dover intervenire con il, pur solo momentaneo, smantellamento, anche parziale, dell'allestimento della collezione di Ateneo. Sono stati così selezionati la galleria di raccordo fra la Segreteria Studenti e gli ambienti del Rettorato e l'aulico scalone, con i suoi ampi pianerottoli, incluso il vano d'ingresso al piano terreno, immaginando una costante dialettica di valorizzazione tra le opere pittoriche parietali degli anni Quaranta e Novanta del Novecento e i lavori temporaneamente allestiti. Questa scelta, non solo consente un immediato e riconoscibile accesso dall'esterno agli eventi, ma, soprattutto, permette di organizzare un percorso "ascensionale", facilmente intuibile dal visitatore, per tappe, corrispondenti a settori dimensionalmente flessibili, a seconda delle differenti esigenze espositive (fig. 8).

In quest'ottica, si è reso necessario ragionare anche sui supporti da utilizzare in occasione di mostre, al di là della volontà di usufruire, quando la tipologia delle opere lo consente, di piani di appoggio e vani offerti dalla stessa struttura architettonica dello scalone che diviene "naturale" scenografia dell'itinerario, fornendo varie prospettive e punti di vista, analogamente agli spazi del primo piano, in particolare l'area che si affaccia direttamente sul monumentale accesso attraverso la balconata marmorea. La dimestichezza con gli spazi selezionati, maturata attraverso i diversi eventi espositivi organizzati sino alla forzata pausa pandemica, ha determinato una sempre maggiore attenzione nel reperimento di sostegni e strutture, dagli essenziali pannelli lignei, utilizzati per il Ventennale, all'*enfilade* di vetrine con corpi illuminanti che hanno ospitato le delicate ceramiche di Ambrogio Pozzi¹⁷. Non si è trattato di valutare la loro adeguatezza per la conservazione e valorizzazione delle opere, ma anche, di considerarne, quantitativamente e per dimensione, la proporzione rispetto all'ambiente nel quale sono inseriti, tenendo presente che, anche nei tempi di svolgimento delle mostre, questi spazi sono quotidianamente utilizzati dal personale dell'Ateneo e dagli utenti. Tuttavia, essi devono, contemporaneamente, poter sostenere la

circolazione del pubblico, specialmente in occasioni, appositamente organizzate, di visite guidate, incontri con artisti, attività didattiche o altre forme di coinvolgimento, per studenti, gruppi e cittadinanza.

La vocazione primaria della collezione permanente di Ateneo, come in tutti i contesti accademici, è quella, pure oggetto di riflessione da parte del mondo universitario¹⁸, di supporto allo studio e alla didattica, in dialogo con la ricerca scientifica, connesso, in questo caso, alla recente introduzione della disciplina della Storia dell'Arte Contemporanea, erogata nei corsi triennali e magistrali di Scienze della Comunicazione e di Scienze del Turismo. Gli studenti hanno, così, la possibilità di visionare e di valutare, in presenza, gli esiti formali che contraddistinguono la ricezione territoriale di dibattiti artistici di portata e diffusione internazionale. In questo modo, è data loro la possibilità di riflettere sulla ciclicità di alcuni linguaggi figurativi e di matrici stilistiche che si ripropongono anche nel presente. La varietà dei lessici che connota la collezione, sia a livello tipologico, sia per quanto concerne le matrici intellettuali sottese alle ricerche, consente una concreta presa di coscienza della complessità e del dinamismo della sensibilità artistica contemporanea, che oltrepassa, in molti casi, modelli convenzionali per abbracciare modalità operative multiformi e crossmediali, non sempre d'immediata comprensione¹⁹. Alla più tradizionale missione formativa ed educativa, da estendersi alla comunità studentesca e universitaria nella sua globalità, nell'ottica di costruire percorsi intrecciati di comunicazione e ricerca interdisciplinari, si affianca quella esterna, strategica, sostenuta dalla Governance, concernente la volontà di promuovere una maggiore integrazione e interazione fra l'Università – intesa come luogo di elaborazione dei saperi aperto alla collettività – e il tessuto sociale di Varese e provincia, anche in senso “fisico”, aprendo il Rettorato a iniziative che operino in sinergia con altri progetti, come, ad esempio, l'annuale Stagione Concertistica, rispondendo così, con un'offerta diversificata, ai bisogni immateriali di cultura della comunità. L'obiettivo è quello di utilizza-



re le raccolte di Ateneo, fruibili gratuitamente dal pubblico della città, per cercare di avvicinare ai lessici del contemporaneo ogni tipologia di *target*, inclusi i cosiddetti “non visitatori”, ossia quelle fasce di popolazione che, normalmente, i luoghi della cultura non riescono a intercettare²⁰, proprio attraverso la possibilità d'instaurare un rapporto diretto, libero e quotidiano con le opere, con gli studiosi e con gli studenti. Questi ultimi, nell'ottica di partecipazione a un progetto culturale complessivo, possono avere la possibilità di svolgere attività di promozione, comunicazione e di guida al percorso permanente, così come ai singoli eventi espositivi, graduando le strategie e il linguaggio a seconda dell'utenza individuata. L'idea cardine, quindi, è quella di rilanciare con forza la *New Genre Public Art*²¹, ovvero di stimolare l'innescarsi di processi relazionali tra artisti, curatori, studenti e pubblico che possano alimentare il dibattito e il pensiero critico e creativo, nonché supportare il *branding* dell'Ateneo e del suo territorio di appartenenza.

8. Veduta d'insieme dell'atrio del Rettorato dalla prima rampa dello scalone.

¹ Cfr. il saggio di FERRARIO in volume.

² Council of Europe Committee of Minister 2005, cit. in FERRARIO 2021, pp. 230-231.

³ In questi termini l'espressione è stata utilizzata da studiosi come John Willett (*Art in City*, 1967), per interi spazi urbani e luoghi di vita collettiva: cfr. GRENIER 2009, pp. 46-47.

⁴ *Green Paper...* 2012; PADFIELD *et al.* 2012, cit. in FERRARIO 2021, p. 231.

⁵ Cfr. BARRELLA 2018, p. 77.

⁶ ANVUR 2013, pp. 559-583, cit. in FERRARIO 2021, p. 231,

⁷ Su questi temi si rimanda alla ricca panoramica in FERRARIO 2021, pp. 231-236 e al progetto *Le Aule dell'Arte*. Ideato proprio con la finalità di confronto tra le vicende e le situazioni dei diversi Atenei italiani, nonché all'elaborazione di strategie di raccordo fra il mondo dell'arte contemporanea e le università, secondo logiche fortemente ricettive del dibattito sulla *Public Art* statunitense, pur nella consapevolezza della diversità della realtà accademica americana, è confluito nella pubblicazione a cura di Nadia Barella e Gaia Salvatori (2012).

⁸ Il poliedrico Gillo Dorfles metteva in guardia dai rischi della museificazione, in particolare dell'arte contemporanea, sin dagli anni Sessanta del Novecento: «una feticizzazione e quindi una mitizzazione nel senso più negativo del termine»: cfr. DORFLES 1965, p. 191.

⁹ Cfr. SALVATORI 2012, pp. 16-17. Non sono, purtroppo, stati pubblicati gli atti della giornata di studio a cura di Francesco Tedeschi ed Elena di Raddo, tenutasi all'Università Cattolica di Milano (17 ottobre 2011), dal titolo *Arte diffusa: interventi, azioni, oggetti nello spazio pubblico*.

¹⁰ Cfr. MASETTI BITELLI 1999; REICHLIN, PEDRETTI 2011; DELLA TORRE 2014; BERTOCCI, VAN RIEL 2014; PALMERO IGLESIAS 2015; PARRINELLO 2016; PALMA CRESPO, GUTIÉRREZ CARRILLO *et al.* 2017; MINUTOLI 2018; CONTE, GUIDA, 2019.

¹¹ Si pensi solamente, nel contesto varesino, al caso di Villa

Orrigoni Litta Biumi, oggi nota come Villa Panza, che ospita, dagli anni Cinquanta del Novecento, la straordinaria raccolta del conte Giuseppe; oppure all'allestimento del Museo Arte Plastica di Castiglione Olona, nel palazzo tre-quattrocentesco già dei Castiglioni di Monteruzzo.

¹² Si vedano, a titolo di esempio, le *location* scelte, nei primi dieci anni di attività, per la rassegna *The Others Art Fair*, nell'ambito dell'annuale weekend dell'Arte Contemporanea di Torino con fiere, eventi e iniziative di respiro internazionale.

¹³ Cfr. *Codice etico dell'ICOM per i musei*, ICOM Italia 2009. Il documento è frutto di un processo di elaborazione che è stato avviato nel 1986 e si è perfezionato, con riconoscimento da parte della 21ª Assemblea Generale dell'Ente nel 2004.

¹⁴ Sono stati selezionati tutti quei dati considerati essenziali dalla normativa ministeriale (Istituto per il Catalogo e la Documentazione) per la schedatura delle opere d'arte contemporanea, già utilizzati anche per la redazione delle schede inventariali del patrimonio: cfr. PIANTONI, GIFFI 2004.

¹⁵ Cfr. le schede in volume.

¹⁶ David Joselit, studioso di arte americana e, attualmente, docente ad Harvard, in relazione ai criteri espositivi delle collezioni d'arte della Yale University aveva rimarcato l'importanza di rintracciare «a more cohesive Visual identity and conceptual framework»: cfr. JOSELIT 1989, pp. 133-134.

¹⁷ Cfr. FACCHIN 2019, pp. 20-22.

¹⁸ Cfr. BARRELLA 2012, pp. 29-34; ZULIANI 2012, pp. 43-52.

¹⁹ FERRARIO 2021, pp.244-245.

²⁰ BARRELLA 2012, p. 32.

²¹ Sul tema, da intendersi, in questa sede, non solo come “pubblica” in relazione al luogo in cui si trova, aspetto che richiama prassi plurisecolari, ma perché agisce in un contesto cittadino e per una specifica comunità: cfr. LACY 1995; CRISTALLINI 2008; PALERMO 2012, pp. 103-110; SALVATORI 2018, pp. 236-239.

CATALOGO DELLE OPERE

a cura di Massimiliano Ferrario

ALDO AMBROSINI

(1942-)

Due figure

1997

Acquerello, tempera e pastello su carta
cm 170 x 210

Nell'opera, posizionata sulla parete di fondo dell'atrio esterno agli uffici rettorali, sono raffigurati un uomo e una donna. La *silhouette* del primo, i cui tratti somatici sono appena accennati, si protende verso la figura femminile, accovacciata, della quale non è, invece, delineato il volto. Il tenue effetto grafico è controbilanciato da un drammatico utilizzo del nero, che riempie, parzialmente, il corpo del soggetto di destra e l'area che separa i due volti, sfumando nei toni dei grigi, dei marroni-ocra e dei rossi.

Il sentore graffito, i contorni frastagliati e la *verve* gestuale, unitamente alle tracce di *dripping*, consentono di rilevare l'influsso, nella ricerca dell'artista, baricentrata sull'indagine della condizione umana (cfr. Ferrario 2018, p. 17), dell'Informale europeo e internazionale, con il traino dell'Action painting dell'Espressionismo astratto statunitense (da Willem De Kooning a Franz Kline e Mark Rothko), che si somma a ponderati sguardi alla Pop Art italiana della Scuola di Piazza del Popolo (Mario Schifano *in primis*). La risultante è una neofigurazione volutamente “antiaccademica”, arcaizzante e semplificata, ma pregna di sostrati metalinguistici, che richiamano in causa anche la pittura vascolare, dichiarato modello di Ambrosini.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 71.



GIANLUIGI BENNATI

(1929-2011)

Fregio con angeli e colombe

1994

Gesso patinato

cm 43 x 125

Il bassorilievo si sviluppa orizzontalmente, in modo da consentire un'efficace narrazione relativa al significato dell'acqua nel Battesimo cristiano. Ai lati di cinque colombe in volo sono raffigurate due coppie d'angeli: quella a sinistra colta in preghiera, quella a destra musicante.

L'opera, attraverso il dato, costante nella poetica dell'artista, del realismo esistenziale, anche volto a umanizzare il soggetto sacro, nel solco del più ampio dibattito novecentesco pre e post-conciliare, è un modello preparatorio, poi non tradotto nella versione finale, della serie di terrecotte eseguite, nel 1994, per decorare il fonte battesimale della chiesa parrocchiale di San Grato di Bobbiate (VA).

Il lirismo espressionista (cfr. Ferrario 2019, pp. 10-15) dei volti torniti, dagli occhi incavati e dalla mascella evidenziata, caratteri tipici dell'estetica di Bennati, al pari dell'accentuazione degli arti, massicci ed enfaticizzati nella plasticità delle pose, allontana le figure, più prossime alla terra che al cielo, dall'immaginario angelico. Alla greve corporeità si affianca una sofisticata crasi fra classico e primitivo, leggibile, appunto, nella scelta della sequenza narrativa simmetrica, che, come in una pittura vascolare greca o nel fregio di un sarcofago d'età ellenistica, procede su un unico piano, senza soluzione di continuità. La reciprocità delle pose e i giochi di sguardi creano un effetto di calibrata compostezza, che si dilata e, al contempo, converge verso il centro, ritmato dal poetico movimento circolare del volo delle colombe, emblema cristiano dello Spirito Santo e, dunque, simbolo di pace e di salvezza.

La scultura è stata donata dai congiunti del maestro a seguito della retrospettiva personale allestita in Rettorato fra il 17 maggio e il 17 luglio 2019.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2019, pp. 48-49.



GIANLUIGI BENNATI

(1929-2011)

Costrizione

1995

Terracotta refrattaria patinata
cm 120 x 52,5 x 50

L'opera è dedicata a una delle tematiche più sondate dallo scultore, ovvero quella antropologica e sociologica, spesso delineata attraverso l'evocazione di *status* esistenziali dicotomici, ma posti in dialettica sequenziale costrizione-obbligo/emancipazione-liberazione. Nel caso in oggetto, la privazione della libertà è chiaramente suggerita dalla posizione delle braccia, legate all'altezza dei polsi e mostrate enfaticamente all'osservatore, al quale è domandato, metaforicamente, di rompere il vincolo che imprigiona l'uomo.

La figura, tratteggiata da Bennati mediante il riconoscibile repertorio espressionista (cfr. Ferrario 2019, pp. 10-15), è quella di un umile lavoratore della classe popolare operaia, categoria cui l'artista stesso sentiva di appartenere. La peculiare gestione del vestiario, proposta anche in occasione d'interventi pubblici, come il *Monumento ai Caduti e agli Invalidi del Lavoro* di Legnano, unitamente al portato autobiografico, chiariscono il significato della scultura, allusiva delle coercizioni fisiche e degli obblighi morali e sociali imposti dalla civiltà industriale, che non consente al singolo individuo di affermarsi liberamente e in modo autonomo, costringendolo ad accettare soprusi e umiliazioni annichilenti. Tali messaggi hanno costellato, nei decenni, la produzione di Bennati, che in molteplici frangenti indagò il tema dell'umanità imprigionata e vilipesa (*Luigi Bennati* 2001, pp. 26, 30), sovente scolpendo lacci, corde, catene, ganci o strutture contenitive (*Luigi Bennati* 2001, pp. 25-29): simboli drammatici, ma, al contempo, forieri di ribellione, lotta e riscatto.

La scultura, donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999, è stata successivamente esposta in occasione della retrospettiva personale dedicata all'artista (17 maggio – 17 luglio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 71; FERRARIO 2019, pp. 50-51.



PAOLO BORGHI

(1942-)

Sopra il paesaggio

1994

Bronzo patinato
cm 28 x 33 x 17

Le due figure, quella maschile, in posizione eretta, e quella femminile, sdraiata, si fondono con lo sperone roccioso sottostante, allusivo a un paesaggio montano.

L'opera affronta una delle tematiche più sondate da Borghi, sia sul versante scultoreo (marmi, bronzi e terrecotte), sia grafico (cfr. Radin 2002, pp. 17-57; 141-156): il rapporto figura-paesaggio, naturale o antropico, spesso declinato nella valenza evocativa, misterica e trascendentale di forma e colore e con costanti rimandi classicisti e primitivisti, carichi di suggestioni neoromantiche, neosimboliste e neometafisiche (fra Arnold Böcklin e Giorgio de Chirico) che lo vedono accostarsi al magistero di capiscuola del calibro di Auguste Rodin, Leonardo Bistolfi, Émile-Antoine Bourdelle ed Arturo Martini, ma anche alla dimensione “organica” di Henry Moore.

Nel processo metamorfico attuato dall'artista, dove antico e contemporaneo convivono, natura, architettura e figura si fondono in un tutt'uno armonico e, al contempo, surreale (cfr. Ricciardi 2006, pp. 9-13). L'uomo diviene, così, allegoria, personificazione dell'universo naturale o urbano, come nel monumentale bronzo *Le Alpi* (2003), riproposto in più varianti dimensionali e materiche.

L'esemplare in esame anticipa, nella cronologia, opere di soggetto analogo, ma di dimensioni maggiori, come la terracotta e il bronzo del 1995, intitolati, appunto, *Sopra il paesaggio* (cfr. Radin 2002, p. 32; Radin 2006, s.p.), in cui compare anche una struttura architettonica, non presente in questo lavoro.

La scultura è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 71.



PAOLO BORGHİ

(1942-)

Figure sospese

1994

Bronzo patinato
cm 68,5 x 29 x 19

Da una lastra, dipinta in bicromia verde-rosso, emergono un uomo e una donna, nudi, colti, frontalmente, nell'incendere del cammino. Le figure, che mescolano matrici primitiviste (volti) e classiciste (corpi), nel solco della grande fortuna novecentesca di entrambe, lasciano solo appena intuire, nell'accennata semplificazione formale, la proiezione dell'artista verso la ricerca di Henry Moore, suo dichiarato modello, al pari di maestri come Rodin, Bistolfi, Bourdelle e Martini.

Ricorrenti, nel ciclo delle *Figure sospese* e, più in generale, nell'indagine di Borghi, che spazia da rievocazioni simboliste a omaggi metafisici, sono i temi del mito e del rapporto uomo-natura-paesaggio, intesi in modo simbiotico, spesso allegorico, e alla luce della loro valenza evocativa e misterica (cfr. Riva 2006, pp. 39-40), anche laddove rapportata alla tematica sacra, talvolta esplicitata (cfr. Chenis 2002, pp. 59-73), in altri casi allusa, come nell'esemplare in esame. Infatti, il rilievo potrebbe costituirsi alla stregua di una rappresentazione della cacciata dei progenitori Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, con il rosso che rimanderebbe al peccato originale e il verde a Eden.

La scultura è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in occasione della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, celebrante il Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 20-21.



GIANNETTO BRAVI

(1938-2013)

Quadreria d'arte

2005-2006

Cartoline su masonite

cm 42 x 30; 30 x 21; 43 x 30; 51,8 x 36,7

Le quattro opere, interdipendenti, fanno parte della *Quadreria d'arte*, ricerca, in continua evoluzione e in costante ampliamento, avviata da Bravi con l'obiettivo di allestire il "Museo dei Musei". La *ratio* metodologica prevede l'accumulazione di cartoline riproducenti, in scala, dipinti iconici della storia dell'arte, raccolte dall'artista nel corso di viaggi e visite a musei e mostre. Ogni singolo nucleo tematico è identificato da un preciso colore della cornice, in questo caso il giallo, che incastona immagini di soggetto paesaggistico e di veduta: *Le sorgenti del Gorgazzo* (1872) di Luigi Nono, *Mattino, la danza delle ninfe* (1850) di Jean-Baptiste Camille Corot, *Gli alti pioppi* (1928) di Michel Kikoine e uno scorcio di Venezia di Canaletto.

Bravi, che fa sua la concezione pop di matrice warholiana, ma anche i precipitati francesi del Nouveau Réalisme (da amico del teorico Pierre Restany), si avvale del supporto tecnologico per serializzare l'oggetto d'arte, che viene, in tal modo, reificato e replicato potenzialmente all'infinito, tanto a livello della singola raccolta modulare incorniciata, quanto della somma delle composizioni allestite (cfr. F. Parachini 2016).

Le quattro opere sono state donate all'Università degli Studi dell'Insubria in occasione della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, celebrante il Ventennale della fondazione (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

SPINOSA 2007; FERRARIO 2018, pp. 22-23.



GIANNETTO BRAVI

(1938-2013)

Classe 3a A 1924

1994

Trasferimento di gelatina fotografica su tela Rembrandt
cm 118,5 x 161

La fotografia, in bianco e nero, omaggia una classe terza del liceo-ginnasio “Cesare Beccaria” di Milano, tra i più antichi istituti scolastici italiani. Il gruppo di studenti si raccoglie, disposto su più livelli, in esterno, attorno alle figure, in primo piano, centrali, di un’insegnante e del preside.

Con la riproduzione, ingrandita, dello scatto originale, datato 1924, Bravi omaggia la figura del padre, Angiolo, a quel tempo tredicenne, riconoscibile nel secondo giovane, in piedi, che compare in terza fila, da sinistra. Nato nel 1911 presso il capoluogo lombardo, fu ospite del prestigioso Collegio Ghislieri e si laureò, nel 1933, in medicina all’Università di Pavia, dimostrando una precocità e un talento fuori dall’ordinario. Nel 1935, durante il servizio militare, fu inviato in Libia, e coordinò il Reparto Osservazione Psichiatrica dell’Ospedale coloniale principale “Vittorio Emanuele II” di Tripoli. Fu in occasione di questo incarico che Angiolo maturò la propria vocazione alla psichiatria, raccogliendo le osservazioni cliniche sulle quali avrebbe fondato i primi, pionieristici, lavori scientifici di psicologia e psichiatria comparate, relativi alle varie popolazioni libiche, condensati, nel 1937, all’interno della sua opera fondamentale: *Frammenti di psichiatria coloniale* (cfr. Benevelli, Scarfone 2019).

L’opera è stata esposta, nel 1995, insieme ad altri scatti di famiglia, compreso il nucleo della moglie, Laura Bonato, alla mostra intitolata *La memoria riappropriata*, allestita presso il Museo Ken Damy di fotografia contemporanea di Milano. L’anno precedente, Pierre Restany, teorico del Nouveau Réalisme, aveva recensito il ciclo fotografico, presso la sede di Brescia del Museo Damy. Con Bravi, il critico d’arte francese aveva condiviso nel 1972, l’esperienza napoletana (prima di spostarsi dapprima a Saronno e poi a Cislago, Bravi visse a Napoli fra il 1940 e il 1972) ribattezzata “Operazione Vesuvio”, con la quale si promuoveva la conversione dei bordi della cima del Vesuvio in un parco culturale internazionale, aperto agli artisti di tutto il mondo, desiderosi d’intervenire direttamente su quel luogo suggestivo.

L’opera è stata donata all’Università degli Studi dell’Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 72.



SILVIA CIBALDI

(1939-)

Libri da viaggio

1995

Tecnica mista
cm 160 x 45

La struttura reticolare, a sviluppo verticale, è composta da un groviglio di corde intrecciate e di rami spezzati, sui quali sono avviluppati nastri cartacei che riportano iscrizioni redatte dell'artista. A livello mediano, tre elementi affiancati, simili a pietre o a grezze formelle lapidee dai contorni frastagliati, sono fissati mediante fori, attraversati dallo spago, annodato.

La composizione condensa alcune delle tematiche più care all'artista, attenta conoscitrice delle materie e delle loro possibilità espressive: la natura, intesa quale massima espressione creatrice della madre Terra, il ciclo della vita e la sua, poetica, magia. La dimensione evocativa, fiabesca, si esprime anche nell'invito al viaggio e alla lettura, snocciolato attraverso una sintassi che, nel suo minimalismo, pare un pentagramma di sinfonie d'intrecci. Decise sono le assonanze con i cicli delle *Sculture tramate* e delle *Albere*: figure femminili sorgive e archetipiche, che germogliano, fondendosi con l'universo naturale. Qui, invece, sono le parole, la grafia, lo scritto, a metamorfizzarsi con una natura fatta di legni e di pietre, che, in ultimo, rimanda alla mano e all'estro dell'uomo.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 72.



SILVIA CIBALDI

(1939-)

Sottile violenza

2010-2018

Tecnica mista su tela
cm 80 x 80

L'opera, polimaterica, è caratterizzata dalla presenza di sette impronte di mano, di color rosso sangue, impresse sulla superficie della tela. All'intervento pittorico si somma l'applicazione, a *collage*, di fili neri e bianchi, disposti a "X" e ancorati al supporto, e di quattro ritagli di giornale con innesti di pittura e iscrizioni. Entro uno di questi sono visibili due figure, in bilico fra esseri umanoidi e neonati, sovrastate da parole confusionarie, che ritornano, in basso, anche sulla pagina arrotolata e parzialmente lacerata.

Nel lavoro, che si discosta dall'universo delle *Sculture tramate* o dei sognanti mondi boschivi e vegetali del ciclo delle *Albere* (cfr. Bartolena 2016 e 2017), Cibaldi, che nel 1975 ha aderito al gruppo femminista "Immagine" di Varese, fondato, l'anno precedente, da Milli Gandini e Mariuccia Secol (con le quali ha esposto alla 38^a edizione della Biennale di Venezia del 1978), riflette sulla condizione femminile, con una vena di sensibilizzazione e denuncia, probabilmente in merito alla violenza sulle donne (richiamata dalle impronte), evocate tramite l'elemento tessile, nella declinazione del cucito, che divenne cicatrice indelebile.

La tela è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, celebrante il Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 24-25.



MASSIMO CONCONI

(1954-)

Stele

1993

Tecnica mista su carta e tele
cm 110 x 40

Il supporto, a sviluppo verticale, è riccamente dipinto in policromia, con applicazioni a *collage* di brandelli di carta e tela. I colori sono tenui, dall'effetto pastellato, con una preponderanza di azzurri, bianchi e rosa, ma la violenza gestuale, graffiante e materica della composizione, irrompe e spezza la supposta armonia dell'insieme.

Il lavoro, di chiara matrice astratto-informale, che risente del portato della lezione di Luigi Veronesi, con il quale l'artista si formò a Brera, al pari dell'amico e collega Emilio Corti, si costituisce alla stregua di una stele, votiva più che commemorativa, in quanto rivolta a celebrare la forza, dirompente, degli elementi naturali, tema che Conconi, negli anni, ha continuato a sondare con costanza, arricchendo il suo vocabolario artistico e spingendosi verso una più strutturata e complessa sintesi polimaterica, che giunge a esiti di tridimensionalità. Dichiarati sono i modelli: da Fausto Melotti ad Afro Basaldella, da Gianni Dova a Paul Klee (al quale l'artista dedicò la tesi di laurea) e Vasilij Kandinskij.

L'opera, esposta in occasione di una personale dell'artista, organizzata a Villa Soranzo di Varallo Pombia (NO) e poi al Centro Culturale Mecenatè di Lucera (FG), è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 72.



