



Giorgio Nosedà

# Curare con arte

La raccolta all'OBV di Mendrisio

# Curare con arte

La raccolta all'OBV di Mendrisio

Giorgio Nosedà

*Questo volume appare in occasione del 150° anniversario dalla fondazione dell'Ospizio della Beata Vergine di Mendrisio e nel 20° anniversario dall'apertura del Nuovo Ospedale della Beata Vergine di Mendrisio, OBV.*

*Le opere che qui si presentano sono il frutto di una scelta operata all'interno dell'intera raccolta riunita all'OBV. Essa è debitrice di preziose donazioni di molti che, con il loro gesto, hanno voluto lasciare un segno di gratitudine per l'Ospedale, nonché contribuire ad arricchire un'istituzione pubblica e, con essa, la regione e il Cantone intero.*

# Curare con arte

La raccolta all'OBV di Mendrisio



**Giovanni Battista Bagutti (1742-1823)**  
*Il Conte Alfonso Maria Turconi,*  
fondatore dell'ospedale della Beata Vergine, 1817  
olio su carta, 72 x 57 cm  
(proprietà Ente Ospedaliero cantonale)

Alla creazione del catalogo hanno contribuito le seguenti persone, che ringraziamo vivamente:  
Lorenza Nosedà, per aver accompagnato l'evoluzione del progetto, passo dopo passo, fornendo preziosi suggerimenti, con intelligenza, riflessione e affettuosa cura;  
Manuela Kahn Rossi per aver elaborato e sviluppato con sollecitudine e dedizione il concetto di presentazione editoriale della raccolta; Selim Abdullah, Michele Reiner e Bruno Soldini per aver formulato e curato con impegno affettuoso i testi di presentazione dei tre fondi Abdullah, Reiner e Cleis;  
Marcello Coray e gli studenti della SUPSI per aver realizzato il lavoro minuzioso di schedatura fotografica e tecnica dell'intero corpus di opere;  
Claudio Mercolli per aver eseguito numerosi interventi operativi con cortesia e sollecitudine.

La nostra gratitudine va inoltre a:

Sergio Monti e la *Gabriele Charitable Foundation* per aver generosamente sostenuto la pubblicazione del volume;  
Sergio Grandini e la *Fondazione Dieter Kottmann* per aver permesso l'acquisizione del dipinto *Marina San Giorgio* di Virgilio Guidi e della scultura *Sogno di pietra* di Pierino Selmoni;  
Luca Bellinelli, Lino Caldelari e Claudio Pellegrini per aver donato all'OBV il portale ligneo della cappella, elaborato da Gianni Metalli;  
Marina Belloni-Pelli per aver concesso l'esposizione di tre sculture di Nena Airoidi;  
Gabriella Di Milia per aver consentito la collocazione della grande scultura in ferro *Oracolo di Tebe*, di Pietro Consagra;  
Consuelo Gonzato, Pierluigi Rossi e la Fondazione Winterhalter per aver favorito l'acquisizione di opere significative di Guido Gonzato.

Ringraziamo vivamente tutti gli artisti e le persone che hanno messo delle opere a disposizione dell'Ospedale e della collettività.

Paolo Bellini, Eredi Emilio Maria Beretta, Fernando Bordoni, Mario Botta, Marlyse Brignoni, Simone Cornaro, Gianfranco Crespi, Giuliana Emery, Renzo Ferrari, Marco Francioli, Consuelo Gonzato, Aoi Huber Kono, Aebi Kornfeld, Cesare Lucchini, Regula Linck, Fra Roberto Pasotti, Giancarlo Puccio, Angela Regli Spinelli, Giò Rezzonico, Gianfranco Rossi, Rotary Club del Mendrisiotto, Tarcisio Trenta.

## Indice



Corte interna dell'ex Ospedale della Beata Vergine  
di Mendrisio, oggi Accademia di architettura  
Al centro, Vincenzo Vela (1820-1891)  
Il conte Alfonso Turconi, 1868  
(proprietà Ente Ospedaliero cantonale)

- 9 L'ultima cravatta di Mario  
*Giorgio Nosedà*
- 15 Un percorso nel bene dell'arte  
*Manuela Kahn Rossi*
- 21 Tavole  
  
*Fondi*  
Selim Abdullah  
Imre Reiner  
Ugo Cleis
- 81 Dialettica della figura  
*Selim Abdullah*
- 93 La metamorfosi del melograno  
*Michele Reiner*
- 119 Ugo Cleis  
Le radici, il fogliame, i frutti  
*Bruno Soldini*
- 129 Elenco degli autori

Imagination is more than knowledge.

Albert Einstein

## L'ultima cravatta di Mario

Giorgio Nosedà

Ho curato un buon numero di artisti già a partire dagli anni della mia formazione all'ospedale universitario di Berna, così che con molti di loro si è creata una relazione che, in molti casi, continua ancor oggi.

Ho esaminato le orecchie di Sam Francis, controllato il gomito dolorante di Jean Tinguely; ho cercato in ogni modo di alleviare il respiro affannoso di Niki de St. Phalle, un rantolo spasmodico verso la fine, e ho sanato qualche piccolo acciaccio a Serge Brignoni, a Bernhard Luginbühl, a Walter Linck che poi mi hanno dedicato delle loro opere e offerto un'amicizia che ha resistito nel tempo.

All'Ospedale della Beata Vergine di Mendrisio ho curato parecchi artisti, pittori, scultori e architetti: Anita Spinelli, Pierino Selmoni, Mario Botta, Aldo Patocchi, Max Huber e la moglie Aoi Huber-Kono, Alberto Salvioni, Gianfranco Rossi, Pietro Salati, Piergiorgio Piffaretti, Gianni Realini, Massimo Cavalli, Gino Macconi, Mario Marioni, Ugo Cleis, Milo Cleis, Cesare Lucchini, Renzo Ferrari, Fra Roberto Pasotti, Samuele Gabai, Paolo Bellini, Sergio Emery, Fernando Bordoni, Selim Abdullah. La maggior parte di loro è tutt'ora in piena attività, spesso al culmine della propria creatività. Altri, purtroppo, per età o per destino, sono scomparsi. Alcuni li ho accompagnati fino alla fine. Così è stato per Max Huber, per Ugo Cleis e per Mario Marioni, al collo del quale ho annodato la mia cravatta per il suo ultimo viaggio.

Molti altri sono arrivati a Mendrisio. Ho un ricordo affettuoso di Italo Valenti, di Franco Francese, di Ennio Morlotti, di Alberto Sartoris, di Mario Radice e dello scultore giapponese, milanese d'adozione, Kengiro Azuma.



**Renzo Ferrari**  
*Figure serali*, 1971  
tecnica mista su carta  
23 x 39 cm



**Mario Marioni**  
*La ragazza del tiro a segno*, 1964  
acquaforte, bulino,  
puntasacca su carta  
38 x 24,5 cm

La raccolta è cominciata negli anni bernesi con la complicità dell'amico Silvio Barandun, direttore dell'Istituto per la ricerca clinico-sperimentale dei Tumori dell'Università di Berna e profondo conoscitore di arte contemporanea e di Aebi Kornfeld, proprietario e animatore della celebrata galleria d'arte omonima. A Mendrisio si è in seguito arricchita e ampliata grazie all'amico dottor Michele Reiner, con il quale ho condiviso il primariato di medicina per trent'anni, che ha generosamente donato all'OBV numerose opere del padre Imre, incisioni in particolare, e grazie a Consuelo Gonzato che, per intercessione di Pierluigi Rossi e della Fondazione Winterhalter, ha sostenuto e promosso l'acquisizione di opere significative del padre Guido.

Mi ha spinto a raccogliere le prime opere, man mano accresciute nel tempo, la convinzione che la presenza di ogni forma d'arte nella vita di ognuno, oltre ad essere fonte di idee, di creatività e di rinnovamento, è di appoggio e di incoraggiamento profondo nei momenti di inquietudine, di smarrimento e di sofferenza.