MASSIMO CONCONI

(1954-)

Dalla terra

2015-2016

Tecnica mista su tela
cm 60 x 100

Sulla porzione inferiore della tela è applicato, diagonalmente, un elemento di forma rettangolare, che fuoriesce dal perimetro del supporto ed è fittamente decorato mediante tratti policromi, con preponderanza delle tonalità dei blu e degli azzurri. La tavola è ancorata per mezzo di cavi, dipinti di rosso-bordeaux, sovrapposti all'intervento pittorico, terminanti in anelli e dadi di blocco. Dalla porzione superiore destra dell'asse, si staglia un secondo elemento, dall'andamento sinuoso, una sorta di ramo, colorato di giallo screziato. Anche il fondale, riccamente policromo, alterna rapide pennellate di colore, steso a tratteggio a campiture più ampie, in secondo piano, che creano un effetto velato e rarefatto. L'opera, che s'inserisce nel contesto dell'ampia indagine dell'artista sugli elementi naturali, mostra, rispetto a soggetti analoghi, una maggiore attenzione per la tridimensionalità, conservando l'afflato in bilico fra Informale materico ed Espressionismo Astratto. Particolarmente ricercato è l'esito semantico, che pare costituirsi in senso ossimorico: a dispetto del titolo, infatti, la creazione sembra evocare l'elemento acquatico, marino, piuttosto che la dimensione terrena. E proprio in questo voluto slittamento fra immagine e corredo didascalico si esplicita il senso del lavoro in esame, che comunica la genesi dell'elemento terreno, simboleggiato proprio dalla tavola e dal ramo, attraverso il suo opposto / complementare, l'acqua. Quella che, di primo acchito, parrebbe una tavola alla deriva, ciò che rimane di un'imbarcazione (del suo albero maestro e delle sue funi) in balia della tempesta, diviene metafora, di chiara matrice evoluzionistica, della nascita della Terra. La tela è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 26-27.



FRANCESCO CUCCI

(1948-)

Storia di operai, monaci e contadini

1997

Tecnica mista su tela
cm 100 x 80

Al centro della tela, una figura geometrica rettangolare centinata è percorsa, all'interno, da linee di forza vettoriali, rette e curve, che creano forme intermedie, stazioni generate da punti sorgente. Nella porzione che si estende dal basso verso sinistra è impressa una mappa urbana della città di Magenta (il lavoro fu realizzato in vista di un'esposizione nel comune lombardo), mentre le restanti aree del prisma sono dipinte con tonalità calde, giocate sui marroni, i verdi, i gialli e i rosa-aranciati, che spiccano in rapporto all'abbacinante fondale bianco che connota il trapezio, sviluppantesi superiormente dal punto centrale e definendo, a sua volta, un reticolo interno.

Nel solco della sua longeva indagine di matrice decostruttivista, Cucci propone una crasi fra storia (evocata dalla cartina) e geometria (euclidea e non euclidea), con l'obiettivo di studiare e contestualizzare un territorio, un agglomerato urbano, partendo dalle ragioni che ne hanno determinato la nascita e traducendo graficamente lo sviluppo e l'espansione. Le maglie-guida, fatte di multipli e sottomultipli, traslazioni di diagonali che descrivono sezioni auree, simmetrie e asimmetrie, divengono "geometria esplorativa" e, unitamente alle cromie, definiscono i caratteri del bacino territoriale analizzato, facente parte della città metropolitana di Milano. Cucci evoca, sinteticamente, ma in maniera efficace, i tre macrosettori-religioso, lavorativo e agricolo – cui riserva la gamma dei marroni e dei grigi, rimando al saio dei frati francescani, ma anche alle zolle di terra lavorate dai contadini e alle tute degli operai dell'industria. Genti e comunità che, dalla periferia, si spostavano, sin da tempi remoti, verso zone di maggiore sviluppo e continuano, anche oggi, a percorrere gli itinerari segnati dalla mappa di fondo.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 73.



ROD DUDLEY

(1935-)

Fashion Girls

1998

Olio su tela

cm 100 x 45

Nel dipinto sono raffigurate tre figure femminili: le due laterali, più alte, indossano una sottile sottoveste rossa, che lascia in vista i seni e la vulva, e calzature dagli alti tacchi; quella centrale porta un abito spezzato, con giacca e pantalone decorati a motivi geometrici, camicia, cravatta e scarpe basse. I volti sono sorridenti, i colori sgargianti, le pose enfatiche e plastiche. Le donne sono posizionate al centro di una piattaforma ovale su cui è applicata, in basso al centro, una manovella di carica a farfalla, tipica del meccanismo di alcuni vecchi giocattoli a movimento comandato meccanicamente.

L'opera s'inserisce nel contesto di una delle tematiche maggiormente sondate, in pittura e in scultura, dall'artista australiano (cfr. *Rod Dudley* 2010, pp. 63, 84-85), che dalla metà degli anni Sessanta giunse in Italia, ove, fra Milano e Sesto Calende, ebbe modo di conoscere e frequentare, tra gli altri, nomi del calibro di Lucio Fontana, Enrico Baj, Valerio Adami e Giancarlo Sangregorio (quest'ultimo gli offrì un lavoro: cfr. *Rod Dudley* 2010, p. 9): quello della moda e dello spettacolo, condensato nell'effigie, volutamente stereotipata, dell'icona femminile e della mercificazione del suo corpo, che diviene vessillo della società dei consumi e dell'effimera condizione esistenziale da essa derivata (forti le assonanze intellettuali con gli spaccati alienanti di Edward Kienholz), tratteggiata dalla presenza della rotella di carica. Tipica, nella produzione di Dudley in generale, in quella degli anni Ottanta e Novanta in particolare, è la resa caricaturale, grottesca e tragicomica, ma anche i colori accesi e violenti, a metà fra revivalismi espressionisti e una più netta adesione alle istanze della Pop Art britannica (Peter Blake, David Hockney, Allen Jones) e statunitense (le *pin-up* e le dive, anche warholiane, come Marilyn Monroe) e della Neue Sachlichkeit tedesca (George Grosz e Otto Dix).

La tela è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 73.



ROD DUDLEY

(1935-)

Donna blu

2013

Bronzo patinato e legno
cm 120 x 22 x 22

Una figura femminile, stante, con le braccia distese lungo i fianchi, indossa un abito turchese, decorato con un motivo a righe e a macchie *ton sur ton*, che lascia scoperte unicamente le spalle e termina, in basso, all'altezza delle caviglie, avvolte entro calzature dall'alto tacco. La capigliatura è raccolta e la mimica cristallizzata in un attimo d'intenso giubilo. Al di là dell'evidente retaggio Neo-pop di matrice britannica (Blake, Hockney, Jones), tipico della dissacrante produzione di Dudley (cfr. *Rod Dudley 2010*, p. 15), il sorriso sornione, unitamente all'innaturale allungamento stilizzato e caricaturale della *silhouette*, richiamano in causa illustri precedenti: da Medardo Rosso ad Arturo Martini, da Marino Marini ad Henry Moore (cfr. *Rod Dudley 2010*, pp. 9-10), sino al più evidente sguardo ad Alberto Giacometti e alla poetica della Neue Sachlichkeit tedesca (Grosz, Dix).

Ciò che rende estremamente riconoscibile il lavoro dell'artista (cfr. *Rod Dudley 2010*, pp. 20, 83, 94, 106-109, 120, 125-126) è la vena tragicomica, a tratti volutamente patetica, che connota questi spaccati antropologici di quotidiana ordinarietà alienante, solo in apparenza mascherata da ostentate calma, compostezza e felicità. Istanze che, sommate alla colta vena *kitsch*, connettono l'universo plastico e figurativo dell'australiano alla ricerca di autori come Edward Kienholz, ma anche a parte della produzione di Jeff Koons.

La scultura è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in occasione della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in chiusura delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 30-31.



ANNY FERRARIO

(1944-)

Fenice in volo

2016

Smalti su ceramica
cm 34 x 43

Il supporto in ceramica rettangolare, dai contorni frastagliati, è decorato con smalti in tricromia rosso-grigio-verde.

La ricerca dell'artista, avvicinatasi, dal 1986, alla lavorazione della ceramica, dapprima attraverso la frequentazione della Fornaci Ibis di Cunardo e poi, autonomamente, nel suo Atelier Capricorno, a Cocquio Trevisago, verte, qui, sull'elemento naturale, inteso nell'accezione neoromantica di slancio vitalistico e forza creatrice. Il volo del mitologico uccello di fuoco viene tradotto mediante una spiccata semplificazione formale, vicina alla tecnica raku, praticata e insegnata da Ferrario, che ne riduce l'azione, in una sineddoche pittorica, alla sola traiettoria sinusoidale e rapsodica, evocata dagli elementi che si stagliano sul fondale rosso. La fenice funge, così, da metafora del continuo riproporsi del ciclo dell'esistenza, secondo una concezione del tempo che collega, lungo i secoli, la classicità greco-romana al nietzschiano eterno ritorno dell'uguale.

La riflessione sul mito, particolarmente presente nell'ultima fase della produzione di Ferrario (cfr. Barile 2015), s'interseca col tema naturalistico, divenendo pretesto sia per un'indagine sui quattro elementi della filosofia antica, sia per una metaindagine sul concetto di tempo, epitomata nel nesso che lega il mito all'eterno. Non a caso, nella *tetraktýs* pitagorica, il fuoco, qui incarnato dalla fenice, rappresenta il punto superiore, il vertice del triangolo equilatero e, dunque, la totalità e la compiutezza. L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2017; FERRARIO 2018, pp. 32-33.



VITTORE FRATTINI

(1937-)

Universo Lumen (Lumen rosso)

1987

Tecnica mista su tela
cm 140 x 140

Dal fondale monocromo rosso si stagliano due elementi geometrici (sfera e triangolo) e una serie di linee, ondulate e rette, variamente orientate, giocate sui toni del bianco, del nero, del giallo e dell'azzurro.

Superata la fase post-informale degli anni Cinquanta e Sessanta, vicina al magistero di Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Franz Kline, Cy Twombly, Alberto Burri ed Emilio Vedova (cfr. *Vittore Frattini* 2017, pp. 13-91), dal 1974 (cfr. Scheiwiller 1985, in *Vittore Frattini* 2017, p. 304) Frattini ha perfezionato un'estetica rinnovata, baricentrata sul primato, astratto e minimalista, di linee e geometrie essenziali e primarie, mutuato dallo studio accorto della sensibilità Color field painting, espressa nella produzione di artisti come Kenneth Noland, Barnett Newman, Morris Louis e Mark Rothko, che ebbe modo di conoscere nel 1965, in occasione di un viaggio negli Stati Uniti. Nasce così la serie dei *Lumen*, ottenuta attraverso l'applicazione di colori acrilici luminescenti che consentono la visione anche notturna dell'opera (cfr. Frattini 1977, in *Vittore Frattini* 2017, p. 298).

Il ciclo, declinato in molteplici varianti cromatiche e configurazioni formali, si focalizza sulla triade segno-luce-colore, con un non banale sguardo al Suprematismo russo (Kazimir Malevič, El Lissitzky), liricamente reinterpretato, e allo spazialismo fontaniano (cfr. Dell'Acqua 1985, in *Vittore Frattini* 2017, p. 303), cui si sommano sentori di Pittura analitica: il tutto, come ha suggerito l'artista, veicolato per «tradurre graficamente le vibrazioni stesse del nostro cuore che si fanno linee-luce» (cfr. Frattini 1977 *op. cit.*), ma anche fenomeni naturali, come il volo, *status* fisici e geometrici, come la leggerezza o la verticalità e molte altre suggestioni.

La litografia, tratta da un dipinto del 1985, intitolato *Rosso*, presentato, l'anno successivo, alla Georgetown University di Washington (con introduzione di Giuseppe Panza di Biumo), è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

Inedito.



VITTORE FRATTINI

(1937-)

Lumen

1999

Tecnica mista su tela
cm 60 x 48

Sul fondale grigio sono dipinti tre fasci di linee verticali, dall'andamento irregolare, resi mediante l'utilizzo del bianco, del nero, dei marroni-ocra e dell'arancione.

L'esemplare in oggetto fa parte della serie dei *Lumen*, inaugurata da Frattini nel 1974, dopo la stagione post-informale degli anni Cinquanta e Sessanta, con l'obiettivo di «eliminare dalla tessitura dell'opera la trama del gesto aggressivo creandone volontariamente uno *ex-novo*» (cfr. Corgnati 2005, in *Vittore Frattini* 2017, p. 323).

Oltre al conclamato richiamo all'Espressionismo astratto e alla sensibilità Color field statunitense, che l'artista mutuò dalla ricerca di autori come Noland, Rothko, Newman e Louis, riecheggia, qui, in maniera piuttosto evidente, l'omaggio al padre dello Spazialismo, Lucio Fontana, che rivive negli essenziali “tagli” di Frattini, privati, tuttavia, del rigore geometrico e della precisione fontaniani, in virtù di una maggiore, lirica e musicale, libertà concessa alla linea, intesa nella sua funzione analitica delle potenzialità di forma, luce e colore, con non pochi punti di contatto anche con la ricerca di Pietro Consagra, riferimento importante per Frattini (cfr. Madesani 2009, in *Vittore Frattini* 2017, p. 331).

L'opera, realizzata su un tessuto della stilista Alberta Ferretti, è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 74.



VITTORE FRATTINI

(1937-)

Notturmo

2018

Tecnica mista su tela
cm 53 x 45

Il dipinto si caratterizza per il violento contrasto cromatico ottenuto dalla stesura, sul fondale nero, di fasce orizzontali ondulate bianche, rosse, gialle e azzurre, che paiono mosse da una leggera brezza di vento (cfr. Carluccio 1971, in *Vittore Frattini* 2017, p. 295). Il risultato è un effetto diurno, che consente alle cromie di stagliarsi in completa autonomia visiva rispetto all'atmosfera notturna della tela, in assonanza con la ricerca dell'artista sul ciclo dei *Lumen*, condotta a partire dalla metà degli anni Settanta (cfr. Scheiwiller, in *Vittore Frattini* 2017, p. 304).

L'opera ben tratteggia l'evoluzione stilistica di Frattini, nei termini di un progressivo, ma mai completo, abbandono delle istanze informali degli anni Cinquanta e Sessanta, in favore del primato astratto della linea, intesa nella sua dimensione lirica e non geometrica.

Oltre allo sguardo rivolto all'espressionismo astratto, ampiamente evocato dalla critica, la seconda fase della produzione dell'artista, di cui l'esemplare in esame fa parte, denota il perdurare di matrici pittoriche nucleari (Gianni Dova, Roberto Crippa) e un incedere a cavallo fra l'Informale gestuale e la Pittura analitica. Se, da una parte, è innegabile il magistero dei *color field painters* statunitensi (da Rothko a Newman e Louis), dall'altra è interessante cogliere il nesso con gli analitici Riccardo Guarnieri, Giorgio Griffa e Claudio Verna.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 34-35.



FERDINANDO GRECO

(1939-)

Divenire/sparire del mondo

2017-2018

Vinilici e PVC su tela

cm 180 x 128

Sul fondale nero, con tracce di policromia, si stagliano due elementi: un chiusino, raffigurato in primo piano, nella parte inferiore, e un globo cangiante e luminoso, posto superiormente.

L'opera è una sintesi della ricerca di Greco. In essa è, infatti, presente, in qualità di paradigma di manufatto urbano e simbolo d'immanenza, il tombino, iconema ricorrente nella produzione dell'artista sin dalle sperimentazioni concettuali degli anni Settanta. Ottimo esempio è la serie dei *Cataloghi reperti*, nella quale veniva indagata la valenza archeologica, ma anche antropologica, sindonica, dei chiusini, testimoni di quella che Greco definiva la «Pompei d'oggi» (cfr. Giudici 2004) per indicare la civiltà del consumo, dello scarto, della superficialità morale ed esistenziale. Contrapposto a ciò, la metafora del globo, che riprende alcune matrici di pensiero espresse nel ciclo dei *Paesaggi portati via* degli anni Novanta, incarna una realtà trascendente, aerea, ineffabile, oltremondana, che si relaziona alla banalità del manufatto urbano senza porsi in una condizione d'inconciliabilità.

Il chiusino e il globo sono, quindi, due entità reali, legittime, ma opposte e in contraddizione reciproca, capaci, tuttavia, di coesistere senza respingersi. Sono la traduzione pittorica della declinazione kantiana del concetto di aporia: una realtà capace solo di mostrare immanenza e trascendenza, senza mai svelare l'essenza dell'inconoscibile, del noumenico.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 36-37.



GIOVANNI LA ROSA

(1936-)

Struttura n° 3

2017

Tecnica mista su tela
cm 60 x 50

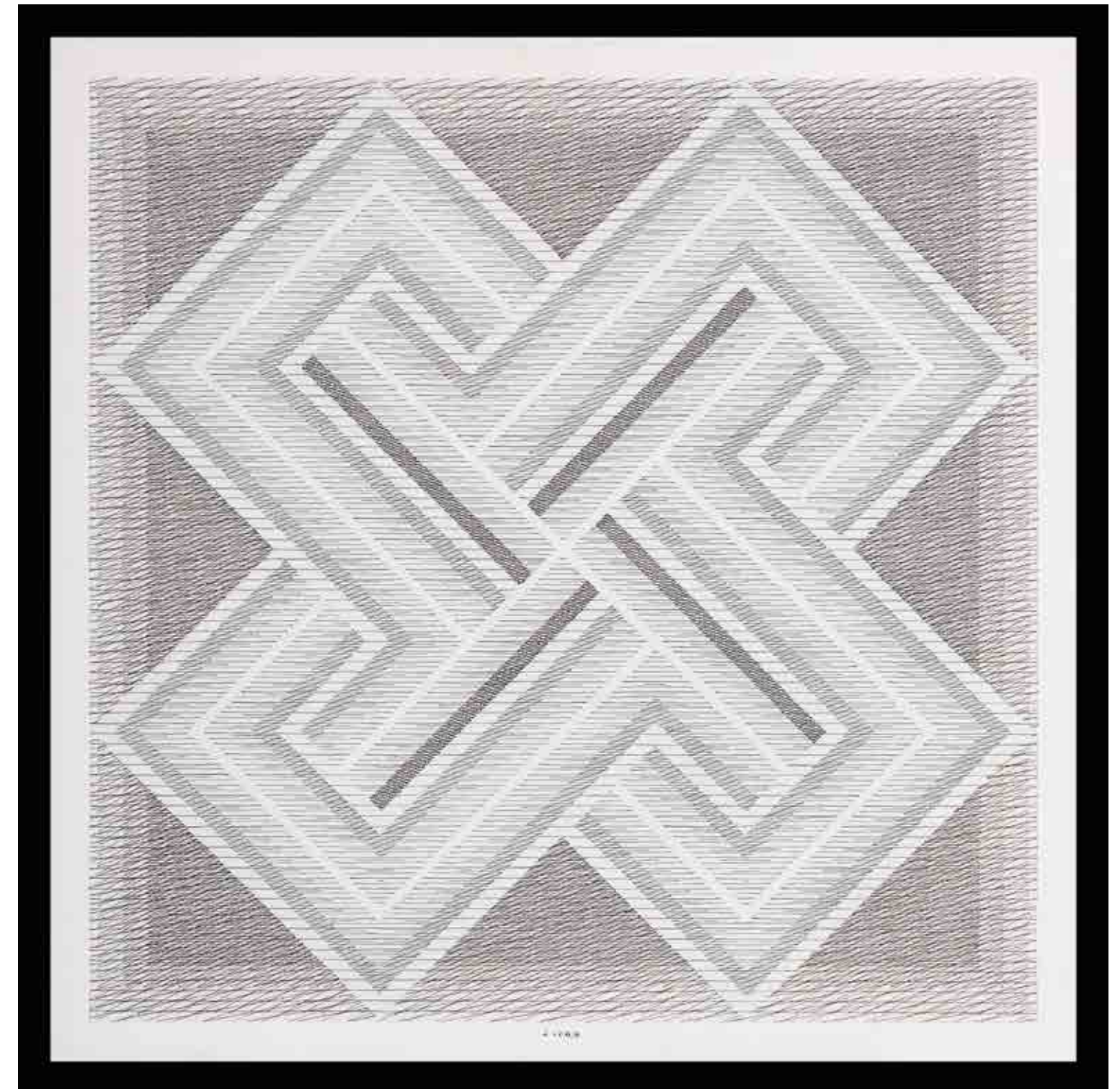
La figura geometrica composita è ottenuta dall'intersezione di quattro elementi quadrati, che determinano una distorsione ottica, mimante il cinetismo. Molto elevato è il grado di precisione, ottenuto attraverso il concatenamento, che pare ricamato, di sottili linee in scala di grigi, opportunamente avvicinate e distanziate in senso costruttivista. La Rosa, che non manca di rifarsi a illustri modelli del passato, come i mosaici arabo-normanni della sua Sicilia, plasma, così, un reticolo, che risalta sul fondale bianco e crea un suggestivo effetto geometrico e percettivo.

Per tali ragioni, l'opera si situa nell'ampia tendenza artistica, di matrice astratta e costruttivista, dove marcato è il retaggio della Bauhaus e di De Stijl, dell'Optical art internazionale, denominata, in Italia, Arte cinetica e programmata. Attraverso l'accostamento di forme, linee e colori è possibile ottenere un illusorio effetto di tridimensionalità su una superficie bidimensionale e di movimento in una forma statica. Le linee colorate, posizionate su griglie modulari e strutturali variabili, inducono uno stato d'instabilità visiva che stimola la partecipazione attiva dell'osservatore, in un rapporto d'immediatezza percettiva, prima che di comprensione e d'interpretazione. Nelle ricerche più avanzate, che non si avvalgono dell'ausilio di supporti tecnologici (come, invece, nel caso del Gruppo T di Milano), è possibile ottenere un vivido effetto dinamico (si pensi ai lavori di Victor Vasarely, Ludwig Wilding, Richard Anuszkiewicz o Julio Le Parc), che in questo esemplare è solo accennato.

Gli esiti formali, forieri di rimandi allo Spazialismo, sono compatibili con istanze di psicologia gestaltica e fenomenologia della forma e del colore e si allenano, segnatamente al contesto italiano, alle sperimentazioni di artisti come Getulio Alviani, Ferruccio Gard, Dadamaino, Alberto Biasi e Toni Costa. L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 38-39.



LUCA LISCHETTI

(1950-)

Tondo

1999

Legno e pigmento resina
Ø 36 x cm 6

L'intera superficie del supporto, di forma circolare, è dipinta di rosso acceso e arricchita dalla presenza di cinque occhi stilizzati, disposti in prossimità del bordo. La stessa monocromia vermiglia, in tonalità leggermente più chiara, è utilizzata per riempire la *silhouette* di una figura maschile, con braccia e gambe divaricate e la testa ripiegata all'indietro. L'effetto, in apparenza macabro e sinistro, sembra alludere a un'onirica e allucinata dimensione demoniaca, al completo abbandono a una sfrenata danza orgiastica, tribale, che implica il tentativo, da parte dell'uomo, di evadere dalla cornice, dai limiti della razionalità, per dare libero sfogo alle pulsioni più recondite.

L'opera fa parte dell'articolata, quanto amara e disillusa riflessione di Lischetti sull'esistenza dell'uomo contemporaneo, talvolta inserito all'interno di teatrini dell'assurdo, che lo vedono scomposto, riassemblato e manipolato come una marionetta, in altri casi celato da maschere grottesche e deformi.

Il rosso è il colore totemico dell'artista (anche in scultura e in fotografia): amante della poesia del francese François Villon (che nell'ultima ballata del *Testament*, del 1461, sottolinea il potere sacrale e rituale del «vermeillon»), nel suo personale elogio del cromatismo, ne recupera il vigoroso portato espressionista, enfatizzando a dismisura l'alone sofferto e violento, veicolato da figurazioni caricaturali, ma drammatiche, che ne connettono la ricerca alla Neue Sachlichkeit tedesca (George Grosz e Otto Dix), cui si affiancano colti rimandi surrealisti e matissiani, ma anche ponderati sguardi alla Transavanguardia.

Un confronto calzante è quello con la serie *Elogio del rosso*, che ripropone gli stessi iconemi.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 75.



LUCA LISCHETTI

(1950-)

Teatrino

2013

Tecnica mista
cm 43 x 43

L'opera è un'accumulazione, a *collage*, di elementi vari, figurativi e geometrici: una coppia di volti umani e di volatili, una cassettera, triangoli, ellissi, un poligono, una stella e linee rette oblique. L'insieme è presentato in maniera affastellata, caotica e sovrapposta: una sorta di quinta teatrale scomposta e riasssemblata entro un contenitore che pare fagocitarne, nello spazio angusto, le componenti, restituendone prospettive multiple e distorte.

A differenza della più celebre serie dei *Teatrini* (1964-1966) spazialisti di Lucio Fontana, caratterizzati dallo spiccato nitore delle cromie e dall'essenzialità delle forme, in Lischetti l'irriverente, quanto drammatica e brutale, vena caricaturale e grottesca traduce una visione nichilista dell'uomo contemporaneo o, meglio, della sua condizione: quella del "teatrino" dell'esistenza, popolato da figure stravolte, manovrate da fili, alla stregua di marionette. Un mondo distopico, brulicante di giocolieri e funamboli, che si agitano in cerca di equilibri impossibili.

Nella marcata dimensione naïf, che si traduce in deformazioni di sentire neoespressionista, con proiezioni surreali, al contempo cupe e visionarie, è immediato il rimando alla poetica, violenta e lacerante, di artisti della Neue Sachlichkeit tedesca, *in primis* George Grosz e Otto Dix, senza dimenticare, in Italia, nomi del calibro di Lorenzo Viani, Tullio Garbari, Mino Maccari, Ugo Attardi, Emilio Tadini, Enrico Baj, il cui immaginario patafisico sembra rivivere nelle composizioni di Lischetti, che non manca di guardare anche a Francis Bacon.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 40-41.



GIORGIO LOTTI

(1937-)

Cesar Portrait

1997

Stampa fotografica in acrilico
cm 130 x 90

Al centro del fondale nero è impresso, entro una struttura geometrica poligonale composta, simile, per conformazione, a un origami ripiegato su sé stesso, il ritratto dell'artista francese César Baldaccini. Il volto, frontale e dall'espressività assorta e contemplativa, è attraversato da brillanti cromatismi caleidoscopici, cangianti, ottenuti mediante un'accorta gestione delle sovrapposizioni tra fotogrammi, sfruttando, quindi, le sole potenzialità della macchina e senza interventi di post-produzione.

Lo scatto fa parte della serie *Arte nell'Arte*, in cui Lotti, tra i maggiori fotoreporter novecenteschi, omaggia alcune delle più note personalità artistiche del XX secolo.

Nell'esemplare in esame, il grande interprete del Nouveau Réalisme, declinazione transalpina del dibattito Pop internazionale degli anni Sessanta, è celebrato attraverso un sofisticato richiamo al ciclo plastico delle *Compressioni*, che, al pari delle *Espansioni*, ne determinarono la completa e definitiva notorietà. Come Cesar, grande ammiratore del cubismo picassiano (sottilmente evocato dal fotografo nella gestione dei piani compenetrantesi), accartocciava, spezzava e appiattiva le superfici metalliche delle automobili o altri materiali, come il cartone e la plastica, creando inaspettati effetti visivi che mettevano in evidenza le strutture interne dei materiali stessi, così Lotti letteralmente “comprime” e parcellizza il viso di Cesar, che viene inglobato nella sua stessa creazione o, meglio, nell'idea primigenia alla base della sua produzione matura.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 75.



GIORGIO LOTTI

(1937-)

Andy Warhol's Flowers

1984

Stampa fotografica in bianco e nero su tela
cm 80 x 100

Nella composizione fotografica è presente, in secondo piano, il volto di Andy Warhol, massimo esponente della Pop Art statunitense. L'artista è colto di tre quarti e volge lo sguardo, assorto, verso la sua sinistra. Il primo piano è dominato dall'elemento floreale, presente in un'ampia varietà tipologica, mentre lo sfondo, volutamente fuori fuoco, pare restituire un paesaggio naturale.