Negli ospedali e nelle case di cura, e non da oggi, la pittura, la musica e il teatro, vengono scelti quali strumenti terapeutici per favorire una relazione empatica fra il medico e il paziente mentre, a sua volta, la permanenza in ospedale può fornire l'opportunità per una pausa forzata, ma salutare, in grado di risvegliare una creatività di cui si ignorava addirittura l'esistenza.

L'ospedale è chiamato a svolgere tre compiti fondamentali: curare gli ammalati, istruire il personale e svolgere ricerca medico-clinica. Nell'era della tecnologia più avanzata, esso si è trasformato e ha raggiunto livelli di efficienza e di qualità difficilmente pensabili solo qualche decennio orsono e con pochi paragoni, direi, nel mondo intero. I nostri istituti di cura sono esemplari e godono di un prestigio ottenuto con un impegno incessante, talvolta addirittura con aspri confronti con l'autorità politica, allarmata dai costi della rivoluzione tecnologica inarrestabile. Possiamo affermare con giusto orgoglio che i nostri istituti di cura sono diventati dei modelli per molti paesi europei, e non solo. Oggi, pur nelle difficoltà economiche planetarie, nessuno è disposto a rinunciare all'altissimo livello delle prestazioni mediche a cui siamo, nel nostro paese, abituati ormai da anni. Eppure, molto può ancora essere raggiunto nell'assistenza psicologica dei pazienti e nelle cure palliative.

L'arte da sempre è associata all'ospedale, alla medicina e alla scienza. Nei templi di Asclepio, (celebri quelli di Atene, di Epidauro e di Kos, nell'antica Grecia), oltre alle strutture di degenza vere e proprie, comprese le terme, gli ammalati potevano accedere alla biblioteca e al teatro e, nel santuario in onore di quel dio, considerato "il risanatore", imploravano la guarigione con preghiere e riti propiziatori. Le malattie erano delle affezioni per lo più sconosciute e l'ammalato

veniva indotto in un sonno ristoratore, durante il quale, il dio Asclepio poteva apparirgli e dettare le cure necessarie per debellare la malattia. In alcuni casi il dio operava direttamente sul malato che, al risveglio, risultava guarito. Gli infermi, se ristabiliti nella loro salute, donavano offerte e quadri votivi, poi appesi alle pareti del santuario. Più tardi, nei secoli seguenti, la guarigione o la salvezza dell'anima erano invocate al cospetto di opere diventate celeberrime, come il *Giudizio universale* di Rogier van der Weyden, all'Hôtel-Dieu di Beaune, in Borgogna, o inginocchiati di fronte all'altrettanto famosissima *Madonna del canonico van der Paele*, di Jan van Eyck, nell'ospedale St. Jan di Bruges, ora al museo Groeninge. Altre opere sublimi, come lo Spedale degli innocenti di Brunelleschi, a Firenze, o le tavole anatomiche di Andrea Vesalio, che insegnò a Padova nel XVI sec., testimoniano, ancora e sempre, del legame indissolubile che intercorre fra arte, medicina e scienza.

La musica, la pittura e il teatro, vengono da tempo scelti negli ospedali psichiatrici, in geriatria, in neurologia e in oncologia, quali strumenti terapeutici per favorire una relazione empatica fra il medico e il paziente. Ma avviene anche l'inverso. L'ospedalizzazione può a sua volta risvegliare la creatività sopita dell'ammalato. È noto che Henri Matisse cominciò a dipingere, abbandonando gli studi di diritto, proprio durante una convalescenza di alcuni mesi, a seguito di un attacco di appendicite scoprendo, così disse, "una sorta di Paradiso".