L'effetto di abbacinante luminosità è ottenuto mediante l'accostamento fra il bianco dei fiori, che creano una sorta di alone luminescente che avvolge il viso di Warhol, e le zone scure. Il ricercato effetto visivo traduce la sovrapposizione fra il ritratto dell'artista e uno dei suoi più celebri cicli serigrafici, quello dei *Flowers*, sondato a partire dalla metà degli anni Sessanta del Novecento.

L'omaggio di Lotti, parte della serie *Arte nell'Arte*, comunica l'essenza più autentica dei fiori warholiani, da intendersi alla stregua di un monito contro l'effimero, il caduco e il superficiale, caratteri che, paradossalmente e per antitesi, costellano l'intera estetica pop. Ma, in Warhol, anche l'elemento naturalistico divenne oggetto di mercificazione reificante, al pari di qualsivoglia oggetto di produzione seriale e massificata.

L'immagine, ottenuta senza l'ausilio della post-produzione, ma fissando la fotografia della componente floreale sullo stesso fotogramma del volto, è una rielaborazione, in bianco e nero, dello scatto originale, che prevede l'inserimento di cromie, realizzato da Lotti nel 1983 a Milano, in una stanza d'albergo «piena di fiori», dove l'artista statunitense soggiornava (cfr. Lotti, Franzi 2018, p. 79).

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

LOTTI, FRANZI 2018, p. 79; FERRARIO 2018, pp. 42-43.



CARLO MEAZZA

(1945-)

Tibet 2002

2002

Stampa fotografica in bianco e nero
cm 50 x 50

Nello scatto è ripreso un gruppo di bambini tibetani, che avanza verso l'osservatore con espressioni di gaudio e spensieratezza. La disposizione della comitiva crea un ricercato effetto di circolarità scenica in secondo e terzo piano, ove il gruppo si dilata, e di maggiore concentrazione a livello del primissimo piano, terminate in un singolo giovane intento a procedere, sorridente, verso l'obiettivo, quasi a mimare la conformazione piramidale dei monti, innevati, che si stagliano sul fondale. Alle spalle del gruppo, il fabbricato della scuola elementare, situato nella zona di Orong, a oltre 4.000 metri di altitudine: l'attimo fissato da Meazza è, quindi, quello dell'uscita, festante, dei bambini dalle classi.

Il fotografo, con un passato da fotoreporter, nello scatto si concentra su alcuni degli elementi più ricorrenti nella sua produzione: il paesaggio incontaminato e i momenti di vita quotidiana. Interessante, poi, è la datazione della fotografia: nel 2002, dopo una lunga gestazione, usciva il pluripremiato documentario *Tibet, il grido di un popolo*, che ricostruiva le condizioni di vita delle popolazioni che vivono "sul tetto del mondo". L'immagine di Meazza, intrisa della gioia e della purezza d'animo che solo i bambini sono in grado di trasmettere, si contrappone al dramma di un intero popolo, invaso dalla Cina nel 1950 e costretto a subire segregazioni, violenze e persecuzioni civili e religiose.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 44-45.



SILVIO MONTI

(1938-)

Cartoon

1990

Acrilici su tela
cm 200 x 135

La composizione, a sviluppo verticale, si compone di un groviglio di cavalli e cavalieri, abbigliati all'antica. Sono ben leggibili la figura centrale, leggermente decentrata sulla destra, probabilmente quella di un imperatore romano in sella al suo destriero, intento a incitare i suoi uomini prima di una battaglia o trionfalmente accolto dalle truppe. La mano destra, sollevata e proiettata lateralmente, è atteggiata nell'eloquente gesto dell'*adlocutio*, con cui il comandante, probabilmente Marco Aurelio, in omaggio alla bronzea *Statua equestre* (176 o 180 d.C.) dei Musei Capitolini di Roma, si rivolge all'esercito in segno di pacificazione dei territori conquistati.

I personaggi, umani e animali, ridotti a *silhouette* e descritti tramite un agile tratto grafico che delinea sagome e fattezze, sono connotati da tracce di colore giallo, verde e rosa, abbinato al marrone-ocra, che, inferiormente, è lasciato colare sulla tela. La medesima cromia rugginosa, più nitida, è utilizzata per riempire la fascia sommitale, sulla quale è impressa la dicitura "cartoon", ripetuta sei volte.

La presenza del *dripping* (sgocciolatura), che rimanda all'Action painting dell'Espressionismo astratto statunitense, l'effetto marcatamente caricaturale e l'iscrizione superiore, inquadrano questo esemplare nel contesto della produzione Pop di Monti, sondata a partire dagli anni Sessanta e Settanta e sviluppata, dall'artista, nei decenni, anche attraverso un'articolata analisi del sistema mediale. Il dialogo, sovrapposto, fra l'arcaismo del soggetto e la sua reinterpretazione in chiave ludica, fonde antico e contemporaneo, creando una sorta di manifesto, di locandina: un fermo immagine di cartone animato, fruibile dalla società di massa.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 76.



SILVIO MONTI

(1938-)

Lettera mai spedita

2018

Ceralacca e inchiostro su tela
cm 120 x 100

L'intera superficie della tela è dipinta in modo da restituire l'impressione che si tratti di una grande busta da lettere, con il lembo di chiusura fissato da un sigillo in ceralacca. Risaltano, sul fondale bianco, macchie d'inchiostro e iscrizioni che ricoprono completamente il supporto. Queste ultime sembrano un alfabeto ideale, iconico, indecifrabile, illeggibile. Il sinuoso andamento dei caratteri, troncato all'estremità sinistra, come a voler comunicare l'ipotetica infinitezza del messaggio, stimola, nell'osservatore, la volontà di decifrazione. Nella scelta di posizionare lo scritto sul corpo frontale della busta si esplicita il senso di una ricerca a cui Monti si dedica da tempo: quella, appunto, delle *Lettere ricevute e mai spedite* e delle *Lettere scritte e mai spedite* (cfr. M. Simonffy 2014). Un'indagine introspettiva, che guarda ai labirinti della memoria, tangente, sul piano stilistico, a istanze d'informale segnico e, soprattutto, al longevo ed eterogeneo portato del filone neoavanguardista della Poesia Visiva, connesso ai lasciti del paroliberismo futurista, di Fluxus e Dada.

Proprio il tema del *Labirinto*, caro all'artista, sonda la centralità del rapporto parola-immagine attraverso la pervasività dell'elemento calligrafico, del grafema, che diviene via via più ermetico, totalizzante e fulcro, come nel caso delle *Lettere*, di complesse significanze celate.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 46-47.



RAFFAELE PENNA

(1943-)

Senza titolo

1997

Tecnica mista su tela
cm 65 x 82

La composizione astratta, polimaterica, è ritmata dalla presenza di colori primari, abbinati a segni grafici neri, che sembrano mimare la pittura rupestre, ma anche iscrizioni arcaiche. L'utilizzo del bianco enfatizza il risalto cromatico di linee e forme, spezzate od ondulate e sinuose, che descrivono traiettorie interne, variamente orientate.

L'opera è un esempio, precoce, dell'indagine di Penna svincolatasi dalla figurazione degli esordi e proiettata verso un più ampio e variegato utilizzo di materiali.

Nell'alfabeto segnico e cromatico, tangente al dibattito informale italiano e internazionale, prendono corpo paesaggi simbolici, architetture ferite, ma anche nidi, che, successivamente, l'artista farà germinare, approfondendo, nel dettaglio, il volo delle rondini.

Tipica, nella poetica di Penna, è, poi, l'osmosi fra pittura e scultura, fra bidimensionalità e spessore, che nell'esemplare in oggetto è ben restituita grazie all'innesto di elementi aggettanti che rompono il linearismo del supporto rettangolare, rendendolo simile a una sorta di formella frastagliata, di reperto archeologico proveniente da un mondo altro, sul quale sono impresse tracce, impronte da decifrare.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 75.



RAFFAELE PENNA

(1943-)

Volo di rondini

2017

Tecnica mista su tela
cm 67,8 x 48

Al di sopra del fondale, ricoperto di fogli di giornale, sono applicate delle porzioni rettangolari di tessuto (garza), al centro delle quali sono ricavate delle fessure cruciformi, in numero di una o di due, a seconda del modulo. Dalle aperture fuoriesce materiale estroflesso nero, una simil gommapiuma, che dona alla composizione aggetto e tridimensionalità.

Come per il ciclo delle *Germinazioni* (cfr. Rizzi, Cristino 2011), l'artista si concentra su un tema a lui molto caro: il volo delle rondini. Un omaggio tanto alla sua città natale, Foggia, quanto a quella d'adozione, Varese, entrambe particolarmente ricche della presenza del volatile passeriforme.

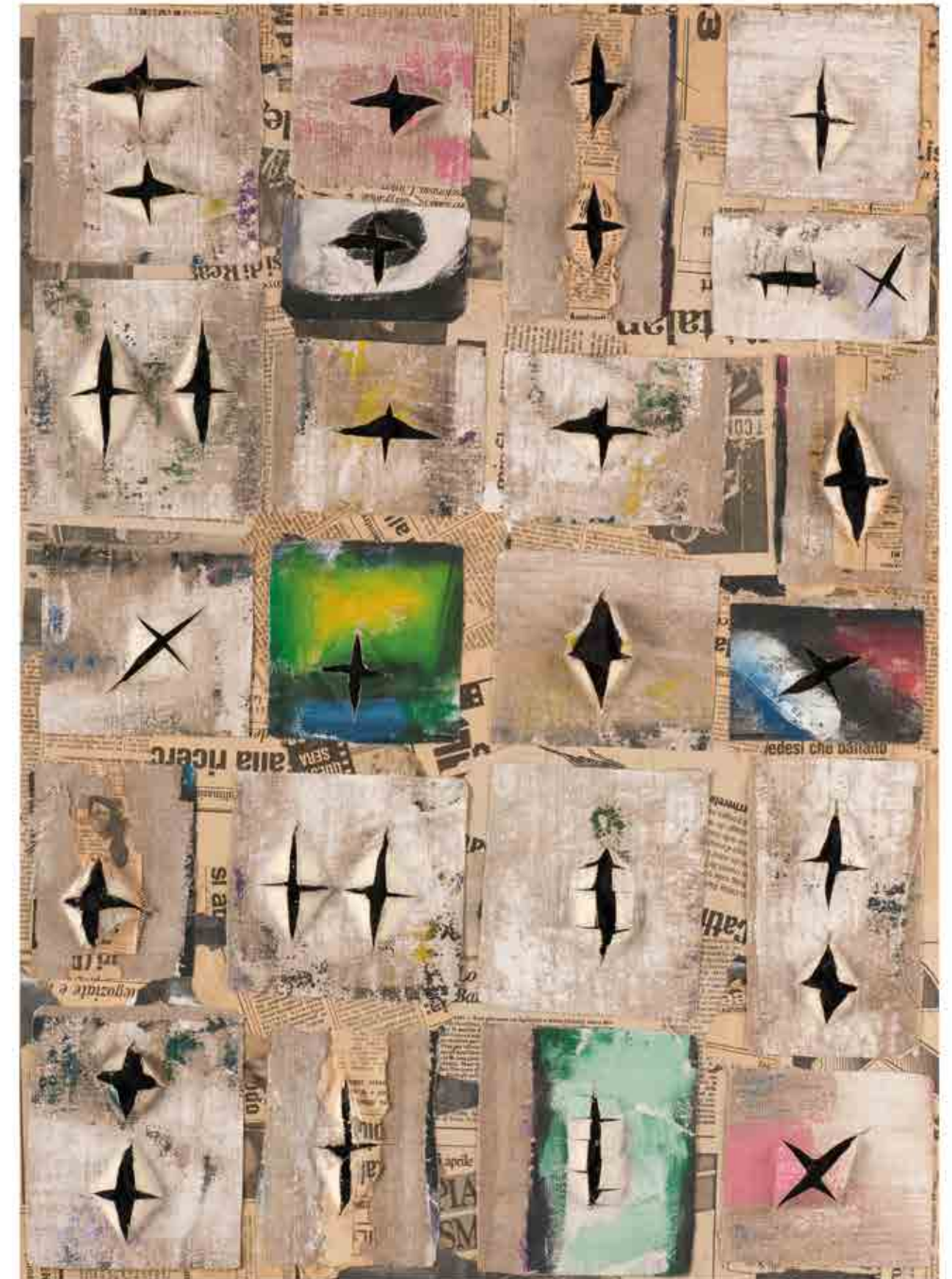
Se l'utilizzo di materiali di reimpiego avvicina Penna a certe soluzioni dell'Arte povera, la gestione modulare, di ascendenza pop, unita alla capacità di restituire efficacemente l'idea del volo mediante un accenno di colore, di semplici incisioni e del materiale che, fuoriuscendo da esse, lacera e deforma il tessuto, spinge verso più marcate istanze d'informale segnico e materico.

Le rondini di Penna, oltre a germogliare, prendendo vita sul supporto bidimensionale e aprendo, così, alla terza dimensione, costituiscono una sorta di alfabeto visivo, individuale e riconoscibile.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 48-49.



ANTONIO PIZZOLANTE

(1958-)

Dimora bianca

2018

Ferro e legno
cm 60 x 50

Alla pitto-scultura scudiforme è saldata, in corrispondenza della sommità del corpo ligneo convesso, una lamina in ferro; un secondo elemento divisorio, posto nella porzione inferiore, tripartisce la superficie orizzontalmente, mentre un listello metallico spezza il manufatto sul piano verticale, allacciandosi, in basso, a una forma quadrata, raccordata, *bordeaux* che riproduce, in scala ridotta, la struttura dell'opera.

Il lavoro fa parte del ciclo delle *Dimore*, che presenta molteplici punti di contatto con quello delle *Porte* e dei *Portali* (cfr. Fontana 2008). I temi evocati sono quelli più tipici della ricerca di Pizzolante, attento indagatore dell'essenza ancestrale e archetipica della cultura mediterranea: l'importanza del viaggio e della meta, richiamata dalla forma a remo; la creazione di spazi fisici, al contempo concreti e ideali, che divengono scrigni o scudi che contengono o difendono la sacralità dell'atto creativo. La risultante è una sorta di reperto archeologico, di architettura atemporale in bilico fra realtà e metafora, lavorata mediante un accorto studio sull'antropologia dei materiali antichi, *in primis* legno e ferro, spesso di recupero, corrosi e consunti dal tempo, ma capaci di farsi portatori di pregnanti narrazioni che coinvolgono spazio e materia, identità e storia, presenza e silenzio (cfr. Prina 1999, pp. 13-17; Tedeschi 2021, pp. 6-8)

Forme, linee, alternanze di pieni e di vuoti, di concavità e di convessità, innesti e cesure avvicinano la ricerca di Pizzolante a matrici estetiche che spaziano dall'Informale materico all'Arte povera, al Minimalismo, con una forte proiezione, in ambito italiano, verso la poetica di Fausto Melotti, Giuseppe Uncini ed Ettore Spalletti, cui si somma lo sguardo rivolto a protagonisti della scena internazionale, come Anselm Kiefer e Anish Kapoor, ma anche, nei soggetti più minimalisti, la raffinata essenzialità di stampo orientale, che evoca atmosfere zen.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 50-51.



FRANCO PONTIGGIA

(1938-2006)

Cannes

1999

Stampa fotografica
cm 50 x 70

Nello scatto fotografico sono immortalate tre donne, elegantemente abbigliate con leggeri vestiti *midi* smanicati, decorati con motivi floreali e cinti, all'altezza della vita, da nastri annodati. La vivacità cromatica del vestiario si ripropone anche negli accessori (guanti, collane e cappelli a larghe falde) e nei tessuti che rivestono i due cani, tenuti al guinzaglio dalla figura centrale. Le affinità nella scelta dello stravagante *look*, lasciano supporre il fatto che le donne siano legate da un rapporto amicale. Instancabile viaggiatore, amante dei momenti di vita quotidiana, dei luoghi suggestivi (della sua Varese e non solo), della mondanità e dei volti espressivi, Pontiggia, rinomato e pluripremiato fotogiornalista, è stato un maestro nel cogliere e cristallizzare attimi, solo in apparenza banali, nobilitandoli attraverso una spiccata *verve* lirica e una raffinata dose d'ironia. L'eccentricità della vita *à la mode* che connota la città della Costa Azzurra, famosa per il suo Festival del film e per la passeggiata della Promenade de la Croisette, è perfettamente riassunta nella fotografia, dove tutto appare bilanciato e armonico: dalla posa delle donne, sorridenti, all'incrocio dei cani, sino al dialogo fra le trame floreali degli abiti e la vegetazione del fondale. Raffinata è, poi, la presenza, in primo piano a sinistra, della spalla di un passante, fuori fuoco: è il rimando alla fugacità della vita, alla transitorietà di un attimo che esiste solo nel "qui e ora" dello scatto, ma che, proprio grazie a esso, diventa immortale. L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 77.



FRANCO PONTIGGIA

(1938-2006)

Saint Moritz

1997

Stampa fotografica
cm 50,5 x 75

Un'anziana e distinta signora, colta di spalle, indossa una pelliccia bianca a trame alternate, con manica a vista in tessuto grigio che lascia intravedere parte della mano sinistra. La donna, forse intenta a indossare un paio di candidi guanti di seta, porta un anello al mignolo e, sul capo, un borsalino nero, bordato da una fascia in tessuto maculato dalmata, annodata sul retro.

L'attimo è quello dell'osservazione di una sorta di paramento a bande verticali bianco-grigie, che, confondendosi con le geometrie della pelliccia, producono un ricercato effetto ottico. Ne risulta la mescolanza di due differenti livelli semiologici: il primo, generato dall'immediata riconoscibilità della scena catturata dalla fotocamera e dai singoli elementi che la compongono, costituisce il significato dell'immagine; il secondo, meno immediato, è quello del significante, che determinato dalla sovrapposizione della stessa con il telo sullo sfondo, crea un processo di percezione alterato, ampliato, ridotto o distorto, con esiti che lambiscono effetti *optical*.

Il lavoro restituisce il tipico *modus operandi* di Pontiggia, ricercatore di attimi di vissuto quotidiano, amante degli scatti "rubati", dei luoghi suggestivi, mondani (nel caso in oggetto, la rinomata meta alpina svizzera del turismo di lusso) e dei volti espressivi, ma anche dei dettagli e delle circostanze in apparenza banali, nobilitate per mezzo della perizia tecnica e di una *verve* fra il ludico e il poetico. Quella immortalata dal fotografo è la festa della vita, in cui non v'è spazio per violenza, egoismo, degrado e dolore (cfr. Prina 1997).

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

PRINA 1997; FERRARIO 2018, pp. 52-53.



AMBROGIO POZZI

(1931-2012)

Mi dai un bacio?

1997

Acrilici e tecnica mista su carta
cm 35 x 25

Nella composizione sono raffigurate due *silhouette* di profilo, stilizzate, al pari delle porzioni del corpo della figura di destra, colte nell'attimo appena precedente il bacio. Il tratto è veloce, graffiante e l'effetto cromatico giocato sul contrasto fra la vivace tonalità arancione dei volti, sagomati in nero, e il verde reticolare, tramato, del fondale.

L'opera fa parte della produzione artistica di Pozzi svincolata dall'impegno, pluripremiato, nel mondo del design (cfr. Ferrario 2019, pp. 10-19) e proiettata verso ricercati e continuativi omaggi a personalità che ne hanno influenzato, nei decenni, la poetica: da Pablo Picasso a Marc Chagall, da Joan Miró a Fernand Legér, ma anche Enrico Baj, amico e collega.

Proprio a partire dagli anni Novanta, il vivace immaginario figurativo caricaturale di Pozzi, legato alla rappresentazione dei profili umani, variamente posizionati affrontati od opposti, già scatenatosi negli anni Cinquanta, quando ebbe luogo l'incontro con l'opera di Chagall, si arricchisce di nuove iconografie, più schiettamente connesse alla tematica amorosa e alla dialettica di coppia (cfr. Facchin, in Ferrario 2019, pp. 72-75; 90), particolarmente cara anche all'amico illustratore Raymond Peynet. Risaltano i violenti cromatismi antinaturalistici, di ascendenza espressionista, specie di ambito francese, condivisi anche da protagonisti della Transavanguardia italiana come Sandro Chia, Mimmo Germanà e Domenico Paladino, che richiamano in causa la *joie de vivre* di Henri Matisse o André Derain. L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 77.



AMBROGIO POZZI

(1931-2012)

Presenza celeste

2006

Terracotta refrattaria smaltata e graffita
cm 40 x 23 x 9

È scolpita una creatura ibrida, in bilico fra antropomorfismo e zoomorfismo: un'entità ideale, immaginaria e immaginifica, dalle evidenti sembianze umanoidi che si fondono con forme proprie di un leporide. La commistione fra la componente realistico-naturalista e l'elemento fantastico, onirico, è acuita dal ricorso alla deformazione, con esiti che lambiscono istanze neocubiste e compromettono l'immediata riconoscibilità del soggetto scolpito, in favore dell'insinuazione di un alone informale che non lascia spazio a geometrismi lineari, ma predilige delle “non forme” libere, asimmetriche, evanescenti, liquide.

Parte dell'ampio ciclo delle *Presenze* (cfr. Fiorucci in Giannoni, Monini 2014, pp. 15-17), l'opera è un esempio della produzione meno nota di Pozzi, in quanto svincolata dal mondo del design e dedicata all'arte *stricto sensu* (cfr. Ferrario 2019, pp. 10-19). Fu la visita alle Grotte di Lascaux, in Francia, a stimolare la fantasia del maestro, rimasto affascinato da una figura sciamanica dipinta su una delle pareti (cfr. Facchin, in Ferrario 2019, p. 86). La suggestione fu così intensa da determinare, in Pozzi, uno studio continuativo di questa carismatica personalità, alla quale si connettono anche lavori realizzati *post-mortem*, come *Presenza sciamana*, ideata nello stesso 2006, ma prodotta, nel 2014, dalla fabbrica di ceramiche d'arte Rometti, con la quale Pozzi collaborò per oltre un quindicennio.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

SACCO 2008, p. 61; FERRARIO 2018, pp. 54-55.



GIORGIO PRESTA

(1957-)

Disco

1997

Terracotta, legno e cera

Ø 70

La scultura polimerica, di forma circolare, è composta dall'applicazione, sui listelli di una tavola lignea dipinta di nero, di frammenti di cera che si diradano verso il centro, dov'è posizionata, sulla destra, una ciotola in terracotta, sezionata a metà e applicata al supporto.

L'insieme, dall'intonazione informale, sembra voler veicolare una sensazione di fragilità; condizione acuita dalle fessurazioni e spaccature, che rievocano i cretti di Alberto Burri, presenti tanto nel legno, quanto nella cera, e ribadita dal contenitore nero.

Se è suggestiva l'ipotesi di un raffinato omaggio plastico ai cicli dei *Dischi*, dei *Tondi* e degli *Oltre* di Emilio Vedova, Presta pare alludere alla condizione di caducità e transitorietà cui ogni cosa è sottoposta: dai materiali naturali, ai manufatti, sino, in ultimo, alla vita stessa. Particolarmente calzante pare la raffinata suggestione orientale del *kintsukuroi*, antica tecnica di restauro giapponese che prevede la riparazione delle linee di rottura delle tazze in ceramica attraverso della lacca, che lascia visibili le fenditure, poi evidenziate con polvere d'oro. La fragilità assurge, così, a opera d'arte, punto di forza e simbolo di perfezione anche per la filosofia zen e per il portato resiliente da essa derivato. Non a caso, Presta, che ha studiato alla Scuola Ceramica di Gualdo Tadino, ha sperimentato la raffinata tecnica nipponica raku, utilizzata per la cottura e la produzione di ciotole da tè.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 77.



GIORGIO PRESTA

(1957-)

Nike

2012

Marmo bianco di Carrara e legno
cm 67 x 33 x 38

All'altezza delle scapole, due grandi ali lignee sono incastonate nella schiena di una figura femminile acefala, priva degli arti superiori e con le gambe troncate al di sopra del ginocchio.

L'artista, profondo conoscitore e amante dei materiali lapidei, rende omaggio all'iconografia classica della Nike, personificazione o dea della Vittoria preolimpica, figlia del titano Pallante e della dea fluviale Stige e sorella di Bie, Kratos e Zelos, i quali, come narrato da Esiodo nella *Teogonia*, furono nominati, da Zeus, sentinelle del suo carro divino, in occasione della guerra contro i Titani.

Tra i modelli più noti si annoverano la *Nike in volo* di Peonio di Mende (ca. 421 a.C., Olimpia) e la celeberrima *Nike di Samotracia* (ca. 190 a.C., Musée du Louvre), attribuita a Pitocrito, esponente della scuola di Rodi del II sec. a.C.

In origine rappresentata senza ali, la Nike acquisì, secondo la tradizione, la canonica conformazione di donna alata, avvolta in un una lunga veste, grazie allo scultore greco arcaico Archermos (VI sec. a.C.). Particolare, quindi, risulta la scelta di Presta di effigiare la dea completamente nuda, secondo un modello simile ai *kouroi* greci (VII-V sec. a.C.). La Vittoria, infatti, è rappresentata coperta dal sottile velo anche in famose opere neoclassiche, come nella canoviana statua bronzea sorretta da *Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore* (1806; London, Wellington Museum; 1811, Palazzo di Brera, Cortile d'Onore). Probabile sia stata la tendenza alla nudificazione che ha caratterizzato la scultura e, in parte, la pittura del Novecento, intrisa di matrici classiciste, a condurre l'artista verso tale scelta. Più chiara, invece, è la soluzione del legno per la realizzazione delle ali: materiale che potrebbe essere inteso quale colto omaggio allo sviluppo iconografico della Nike.

La scultura è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 56-57.



GIANCARLO SANGREGORIO

(1925-2013)

Senza titolo (Figura)

2012

Legno e bronzo patinato
cm 78,5 x 24 x 13,5

La scultura, semovibile grazie al perno che la fissa alla base, ma consente una rotazione di 360°, raffigura un soggetto antropomorfo, il cui corpo, stilizzato, è ridotto a un geometrismo che alterna tratti curvilinei e spezzati. Il volto, più riconoscibile, presenta un accentuato prognatismo, con mandibola e mento prominenti, naso acuminato e un'escrescenza molto marcata che enfatizza l'area parietale, occipitale e temporale del cranio.

L'opera ben testimonia la passione di Sangregorio per le arti primitive, studiate, *in loco*, fra Africa e Oceania, dove l'artista ebbe modo di approfondire (e collezionare) idoli, maschere e altri manufatti della popolazione Dogon (Mali) e degli scultori della Nuova Guinea, conservati presso la casa-studio del Maestro, oggi sede della Fondazione, a Sesto Calende (VA). In particolare, nell'esemplare in oggetto molto evidenti sono le similitudini con i colossali *Moai* monolitici dell'Isola di Rapa Nui, a testimonianza dell'impatto del primitivismo sull'estetica contemporanea, che connette Sangregorio a Marino Marini, suo maestro a Brera, Pablo Picasso, Costantin Brâncuși, Arturo Martini, Henry Moore, Oleksandr Archypenko e molti altri: una peculiare e fortunata modalità di raccontare il vicino attraverso il lontano, l'usuale tramite l'alterità, il conforme mediante la diversità.

La scultura è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 58-59.



VITO SCAMARCIA

(1955-)

Cometa

1999

Legno

cm 150 x 60

La scultura, in legno grezzo, si sviluppa verticalmente, con il fusto ondulato che termina, nella parte superiore, in quattro aculei, affiancati da due forme a spirale simmetriche.

Nel voluto arcaismo dell'opera e nella gestione compositiva si esplica l'omaggio di Scamarcia all'Università dell'Insubria, della quale viene evocato, plasticamente, il sigillo, realizzato dall'illustratore e grafico olandese, Paul Scharff, a quel tempo residente a Cittiglio. Il verde del logo richiama la ricca vegetazione della terra insubre; mentre su fondo bianco è impressa la stilizzazione di due corsi d'acqua confluenti, dai quali prende vita il fiume centrale che taglia e unisce le due aree lacustri, fertilizzando la terra circostante: allo stesso modo, l'Ateneo è chiamato a fertilizzare culturalmente il territorio in cui ha sede.

Il simbolo grafico, derivato da un attento studio di numerose immagini di reperti archeologici recuperati nel corso di scavi in terra varesina e comasca, guarda a due manufatti in particolare, che presentano lo stesso motivo meandrospirale: una pintadera, sorta di timbro o stampo, di forma circolare, usato a scopo rituale, proveniente dall'Isolino Virginia, sul lago di Varese, e una presa con volto umano, rinvenuta a Montano Lucino, in provincia di Como.

Scamarcia restituisce al marchio la sua originale dimensione arcaica, archetipica, e lo arricchisce di un ulteriore auspicio benaugurale: la lunga coda della stella cometa, frapposta tra le due spirali, tradizionale simbolo di luce, speranza e salvezza.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 78.



VITO SCAMARCIA

(1955-)

Oggetti volanti

2017

Doppia tela su legno e smalti acrilici
cm 100 x 95

La pitto-scultura è composta da due tele sovrapposte e applicate su tavole lignee. La prima, di maggiori dimensioni, presenta una stesura di fondo di colore nero, coperto da un monocromo rosso, che crea screziature superficiali, su cui è impressa una forma ellissoidale bianca, con tocchi di giallo; la seconda, più piccola e leggermente decentrata, è lavorata con la stessa quadricromia, ma in questo caso invertita: il nero per il fondale, il bianco steso con pennellate sferzanti oblique, il rosso e il giallo per la rifinitura.

L'artista, da sempre attratto dall'arcaismo delle forme e dai colori primari, che mutua anche dallo sguardo rivolto alla vita campestre e ai simboli delle culture africana e giapponese, rappresenta l'idea del volo e, nel farlo, seleziona sagome minimali ed elementari, che divengono emblemi segnici di traiettorie, di rotte. Stilisticamente, il lavoro si colloca al confine tra istanze d'Informale materico e gestuale, matrici spazialiste ed esiti legati all'Espressionismo astratto internazionale. Sul primo versante, è possibile scorgere uno sguardo all'indagine di Alberto Burri sulle plastiche combuste e, in misura minore, di Antoni Tàpies, ma anche all'incisività iconica di Hans Hartung; sul secondo, è piuttosto chiaro il lascito della lezione fontaniana, tanto a livello dei "tagli", qui dipinti, quanto in relazione all'ampio e fortunato tema della pittura monocroma, utilizzata per una gestione ottimale dello spazio pittorico; sul terzo, la marcata autonomia compositiva riservata alle campiture di colore, che si alternano a forme essenziali, rimanda a certi capisaldi della Color field painting e, in specifico, a Kenneth Noland.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 60-61.



MARIUCCIA SECOL

(1929-)

La bocca della borsa

1997

Tecnica mista
cm 90 x 40

Sul supporto trapezoidale, dipinto, con prevalenza dei gialli e dei verdi, a effetto spugnato, con sfumature, velature e tracce di pigmento materico lavorato a *grattage*, è applicata una borsa verde militare, lisa e con evidenti scuciture, enfatizzate da ricami applicati a contrasto. Il contenitore in tessuto, il cui manico, avvolto sul retro del pannello, sembra prossimo a strapparsi, è solcato, centralmente, da una lacerazione che mima, nella conformazione, una bocca stilizzata.

La composizione testimonia il duraturo impegno artistico e militante di Secol in favore della causa femminista (cfr. Gandini, Secol 2021), inaugurato negli anni Settanta e ininterrottamente sondato. Dopo aver diretto, alla metà degli anni Sessanta, l'*atelier* di pittura dell'ospedale psichiatrico di Varese, nel 1974 è fondatrice, con Milli Gandini del gruppo femminista "Immagine", col quale espone, quattro anni più tardi, alla Biennale di Venezia (cfr. Scotini, Perna 2019, p. 124).

Il materiale prediletto diviene la tela di lino o di bisso di cotone, detessuta, smagliata e poi rammendata, come a suturare le ferite create. Di questa fase sono opere come *La bocca della borsa*, *La bocca del martello* o *La bocca della blatta*, ispirate ai testi della scrittrice, giornalista e traduttrice ucraina, naturalizzata brasiliana, Clarice Lispector. Il periodo delle "smagliature", che ha visto la Secol realizzare anche arazzi di grandi dimensioni, termina nel 1998.

La dimensione della lotta artistica in favore dei diritti e della libertà delle donne si esplica, qui, nell'evo- cazione concreta dell'accessorio più iconico, che, tuttavia, è slabbrato, al pari della fessura-bocca, in quanto emblema di ribellione e della volontà di affrancamento da stereotipati ideali votati a una femminilità reificata e mercificata, eminentemente fisica, carnale, ammiccante, seducente.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 78.



MARIUCCIA SECOL

(1929-)

Il cancello (metafora di esclusione)

2017

Ferro e jersey
cm 100 x 64

Su una lastra rettangolare in ferro, con evidenti tracce di ossidazione, ruggine e lacerazioni frastagliate, sono applicati elementi dello stesso materiale, ma di conformazione irregolare, e altri in jersey nero, grigio e arancione, annodati o tesi e inseriti sul supporto attraverso fori. Il tessuto esplica un duplice effetto contenitivo: ancora le applicazioni in ferro al supporto sottostante e “sutura” il profondo taglio centrale e le due fessure laterali.

L'opera si connota per la forte carica di denuncia sociale: a essere forgiato è, infatti, un cancello rudimentale, che si fa prigioniero, blocco contenitivo laido, dilaniato e raffazzonato. Come chiarisce il sottotitolo, il manufatto assurge a polarizzante e iconico simbolo di esclusione, segregazione, odio, xenofobia, disuguaglianza. Ad arricchire di senso il lavoro sono, poi, gli innesti tessili, *leitmotiv* della mai sopita ricerca di Secol sull'universo femminile, applicati come a voler tamponare o suturare ferite altrimenti fatali. Le bande grigio-nere richiamano alla mente le cromie dei pigiami dei detenuti dei campi di sterminio nazisti, mentre la corda arancione pare un rivolo di sangue colante che va a confluire nella striatura rugginosa della lastra. Infine, il nero: colore che, per antonomasia, esprime sofferenza, dolore, paura e morte.

Le due dimensioni, antropologica e materiale, si sovrappongono, cerando un effetto di straniante drammaticità: il cancello, martoriato e prossimo all'inutilità, è mantenuto in uso grazie a toppe e giunture; nella stessa condizione versa l'uomo sottoposto a violenza, o perché non accettato ed escluso o perché torturato e ucciso.

Sul piano stilistico, si rilevano tangenze con l'Informale materico, con l'Arte povera e, soprattutto, con la Junk Art internazionale.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 62-63.



SANDRA TENCONI

(1973-)

Alberi di roccolo

2012

Matita su carta
cm 35 x 50

Nel disegno è rappresentata una composizione di soggetto vegetale: si tratta del fitto groviglio che avvolge e camuffa completamente alla vista i roccoli, appostamenti fissi utilizzati nella pratica venatoria dell'uccellazione, con lo scopo di catturare avifauna migratoria viva. Sono appena riconoscibili i due elementi tipici della struttura, adoperata sin dall'antichità: la spalliera, cui si ancorano le reti contenitive, e l'impianto vegetale, volgarmente detto "tondo" per via della forma circolare o a ferro di cavallo, contornato da alberi.

Il lavoro s'inerisce nel contesto della lunga ricerca dell'artista sulla tematica naturalistica (cfr. Bellini, in Bellini, De Marchi 2001, pp. 9-12), sui *Segni della natura*, come recita il titolo di una mostra dedicata alla sua poetica (cfr. *Tenconi* 1999), affrontata sia a livello grafico, sia pittorico e con profondi portati esistenziali e autobiografici. Il tratto è incisivo, violento, di marcato sentore neoespressionista, vicino al magistero di Graham Vivian Sutherland, che Tenconi ebbe modo di conoscere in occasione del soggiorno lombardo del britannico, ma anche alla poetica di Ennio Morlotti (cfr. Bossaglia, in *Tenconi* 1999, s.p.), che diviene modello esemplare nei dipinti.

L'effetto, sinistro e tenebroso, è quello di una sorta di "selva oscura" che assume i caratteri di una visione onirica (cfr. Biscottini 2012). Il soggetto, più volte disegnato, omaggia il roccolo Moroni a Basco Valtravaglia (VA), dove l'artista ha, sin dalla fine degli anni Cinquanta, dipinto *en plein air*, immersa nella vegetazione.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria in chiusura della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

ZATTI, PORRECA 2013, n. 70; FERRARIO 2018, pp. 64-65.



ALESSANDRO UBOLDI

(1940-)

Scorpio Rising

1998-1999

Stampa fotografica e acrilico su tela
cm 60 x 100

Come da prassi nella ricerca di Uboldi (cfr. Uboldi 1982), l'opera è un omaggio alla cinematografia, dichiarata passione dell'artista e fonte primaria delle sue, complesse, realizzazioni pittoriche e fotografiche. I riquadri, posti centralmente su fondo nero, sono circoscritti all'interno di una bordura ritmata da elementi modulari rettangolari bianchi, mimanti una pellicola negativa. I tre criptici momenti, in apparenza di ardua decifrazione, acquisiscono senso e significanza laddove intesi alla luce del discussissimo film sperimentale, divenuto un *cult*, *Scorpio Rising* (1963), diretto da Kenneth Wilbur Anglemyer, in arte Kenneth Anger, e con Bruce Byron nel difficile ruolo dell'antieroe Scorpio, ossessionato da James Dean e Marlon Brando e immerso in una trama che sonda i temi della violenza, dell'omosessualità, dell'abuso di sostanze stupefacenti, del satanismo e della magia nera, ma anche della subcultura *bikers*, del cattolicesimo e della dittatura nazista.

In una delle sequenze iniziali, il protagonista, inquadrato di spalle e teatralmente immerso in una sulfurea ambientazione luciferina, indossa una giacca in pelle nera, su cui è ricamata, mediante semisfere applicate all'indumento, la dicitura che dà il titolo alla pellicola. Elementi che Uboldi riprende lateralmente, dilatandoli e sfocandoli, in modo tale che lo sfasamento della percezione visiva li renda simili, per conformazione, al segno zodiacale che, nell'astrologia occidentale, definisce lo Scorpione. Le stesse monadi luminose compaiono al centro, su fondo rosso, colore totemico del film, in questo caso poste in netto risalto cromatico. Molto sofisticato è l'ulteriore rimando al cortometraggio, rivolto tanto al cimelio luminescente, con impressa l'effigie dell'artropode velenoso, custodito da Byron, quanto alla parete, imbrattata di rosso sangue, dinanzi alla quale due gatti siamesi si nutrono di ossa.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, p. 79.



GIORGIO VICENTINI

(1951-)

Cristo aborigeno

1994

Tecnica mista su embrice di legno
cm 185 x 85

La tavola lignea a forma di embrice (trapezoidale), a sviluppo verticale, è dipinta con tonalità scure, che vertono sui marroni e sui rossi. Se l'intera superficie è lavorata con cromie stese in maniera violenta, gestuale, che alternano brani sfumati, trasparenze e opacità, a momenti più graffianti, la sommità e la base vedono l'applicazione di una bordura rugginosa, dal perimetro frastagliato e irregolare.

L'opera è stata realizzata da Vicentini nel contesto di una mostra itinerante, allestita, una prima volta, fra l'ottobre 1994 e il gennaio 1995, presso il museo Magasin - Centre National d'Art Contemporain di Grenoble. Per l'occasione, l'artista ha proposto, in una sala personale, l'installazione *Terra Promessa*, composta da venti embrici d'identica conformazione e dimensione, adagiate al suolo e disposte lungo quattro colonne, inframezzate dal corridoio di percorrenza dell'ambiente. Ogni tavola omaggia, attraverso le peculiari vibrazioni cromatiche che connotano la ricerca di Vicentini su colore, luce e spazio, un'illustre personalità della storia dell'arte, da Giotto a Yves Klein, le cui età (alla morte) sommate producono gli anni (1271) di un immaginario "pittore unico", che ingloba, idealmente, sette secoli di ricerca artistica. Nell'esemplare in esame, la poetica dello statunitense Jackson Pollock, protagonista della temperie neoavanguardista dell'Espressionismo astratto e dell'Action painting, è rivisitata attraverso una «macerazione di bruni, gialli, rossi, verdi, di un Pollock che sembra Morlotti» (cfr. Caramel, in *Giorgio Vicentini* 1994, s.p.). Particolarmente raffinato è anche il titolo, che, abbinando Cristo e la popolazione aborigena, sottolinea efficacemente un aspetto ampiamente evocato dalla critica: quello della gestualità rituale, sciamanica, metafisica, indotta dalla condizione di *trance* ipnotica che caratterizza, nel *modus operandi* pollockiano, l'artista che opera in balia del cosiddetto automatismo psichico. L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della prima mostra collettiva di 28 artisti del territorio varesino, allestita, in Rettorato, nel 1999.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

Giorgio Vicentini 1994, n. 17; FERRARIO 2018, p. 79.



GIORGIO VICENTINI

(1951-)

Appunti di volo

2016

Smalto su carte Bindakote e Fabriano
cm 70 x 50 ciascuno

Sul foglio di sinistra del dittico è dipinta, in nero lucido che risalta sul fondale bianco perlaceo, una linea sinuosa che, volteggiando nello spazio, mima la traiettoria del volo. Sul supporto di destra, il colore diviene, invece, più opaco, steso ad ampie campiture orizzontali e circolari e innervato di quattro linee rette color rame, poste obliquamente sulla superficie, chiusa, a sinistra, da un elemento lucido verticale di forma trapezoidale.

Il rapporto dialogico fra le parti (liscia e opaca, luminosa e ombreggiata) determina la creazione di differenti *status* di percezione cromatica e visiva, intimamente connessi all'idea del volo e trasmessi in maniera essenziale, ma efficace. La gestualità evanescente della porzione sinistra, consente al vuoto circostante, mimante la dimensione aerea, d'interagire in modo totalizzante con l'innesto pittorico; viceversa, nel momento di destra, le profondità ombrose e le velature plasmano un'atmosfera più rarefatta, mentre i segmenti rame e il monolite a trapezio tracciano la rotta e determinano la scia, come a tentare di contenere e indirizzare una forza altrimenti inarrestabile.

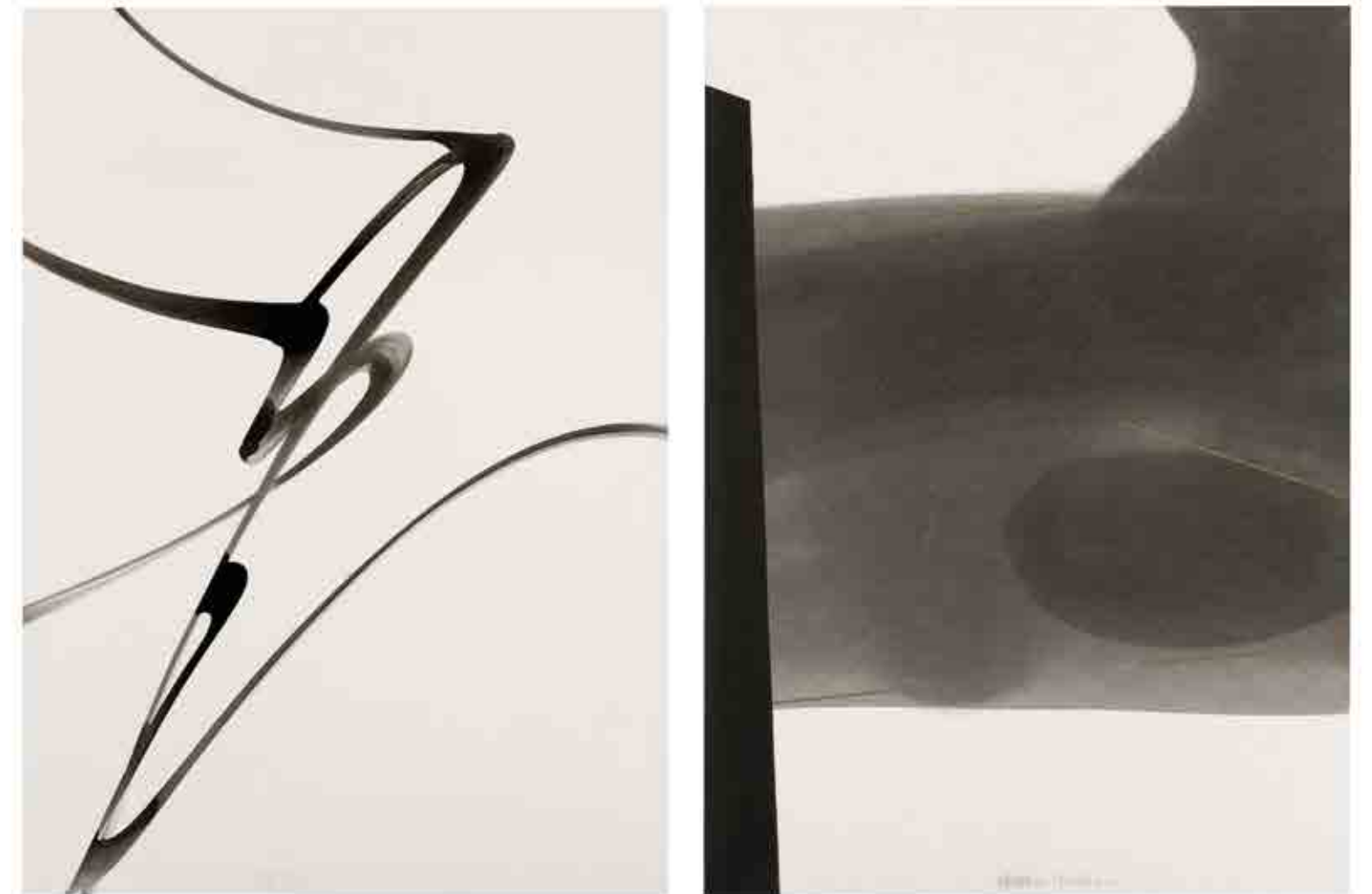
Con la serie degli *Appunti di volo* (cfr. Cerritelli 2017, pp. 6-7), esposta, in configurazione d'installazione, con molti fogli giustapposti, all'Aeroporto di Milano-Malpensa nel febbraio 2017 e riproposta in altri contesti, l'artista riflette sul divenire del colore e sulle possibilità costruttive e armonizzanti del frammento sintetico acromatico, bianco e nero, che, in relazione alle altre parti, compone una sinfonia in movimento, che dona ritmo all'attesa dei viaggiatori.

Proprio lo studio, accorto, della fenomenologia e della ritualità degli effetti cromatici, avvicina la ricerca di Vicentini all'ampio ed eterogeneo filone dell'Informale gestuale dell'Espressionismo astratto e della Color field painting (Robert Motherwell, Paul Jenkins, Jules Olitski), ma anche a istanze segniche.

L'opera è stata donata all'Università degli Studi dell'Insubria a seguito della mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino, allestita in occasione delle celebrazioni del Ventennale della fondazione del polo accademico (23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019).

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

FERRARIO 2018, pp. 68-69.



Massimiliano
Ferrario

BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

ALDO AMBROSINI

Nato nel 1942 a Varese, città in cui lavora e risiede, inizia a esporre nel 1965, anno in cui partecipa alla mostra *La donna nella Resistenza* (Busto Arsizio). Formatosi fra l'Accademia di Belle Arti di Brera e la Scuola d'Arte del Castello Sforzesco, dove frequenta i corsi di pittura e di affresco, negli anni dell'apprendistato frequenta e collabora con personalità del calibro di Vittorio Tavernari. Nella sua pluridecennale carriera, partecipa a varie mostre collettive: dal Premio San Fedele di Milano (1966), al Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate (1973 e 1976), sino alle esposizioni con l'Associazione Liberi Artisti della Provincia di Varese, di cui è socio, che lo vedono dialogare con altri artisti del territorio, come La Rosa, Scamarcia e Uboldi (Varese 2008), e presenziare a importanti iniziative di gruppo, come *Trilogia* (2013), organizzata, a Varese, presso il Castello di Masnago. Tra le molte vetrine personali si ricordano quella varesina (1983, Musei Civici) e, nel 2015, *Approdi e naufragi*, allestita, a Sesto Calende (VA), in tre sedi: Spazio “Cesare da Sesto”, Oratorio di San Vincenzo e Fondazione Giancarlo Sangregorio.

GIANLUIGI BENNATI

Nasce a Milano nel 1929 e, nel capoluogo lombardo, fra il 1942 e il 1949, studia scultura lignea presso l'Istituto Artigianelli, sotto la direzione di Otto Monestier. A partire dalla metà degli anni Cinquanta, si dedica alla produzione di ri-

tratti di personaggi di spicco del mondo dell'imprenditoria, della medicina, dello sport, della politica e dell'ambiente ecclesiastico lombardi. Dagli anni Sessanta, inizia a sperimentare con un'ampia gamma di materiali, fornendo testimonianze significative anche in ambito grafico e pittorico. Sceglie come baricentro della propria attività Varese, affiancando la pratica artistica a quella di giurato a concorsi e premi e di critico e commentatore. Del 1962 è l'esordio nella scultura monumentale (Monumento ai Caduti di Solbiate Arno), ambito ulteriormente sviluppato nella metà degli anni Ottanta (Monumento ai Caduti e Invalidi sul Lavoro di Legnano, 1984; Monumento alla Resistenza, Varese, 1985). Tra i numerosi interventi nell'ambito dell'arte sacra, sondato dalla metà degli anni Sessanta, esegue, fra il 1991 e il 1992, per conto di mons. Pasquale Macchi, due ritratti a figura intera (un altorilievo e una scultura a tutto tondo) di papa Paolo VI, conservati, a Varese, nella Casa San Giuseppe e nell'Oratorio di San Vittore. Intesa l'attività espositiva, sia a Varese e provincia, sia a Milano e all'estero: nel 1972, anno della sua prima personale, partecipa alla Permanente, nel 1977 è presente in Lussemburgo, nel 1986 a Monaco di Baviera e nel 1988 a San Pietroburgo. Insignito del titolo di Cavaliere della Repubblica nel 1971, scompare a Varese nel 2011, anno in cui realizza le ultime opere, tra cui un acquerello donato al Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, in visita alla città per i 150 anni dell'Unità d'Ita-

lia. Suoi lavori si conservano presso i Musei Civici di Varese, il MA*GA di Gallarate, la Fondazione Pagani di Castellanza, i Musei d'Arte Moderna di Montecatini, ma anche a Vibo Valentia, Lido di Spina, Lecce, in Spagna, Belgio, Olanda, Lussemburgo e Corea.

PAOLO BORGHI

Nato a Como nel 1942, si forma dapprima presso la bottega del padre, rinomato orafo e cesellatore, e segue, poi, i corsi di pittura, scultura e architettura tenuti all'Accademia di Belle Arti di Brera e al Castello Sforzesco di Milano. Della fine degli anni Cinquanta è il suo esordio in scultura, inizialmente lavorando il bronzo, anche su scala monumentale. Nel decennio successivo, realizza importanti opere d'arte sacra, come il *Cristo Re* per la cattedrale di Esmeralda (Ecuador) e i portali della chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Rovellasca (CO). Tiene la sua prima personale nel 1971, a Caravate (VA) e l'anno successivo esordisce a Milano. Attento indagatore delle potenzialità offerte dai materiali, dagli anni Ottanta spazia dal legno al bronzo, dal marmo di Carrara alla terracotta. Molteplici sono le personali, allestite in prestigiosi spazi italiani: dalla Galleria del Naviglio a Milano, alla Galleria Apollodoro di Roma. Nel 1986 è invitato alla 42ª edizione della Biennale di Venezia e inizia una prestigiosa collaborazione con l'architetto Philip Johnson, che lo porta a essere molto attivo negli Stati Uniti. Nel 1989 partecipa alla 31ª edizione della Biennale di Milano, presso il Palazzo della Permanente, e avvia un rapporto professionale con Paolo Portoghesi. Presenza a numerose rassegne d'arte, italiane e internazionali: Tokyo Art Expo, Miart di Milano, Artefiera di Bologna, FIAC di Parigi. Nel 1998 esegue la nuova monetazione per la Città del Vaticano, l'anno successivo la medaglia ufficiale per il Giubileo del 2000 e altre importanti opere d'arte sacra. Molte, fra gli anni Settanta e oggi, le mostre personali e collettive a cui prende parte, collaborando in modo particolare con la Galleria Planetario di Trieste e allestendo anche in Olanda e Canada. Nell'ottobre del 2022 gli è stato conferito il 31ª premio internazionale Pietrasanta e la Versilia nel mondo.

GIANNETTO BRAVI

Nato a Tripoli (Libia) nel 1938, risiede e opera a Napoli fra il 1940 e il 1978, per poi spostarsi, fra il 1974 e il 1990, a Saronno (VA e, infine, nel 1990, a Cislago VA). Nel capoluogo campano, centro d'importanti innovazioni artistiche sperimentali, si laurea in Geologia e frequenta, fra gli anni Sessanta e Settanta, Lea Vergine, avviando la sua esperienza nell'ambito delle neoavanguardie di estrazione concettuale e pop. Molto nota è la sua partecipazione all'Operazione Vesuvio, promossa, all'inizio degli anni Settanta, dal critico francese, teorico del Nouveau Réalisme, Pierre Restany. La sua formazione scientifica, mescolata all'estro e a un'attitudine istrionica, determina una predilezione per il rilevamento, la verifica, il reperto, la memoria. Tra i media prediletti del suo lavoro figurano le cartoline postali, impiegate, sin dal 1972, inizialmente per testimoniare le fasi del progetto di trasformazione del vulcano napoletano e, successivamente, per comporre accumulazioni seriali d'immagini dello stesso soggetto, ma anche libri d'artista. In questo senso, è indicativo il ciclo della *Quadreria d'Arte*, in continuo ampliamento: presentato nel 2007 a Capodimonte, il “Museo di tutti i Musei” è creato attraverso riproduzioni, in scala ridotta, di alcuni dei più noti capolavori della storia dell'arte di tutti i tempi, raccolte, in occasione dei molti viaggi, nei più prestigiosi spazi espositivi europei. Scomparso nel 2013, ha al suo attivo decine di rassegne personali e oltre cento mostre collettive. Nel 2019, il MA*GA di Gallarate gli ha dedicato un'ampia retrospettiva, allestita grazie alla cospicua donazione della consorte, Laura Bonato.

SILVIA CIBALDI

Nata a Brescia nel 1939, vive e lavora a Legnano (MI). Attiva sulla scena artistica dal 1966, nel 1975 aderisce al gruppo femminista “Immagine” di Varese, fondato, l'anno precedente, da Milli Gandini e Mariuccia Secol, con cui espone, nel 1978, alla 38ª edizione della Biennale di Venezia. Nello stesso anno si dedica a esperienze teatrali, specializzandosi nell'arte della costruzione delle maschere alla Civica Scuola di Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano. Dal 1985 riprende

a lavorare la terra e gli agglomerati materici, sviluppando una ricerca sui materiali poveri, come legno, tessuti, carta e metalli, utilizzati per evocare atmosfere fiabesche, storie intime e immaginifiche, spesso correlate all’universo femminile, come nel ciclo delle *Albere*. Cofondatrice, nel 1993, di “Sgrupp” e, nel 1997, dell’associazione “Il filo e il Seme”, vanta la partecipazione a numerose mostre collettive e personali, allestite in Italia e all’estero. Alcune sue opere sono esposte, in sede permanente, al Frauenmuseum (Museo delle Donne) di Bonn (Germania). Tra le ultime apparizioni dell’artista si segnalano le personali *Sinfonie d’intrecci* (2019, Milano), *Raccontami una storia* (2020, Busto Arsizio), *Punto dopo Punto* (2022, Milano) e la presenza alla collettiva della Biennale le Arti Possibili 2022, *Lana – Dal bianco al nero*. Fa parte dell’Associazione Liberi Artisti della Provincia di Varese, fondata, nel 1977, da personalità di spicco del panorama culturale e artistico dell’epoca, quali Silvio Zanella, Leo Spaventa Filippi, Marcello Morandini, Amleto Del Grosso, Giuseppe Montanari e Innocente Salvini.

MASSIMO CONCONI

Nato a Somma Lombardo (VA) nel 1954, vive e lavora a Casorate Sempione (VA). Si forma fra il Liceo Artistico “Angelo Frattini” di Varese (che lo avrebbe raccolto, dal 1974 al 2016, da insegnante di Discipline Plastiche ed Educazione Visiva), e l’Accademia di Belle Arti di Brera, dove, negli anni Settanta, frequenta i corsi di Luigi Veronesi, Raffaele De Grada, Domenico Purificato e Francesco Leonetti e a ha modo di stringere una solida amicizia con il coetaneo pittore indunese Emilio Corti (già compagno di liceo e anch’egli, poi, docente al Frattini), con il quale costituisce, nel 1991, il gruppo artistico “CCCZ”, dalle iniziali degli esponenti, che comprendono anche Ignazio Campana e Marco Zanzottera. Da sempre attratto dallo studio del colore e dagli elementi naturali, approfondisce la conoscenza di capiscuola come Fausto Melotti, Vasilij Kandinskij e Paul Klee. Proprio all’astrattista tedesco aveva dedicato, nel 1977, la tesi di laurea dal titolo *44 disegni, teoria, forma e figurazione*, dove sonda lo slancio vitalistico e i principi sulla natura racchiusi nella ricerca

del maestro. Attento anche al mondo del restauro, frequenta, negli anni Ottanta, lo studio dell’afreschista e decoratore santambrogino Luigi Daverio. Nel 1986-1987 inizia la prima campagna di ammodernamento delle chiese parrocchiali della Beata Vergine Assunta di Casorate Sempione e di San Macario di Ferno (VA) e, dal 2001, promuove restauri per le parrocchie della Beata Vergine Assunta di Crugnola (VA) e dei Santi Gaudenzio e Biagio di Vinago, frazione di Mornago (VA). Dal 1996 è tra i rifondatori dell’Associazione Liberi Artisti della Provincia di Varese, presso la Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate, divenendone vicepresidente. Dal 2004 fa parte dei promotori del Premio d’Arti Visive Città di Gallarate. Nel 2005 progetta e disegna le nuove vetrate della parrocchiale di Casorate Sempione e, nel 2007, decora la cupola della chiesa di Vinago; esegue, inoltre, la *Madonna del Lavoro*, affresco per Casa Bossi di Marco Campiglio, a Sant’ Ambrogio Olona, frazione di Varese. Nel 2008 progetta e coordina i lavori di sistemazione del piccolo oratorio di San Rocco a Casorate e ne disegna la nuova mensa d’altare, testimonianza dell’impegno, più volte ripetuto, nell’ambito dell’arte sacra e della progettazione di arredi liturgici. Dal 2017 a oggi si occupa della sistemazione della storica biblioteca della SOMS di Viggìù. Molteplici sono le mostre personali e collettive, in Italia e all’estero, anche con i compagni di CCCZ e i colleghi docenti dei Licei Artistici di Busto Arsizio e di Varese, cui si affianca l’attività di curatore, e le opere conservate in collezioni pubbliche e private, come il MA*GA di Gallarate. Ha lavorato, a Milano, con la Galleria delle Ore, il Centro San Fedele e la Galleria Ciovasso; a Busto Arsizio (VA), con la Galleria Palmieri; a Luino, con lo spazio A&A; a Lucera (FG), con il Centro Culturale Mecenate. Ha esposto a Parigi, Tokio, New York e, in Italia, a Varese, Busto Arsizio, Gallarate, Arcumeggia, Verona, Urbino, Bari, Monte Sant’Angelo, Siracusa.

FRANCESCO CUCCI

Nato a Lecce nel 194, si forma tra il capoluogo salentino, Bari e Milano. Docente presso l’Istituto Statale d’Arte di Bari dal 1970, nel 1972 si trasferisce a Varese, dove insegna Discipline Pit-

toriche al Liceo Artistico Statale. Dopo il suo debutto artistico, nel 1968, con una personale a Trani, sviluppa una ricerca nell’ambito delle arti visive, plastiche e architettoniche caratterizzata da una costante attenzione alle geometrie variabili dello spazio, che gli deriva dalla sua formazione e dall’esperienza di designer. Le sue teorie nel campo della comunicazione visiva si concretizzano attraverso opere di grafica, quali lo studio di marchi, manifesti e cataloghi. Nonostante il minimalismo, la sua poetica è piena di significati antropologici, radicati nella sua terra d’origine, e tesa al recupero della figuratività e dei colori propri a una civiltà che, storicamente, è stata il crocevia di popoli e di culture. Nonostante l’orizzonte di riferimento sia, per l’artista, quello dell’architettura, riesce a immergersi e a praticare, trasversalmente, diversi lessici, infrangendo le codificazioni e le ripartizioni tradizionali attraverso una riflessione meta-artistica sulle forme geometriche come generatrici del reale, seguendo, in tal senso, direzioni d’impianto decostruttivista, che si rifanno alla ricerca di personalità del calibro di Zaha Hadid o Santiago Calatrava e che, più in generale, aderiscono al longevo portato del dibattito astratto-geometrico novecentesco, specie di ambito malevichiano, ma con sguardi anche alla ricezione italiana, comasca ad esempio, olandese (De Stijl) e tedesca (Bauhaus). Molteplici sono i riconoscimenti e le esposizioni, personali e collettive. Tra le più significative si segnalano: il Premio OSCAR 1972, in occasione della Rassegna d’Arte Contemporanea del Palazzo delle Esposizioni di Roma (quarto premio, 1973); la personale presso la Galleria d’Arte Internazionale Darsena (Milano 1975); il X Premio Città Gallarate, “Arte di Ispirazione Scientifica e Tecnologica” (1976); la gratificazione al concorso internazionale di pittura “Comunità Europea” (quarto premio, Como 1994). Progetta il logo del Civico Museo Parisi Valle di Maccagno con Pino e Veddasca (1998). Nel 2001 è tra i partecipanti alla 6ª Biennale d’Arte Artisti Varesini e l’anno successivo espone alla mostra *A tutto Tondo*, allestita al Museo della Permanente di Milano. Del 2003, 2004 e 2005 è la personale itinerante *Cantieri* (Varese, Parma, Milano). Nel 2004 e nel 2011 espone al Museo

Internazionale del Design Ceramico di Laveno-Mombello (VA), nel 2005 è autore d’installazioni per il Castello Sforzesco e il Palazzo della Triennale di Milano e nel 2006-2007 per il Politecnico (Facoltà di Architettura). Il 2005 lo vede alla New York University, con *Lama d’Artista*, e alla 51ª edizione della Biennale di Venezia, nel contesto del “Progetto Esserci” del Padiglione Italia. De 2008 è l’installazione *Nutrire il Pianeta*, realizzata per il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci”. Nel 2010, per il Museo Arte Plastica di Castiglione Olona (VA), realizza *La donna di Plastica*. Nel 2018, 201 e 2022 realizza installazioni per il Museo Acqua Franca (MI). Le sue opere sono esposte e conservate in varie realtà, pubbliche e private, come il MA*GA di Gallarate.

ROD DUDLEY

Nato a Melbourne (Australia) nel 1935 da una famiglia di tradizioni anglosassoni, giunge a Milano negli anni Sessanta, alla ricerca di un ambiente culturale che non gli imponga il dogma dell’Astrattismo, rifiutato in nome del primato della figurazione. L’arrivo nel capoluogo lombardo è motivato dalla possibilità di usufruire di una borsa di studio all’Accademia di Belle Arti di Brera e di frequentare i corsi di scultura impartiti da Marino Marini e Alik Cavaliere. Fra Milano e Sesto Calende (VA), stringe amicizia con artisti del calibro di Enrico Baj, Valerio Adami, Lucio Fontana e Giancarlo Sangregorio, per il quale inizia a lavorare sulle rive del Lago Maggiore. Le sue prime sculture, in pietra e legno, mostrano l’influenza diretta di Sangregorio, ma anche di Henry Moore e dello stesso Marini. Dopo una parentesi londinese di un anno, che gli permette di avvicinarsi alla ricerca di Francis Bacon, David Hockney, Peter Blake e Allen Jones, suoi importanti modelli, prende dimora fra Varese (stabilendosi, in ultimo, a Besozzo) e Milano. Negli anni Settanta è sostenuto da Carlo Cardazzo, fondatore della Galleria del Naviglio e influente mercante e collezionista, che gli consente di esporre i suoi lavori polimaterici, di chiara matrice Pop, caratterizzati dalla compresente vena grottesca, caricaturale e dissacrante, vicina all’espressionismo della Neue

Sachlichkeit tedesca, cui si somma il rimando alla riflessione di Edward Kienholz sull’alienazione e la banalità del quotidiano. La Milano del *boom* economico stimola e orienta l’estro dell’artista, che riflette, con occhio critico, sulla società dei consumi, sui suoi idoli, vessilli e feticci, restando, al contempo, attratto dal mondo della moda, con le sue icone femminili seducenti, che divengono icone mediatiche e *leitmotiv* della sua produzione matura. Spiccano le collaborazioni con Krizia, Versace, Missoni e Armani, ma anche l’amore per la cinematografia, in particolare per quel “circo” della vita umana narrato da Federico Fellini. Numerose le partecipazioni a mostre ed eventi, come le gratificazioni: dal Premio San Fedele di Milano (1971), alla Fiera d’Arte di Colonia (1975), sino alla 37^a edizione della Biennale di Venezia del 1976, dove collabora con l’architetto Ico Parisi.

ANNY FERRARIO

Nata a Como nel 1944, vive e lavora a Ispra (VA). Si è specializzata nell’incisione, interessandosi, in modo particolare, alle tecniche innovative di Henri Bernard Goetz. Negli anni Ottanta, partecipa alle iniziative promosse dal Centro di Cultura e Creatività Cascina Stal Vitale di Osmate, prendendo parte, con il gruppo “Dolce Arte”, a varie manifestazioni: da *Artelago, opere d’arte per la superficie acquatica* (Monate 1986) a *Percorsi fuori* (Brunello 1988) e *Tra Oriente e Occidente* (Osmate 1992). Nel 1986 inizia a frequentare le Fornaci Ibis di Cunardo e si avvicina al mondo della ceramica. Questa nuova passione sfocia nella creazione di sculture in refrattario e, mediante la fusione a cera persa, nella realizzazione di bronzetti e gioielli in argento. Dal 1992 insegna tecniche calcografiche nel suo laboratorio, l’Atelier Capricorno di Cocquio-Trevisago (VA), dove propone corsi creativi dedicati alla terracotta e alla ceramica raku e presso il quale vengono allestite mostre personali e collettive di noti artisti. Ha presenziato alla 2^a e alla 3^a Rassegna Biennale Internazionale di Albissola e ha esposto alle collettive *Arte Raku, Tondi in ceramica, Ceramica d’autore, Mosaico 150 e Tavola Rotonda*. Da alcuni decenni gestisce “Alchimia”, spazio permanente personale ubicato a Luino (VA), sulle sponde

del Lago Maggiore. Sue opere appartengono a raccolte e collezioni pubbliche e private, italiane ed estere. Molteplici le mostre collettive e personali, allestite in Italia, negli Stati Uniti, in Belgio, Germania, Svizzera, Giappone, Cina, Lituania. Fa parte dell’Associazione Liberi Artisti della Provincia di Varese.

VITTORE FRATTINI

Nasce a Varese nel 1937. Negli anni Cinquanta, frequenta lo studio del padre Angelo, scultore, e partecipa alla Biennale Nazionale d’Arte Città di Milano e al Premio San Fedele (alle edizioni del 1956, 1959, 1961 e 1965). A seguito della sua prima mostra personale, nel 1957, allestita al Casinò di Sanremo, è invitato a esporre alla 8^a Quadriennale di Roma e al Salon di Parigi, nel Grand Palais degli Champs-Élysées. Conseguita la maturità artistica, sul finire del decennio prosegue gli studi presso l’Accademia di Belle Arti di Brera, diretta da Aldo Carpi, diplomandosi nel 1961 e frequentando un corso di affresco ad Arcumeggia, diretto da Gianfilippo Usellini. Intraprende, quindi, la doppia carriera di docente, che lo vede insegnare ai licei artistici braidense e di Varese (da lui fondato e diretto, nel 1969, insieme al padre), e di pittore, che lo porta a esporre in diverse occasioni, in Italia e all’estero. La sua vocazione per la ricerca informale lo conduce negli Stati Uniti, nel 1965, con l’amico Emilio Scanavino e altri artisti italiani, dove ha modo di visitare le maggiori raccolte di Washington e New York. Fra il 1964 e il 1968 promuove la rassegna “Cun-Art”, cui aderiscono artisti del calibro di Ennio Morlotti, Renato Guttuso, Lucio Fontana e Hans Arp. A Milano, inaugura, nel 1966 alla Permanente, una vasta mostra antologica, presentata da Guttuso. Ha modo di conoscere, a Menton (Costa Azzurra), Graham Vivian Sutherland, rimanendo particolarmente affasciato dal suo lavoro. Superata la fase post-informale degli anni Cinquanta-Sessanta, vicina al magistero di Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Franz Kline, Cy Twombly, Alberto Burri ed Emilio Vedova, nel 1974, l’editore Giorgio Upiglio pubblica il *Mini Pocket*, con un testo di Piero Chiara, che segna l’avvio di una nuova, importante, fase

creativa dell’artista. Nel solco della fascinazione per l’Espressionismo astratto e la poetica *color field*, espressa nella produzione di artisti come Kenneth Noland, Barnett Newman, Morris Louis e Mark Rothko (che incontra nel 1965), presenta i primi *Lumen* nel 1975, presso l’Atelier Donati di Zurigo e alla mostra *Dieci Artisti Italiani*, allestita al Palace Pier di Toronto. Negli anni Ottanta, espone a Milano, Ginevra, Tokyo, Berlino e coltiva rapporti fecondi con Giuseppe Panza di Biumo. Nel 1984 è presente ai varesini Musei Civici di Villa Mirabello e, nel 1986, alla Georgetown University di Washington, introdotto dallo stesso Panza. Del 1988 è la mostra antologica organizzata alla Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate e, per i successivi vent’anni, sono fitte le presenze a mostre italiane e internazionali e le collaborazioni artistiche, come quella con Luigi Veronesi: da Castiglione Olona (VA) a Londra, da San Francisco a Milano, ma anche nella sua Varese, che gli dedica, nel 2009, un’importante antologica, presentata a Villa Recalcati.

FERDINANDO GRECO

Nato a Rovello Porro (CO), nel 1939, da padre pittore-decoratore, risiede e lavora a Saronno (VA). Si forma a Milano, conseguendo il diploma al Liceo Artistico e frequentando il corso di affresco alla Scuola d’Arte del Castello Sforzesco. Insegna, per trent’anni, materie artistiche presso diversi Licei artistici statali del capoluogo lombardo e anatomia all’Accademia di Belle Arti di Como. La sua prima esposizione risale al 1964, anno di partecipazione al Premio San Fedele. Gli anni Sessanta lo vedono riflettere sul rapporto, a tratti conflittuale, fra i media e il linguaggio, con una marcata intonazione pop, interrogandosi sulla mercificazione e reificazione dell’opera d’arte, in biblico fra valore e dimensione oggettuale. Nel decennio successivo, sperimenta nell’ambito del concettualismo, mettendo a punto una particolare tecnica pittorica su PVC e inaugurando la serie dei *Cataloghi reperti*: tombini, pianete, santi e ritratti intesi come testimonianze archeologiche di quella che definisce la «Pompei d’oggi». Negli anni Ottanta e Novanta sono i cicli dei *Paesaggi portati via* e dei *Mutanti*, che pongono una

riflessione di natura ontologica, connessa alla memoria e alla caducità dell’esistenza. Tematiche ulteriormente sviluppate, negli anni Duemila, nei cicli *Paesaggi dell’anima*, *Se tu no la tua ombra* e *Anatomie dell’anima*, nei quali l’artista sonda l’ibridazione fra l’anatomia e il paesaggio, in lavori materici, pregni di allusioni filosofico-esistenziali, che sfociano, in tempi più recenti, nella serie delle *Aporie*, ove, guardando a Kant, descrive iconicamente immanenza e trascendenza, rievocando i *Cataloghi reperti*, e tratteggia le dialettiche caos-logos, morte-vita, bene-male, alto-basso. Nutrito è il curriculum espositivo, italiano ed europeo, che, tra le molte presenze, annovera le personali di Pavia (Università degli Studi-Collegio Cairoli, 1978), Losanna (1981) ed Esslingen (1984), e le collettive *Cara Morte* (1978), *Trash* (Mart di Trento e Rovereto, 1997), *Immagini di culto* (Valencia, 1998), *Nel profondo*, allestita presso il Chiostro di Voltorre e itinerante al Museo Ludwig di Koblenz e al Museum der Stadt di Ratingen. Ha preso parte a tutte le edizioni dell’annuale mostra *Lo spirito del lago*, tra i più importanti eventi estivi del Lago Maggiore, che ha avuto luogo, fino al 2017, all’Isola Bella di Stresa. Collabora, da anni, con la galleria Il Chiostro Arte Contemporanea di Saronno.

GIOVANNI LA ROSA

Nato a Caccamo (PA) nel 1936, ma varesino d’adozione, è, da sempre, legato alla ricerca sul segno grafico e all’analisi delle componenti semiologiche del campo visivo, sviluppata, soprattutto, con la tecnica della china su tela e a mano libera, tramite cui approfondisce, attraverso una spiccata politezza formale e un meticoloso, lento, incedere manuale, rigorosamente geometrico e logico-razionale, le molteplici possibilità costrittive e ottico-percettive delle forme e l’origine e l’evoluzione dei caratteri alfabetici, simbolici e iconici, lasciandosi anche suggestionare dalle scritture segniche e comunicazionali dell’antichità, ma anche dalle decorazioni musive bizantine e arabo-normanne. La sua poetica espressiva, maturata sin dagli anni Sessanta, nel periodo di studio, a Palermo, in campo artistico (nel 1957 consegue il diploma del Corso Superiore di De-

corazione Pittorica all'Istituto Statale d'Arte e frequenta, nello stesso istituto, il Corso Biennale del Magistero d'Arte), si sviluppa definitivamente a seguito dello spostamento nella Milano del *boom* economico, fucina di sperimentalismi e vivace centro d'innovazioni artistiche e culturali. A Varese, dove risiede dal 1961, ha allestito mostre personali alla Libreria Swich e Campoquattro e presso le Gallerie Bluart e Ghiggini. A Milano ha esposto negli spazi San Fedele e Cenobio-Visualità e si è distinto in altre città italiane come Firenze, Brescia, Cremona, Bologna, Palermo, Albissola, Gallarate, Genova, Rovereto e molte ancora. Ha partecipato a numerose collettive, in Italia e all'estero. Tra queste ultime, è stato invitato a esporre alla Galleria d'Arte Moderna di Lubiana, all'International Art Fair 9 di Basilea, al Salon d'Automne di Parigi, al Mondriaanhuis di Amersfoort, ma anche a Barcellona, Mosca, Budapest, Romans-sur-Isère, Bilbao. È socio fondatore del Centro culturale Cavedra e dell'Associazione Liberi Artisti della Provincia di Varese. Tra le sue ultime esposizioni, si ricorda *Il segno dell'anima* (Borgo Ticino 2015).

LUCA LISCHETTI

Nato a Laveno Mombello (VA) nel 1950, vive e lavora a Montonate di Mornago (VA). Autodidatta, esordisce all'inizio degli anni Settanta con una personale al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci” di Milano. Nella sua poetica figurativa, baricentrata sulla figura umana, distorce la realtà, che brulica di personaggi grotteschi e caricaturali, vicini alle inquietudini espressioniste della Neue Sachlichkeit tedesca, in particolare al tormentato immaginario di George Grosz e Otto Dix, ma anche alla patafisica di Enrico Baj, alle surreali composizioni di Emilio Tadini e al brutale, cupo e disilluso esistenzialismo di Fancis Bacon, che non mancò di suggestionare molti artisti italiani, come Ugo Attardi. Sperimentatore nel campo della pittura e della grafica, della scultura, dell'installazione, dell'arredo e della fotografia, particolarmente rappresentativi, fra gli esordi e gli anni Duemila, sono i suoi cicli, sondati con continuità, dedicati ai *Giudici* e ai *Teatrini*, allucinate visioni di un'u-

manità alienata, manipolata e fintamente festante: grovigli di corpi e di oggetti che si affastellano, ma anche figure isolate, sofferenti o funambolesche maschere paradossali. Suggestionato dalla poesia di François Villon, sviluppa una serie di quadri dedicati a *La ballata degli impiccati*, che presenta in Belgio, presso la Galleria Art Vision di Virton. Nel 1978, invitato alla rassegna di pittura organizzata nel Palazzo Pretorio di Poggibonsi (SI), propone un'opera, di grandi dimensioni, tratta dalla serie *Nel teatrino di Hans*. Gratificato in occasione della 10ª edizione del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, indetto da Silvio Zanella, collabora con la Galleria Bluart di Varese, in mostre personali e collettive, con la San Michele di Brescia ed è premiato da Mario De Micheli alla rassegna di grafica di Castelnuovo Magra (SP), con una personale alla Art Club Gallery di Massa Carrara. In seguito, inizia una ricerca con il legno che lo porta a sviluppare una serie di bassorilievi, chiamati *Messaggio per un'autobiografia*, che presenta negli spazi espositivi della Diarcon di Milano e della Ghelfi di Verona. Importante, all'inizio degli anni Ottanta, è la personale intitolata *Alla ricerca di Amelia Earhart*, dedicata all'aviatrice statunitense, allestita alla Woodstock Gallery di Londra. Tra le mostre più recenti si segnalano *Buz Baz* (Milano 2007), *Anime in Rosso* (Orta San Giulio 2008), *Testacoda* (Cocquio-Trevisago 2008), *La memoria del tempo* (Varese 2015), *Araund* (Besozzo 2016) e *Il gioco della vita* (Cerro di Laveno-Mombello 2017).

GIORGIO LOTTI

Nato a Milano nel 1937, inizia la sua attività nel 1957, collaborando in qualità di *free-lance* per conto di alcuni quotidiani e settimanali: «Milano Sera», «La Notte», «Il Mondo», «Settimo giorno», «Paris Match». Nel 1964 fa il suo ingresso nell'organico di «Epoca», sotto la direzione di Nando Sampietro, rimanendovi sino al 1997, anno di chiusura del giornale, e fino al 2002 lavora per “Panorama”. Nel 1973, un reportage confezionato in Cina (comprendente l'iconico ritratto di Zhou Enlai, capo di governo della Repubblica Popolare dal 1949 al 1976, anno della morte) gli vale il prestigioso premio World Understanding Award,

conferitogli dalla University of Photojournalism (Columbia, Stati Uniti). Partecipa a numerose edizioni del Salone Internazionale di Cine Foto Ottica (SICOF), istituto nel 1969 e diretto, nella Sezione Culturale, da Lanfranco Colombo: nel 1995, nel corso del 16ª appuntamento, viene premiato con l'Horus Sicof, per il ruolo svolto nel campo della fotografia italiana. Gratificazioni arrivano anche dalla Città di Venezia, che lo premia per i suoi reportages sulla Serenissima (celebre è *Venezia muore* del 1970). Nel 1994, a Modena, riceve il prestigioso premio letterario Città di Modena. Alcuni suoi scatti sono conservati presso vari musei statunitensi, ma anche a Tokio, a Pechino, al Victoria and Albert Museum di Londra, al Cabinet des Estampes di Parigi, al Centro Studi dell'Università di Parma e alla Galleria Civica di Modena. Nell'ambito del fotogiornalismo, si segnalano anche i reportage dedicati all'alluvione di Firenze del 4-6 novembre 1966 e quelli omaggianti il fiume Ticino e alcune famose personalità dello spettacolo (teatro, balletto, musica), come Roberto Benigni, Claudia Cardinale, Gigi Proietti, Giorgio Albertazzi, Gilberto Govi, Lella Costa, Massimo Ranieri, Maurizio Crozza, Ferruccio Soleri, Paolo Villaggio Vittorio Gassman, Carla Fracci, Rudolf Nureyev, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Franco Zeffirelli, Luciano Pavarotti, Montserrat Caballé, Mina, Gino Paoli, Luigi Tenco e molti altri. Negli ultimi anni si è dedicato alla ricerca fotografica nel campo del colore e dell'arte, anche sondando le convergenze fra scatto e pittura astratta: rappresentativi sono, in tal senso, i cicli *Luce Mare*, *On the Road*, *Luce*, *Colore*, *Emozioni* e *Arte nell'Arte*. Quest'ultimo, in particolare, omaggia alcune delle più insigni personalità artistiche della contemporaneità, immortalate in compagnia dei loro attributi e soggetti più identificativi: Andy Warhol, Enrico Baj, Bruno Munari, Domenico Cantatore, César Baldaccini, Enzo Cucchi, Emilio Tadini, Maurizio Cattelan, Ettore Sottsass, Emilio Vedova, Fabio Mauri, Lucio Fontana, Francesco Vezzoli, Gilberto Zorio, Giacomo Manzù, Luigi Veronesi, Luigi Mainolfi, Piero Manzoni, Fausto Melotti, Ennio Morlotti, Nicola De Maria, Luigi Ontani, Piero Dorazio, Arnaldo Pomodoro, Richard Hamilton, Salvatore Fiume, Yōko Ono.

CARLO MEAZZA

Nato a Varese (dove tutt'oggi vive e lavora) nel 1945, si laurea in Sociologia e diventa fotografo professionista nel 1973. Nella sua carriera, ha confezionato circa settanta libri dedicati al paesaggio montano e lacustre del Piemonte, della Lombardia e del Canton Ticino. Ha lavorato per svariati giornali e riviste, viaggiando in America Latina, Asia e Africa e realizzando scatti in aree remote del mondo, come il Tibet e l'Uganda. Sui luoghi letterari e della memoria ha pubblicato: *Il più bel paese del mondo. Luino e altri luoghi di Piero Chiara fotografati da Carlo Meazza* (2006); *Lago Maggiore. Fotografie di Carlo Meazza, testi di Piero Chiara e Vittorio Sereni* (2007); *Un paese segreto. Luino nelle prose di Vittorio Sereni e nelle fotografie di Carlo Meazza* (2008); *Luoghi di un'amicizia. Antonia Pozzi-Vittorio Sereni 1933-1938. Fotografie di Carlo Meazza* (2012). Tra le sue tematiche più care: il reportage, spesso dedicato a scene di vita quotidiana o alla descrizione delle disuguaglianze sociali, il paesaggio, lo sport, in modo particolare la pallacanestro (è fotografo ufficiale della Pallacanestro Varese dal 1985 al 1995. Tra i molti organi a stampa con cui ha collaborato, si ricordano, in ambito varesino, «La Prealpina», «Il Giornale» e «La Cronaca», e in Canton Ticino il «Giornale del Popolo». Nel novero delle testate nazionali ed europee: «La Gazzetta dello Sport», «L'Unità», «Associated Press», «Il Sabato», «Grazia», «L'Occasione», «Famiglia Cristiana», «Epoca», «Bell'Italia», «Airone», «Traveller», «L'Umana Avventura», «L'Illustrazione Italiana». Tra i suoi ultimi lavori, si ricorda il portfolio *Remèench* (2021), ciclo di scatti che raccontano la transumanza in Lombardia, pubblicato su «Sette», settimane del venerdì' del «Corriere della Sera».

SILVIO MONTI

Nato nel 1938 a Borgomanero (NO), frequenta, a Londra, la Spółeczność Akademicka Uniwersytetu Stefana Batorego, associazione accademica di emigrati fondata nel 1948 (e attiva sino al 1987) e rivolta allo studio della storia di Vilnius, capitale della Lituania, coltivando le tradizioni locali e i legami comunitari. Qui è allievo

del pittore Marian Bohusz-Szyszko e ha modo di conoscere e frequentare lo studio del maestro austriaco Oscar Kokoschka. Nel 1963, si sposta dalla capitale britannica: dapprima a Bruxelles, poi a Wiesbaden, Dublino, Parigi e, infine, a Beirut. Ritorna in Italia, a Roma, nel 1967, e vi rimane fino al 1972, quando decide di stabilirsi definitivamente a Varese, dove attualmente vive e lavora. La sua eclettica poetica spazia dalla riflessione sui media e sulla pubblicità, di ascendenza Pop, cui si sommano rimandi diretti all'Espressionismo astratto e all'Action painting, all'indagine segnica, di sentore arcaico, sintetico, postcubista, proiettata verso il primato del volto umano (non lontano dalle *silhouette* di Domenico Paladino), che diviene una sorta di marchio di fabbrica, di *leitmotiv* della sua produzione, pregna di un sofisticato sostrato esistenziale e autobiografico, dove il tempo è sospeso e l'essere umano, sempre più solo nell'era della società massificata, riflette su se stesso. Quel volto, che da tempo ossessiona l'arista, è, in ultimo, il suo; è l'effigie di quella “mitologia del quotidiano”, come la definì l'amico Pierre Restany, influente critico d'arte francese e teorico del Nouveau Réalisme degli anni Sessanta e Settanta: uno spaccato antropologico, sondato singolarmente o in maniera seriale, che pone domande capitali, alle quali l'artista non smette di cercare riposta. Parimenti connessa a viaggi esplorativi nella memoria e nell'inconscio archetipico è la transizione verso le tematiche del *Labirinto* e delle *Lettere ricevute e mai spedite*, che si connettono a istanze d'Informale segnico e di Poesia Visiva, con l'accento posto sulla centralità del rapporto dialogico parola-immagine, grafema calligrafico e significanza evocativa. Stabilmente presente sulla scena artistica italiana ed europea, specie ungherese, sue opere sono conservate ed esposte in svariati musei: dal Palazzo dei Diamanti di Ferrara, al MA*GA di Gallarate; dal Castello di Masnago di Varese al Museo Vito Mele di Santa Maria di Leuca (LE); ma anche al Museo Epicentro di Barcellona Pozzo di Gotto (ME) e al Ministero della Cultura di Budapest (Ungheria). Ha disegnato e illustrato diversi album del cantautore Angelo Branduardi e, con lui, ha partecipato, nel 2003, al tour europeo *Paint Session*,

con *performance* e pittura in teatri di Germania, Austria, Svizzera, Belgio e Italia. Numerose le mostre, collettive e personali, che lo hanno visto protagonista, anche in territorio varesino: ultima, in ordine cronologico, è la grande personale *Exxistere* (2022), allestita presso il Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea del Castello di Masnago, che approfondisce gli ultimi vent'anni di ricerca dell'artista.

RAFFAELE PENNA

Nato a Foggia nel 1943, esordisce, da autodidatta, sulla scena artistica nel 1965, prendendo parte a una rassegna collettiva allestita presso il Palazzetto dell'Arte della sua città natale. Nel 1968, trasferitosi a Varese, viene notato da alcuni critici d'arte, tra cui Raffaele De Grada, che cura la sua mostra personale, organizzata alla Galleria Centro di Gallarate. Dopo essersi affermato come pittore figurativo, dal 1978 avvia un processo di metamorfosi stilistica e formale, che lo porta a sperimentare con nuovi materiali poveri (corde, stracci, gommapiuma, ovatta, feltro, garze e fili di lino), da quel momento imprescindibili nella sua ricerca. Dagli anni Ottanta amplia il suo orizzonte creativo all'installazione *site-specific*. L'attività creativa degli ultimi anni, alacremenente coltivata nel suo studio di Barasso (VA), diventa sempre più matura e strutturata, con un linguaggio segnico essenziale, che spazia dai rimandi informali ai moduli seriali Pop e che definisce costanti e sintassi ben riconoscibili. Emblematico il ciclo delle *Germinazioni*, dedicato al tema, molto caro all'artista, del volo delle rondini: un omaggio tanto alla sua terra natia, quanto alla patria d'adozione, entrambe particolarmente ricche della presenza del volatile passeriforme. Espone in numerose mostre collettive e personali in Italia e, all'estero, è presente a Lugano, Parigi, Stoccarda e Philadelphia.

ANTONIO PIZZOLANTE

Nato a Castrignano del Capo (LE) nel 1958, esordisce, all'inizio degli anni Settanta, come pittore figurativo di estrazione neoespressionista, approfondendo temi e soggetti connessi alla sua terra: la Puglia. In questa direzione, allestisce le prime

personali, conseguendo, nello stesso periodo, la maturità artistica e frequentando, poi, i corsi di scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Lecce. Gli anni di formazione lo fanno approdare alla scultura, che ne avrebbe polarizzato l'impegno, declinata, inizialmente, secondo vigorose modalità materiche e liberata, successivamente, del superfluo, in favore di soluzioni installative lineari, archetipiche, primarie, minimaliste, attente a porre in rapporto dialogico forma e spazio, reale e illusorio, tangibile o solo alluso, presenza e assenza, vuoto e pieno, concavità e convessità, con esiti che non mancano di evocare mondi lontani, come la purezza essenziale dell'universo nipponico, fra estetica e ritualità zen e sofisticate allusioni letterarie haiku. Il primato della forma e il nesso orizzontalità-verticalità divengono il baricentro della produzione degli anni Ottanta, che l'artista declina nel rimando alle culture dell'antico Mediterraneo, poi ribadito nei cicli delle *Dimore*, delle *Porte* e dei *Portali*. Sono gli anni in cui si trasferisce a Varese e sviluppa un'indagine attenta, coltivata nel tempo, sull'antropologia dei materiali antichi (legno, ferro, pietra, carta). L'attuale fase della sua ricerca verte su forme minimali, colori monocromi, corrosi e consunti dal tempo, superfici scabre che segnano una storia capace d'interpretare l'essenza ancestrale della cultura mediterranea. Determinate resta il rapporto che l'opera determina con lo spazio: una relazione dialettica che vede il contesto diventare non solo parte integrante del manufatto, ma cassa di risonanza della sua esplicazione semantica. Molte le suggestioni e i modelli evocati, che spaziano dall'Informale materico all'Arte povera, sino al Minimalismo, con una forte proiezione, in ambito italiano, verso la poetica di autori come Fausto Melotti, Giuseppe Uncini ed Ettore Spalletti, cui si somma lo sguardo, ponderato, rivolto a protagonisti della scena internazionale: da Anselm Kiefer ad Anish Kapoor e David Tremlett. Particolarmente ricco e intenso è il curriculum espositivo, fatto di partecipazione a rassegne nazionali e internazionali: da Parigi a Lugano, da Milano a Mantova e Firenze, da Torino a Savona; ma anche Venezia, Roma, Bad Vöslau (Austria), Girona (Spagna), Caen (Francia). Tra gli

ultimi riconoscimenti, il primo premio alla 22^a Rassegna Nazionale di Disegno Contemporaneo “Giovanni Segantini” e, nel 2005, la gratificazione alla prima Biennale di Ankara (Turchia). Degna di menzione la personale intitolata *Calma Apparente* (2022), allestita in Polonia, presso la Galleria dell'Istituto Italiano di Cultura. Vive a Laveno-Mombello (VA) e insegna presso il Liceo Scientifico “Galileo Ferraris” di Varese.

FRANCO PONTIGGIA

Nasce a Varese nel 1938. Giornalista pubblicista, esordisce in ambito fotografico nel 1965, coltivando una passione sorta con l'amore per il viaggio e per l'osservazione, curiosa, degli spettacoli della vita. Professionalmente nasce come fotografo di basket, con immagini pubblicate sull'enciclopedia Mondadori. Costellata di numerosi premi è la sua carriera di fotogiornalista: dall'Obelisco di Cristallo, conferitogli alla Photokina di Colonia (1970), la più importante fiera mondiale dedicata alla fotografia, al Primo Premio Colore, assegnatogli nel concorso nazionale giornalisti (1985), sino a una segnalazione della World Press Photo Exhibition di Amsterdam. Molteplici i suoi lavori fotografici: tre cartelle con sue foto di grande formato e oltre dieci libri, in larga parte ispirati dall'amore per il territorio varesino e per i suoi abitanti. Sono opere complesse, solcate da un sottile velo d'ironia, che si fondano sul sottile equilibrio fra l'immagine e la parola scritta, di firme illustri come Piero Chiara, Gaspare Morione e Chiara Zocchi. Tra i cicli più noti si segnalano: *Varese ieri e oggi*; *I luoghi Amati*; *I Luoghi della Vita*; *I Luoghi, le acque, i ludi*; *Albe e luci dei luoghi amati*; *La Festa della Vita*; *Profumo di Provincia*; *La scoperta di Varese*; *Spazi evocanti il mistero*; *I Mondi dentro al Mondo*; *Donne Donne*. Ha collaborato con testate prestigiose: da «Atlante» ad «Atlas», da «Weekend» a «Corriere della Sera Illustrato», ma anche «Epoca», «Gente Viaggi», «Bell'Italia», «Bell'Europa». Instancabile viaggiatore, ha visitato l'Europa e il mondo con sguardo attento, sensibile e poetico, realizzando scatti memorabili, pubblicati su libri e riviste. Le sue immagini seguono due principali fili conduttori: i luoghi amati (la propria terra e i

paesi che più lo hanno affascinato) e la festa della vita, intesa come metafora dell'esistenza, racchiusa negli scatti della moltitudine di persone incontrate. Scompare nel 2006, lasciando un ingente patrimonio d'immagini e di cultura visiva, custodito dalla moglie e dalla figlia.

AMBROGIO POZZI

Nasce a Varese nel 1931 e si forma, da subito, lungo due rotte parallele: design e arte. La passione per quest’ultima fiorisce durante gli anni del liceo, grazie alla disponibilità del pittore Silvio Zanella, il cui studio è frequentato da personalità di spicco del tempo, quali Renato Guttuso, Ernesto Treccani, Felice Casorati, Bruno Cassinari, Ennio Morlotti, Lucio Fontana e Vittorio Tavernari, tra i primi a elogiare le sculture che Pozzi realizza, in ceramica, presso la fabbrica paterna. Visita assiduamente la Galleria Bianchi di Gallarate e ha modo di apprezzare l’opera di capiscuola come Marc Chagall, Joan Miró, Pablo Picasso, Mario Sironi e molti altri e di acquistare una litografia di Chagall, raffigurante il profilo di due amanti, illuminati dalla Luna, che ne avrebbe orientato, in modo determinante, la sensibilità estetica. Frequenta l’Istituto Statuate della Ceramica di Faenza e apprende le tecniche e le tipologie d’impasto e di cottura, ma anche le differenti modalità decorative. Nella città emiliana, storico polo di realizzazione di maioliche istoriate, frequenta ceramisti del calibro di Carlo Zauli, Angelo Biancini e Pietro Melandri. Ultimati gli studi universitari in Chimica, inizia a collaborare con l'azienda di famiglia: la Ceramica Franco Pozzi di Gallarate. Numerosi i premi che gli consentono di viaggiare e formarsi fra Danimarca, Svezia, Inghilterra, Francia e Germania. Seguono anni in cui progetta forme, pezzi entrati nella storia del design internazionale: dalla serie dei *Contentitori* per la 13ª edizione della Triennale di Milano, al *Cono*, disegnato per l’Environnement Pierre Cardin, entrato nella collezione permanete del MoMA di New York, sino al servizio di bordo per Alitalia, progettato con Joe Colombo. Alfiere della progettazione industriale, ha creato innovative collezioni, realizzate in diversi materiali (plasmai, vetro, legno, cristallo, acciaio, argento porcellana, tessuti, orologi), diversificando la produzione di serie da quella

d’immagine. Ha ottenuto premi e riconoscimenti nazionali e internazionali e artisti come Victor Vasarely ed Eduardo Paolozzi hanno decorato la sua forma *Duo*, ideata per Rosenthal. Da artista “puro” si esprime con spiccata poliedricità: scultura, pittura, disegno, grafica, fotografie e performance. In occasione della sua prima apparizione pubblica in ambito artistico, organizzata, nel 1952, a Messina, nella vetrina della 1ª Mostra d'Arte Ceramica, espone opere di chiara intonazione surrealista, a fianco di artisti come Lucio Fontana, Fausto Melotti, Romano Rui, Aligi Sassu, Emilio Scanavino e Agenore Fabbri. L'ultima parte del suo percorso creativo è caratterizzata da una vasta gamma di tecniche e da una sapiente lavorazione dei materiali, specie quelli ceramici (ingobbio, raku, graffiti), con particolare attenzione ai processi di smaltatura e colorazione: nascono, così, figure antropomorfe e zoomorfe, richiamanti la mitologia, il sacro o frutto della sua fervida immaginazione. Ricorrente, lungo tutto il suo viaggio artistico, è l’iconema del profilo umano, riprodotto in dipinti, disegni, sculture, cromotarsie, vasi. Scompare a Gallarate nel 2012. Tra i molti artisti che gli sono stati amici si ricordano Guttuso, Raymond Peyenet, Fontana, Ugo Nespolo ed Enrico Baj, che definiva la sua creatività «tremenda fantasia». Sue opere sono esposte nei più importanti musei del mondo: dal MoMA di New York al Victoria and Albert Museum di Londra, dal Bauhaus Museum di Berlino al World Ceramic Museum di Seul.

GIORGIO PRESTA

Nato nel 1957, lavora a Varese, dove ha anche frequentato il Liceo Artistico “Angelo Frattini”. Scultore, pittore e ceramista, ha svolto percorsi di studio dell’arte della ceramica prima a Gualdo Tadino, poi a Faenza. A seguito di varie esperienze con la raffinatissima tecnica Raku, coltivata nel suo laboratorio di Biumo Inferiore, luogo d’incontro e di esposizioni temporanee per artisti varesini e non, è approdato a una rinnovata maturità plastica formale. Tornato alla figurazione, approfondisce temi a lui particolarmente cari, come la figura umana. In questi ultimi anni, svolge l'attività di scultore in pietra, dedicandosi a una personale ricerca poetica sui rapporti tra uomo, natura e materia. Nel suo

atelier varesino, insegna tecniche pittoriche e scultoree e organizza eventi culturali. Ha redatto pagine d’arte per la stampa locale, collaborato come consulente con gallerie e studi di architettura ed è stato specialista di laboratori d’arte presso la Scuola Europea di Varese. Ha partecipato a diverse mostre collettive e personali, in Italia e all’estero, e alcune sue opere sono esposte presso la raccolta d'Arte Contemporanea del Castello di Masnago, nella Pinacoteca di Villa Soranzo a Varallo Pombia (NO), alla Scuola Primaria “Giovanni Pascoli” di Lozza (VA), e conservate in collezioni private. Collabora assiduamente con un gruppo di artisti, che accoglie, al suo interno, diverse forme d’arte: scultura, pittura, poesia e fotografia.

GIANCARLO SANGREGORIO

Nato a Milano nel 1932, inizia, da autodidatta, a scolpire la pietra, affascinato dalla materia estratta delle cave dell’Ossola, dove trascorre lunghi periodi. Terminati gli studi classici, frequenta i corsi di scultura impartiti da Marino Marini all’Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, compagno di corso di vari artisti, come Alik Cavaliere, Bobo Piccoli, Iginio Balderi e Kengiro Azuma. Di questo periodo sono le sue prime mostre di gruppo, allestite nelle principali città italiane. Dal 1950 al 1958 è spesso in Versilia: lavora il marmo delle Alpi Apuane e modella figure e ceramiche nelle fornaci di Viareggio. Intraprende, poi, lunghi viaggi all’estero, in particolare a Parigi, dove ha uno studio. Intensifica gli spostamenti e i contatti con artisti e gallerie di diverse nazioni, seguendo con interesse le proposte dell’arte Informale, pur non inquadrando la sua indagine entro nessuna delle tendenze del periodo. Esordisce nel 1949, partecipando alla grande mostra di scultura indetta nel contesto del Premio Internazionale Città di Varese e allestita a Villa Mirabello e l’anno seguente presenza al Concorso d'Arte Contemporanea, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. A seguito della sua prima personale a Milano (1952) è stabilmente coinvolto nelle più significative manifestazioni artistiche italiane e internazionali: dalla Quadriennale di Roma alla Biennale di Venezia e alla Biennale Internazionale di Scultura di Carrara. Dagli anni Sessanta inizia un’intensa attività espositiva in tutta Euro-

pa: da Bruxelles a Düsseldorf, da Stoccarda a Lorcarno, da Basilea a Colonia e Friburgo. Nel 1960 è presente al Salon des Réalités Nouvelles di Parigi e nel 1964 è nuovamente invitato alla Biennale veneziana. Ha esposto in Francia, ex–Jugoslavia, Israele, Belgio, Svizzera, Svezia, Stati Uniti, Messico, Argentina e, in Italia, nelle maggiori città d’arte. Il marcato interesse per le arti primitive, lo porta nell’Africa dei Dogon: in Mali viene a contatto con la realtà cultuale e rituale delle maschere. Successivamente si reca nella lontana Oceania e, lungo il corso del fiume Sepik, si avvicina ai lavori degli scultori della Papua Nuova Guinea. Sperimentatore instancabile e mai ripetitivo, scolpisce e dipinge sondando le possibilità dei materiali (il lapideo, il legno, il feltro, il vetro, il carbone, il bronzo), tramite cui plasma forme al contempo grevi ed essenziali, spesso di nitido sentore primitivista, postcubista e organico (sono forti i rimandi a Henry Moore, Hans Arp, Oleksandr Archypenko), che rispecchiano la sua passione, anche collezionistica, per la cultura dei popoli indoeuropei e, più in generale, per l’etnoantropologia. Nella sua casa-studio di Sesto Calende (VA), posta in collina e affacciata sul paesaggio del Lago Maggiore, oggi sede della Fondazione che ne tutela e promuove l’operato, ha modo di ricevere alcuni dei maggiori artisti del tempo: da Lucio Fontana a Enrico Baj, da Massimo Campigli a Silvio Monti, dei quali conserva opere. Suoi lavori sono custoditi in raccolte private e pubbliche, italiane ed estere; numerosi anche i monumenti in diverse città europee. Ricchissimo, fra anni Cinquanta e Duemila, il curriculum espositivo, personale e collettivo, di respiro italiano e internazionale. Scompare nel 2013, nella sua Sesto Calende, che gli aveva dedicato mostre importanti.

VITO SCAMARCIA

Nato nel 1955 ad Altamura (BA), nel 1978 si trasferisce a Varese. Attualmente vive a Induno Olona (VA) e lavora a Barasso (VA). Dopo gli studi artistici, sviluppa la sua ricerca pittorica e plastica e, contemporaneamente, si occupa di restauro e arredamento, progettando e realizzando mobili e oggetti. Con il legno, suo materiale di riferimento, realizza opere, spesso in bilico fra pittura e scultura, presenti in numerose collezioni private. Il suo

lessico è volutamente arcaico, essenziale, evocativo anche di popoli e culture lontane, come quelle africana e giapponese; i colori primari, sovente ste-si in campiture uniformi, sono ritmati da una gestualità segnica, tribale, che non manca di volgersi al dibattito Informale, all’Espressionismo astratto e alla sensibilità *Color-field*, ma anche a matrici spazialiste. Nel nutrito curriculum espositivo si segnalano, a partire dagli anni Duemila, mostre collettive e personali a Varese (Sala Veratti, 2000; Villa Panza 2004, Galleria Ghiggini 2005; Musei Civici di Villa Mirabello 2006), Padova (2000), Milano (Galleria Zen Arte, 2003-2004) e Gallarate (MA*GA, 2004). Attivo anche in contesto europeo (Budapest, Hungarian Dance Theater Gallery, 2013), nel 2017 la Galleria Duteart di Varese gli dedica una personale e, nel 2022, lo spazio Visioni Altre di Venezia ne ripercorre la ricerca.

MARIUCCIA SECOL

Nata nel 1929 a Castellanza (VA), si forma presso gli studi di Pasquale Bossi e Francesco Fedeli. Intraprende la carriera artistica negli anni Cinquanta e, alla metà del decennio successivo, inaugura il suo primo atelier di pittura e scrittura creative. In questo periodo espone alla Galleria d’Arte Moderna di Roma e a Palazzo Reale, nella Sala delle Cariatidi. Opera con la tecnica dell’encausto alla francese su tela, lasciandosi suggestionare dalle catacombe di Tuscania e Cerveteri; passa poi ai temi della violenza, quali il linciaggio e il suicidio, ricavati dalla lettura di un resoconto di Bertrand Russel. Nel 1965 riceve, dal professor Edoardo Balduzzi, l’incarico di condurre l’*atelier* di pittura all’Ospedale Psichiatrico di Varese. Anni dopo, sempre all’OPP, avvia un laboratorio di scrittura, di cui è testimonianza il volume *Poesia degli esclusi* (Edizioni del Periscopio, Varese). Gli inattesi sommovimenti politici del 1968 determinano un’interruzione nella su ricerca, che fatica a interpretarne e veicolarne la natura. Tornata in attività negli anni Settanta, aderendo convintamente alle istanze sociali e politiche del montante dibattito femminista, sperimenta nuovi materiali, tecniche e tematiche. Crea opere di lotta e militanza e fonda, con la collega Milli Gandini, un collettivo, impegnato, di arti visive, il gruppo femminista

“Immagine” di Varese (di cui fa parte anche Silvia Cibaldi), col quale espone alla Biennale di Venezia 1978. Nello stesso, cruciale, anno, è tra le organizzatrici del convegno “Donna, Arte, Società” (Milano 1978). Seguono mostre agli Istituti Italiani di Cultura di Praga e Vienna, al Gran Palais di Parigi e all’Istituto di Cultura Francese di Vienna. Il materiale prediletto della sua indagine diviene la tela di lino o di bisso di cotone, detessuta, lacerata, smagliata e rammendata, a suturare le “ferite”, reali e metaforiche, arretrate alla donna. Opere rappresentative di questo periodo sono *La bocca della borsa* (1997), *La Bocca del martello*, *La Bocca della blatta*, ispirate ai testi della scrittrice femminista Clarice Lispector. Il periodo della “smagliatura”, che si concretizza anche in arazzi di grandi dimensioni, termina nel 1998 e subentra la poetica del “nodo”, in alcuni casi posto in correlazione a manufatti metallici abrasi, consumti dal tempo, che narrano i più drammatici problemi sociali del presente: dalla questione migratoria ai conflitti bellici, dalle disuguaglianze alla non accettazione del diverso. Gli anni Novanta la vedono esporre al Palazzo delle Stelline di Milano e alla Villa Reale di Monza. Il leopardiano “nodo di stelle” della poesia *La ginestra* diviene il nodo della povertà, della guerra (il massacro di Fallujah, in Iraq), e conduce all’installazione *Colazione* (2000), realizzata nella Saletta Reale d’attesa della stazione ferroviaria di Monza. Nel 2021, con Milli Gandini, pubblica *La mamma è uscita. Una storia d’arte e femminismo*, testo autobiografico che ripercorre le battaglie, artistiche e sociali, di una vita. Sue opere sono presenti in varie collezioni, pubbliche e private; dal Castello di Masnago al MA*GA di Gallarate, dal Museo Parisi Valle di Maccagno alla collezione Lamberti di Albizzate.

SANDRA TENCONI

Nata nel 1937 a Varese, dopo i bombardamenti aerei che colpiscono, nel 1943, la città, si trasferisce, con la famiglia nel Varesotto, a Brinzio, in prossimità delle Prealpi, i cui suggestivi paesaggi boschivi resteranno per sempre impressi nella sua memoria. Nel 1952 s’iscrive al Liceo Artistico di Milano, allieva di Gino Moro e Giovanni Maria Salerno e ha modo, nel capoluogo lombardo, di

visitare le grandi mostre dedicate a Pablo Picasso e Pierre Bonnard, sin dal 1953 divenuti importanti modelli. Nel 1956 entra all’Accademia braidense, studiando pittura con Aldo Carpi, maestro di un’intera generazione di nuovi artisti, anche di primissimo livello. A Brera, collabora con quelli che sarebbero divenuti tra i principali esponenti della nuova figurazione lombarda, trainata dal gruppo dei realisti esistenziali, stringendo un’amicizia particolare con Luisa Bordone, i fratelli Pietro e Dimitri Plescan, Giancarlo Cazzaniga, Grazia Varisco, Gottardo Ortelli, Vittore Frattini, Fernando De Filippi, Kengiro Azuma e Iginio Balderi. Nel 1957, opera, per alcuni mesi, nel laboratorio scenografico del Teatro alla Scala, diretto da Nicola Benois, e poi nel rinomato studio di architettura BBPR. Del 1958 è la sua prima mostra collettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma; viaggia poi in Spagna e in Inghilterra e si avvicina alla pittura di natura, che troverà concretizzazione a seguito dell’incontro, anni dopo, con Graham Vivian Sutherland. Rientrata, inizia a disegnare *en plein air* a Bosco Valtravaglia, vicino al Lago Maggiore, suo luogo di elezione. Alla fine degli anni Cinquanta, ottiene i suoi primi riconoscimenti per la produzione grafica, come il Premio Diomira, e da avvio a un’intensa attività espositiva. Ottenuto, nel 1960 a Brera, il diploma di pittura, ottenuto, è protagonista della sua prima personale a Varese, allestita nello stesso anno, con presentazione di Dante Isella. Negli anni Settanta e Settanta espone in Italia e all’estero, in svariate collettive che le valgono premi e segnalazioni della critica. Dalla metà degli anni Sessanta prendono copro i suoi soggetti prediletti, le serie dei roccoli, delle ortensie e dei giardini e nel 1967 espone, per la prima volta, a Milano, in una personale presentata da Ernesto Treccani. Nel 1973 partecipa al Premio Città di Gallarate e incontra lo scrittore Giorgio Soavi, per il quale realizzerà varie litografie, destinate alla società Olivetti. Nello steso periodo, collabora con la stamperia “La Spirale” di Milano, insieme ad artisti del calibro dello stesso Cazzaniga, Giuseppe Aimone, Luciano Minguzzi, Ennio Morlotti e Vittorio Tavernari. Grande amica di Piero Chiara, realizza, nel 1979, una cartella di opere grafiche a corre-

do dei versi di Vittorio Sereni, presentata dallo stesso Chiara. Svariate le mostre anche negli anni Ottanta, sia in Italia, come la personale presso la Galleria Bergamini di Milano, sia in Europa (Bruxelles). Nel 1984, Varese le dedica un’esposizione ai Musei Civici di Villa Mirabello, il cui tema è quello del ritorno al giardino dell’infanzia; seguono Mosca, Kiev e Tbilisi. Dopo un viaggio in Provenza, nel 1990, inizia a sperimentare con i pastelli, che descrivono paesaggi visti a volo d’uccello, esposti, l’anno successivo, alla Galleria San Carlo di Milano. La sua attività espositiva resta intensa lungo tutti gli anni Novanta e Duemila e la ricerca baricentrata, sino a oggi, sulla tematica naturalistica, con qualche momento di ritorno alla figura, come nella serie delle *Bagnanti*.

ALESSANDRO UBOLDI

Nato a Milano nel 1940, vive e lavora a Varese. La sua ricerca si baricentra sulla manipolazione della realtà attraverso composizioni fotografiche che si nutrono di riferimenti alla storia (anche dell’arte) e all’immaginario cinematografico e televisivo, riassunto nelle due “bibbie” per cinefili, i dizionari Mereghetti e Farinotti, a partire dai quali sviluppa molte delle sue realizzazioni. La grammatica filmica, con la sua dialettica fra parola e immagine, lo vede anche cimentarsi, in gioventù, in progetti sperimentali amatoriali, sondando, con grande precocità, l’ambito della Neon art. La sua ricerca, ricca di un sostrato concettuale, spesso ambiguo e volutamente aleatorio, si sostanzia nello slittamento semantico, unito allo sfasamento della percezione visiva, che affonda le sue radici nelle intuizioni dadaiste duchampiane e nella successiva rielaborazione della pop warholiana, che si appropria di effigi iconiche. Gli scatti a schermi televisivi, a volti, fermimmagini, spesso colti direttamente, con la macchina, dagli schermi, e manipolati, resi eccentrici perché sfocati, “bruciati”, tagliati o alterati nelle cromie, lo vedono operare da artista “mediatico”, al pari, in Italia, di Mario Schifano, o, meglio, “multimediale”. Molteplici i punti di contatto con i principi avanguardisti del Lettrismo, del Situazionismo, di Fluxus (che frequenta, fra eventi e concerti, assistendo anche a una performance di Gian-Emilio Simonetti, del quale

conserva un frammento di violino fracassato), ma anche con lo sperimentalismo di capiscuola come Lucio Fontana e Alberto Burri, senza dimenticare la dichiarata fascinazione per il Nouveau Réalisme francese. In questo orizzonte analitico, devono essere interpretati, tra i molti, gli omaggi a capolavori cinematografici come 8½, *French Cancan*, *Gentlemen Prefer Blondes*, *Titanic* e *Wittgenstein*, ma anche quelli a prodotti del piccolo schermo come *Napoléon*, *Ombre rosse* (*Stagecoach*), *The Big Trail*, *Totò all'inferno*, la pellicola sperimentale *Le Sang d'un poète* o il cortometraggio *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*. Ricco è il curriculum espositivo: dal Premio San Fedele di Milano, nel turbolento 1968, alla mostra personale, allestita, nel 1970, nella prestigiosa Galleria milanese Diagramma di Luciano Inga Pin; dalla presenza alla rassegna *Cara Giulietta. Cultura della moda, dell'arte, dell'immagine a Verona* (1984, Musei Civici di Verona) alla partecipazione alla 11^a Quadriennale di Roma (1986). Nel 1987 è selezionato per l'acquisto al 14^a Premio Nazionale d'Arte Visiva Città di Gallarate e la Galleria Bluart di Varese gli dedica una personale. Ancora ai Musei di Verona, nel 1988 è invitato alla mostra *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, riproposta, nello stesso anno, alla Kunsthalle di Darmstadt (Germania). Fra gli anni Novanta e Duemila espone al Miart (1994, Milano, replicata nel 2002), a Pisa (1994-1995, Galleria Il Prato dei Miracoli), Varese (1996, Castello di Masnago) e Milano (1997, 1998, 2001, Spazio Erasmus Brera, che nel 2002 gli dedica la personale *Remake*, a cura di Achille Bonito Oliva e Manuela Gandini). Nel 2008 è protagonista, con Aldo Ambrosini, Giovanni La Rosa e Vito Scamarcia, di una collettiva organizzata in Villa Morotti di Daverio (VA).

GIORGIO VICENTINI

Nato a Varese nel 1951, vive e lavora a Induno Olona (VA). Nel 1974, anno della sua prima mostra personale, lascia gli studi di Giurisprudenza per dedicarsi, *in toto*, all'attività artistica. Formatosi a Milano, orienta la sua ricerca in ambito concettuale, scegliendo, poi, un linguaggio autonomo, basato sul colore e sulla fenomenologia

della gestualità cromatica. Conduce laboratori di Storia dell'Arte al corso di Laurea in Scienze della Formazione, al Master Universitario in Servizi Educativi per il Patrimonio Artistico, dei Musei Storici e di Arti Visive presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, per il LAC di Lugano e nel contesto della rassegna “Giovani Pensatori”, progetto, didattico e di ricerca, promosso dall'Università degli Studi dell'Insubria. Sue opere sono presenti in collezioni pubbliche e private, in Italia e all'estero. È consulente artistico dell'architetto Ivano Gianola, della Fondazione Emilia Bosis di Bergamo ed è autore di marchi d'impresa che si sono imposti a livello internazionale. Determinanti nella sua formazione intellettuale sono gli incontri e le assidue frequentazioni con personalità di spicco del mondo della cultura artistica, critica e storiografica. Con l'installazione *Terra Promessa* del 1994, curata da Caramel e presentata al Magasin di Grenoble e al Parlamento Europeo di Strasburgo, si fa conoscere a livello internazionale. Nel 1996, in occasione della mostra *Le amnesie del perimetro*, allestita al Castello Brunnenburg di Merano (BZ), Vanni Scheiwiller gli dedica il volume 111 della collana “Arte Moderna”, curata da Claudio Cerritelli. Nel 1998 espone *Errori Gravi* alla Galleria Arte 92 di Milano, l'anno seguente vince il Premio Lissone. Fitte le attività negli anni Duemila: nel 2002 presenta, al Castello di Masnago di Varese, la mostra *Castello in 7 scene*; nel 2004 nasce il ciclo *Colore Puro*, che espone alla Galleria Zucca di Pesaro, da Catherine Hayes a Anderson (South Carolina, USA) e al MAP di Castiglione Olona (VA). Nel 2005 è invitato al Premio Michetti e ad Ammannart (Locarno, Svizzera). Nel programma di eventi della 51^a edizione della Biennale di Venezia, presenta, all'Hotel Hungaria Palace, l'installazione *Sonde*, con la Fondazione Emilia Bosis. Nel 2006 allestisce *Rare Scintille* al Castello di Monteruzzo di Castiglione Olona (VA) e nel 2007 nasce il ciclo pittorico *Colore Crudo*, presentato alla Dom Kultury di Łódź (Polonia) e alla Galleria DuetArt di Varese. Nel 2008 espone, presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e alla Stazione Leopolda di Pisa, il *Sogno dello Studente Dipinto*. Nel 2009 è alla Trienna-

le di Milano con il suo *Atelier Mobile* e nel 2011 presso i Magazzini del Sale di Venezia, allestisce la mostra *In Corpore*, con la Fondazione Emilia Bosis. Nello stesso anno viene pubblicata la sua monografia, *Colore* (Dalai Editore, Milano). Nel 2014, per Cantiere 900, è presente alla rassegna *Il colore come forma plastica, opere dalle collezioni di Intesa SanPaolo*, per le Gallerie d'Italia di Milano e presenta, in collaborazione con il Museo MA*GA di Gallarate, la mostra *Colore Soggettivo*, allestita nelle sale di Villa Jucker dell'Università Carlo Cattaneo di Castellanza (VA). Nel 2015, in occasione dell'Expo di Milano, installa, con

la Fondazione Emilia Bosis, nel Cortile d'Onore dell'Università Cattolica, la monumentale *In Corpore*: un pentagramma in ferro lungo 30 metri che mostra il conflitto tra il pane vero e il pane sognato. Nel 2016 realizza 20 dittici, che intitola *Appunti di volo* e che allestisce nell'aeroporto di Milano-Malpensa. Nel 2018 presenta, alla Cattolica di Milano, l'installazione *Appuntamento con la materia*, dedicata a Lucio Fontana; del 2020 e del 2021 sono le personali *Fondamenta occidentali*, al Museo Parisi Valle di Maccagno (VA), sul Lago Maggiore, e *Sono qui*, alla Galleria Ghigginì di Varese, dove espone le sue opere più recenti.

INDICE DEI NOMI

Abbado, Claudio, 165
Abbondio, Fiorenzo, 36n.
Acquarone, Pietro, 30
Adami, Valerio, 54n., 90, 161
Agostino d’Ippona, santo, 11
Airoidi, Ottavia, 34
Ajmone, Giuseppe, 171
Albertazzi, Giorgio, 165
Alliaud, Alberto, 19
Alviani, Getulio, 106
Ambrogio di Milano, santo, 29, 30, 40
Ambrosini, Aldo, 43-44, 61, 66, 158, 172
Anglemyer, Kenneth Wilbur detto Kenneth Anger, 152
Anuskiewicz, Richard, 106
Archerмос, scultore, 138
Archypenko, Oleksandr, 140, 169
Arialdo, santo, 22
Armstrong, Neil, 49
Arnaboldi, Angiolina, 17-18, 34n.
Arp, Hans, 162, 169
Attardi, Ugo, 110, 164
Atzeni, Cristina in Spiriti, 9
Azuma, Kengiro, 169, 171

Bacciocchi, Mario, 54n.
Bacon, Francis, 110, 161, 164
Baj, Mario, 23
Baj, Enrico, 54n., 90, 110, 132, 161, 164-165, 168-169
Baldacchini, ingegnere, 21
Baldaccini, César, 51, 112, 165
Balderi, Iginio, 169, 171
Balduzzi, Edoardo, 170
Balla, Giacomo, 54n.
Batonі, Pompeo, 33
Barelli, Armida, beata, 12

Baroffio, dinastia, 17
Basaldella, Afro, 84
Bellini, Giovanni, 26
Bellorini, Gian Luigi, 43
Benigni, Roberto, 165
Bennati, Gianluigi, 43, 47-48, 55n., 59-60, 68, 70, 158
Bennati, Raffaella, 54n.
Benois, Nicola, 171
Beretta, Giovanna Francesca, 17
Bertini, Giuseppe, 35
Bertini, Pompeo, 35
Biancini, Angelo, 168
Biasi, Alberto, 106
Bissier Julius, 44
Bistolfi, Leonardo, 72-74
Byron, Bruce, 152
Blake, Peter, 90, 92, 161
Boccioni, Umberto, 54n.
Böcklin, Arnold, 72
Bodini, Floriano, 47, 54n.
Bohusz-Szyszko, Marian, 166
Bonato, Laura, 78, 159
Bonnard, Pierre, 171
Bontadini, Gustavo, 12
Bordone, Luisa, 171
Borghi, Paolo, 43, 60-61, 72-74, 159
Borromeo, Carlo, santo, 20
Bossi, Pasquale, 170
Bottai, Giuseppe, 30, 35n.
Bourdelle, Émile-Antoine, 72, 74
Brando, Marlon, 152
Branca, Costantino, 17
Brâncuși, Costantin, 139
Bravi, Angiolo, 78
Bravi, Giannetto, 43, 55n., 60, 76-78, 159
Buonaiuti, Ernesto, 11

Burri, Alberto, 54n., 96, 136, 144, 162, 172
Butti, Enrico, 19, 47

Caballé, Montserrat, 165
Cadorna, Raffaele, 33
Calatrava, Santiago, 46, 161
Calder, Alexander, 45
Campana, Ignazio, 160
Campiglio, Marco, 160
Canal, Antonio, detto Canaletto, 76
Canova, Antonio, 138
Cantatore, Domenico, 165
Cantù, Paolo, 18, 35n.
Cardazzo, Carlo, 161
Cardin, Pierre, 52, 168
Cardinale, Claudia, 165
Carducci, Giosuè, 18
Carpi, Aldo, 162, 171
Carrà, Carlo, 54 n.
Casorati, Felice, 168
Cassinari, Bruno, 168
Castiglioni di Monteruzzo, dinastia, 63n.
Castiglioni, Giannino, 12, 14
Cattelan, Maurizio, 165
Cavaliere, Alik, 161, 169
Cazzaniga, Giancarlo, 171
Ceci, Paolo, 30
Cerutti, Carolina, 21
Chagall, Marc, 51, 132, 168
Chia, Sandro, 132
Chiara, Piero, 54n., 162, 165, 167, 171
Cibaldi, Silvia, 60, 80, 82, 159, 170
Cima, Giovanni Battista detto Cima da Conegliano, 28
Cocquio, Carlo, 14, 25, 33, 37n.
Coen Porisini, Alberto, 43, 55n.
Colombo, Gianni, 54n.

Colombo, Joe, 52, 168
Colombo, Lanfranco, 165
Conconi, Massimo, 43, 60, 84, 86, 160
Consagra, Pietro, 54n., 98
Corot, Jean-Baptiste Camille, 76
Corsini, Piera, 39-40, 54n.
Corti, Emilio, 84, 160
Costa, Lella, 165
Costa, Toni, 106
Costantini, Celso Benigno Luigi, 10
Costantini, Giovanni Battista, 10
Cotta, Clotilde, 17, 35n.
Crippa, Roberto, 54n., 100
Crozza, Maurizio, 165
Cucci, Francesco, 43, 45-46, 60-61, 89, 110
Cucchi, Enzo, 165

Da Cesena, Biagio, 13
Dadamaino, 106
Da Fiesole, Giovanni, beato, detto Angelico, 11, 40
Dangelo Sergio, 54n.
D’Annunzio, Gabriele, 13
Da Vinci, Leonardo, 45
Dazzi, Arturo, 47
Dean, James, 152
De Chirico, Giorgio, 72
De Cristoforis, dinastia, 19
De Filippi, Fernando, 171
De Grada, Raffaele, 160
de Kooning, Willem, 44, 66
Del Grosso, Amleto, 160
De Maria, Nicola, 165
Depero, Fortunato, 54n.
Derain, André, 132
di Mende, Peonio, 138
Dionigi, Renzo, 39, 43, 54-55n.
Dix, Otto, 90, 92, 108, 110, 164
Dorazio, Piero, 165
Dorfles, Gillo, 55n., 63n.
Dova, Gianni, 84, 100
Dubuffet, Jean, 54n.
Dudley, Rod, 43, 60, 90, 92, 161-162

Enlai, Zhou, 51, 164

Fabbri, Agenore, 168
Facchin, Laura, 7, 9, 45
Falco, Giorgio, 11, 13
Fautrier, Jean, 96, 162
Fedeli, Francesco, 170
Felice, santo, 22
Fergnani, Massimo, 54
Ferrari, Andrea Carlo, beato, 10, 17

Ferrario, Anny, 43, 94, 162
Ferrario, Massimiliano, 7, 9, 45
Ferretti, Alberta, 98
Fiume, Salvatore, 55n., 165
Fontana, Lucio, 51, 54, 90, 98, 110, 161-162, 165, 168-169, 172-173
Fornara, Carlo, 14
Fracci, Carla, 165
Frankenthaler, Helen, 50
Francis, Sam, 50
Frattini, Angelo, 162
Frattini, Vittore, 43, 45, 61, 96, 98, 100, 162, 171

Gandini, Milli, 82, 146, 159, 170
Garbari, Tullio, 110
Gard, Ferruccio, 106
Gassman, Vittorio, 165
Gatti, Teresa, 35n.
Gemelli, Agostino, beato, 12-13
Germanà, Mimmo, 132
Ghetti, Andrea, 32
Giacometti, Alberto, 92
Gianola, Ivano, 172
Giotto, 154
Giussani, Aurelio, 31
Goetz, Henri Bernard, 162
Gorky, Arshile, 54n.
Gorno, Ferdinando, 42, 55n.
Govi, Gilberto, 165
Greco, Ferdinando, 43, 49, 60, 102, 107, 163
Griffa, Giorgio, 100
Grosz, George, 90, 92, 108, 110, 164
Guarneri, Riccardo, 100
Guttuso, Renato, 162, 168

Hadid, Zaha, 46, 161
Hamilton, Richard, 165
Hartung, Hans, 42, 52n., 142
Hitler, Adolf, 13
Hockney, David, 90, 92, 160

Inga Pin, Luciano, 172
Isella, Dante, 171

Jenkins, Paul, 50, 156
Jones, Allen, 90, 92, 161

Kandinskij, Vasilij, 40, 84, 160
Kapoor, Anish, 126, 167
Kiefer, Anselm, 126, 167
Kienholz, Edward, 90, 92, 162
Kikoine, Michel, 76
Kingsley Porter, Arthur, 11

Klee, Paul, 40, 84, 160
Klein, Yves, 54n., 154
Kline, Franz, 44, 66, 96, 162
Kokoschka, Oscar, 166
Koons, Jeff, 92

Lanella, Luigi, 30
La Rosa, Giovanni, 43, 60, 158, 163, 172
Léger, Fernand, 51, 132
Leonetti, Francesco, 160
Leoni, Carolina, 18
Le Parc, Julio, 106
Licini, Osvaldo, 40
Lischetti, Luca, 43, 60, 108, 110, 164
Lispector, Clarice, 146, 170
Lissitzky, El, 96
Lotti, Giorgio, 43, 50, 60, 112-114, 164
Louis, Morris, 96, 98, 100, 163
Loverini, Ponziano, 9

Maccari, Mino, 110
Maggi, Giovanni, 10-11, 13, 20-21, 25
Mainolfi, Luigi, 165
Malevič, Kazimir, 96
Manzoni, Piero, 54n., 165
Manzù, Giacomo, 12, 165
Marconi, Fondazione, 54n.
Marconi, Giorgio, 39
Marini, Marino, 92, 140, 161, 169
Maritain, Jacques, 12
Martini, Arturo, 47, 51, 72, 92, 140
Mathieu, Georges, 44
Matisse, Henri, 132
Matta, Roberto Sebastián, 44, 54n.
Mauri, Fabio, 165
Mazzucchelli, dinastia, 19
Mazzucchelli, Silvio, 19
Meazza, Carlo, 43, 60, 116, 165
Melandri, Pietro, 168
Melotti, Fausto, 54n., 84, 126, 160, 165, 167
Mentasti, Severino, 25
Mera, Ambrogio, 17
Mera, Paolo, 35n.
Messina, Francesco, 47
Mina, cantante, 165
Minguzzi, Luciano, 171
Miró, Joan, 51, 132, 168
Missaglia, Rosa, 35n.
Moholy-Nagy, László, 54n.
Monestier, Otto, 158
Montanari, Giuseppe, 160
Monti, Silvio, 41-43, 46, 118, 120, 165, 169
Montini, Giovanni Battista (papa Paolo VI), santo, 31, 33, 37n., 158

Moore, Henry, 74, 76, 94, 142, 163, 171
 Morandi, Giorgio, 54n.
 Morandini, Marcello, 54n., 160
 Morghen, Raffaello, 11
 Morione, Gaspare, 167
 Morlacchi, Maria Rosa, 35n.
 Morlotti, Ennio, 150, 154, 162, 165, 167, 171
 Moro, Gino, 170
 Mortara, Lorenzo, 55n.
 Motherwell, Robert, 156
 Motta, Natale, 32, 37n.
 Mucha, Alfons, 29
 Munari, Bruno, 45, 51, 165
 Munch, Edvard, 51
 Mussolini, Benito, 13, 36n.
 Muti, Riccardo, 165
 Muzio, Giovanni, 12

Naborre, santo, 22
 Napolitano, Giorgio, 40, 158
 Nava, Fanny, 17
 Nespolo, Ugo, 168
 Newman, Barnett, 96, 98, 100, 163
 Noland, Kenneth, 96, 98, 144, 163
 Nono, Luigi, 76
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von
 Hardenberg), 11
 Nureyev, Rudolf, 165

Oldofredi Tadini Tessitore, Gabriella, 32
 Olitski, Jules, 156
 Olivetti, gruppo industriale, 171
 Ono, Yōko, 165
 Ontani, Luigi, 165
 Orrigoni, Luigi, 43, 57n.
 Orsenigo, Maria Carolina, 17, 28
 Ortelli, Gottardo, 173

Pacelli, Eugenio Maria Giuseppe, (papa Pio XII), venerabile, 11, 14, 21, 24, 30
 Paladino, Domenico, 42, 132, 166
 Palazzoli, Peppino, 39
 Panza di Biumo, conte Giuseppe, 96, 163
 Paoli, Gino, 165
 Paolini, Giulio, 54n.
 Paolozzi, Eduardo, 168
 Pavarotti, Luciano, 165
 Pecci, Vincenzo Gioacchino Raffaele Luigi (papa Leone XIII), 14
 Pellini, Eugenio, 35n.
 Penna, Raffaele, 43, 60, 122, 124, 166
 Perez, Augusto, 47
 Petazzi, Francesco, 20
 Peynet, Raymond, 132

Picasso, Pablo, 51, 132, 140, 168, 171
Piccoli, Bobo, 169
Pirola, Giovanni, 21
Pitocrito, scultore, 138
Pizzardo, Giuseppe, 32
Pizzigoni, Bianca, 18
Pizzolante, Antonio, 43, 60, 26, 166
Plescan, Dimitri, 171
Plescan, Pietro, 171
Pogliaghi, Lodovico, 12, 14
Pollock, Jackson, 44, 154
Polvara, Giuseppe, 10-11, 24
Pomodoro, Arnaldo, 39-40, 165
Pomodoro, Giò, 54n.
Pontiggia, Franco, 43, 55n., 60, 128, 130, 167
Pozzi, Ambrogio, 43, 51, 55n., 60, 132, 134, 168
Pozzi, Franco, 168
Presta, Giorgio, 43, 60-61, 136, 138, 168
Prevati, Gaetano, 29
Proietti, Gigi, 165
Purificato, Domenico, 160

Quattrini, Oreste, 47

Radini Tedeschi, Giacomo Maria, 10
Ranieri, Massimo, 165
Ratti, Ambrogio Damiano Achille (papa Pio XI), 11-13, 24, 33
Reggiori, Ferdinando, 11
Restany, Pierre, 76, 78, 159, 166
Rimoldi, Franco, 32
Rodin, Auguste, 72, 74
Rometti, manifattura, 134
Roncalli, Angelo Giuseppe (papa Giovanni XXIII), santo, 10
Rosenthal, manifattura, 52, 168
Rossi, Francesco Maria, 11
Rossi, Giovanni Luigi detto Vanni, 9-14, 24-30, 33, 41, 47
Rosso, Medardo, 92
Rothko, Mark, 44, 66, 96, 98, 100, 163
Rui, Romano, 168
Russel, Bertrand, 170

Salerio, Carlo, 17, 28, 35n.
 Salerno, Giovanni Maria, 170
 Salvini, Innocente, 160
 Sangregorio, Giancarlo, 43-44, 55, 60, 90, 140,
 158, 161, 169
 Sarto, Giuseppe Melchiorre (papa Pio X),
 santo, 10
 Sassu, Aligi, 168
 Scamarcia, Vito, 43, 60, 142, 144, 158, 169, 172

Scanavino, Emilio, 162, 168
Scharff, Paul, 142
Schifano, Mario, 44, 54n., 66, 171
Schuster, Alfredo Ildefonso, beato, 10-11, 13-14, 20-22, 30
Scolari, Rosa Chiarina, 19, 33, 36-37n.
Secol, Mariuccia, 43-44, 49-50, 60, 82, 146, 148, 159, 170
Sereni, Vittorio, 54n., 170
Severini, Gino, 54n.
Signorelli, Luca, 13
Simonetti, Gian-Emilio, 172
Sironi, Mario, 10, 168
Soavi, Giorgio, 171
Soleri, Ferruccio, 165
Sorrentino, Renato, 41
Sottsass, Ettore, 165
Spalletti, Ettore, 126, 167
Spaventa Filippi, Leo, 160
Speroni De Vincenti, Emilia, 35n.
Spiriti, Andrea, 7, 45
Stuflessner, Ferdinand, 36n.
Stuflessner, Giuseppe, 27, 29
Stuflessner, manifattura, 36n.
Sutherland, Graham Vivian, 150, 162, 171

Tadini, Emilio, 54n., 110, 164-164
 Tagliabue, Angelo, 44, 55n.
 Tamagno, Francesco, 18
 Tàpies, Antoni, 96, 144, 162
 Tavernari, Vittorio, 54n., 158, 168, 171
 Tenco, Luigi, 165
 Tenconi, Sandra, 43-44, 60, 150, 170-171
 Tinguely, Jean, 45
 Togliatti, Palmiro, 37n.
 Tosi, Eugenio, 20
 Treccani, Ernesto, 168, 171
 Tremlett, David, 167
 Troubetzkoy, Paolo, 54n.
 Twombly, Cy, 96, 162
 Ubaldi, Alessandro, 43-44, 46, 61, 152, 171-172

Umberto II di Savoia, re d'Italia, 36n.
 Uncini, Giuseppe, 54n., 126, 167
 Upiglio, Giorgio, 162
 Usellini, Gianfilippo, 162

Vago, Valentino, 40-41, 47
Vangi, Giuliano, 47
Varisco, Grazia, 171
Vasarely, Victor, 106, 168
Vedova, Emilio, 44, 54n., 96, 136, 162, 165
Verga, Pierantonio, 41, 47, 54n.

Verna, Claudio, 100
Veronesi, Luigi, 84, 160, 163, 165
Vezzoli, Francesco, 165
Viani, Lorenzo, 110
Vicentini, Giorgio, 43, 49, 60-61, 154, 156
Villaggio, Paolo, 165
Villon, François, 108, 164
Vittorio Emanuele III di Savoia, re d'Italia,
20, 30
Volpi, Adamo, 22
Vuoli, Romeo, 30, 36n.

Warhol, Andy, 51, 76, 90, 114, 165, 171
Wilding, Ludwig, 106
Wildt, Adolfo, 47
Willett, John, 63n.

Zanella, Silvio, 54n., 160, 164, 168
Zanzottera, Marco, 160
Zauli, Carlo, 168
Zeffirelli, Franco, 165
Zocchi, Chiara, 167
Zorio, Gilberto, 165

BIBLIOGRAFIA

Agostino Gemelli 2012
Agostino Gemelli tra educazione e scienza, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 19, 2012.

Antonio Pizzolante 1999
Antonio Pizzolante. Luoghi, confini, distanze e altre storie, Induno Olona, Grafica Varese, 1999.

Antonio Pizzolante 2021
Antonio Pizzolante. Parla di me, silenzio, catalogo della mostra (Milano, Galleria Scoglio di Quarto, 7-30 giugno 2021), Caravate, Arti Grafiche Aricocchi, 2021.

ANVUR 2013
ANVUR, *Rapporto sullo stato del sistema universitario e della ricerca: “II.2.3, la Terza Missione nelle Università”*, 2013, pp. 559-583, http://www.anvur.it/attachments/article/882/8.Rapporto%20ANVUR%202013_UNI-.pdf, 16.05.2021.

ANVUR 2015
ANVUR, *La valutazione della terza missione nelle università italiane - Manuale per la valutazione*, 2015, pp. 1-43, <https://www.anvur.it/attachments/article/26/Manuale%20valutazione%20terza~.pdf>, 16.05.2021.

Arnaldo Pomodoro a Varese 1998
Arnaldo Pomodoro a Varese, a cura di F. Gualdoni, R. Prina, catalogo della mostra (Varese, Civico museo d'arte moderna e contemporanea - Castello di Masnago; piazza della Repubblica; Università degli Studi dell'Insubria, 06 dicembre 1998 –14 marzo 1998), Milano, Electa, 1998.

Arnaldo Pomodoro 2016
Arnaldo Pomodoro, a cura di A. Masoero, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 30 novembre 2016 – 05 febbraio 2017), Milano-Ginevra, Skira, 2016.

Arte in Università a Varese 1999
Arte in Università a Varese 28 artisti varesini per l'Università, catalogo della mostra (Varese, Università degli Studi dell'Insubria, 18-19 dicembre 1999), Induno Olona, Grafica Varese, 1999.

BARILE 1997
S. BARILE, *Dipingere con l'obiettivo. Lotti ha trasformato il mare in emozione*, in «Arte», 288, 1997, pp. 24-25.

BARILE 2015
S. BARILE (a cura di), *Anny Ferrario. Mythos*, catalogo della mostra (Viggiù, Villa Borromeo, 3 ottobre-1 novembre 2015), Viggiù, s.e, 2015.

BARRELLA 2012
N. BARRELLA, *A proposito delle aule dell'arte: alcune riflessioni sulla fruizione dell'arte contemporanea*, in N. BARRELLA, G. SALVATORI (a cura di), *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università*, Napoli, Luciano, 2012, pp. 29-35.

BARRELLA 2018
N. Barrella, *Musa il sistema museale di ateneo per un nuovo ruolo sociale delle raccolte universitarie*, in G. Amirante, R. Cioffi, G. Pignatelli (a cura di), *V. Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, Napoli, Giannini Editore, pp. 76-87.

BARRELLA, SALVATORI 2012
N. BARRELLA, G. SALVATORI (a cura di), *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università*, Napoli, Luciano, 2012.

BELLINI, DE MARCHI 2001
R. BELLINI, M. DE MARCHI (a cura di), *Sandra Tenconi, pittura della memoria. Antologica 1960-2001*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 24 gennaio – 24 febbraio 2001), Varese, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea - Castello di Masnago, 2001.

BERTOCCI, VAN RIEL 2014
S. BERTOCCI, S. VAN RIEL (a cura di), *ReUSO. La cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, Atti del II Convegno Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e sulla tutela paesaggistica (Firenze, 6-8 novembre 2014), Firenze, Alinea, 2014.

BERTOLENA 2016
S. BERTOLENA, *Silvia Cibaldi. Convitate di carta, stoffa e...*, catalogo della mostra (Milano, Art Studio, 1-28 febbraio 2016), Milano, s.e., 2016.

BERTOLENA 2017
S. BERTOLENA, *Nel bosco di Silvia. Albere*, catalogo della mostra (Milano, Art Studio, 1-30 settembre 2017), Milano, s.e., 2017.

BIANCHI 1912
A.D. BIANCHI, *La castellanza di Bosto, Varese: cenni storici*, Varese, A. Nicola e C., 1912.

BISCOTTINI 2012
P. BISCOTTINI (a cura di), *Improvvisamente come visioni*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 28 febbraio – 25 marzo 2012), Milano, Edizioni Museo Diocesano, 2012.

BOCCI 2003
M. BOCCI, *Agostino Gemelli, rettore e francescano: Chiesa, regime, democrazia*, Brescia, Morcelliana, 2003.

BRAMBILLA 1874
L. BRAMBILLA, *Varese e il suo circondario*, 2 voll., Varese, Tipografia Ubicini, 1874.

BUGATTI 1993
M. BUGATTI, *Pierantonio Verga: “il luogo della pittura”*, Biassono, Tipolitografia Graficart, 1993.

CAMPANA 2018 (SCHIFANO)
I. CAMPANA, *Aldo Ambrosini: punto interrogativo*, catalogo della mostra (Viggiù, Museo Enrico Butti 16 giugno – 15 luglio 2018), Viggiù, Museo Enrico Butti, 2018.

CAPORICCI 2014
C. CAPORICCI, *Storia del Comitato di Como*, in C. Cipolla, A. Fabbri, F. Lombardi (a cura di), *Storia della Croce Rossa in Lombardia (1859-1914), I. Studi*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 148-175.

CAPRIOLO 2018
S. CAPRIOLO, *Gli affreschi del pittore Vanni Rossi nella cappella della Madonna di Fatima in Milano*, in «Acme», 2, 2018, pp. 103-130.

CARAMEL 1987
L. CARAMEL (a cura di), *Longoni, Asnago, Vago. Tre pittori di Barlassina*, Milano, Mazzotta, 1987.

CARLUCCIO 1971
L. CARLUCCIO, *Opere di Vittore Frattini dal 1945 al 1970*, Milano, Pareti, 1971.

CASERO 2011
C. CASERO, *Viggiù terra di scultori. Enrico Butti e altre personalità di rilievo nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M.L. Gatti Perer, 2 voll., Varese, Insubria University Press, 2011, II, pp. 374-393.

CAUZZI 1992
G. CAUZZI, *Salerio, Carlo*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, 10 voll., Milano, 1992, vol. V, pp. 3159-3160.

CERRITELLI 2017
C. CERRITELLI (a cura di), *Giorgio Vicentini*, catalogo della mostra (Milano, Studio d'Arte del Lauro, 23 novembre 2017 – 18 gennaio 2018), Milano, 2017.

CHENIS 2002
C. CHENIS, G. CORTENOVA, E. LUCIE-SMITH, *Paolo Borghi*, Milano, Mazzotta, 2002.

CORGNATI 2005
M. CORGNATI (a cura di), *Vittore Frattini: Lu-men e altre immagini: il lungo viaggio del segno*, catalogo della mostra (Spoleto, Galleria Civica d'Arte Moderna, 21 maggio – 18 giugno 2005), Milano, Mazzotta, 2005.

COSMACINI, DE FILIPPIS, SANSEVERINO 2004
G. COSMACINI, M. DE FILIPPIS, P. SANSEVERINO, *La peste bianca: Milano e la lotta antitubercolare (1882-1945)*, Milano, Franco Angeli, 2004.

COTTINI 2004
P. COTTINI, *I giardini della città giardino. A passeggio nel verde di Varese*, Varese, Edizioni Lativa, 2004.

Council of Europe Committee of Minister 2005
Council of Europe Committee of Minister, *Recommendation REC 13 of the Committee of Ministers of Member States on the Governance and Management of University Heritage*, 2005, https://search.coe.int/cm/Pages/result_details.aspx?ObjectID=09000016805d9276, 15.05.2021.

CRISTALLINI 2008
E. CRISTALLINI (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, Roma, Gangemi, 2008.

Dal monastero 1990
Dal monastero di Sant’Ambrogio all’Università Cattolica, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Vita e pensiero, 1990.

DANTINI 2013
M. DANTINI (a cura di), *Come cambia la “storia” dell'arte? Mutazione di una disciplina tra “prima” e “terza” missione*, «ROARS», 16 giugno

2013, <<http://www.roars.it/online/category/opinioni/>>, 18.05.2021.

DELLA TORRE 2014
S. DELLA TORRE (a cura di), *Sguardi ed esperienze sulla conservazione del patrimonio storico architettonico*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Monza-Mantova, 5-9 maggio 2014), Firenze, Nardini, 2014.

DE LUCA, GENNARI SANTORI, PIETROMARCHI, TRIMARCHI 2004
M. DE LUCA, F. GENNARI SANTORI, B. PIETROMARCHI, M. TRIMARCHI, (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, scoierà e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Luca Sassella, 2004.

DE PASCALE 1992
E. DE PASCALE, *Vanni Rossi*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. IV. La generazione del Novecento*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 363-373.

DE STASIO 1994
M. DE STASIO, *Per far pensare l'anima*, in «Arte», 248, 1994, pp. 87-89.

DIONIGI 2019
R. DIONIGI, *La corsia della memoria*, Novara, Interlinea, 2019.

DORFLES 1965
G. DORFLES, *Nuovi miti, nuovi riti*, Torino, Einaudi, 1965.

DORFLES 1987
G. DORFLES, *Ambrogio Pozzi: un designer dall'artigianato all'industria*, in *Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 18 luglio – 4 ottobre 1987), Milano, Electa, 1987.

FACCHIN 2019
L. FACCHIN, *Ambrogio Pozzi in Ateneo. Note per un allestimento*, in M. FERRARIO (a cura di), *Ambrogio Pozzi. Opere dalla collezione di famiglia*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 6 novembre 2019 – 14 febbraio 2020), Varese, Edizioni Università degli Studi dell'Insubria, 2019, pp. 20-22.

Ferdinando Greco 1996
Ferdinando Greco paesaggio portato via a cura di Edoardo di Mauro, catalogo della mostra

(Milano, Living Art Gallery 1996), Milano, Living Art Gallery, 1996.

FERRARIO 2018
M. FERRARIO (a cura di), *Arte in Università a Varese: 1999-2018. Mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino in occasione del Ventennale dell'Ateneo*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 23 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019), Varese, Macchione, 2018.

FERRARIO 2019a
M. FERRARIO (a cura di), *Gianluigi Bennati. Arte come catarsi esistenziale*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 17 maggio – 19 luglio 2019), Varese, Edizioni Università degli Studi dell'Insubria, 2019.

FERRARIO 2019b
M. FERRARIO (a cura di), *Ambrogio Pozzi. Opere dalla collezione di famiglia*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 6 novembre 2019 – 14 febbraio 2020), Varese, Edizioni Università degli Studi dell'Insubria, 2019.

FERRARIO 2020
M. FERRARIO, *Christus heri, hodie, ipse et in saecula. Pittura e scultura nella basilica del Sacro Cuore*, in G. Mollisi (a cura di), *Il Sacro Cuore di Lugano. Dalla Madonnetta alla Basilica*, «Arte e Cultura», 5, 2020, 16-17, pp. 100-153.

FERRARIO 2021
M. FERRARIO, *La collezione d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria: nascita e formazione*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 24, 2021, pp. 227-260.

FERRARIO 2022a
M. FERRARIO, *Gli interventi nei secoli XX e XXI. Da Otto Perlasca a Giovanni Gasparro*, in M. Moizi, G. Mollisi (a cura di), *Barbengo la chiesa parrocchiale di Sant’Ambrogio*, «Arte e Cultura», 7, 2022, 23, pp. 82-99.

FERRARIO 2022b
M. FERRARIO, *Corrado Mezzana, Vittorio Trainini e Gino Severini in Svizzera. Tra Dante Giotto e Raffaello*, in M. Fagiolo (a cura di), *Dante, Leonardo, Raffaello: la Divina Consonanza di Arte e*

Poesia, atti del convegno (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 21-23 settembre 2021), Roma, Gangemi, 2022, pp. 297-308.

FERRARIO i.c.p.
M. FERRARIO, *Il Sacro Cuore: l'Italia e l'Europa nell'età di Benedetto XV*, in *Benedetto XV e il Suo tempo. A cento anni dalla morte del Papa genovese*, atti del convegno di studi (Genova, Aula Magna dell'Albergo dei Poveri, 20-22 gennaio 2021) i.c.p.

FIORILLO 2012
P. FIORILLO (a cura di), *La pratica del contemporaneo nelle Università: esperienze e riflessioni*, in N. BARRELLA, G. SALVATORI (a cura di), *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università*, Napoli, Luciano, 2012, pp. 61-71.

FONTANA 2008
L. FONTANA (a cura di), *Antonio Pizzolante. Stanze senza tempo*, catalogo della mostra (Cerro di Laveno Mombello, 14 maggio –14 settembre 2008), Varese, Essezeta, 2008.

FOSSATI 2013
R. FOSSATI, voce *Orsenigo, Maria Carolina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, consultato in edizione on-line.

FRANZI 2018
A. FRANZI (a cura di), *Giorgio Lotti. Storie di fotografia*, Varese, autopubblicazione, 2018.

FRATTINI 1977
V. FRATTINI, *Il Lumen di Vittore Frattini*, catalogo della mostra (Monza, Galleria Civica, gennaio 1977), Varese, La Tipografica, 1977.

GIAMPIERO 2020
M. GIAMPIETRO, *Agostino Gemelli psicologo: gli studi sulla personalità*, Milano, EDUCatt, 2020.

GIANNONI, MONINI 2014
N. GIANNONI, M. MONINI, *Una storia italiana. Le Ceramiche Rometti rendono omaggio al designer Ambrogio Pozzi (1931-2012)*, catalogo della mostra (Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette), Città di Castello, Icona, 2014.

Giorgio Vicentini 1994
Giorgio Vicentini terra promessa, catalogo della mostra (Grenoble, Centre National d'Art

Contemporain; Basilea Galleria Carzaniga & Ueker; Strasburgo, Parlamento Europeo), Casciago, Milano-Libreria Rocca Editore, 1994.

GIUDICI 2004
L. GIUDICI, (a cura di), *Ferdinando Greco. Materia e sentimento*, catalogo della mostra (Saronno, Galleria del Chiostro, 17 gennaio – 29 febbraio 2004), Saronno, Il Chiostro arte contemporanea, 2004.

Green Paper 2012
Green Paper. Fostering and Measuring “Third Mission” in Higher Education Institutions (2012), Valencia, <http://www.e3mproject.eu/docs/Greenpaper-p.pdf>, 15.05.2021.

GRENIER 2009
R.S. GRENIER, *The role of learning in the development of expertise in museum docents*, in «Adult Education Quarterly», 59, 2009, pp. 142-157.

GUALDONI 1997
F. GUALDONI (a cura di), *Giorgio Lotti: luce, colore, emozioni*, catalogo della mostra (Varese 1997), Varese, Lativa, 1997.

GUALDONI 2000
F. GUALDONI (a cura di), *Ambrogio Pozzi, storia di forme 1950-2000*, catalogo della mostra (Cerro di Laveno Mombello, Museo Internazionale Design Ceramico Raccolta di Terraglia, 9 aprile – 25 giugno 2000), Milano, Electa, 2000.

Il Sacro Cuore a Lugano 2020
Il Sacro Cuore a Lugano. La Basilica e la Madonnetta, G. Mollisi (a cura di), in «Arte e Cultura», 5, 16-17, 2020.

JONGBLOED, ENDERS, SALERNO 2008
B. JONGBLOED, J. ENDERS, C. SALERNO, *Higher education and its communities: Interconnections, Interdependencies and Research Agenda*, in «Higher Education», 56, 2008, 3, pp. 303-324.

La bellezza del sacro 2021
La bellezza del sacro. Milano e la Scuola Beato Angelico, 1921-2021, a cura di U. Bordoni – A. Nanni, catalogo della mostra (Milano 2021-2022), Milano, Arte Cristiana, 2021.

LACY 1995
S. LACY (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay, 1995.

LAMARQUE, ROSSI, SEVESO 2009
V. LAMARQUE, T. ROSSI, G. SEVESO, *Vanni Rossi (1894-1973). Una pittura di identità tra arte e vita*, Bergamo, Corponove, 2009.

Lettere di don Angelo Roncalli 1971
Lettere di don Angelo Roncalli ad Augusto Grossi Gondi per la commemorazione di mons. Radini Tedeschi, Bergamo, 1971.

Lettere di Ildefonso Schuster 2011
Lettere di Ildefonso Schuster e altri saggi, a cura di I. Biffi, Milano, Glossa, 2011.

LOTTI, FRANZI 2018
G. LOTTI, A. FRANZI, *Storie di fotografia*, Varese, Giorgio Lotti, 2018.

Luigi Bennati 2001
Luigi Bennati scultore, Sangiano, 2001.

Mario Sironi 2018
Mario Sironi. Dal futurismo al classicismo 1913-1924, catalogo della mostra a cura di F. Benzi – F. Leone, Milano 2018, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018.

MASSETTI BITELLI, CUOGHI COSTANTINI 1999
L. MASSETTI BITELLI, M. CUOGHI COSTANTINI (a cura di), *Ripristino architettonico restauro o restaurazione?* Atti del Convegno Internazionale Design Ceramico Raccolta di Terraglia, 9 aprile 1997), Fiesole, Nardini, 1999.

MAZZOTTA BURATTI 1994
A. MAZZOTTA BURATTI, *Domus Ambrosii: il complesso monumentale dell'arcivescovado*, Milano, Banca Agricola Milanese, 1994.

MIGLIETTA, BOERO 2016
A.M. MIGLIETTA, F. BOERO, *Musei universitari e terza missione: azioni concrete*, in «Museologia scientifica», n.s., 10, 2016, pp. 56-60.

MIGNONE 2011
O. MIGNONE (a cura di), *Vago. Catalogo generale delle opere*, Milano, Skira, 2011.

MINUTOLI 2018
G. MINUTOLI (a cura di), *ReUSO 2018. L'intreccio dei saperi per rispettare il passato, interpretare il presente, salvaguardare il futuro*, Atti del Convegno Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimo-

nio architettonico e sulla tutela paesaggistica (Messina, 11-13 ottobre 2018), Roma, Gange-
mi, 2018.

MOTTA 1993
N. MOTTA, “*Ribelle per amore*” *Prigione senza sbarre - Diario*, Edizione Don Luigi del Torchio, 1993.

NICOLETTI 2019
L.P. NICOLETTI (a cura di), *Pierantonio Verga Dal luogo perduto al richiamo epifanico. opere dal 1968 al 2015*, catalogo della mostra (Comabbio, Sala Lucio Fontana, 16 -24 marzo 2019), Comabbio, Comune di Comabbio, 2019.

ORSENIGO 1981
M.C. ORSENIGO, *Esortazioni spirituali alle sue figlie riparatrici*, Milano s.e., 1981.

PADFIELD 2012
C. PADFIELD, *Fostering and Measuring Third Mission in Higher Education Institutions*, Draft Green Paper (Dublin, 3 febbraio 2012), in E3M Project 2012, *Results regarding the Project European Indicators and Ranking Methodology for University Third Mission E3M*, <www.e3mproject.eu/final-conference-note.html>, 16.05.2021.

PALERMO 2012
L. PALERMO, *Formazione-esposizione: il dibattito critico sul museo universitario*, «Art History Supplement», vol. 2, n. 3, pp. 13-22.

PALERMO 2014
L. PALERMO, *Public art nell'università. Storia, esperienze a confronto e metodologie di valorizzazione*, Roma, Aracne, 2014.

PALMA CRESPO, GUTIÉRREZ CARRILLO, QUESADA, 2017
M. PALMA CRESPO, M.L. GUTIÉRREZ CARRILLO, R.G. QUESADA (a cura di), *ReUSO Granada 2017. Sobre una arquitectura hecha de tiempo*, Atti del V Congresso Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e sulla tutela paesaggistica (Granada, 18-21 ottobre 2017), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017.

PALMERO IGLESIAS 2015
L. PALMERO IGLESIAS (a cura di), *ReUSO 2015. III Congreso Internacional sobre Documenta-*

ción, Conservación, y Reutilización del PatrimonioArquitectónico y Paisajístico, Atti del Congresso Internazionale (Valencia, 22-24 ottobre 2015), Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2015.

PANIZZA 1998
M. PANIZZA, *Card. Eugenio Tosi, arcivescovo di Milano (1922-1929)*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1998.

PARACHINI 2016
F. PARACHINI, *Incontri. Giannetto Bravi: da uno a infinito*, catalogo della mostra (Varese, Ex Museo Bertoni/ Liceo Frattini, 14 maggio-7 luglio 2016) Varese, s.e., 2016.

PARRINELLO 2016
S. PARRINELLO (a cura di), *ReUSO 2016*, Atti del IV Convegno Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e sulla tutela paesaggistica (Pavia, 6-8 ottobre 2016), Firenze, Edifir, 2016.

PASTRONE 2020
C. PASTRONE, *Giorgio Lotti*, Milano, FIAF, 2020.

PERTOCOLI 2004
D. PERTOCOLI, *Autobiografia di una galleria: lo Studio Marconi 1965-1992*, Milano, Skira, 2004.

PEZZOLA 1990
R. PEZZOLA, *I restauri del Muzio e la trasformazione del monastero in sede dell'Università Cattolica*, in *Dal monastero di Sant’Ambrogio all’Univ ersità Cattolica*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Vita e pensiero, 1990, pp. 206-235.

PIANTONI, GIFFI 2004
G. PIANTONI, E. GIFFI (a cura di), *Opere di Arte Contemporanea. Scheda OAC. Strutturazione dei dati delle schede di catalogo*, Roma, ICCD, 2004.

PIRANI CEVOLANI 2008
A. PIRANI CEVOLANI, *Le scuole allievi ufficiali della GNR durante la Repubblica Sociale Italiana*, Civitavecchia, Prospettiva, 2008.

Primizie d'artista 2002
Primizie d'artista. 2. Ponziano Loverini e suoi allievi in Accademia Carrara, a cura di F. Rossi, Bergamo, Bolis, 2002.

PRINA 1997
R. PRINA, *Franco Pontiggia fotografie 1990-1997*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 28 settembre – 26 ottobre 1997), Varese, La Tipografica, 1997.

PRINA 1999
R. PRINA, *Luoghi, confini, distanze e altre storie*, Induno Olona, Grafica Varese, 1999.

RADIN 2006
S. RADIN (a cura di), *Paolo Borghi*, catalogo della mostra (Trieste, Galleria Planetario, 23 giugno – 25 luglio 2006), Trieste, Galleria Planetario, 2006.

REBORA 2016
S. REBORA, *Eugenio Pellini e l'arte funeraria*, in «Arte Lombarda», Nuova Serie, 178, 2016, 3, pp. 91-105.

REGGIORI 1966
F. REGGIORI, *La basilica di Sant’Ambrogio*, Milano, Cassa di Risparmio, 1966.

REICHLIN, PEDRETTI, 2011
B. REICHLIN, B. PEDRETTI (a cura di), *Riuso del patrimonio architettonico*, in «Quaderni dell'Accademia di Architettura», n. 1, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

RICCIARDI 2006
M.C. RICCIARDI, *Paolo Borghi Città Segrete*, catalogo della mostra (Palazzo dei Veneziani-Confindustria, 30 ottobre – 30 novembre 2006), Chieti, Associazione industriali della provincia di Chieti, 2006.

RIGHETTO 1995
G. RIGHETTO, *Scavi ottocenteschi in S. Ambrogio. La basilica ambrosiana in età paleocristiana e altomedioevale nella “Cronaca dei restauri” di mons. Rossi*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti Perer, 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1995, I, pp. 126-147.

RIVA 2006
A. RIVA, *Amore e Psiche: arte e seduzione*, a cura di C. Occhipinti, catalogo della mostra (Arona, Villa Ponti, 16 dicembre 2006 – 25 febbraio 2007), Borgomanero, Areadigitale, 2006.

RIZZI, CRISTINO 2011
C. RIZZI, G. CRISTINO (a cura di), *Raffaele Pen-*
na. La città delle rondini, “omaggio alla mia città”, catalogo della mostra (Foggia, Palazzetto dell'Arte e Museo Civico, marzo - aprile 2011), Foggia, Museo Civico, 2011.

Rod Dudley 2010
Rod Dudley. Sculptures and paintings. Social Acrobatics, Cocquio Trevisago, Selgraph, 2010.

ROSSI, SEVESO 2009
T. ROSSI, G. SEVESO, *Vanni Rossi (1894-1973). Una pittura di identità tra arte e vita*, Bergamo, Corponove, 2009.

RUGGERI 2013
F. RUGGERI, *Salerio Carlo*, in *Bibliotheca sanctorum. Terza appendice*, Roma, Città Nuova, 2013, cc. 1035-1037.

SALVATORI 2012
G. SALVATORI, *Il work in progress dell'arte contemporanea nell'Università*, in N. BARRELLA, G. SALVATORI (a cura di), *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università*, Napoli, Luciano, 2012, pp. 15-28.

SALVATORI 2018
G. SALVATORI, *Contemporary Art in Italian universities a history of art and society*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 18, 2018, pp. 229-248.

SANTAGATI 2017
F.M.C. SANTAGATI, *I musei e la valutazione AN-VUR della terza missione universitaria: un potenziale ancora inespresso*, in «Il Capitale Culturale», n. 16, pp. 379-396.

SCHEIWILLER 1985
V. SCHEIWILLER, *Vittore Frattini. Lumen*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1985.

SCHIAVI 2011
L.C. SCHIAVI, *Chiese romaniche nel territorio di Varese (secoli XI-XII)*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, 2 voll. Varese, Insubria University Press, 2011, I, pp. 60-105.

SCOTTINI PERNA 2019
M. SCOTTINI, R. PERNA, *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte Femminismo in Italia*, catalogo della mostra (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea, 4 aprile-26 maggio 2019), Milano, Postmedia books, 2019.

SIMONFFY 2014
M. SIMONFFY (a cura di), *Silvio Monti. Memoria et Imago*, catalogo della mostra (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 14 ottobre – 12 gennaio 2014), Budapest, Magyar Nemzeti Muzeum, 2014.

SPINOSA 2007
N. SPINOSA (a cura di), *Giannetto Bravi. Museo di tutti i musei. Quadreria d'arte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 10 febbraio – 11 marzo 2007), Roma, Ministero per i Beni Culturali, 2007.

SPARTÀ 2009
G. SPARTÀ, *Luigi Orrigoni: storia di un uomo*, Varese, Macchione, 2009.

SPIRITI 1990
A. SPIRITI, *Sculture dal XV al XX secolo*, in *Dal monastero di Sant’Ambrogio all’Università Cattolica*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Vita e pensiero, 1990, pp. 120-141.

SPIRITI 2016
A. SPIRITI, *Il centro storico come bene culturale*, in G. Bottino, M. Cafagno, F. Minazzi (a cura di), *Contributi e riflessioni sui beni comuni*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

SPIRITI 2019
A. SPIRITI, *Collezioni e musei sacri a Milano: dal IV al XXI secolo*, in N. Wi. Błażejczyk, P. Majewskiego (a cura di), *Muzea Kościelne wobec nowych Wyzwań*, atti del convegno di studi (Mszczonów 2017), Warszawa, Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa, 2019, pp. 25-46.

SPIRITI 2021
A. SPIRITI, *Ambrogio e Agostino: costanti e varianti delle iconografie unitarie*, in E. Guelfi (a cura di) *“Satis episcopaliter me dilexit”. Ambrogio e Agostino*, atti del convegno di Studi (Milano 2019), «Studia Ambrosiana», 13, 2021, pp. 247-264.

Tenconi 1999
Tenconi/ i segni della natura. Opere 1972-1999, catalogo della mostra (Ankara, Resim ve Heykel Muzesi, Isambul, Turk ve Islam Eserleri Muzesi, 1999), Istanbul, Istituto Italiano di Cultura 1999.

TOMMASI 2008
L. TOMMASI (a cura di), *Valentino Vago. La luce nel cuore*, Milano, Silvana, 2008.

UBOLDI 1982
A. UBOLDI, *Alessandro Uboldi*, catalogo della mostra (Varese, Musei Civici di Villa Mirabello, 24 aprile – 23 maggio 1982), Varese, s.e., 1982.

Vittore Frattini 2017
Vittore Frattini. Nulla dies sine linea, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2017.

ZATTI, PORRECA 2013
S. ZATTI, F. PORRECA, *Sandra Tenconi / Opere su carta 1953 - 2013*, Comune di Pavia, Pavia, 2013.

ZULIANI 2012
S. ZULIANI, *Zona di contatto. Prove di dialogo tra educazione e curatela*, in N. BARRELLA, G. SALVATORI (a cura di), *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università*, Napoli, Luciano, 2012, pp. 39-48.