Si tratta purtroppo di casi rari e fortunati. Quasi sempre, al contrario, la degenza in ospedale è vissuta come un trauma, una situazione brutale dove il malato, da un istante all'altro, è catapultato in seguito a un incidente, a una malattia, a un intervento chirurgico. Soprattutto dalla sorpresa, dal dolore e dall'angoscia, egli teme di non farcela. La tensione si allenta momentaneamente solo con le visite dei medici, dei parenti e degli amici. Le giornate sono interminabili, scandite da analisi, esami, controlli, terapie, attese di un responso o, più banalmente, dei pasti, unico diversivo in grado di vivacizzare per un momento giornate altrimenti tediose e sgradevoli. Gli ambienti dell'ospedale sono disadorni, per ovvii motivi di igiene e la camera solitamente angusta. Su tutto domina il colore bianco. Bianche sono le pareti, le lenzuola, bianchi sono i camici di medici e di infermieri; bianco è lo stesso aspetto del malato, emaciato e pallido. Il tempo scorre lentamente e, se il dolore e lo stato di coscienza lo permettono, l'infermo ha a disposizione lunghe ore per pensare al suo futuro e al suo destino. In questo tempo dilatato e lento, un'opera d'arte, silenziosa e incombente, può persino pesare come un macigno sul morale del paziente. Uno di loro, ricordo, mi chiese di togliere un quadro appeso alla parete davanti al letto perché, mi diceva, lo intristiva e lo turbava...



**Max Huber**  
*Senza titolo*, 1975-1976  
serigrafia su carta  
36 x 36 cm



**Fernando Bordoni**  
*Incendio di bosco*, 1974  
tecnica mista su tela  
45,5 x 45,5 cm



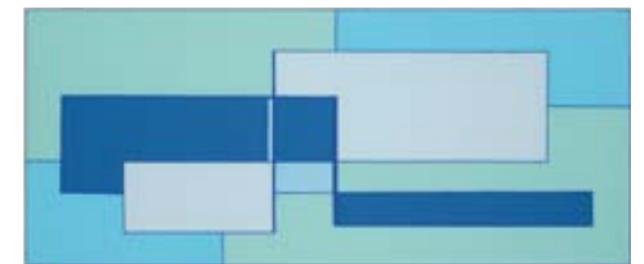
**Aoi Huber-Kono**  
*Wind*, 1979  
acquaforte e acquatinta su carta  
24,5 x 31,5 cm



**Italo Valenti**  
*Luna*, 1977  
incisione su carta  
27,5 x 25 cm



**Hans Richter**  
*Senza titolo*, 1975  
litografia su carta  
33,5 x 24 cm



**Mario Radice**  
*Gli affreschi della Casa Terragni di Como (1932-1936)*, 1979  
serigrafia su carta  
26,5 x 29,5 cm

In generale però, e lo posso testimoniare, un dipinto o una scultura alleviano l'isolamento dell'ammalato e rompono il cerchio in cui è rinchiuso. La visione di un'immagine coinvolgente davanti a sé può ridestare delle fantasie sepolte dalla quotidianità, riportare a galla la voglia di comunicare con l'esterno, può produrre quel salutare "scatto" che ravviva e strappa all'apatia, al torpore e all'inerzia, alla vera e propria disperazione di chi, schiacciato dalla malattia, si sente ormai sconfitto, "fuori dai giochi".

Non potrei terminare queste poche riflessioni, senza porgere alcuni ringraziamenti affettuosi ad alcune persone amiche che, negli anni, hanno permesso a questa raccolta, iniziata spontaneamente, di consolidarsi e di ampliarsi oltre le intenzioni iniziali. Ringrazio innanzitutto l'amico architetto Lino Caldelari, presso la cui piccola, ma importante galleria d'arte *L'Immagine*, ho avuto, negli anni, una sorta di "diritto di prima scelta" nell'acquisto di opere di pittori italiani di area lombarda che egli andava via via esponendo. Fra loro ricordo Ruggero Savinio, Aldo Bergolli, Giuseppe Ajmone, Bruno Fanesi, Piero Giunni, Tino Repetto, Gianfranco Bonetti, Vittorio Tavernari, Costantino Guenzi, Luigi Capsoni. Ringrazio gli architetti Luca Bellinelli e Claudio Pellegrini, co-progettisti con Lino Caldelari del nuovo OBV, i quali hanno voluto lasciare un segno del loro intervento progettuale, commissionando a Gianni Metalli l'elaborazione scultorea dell'ingresso della cappella dell'ospedale. Ringrazio Marina Belloni-Pelli, che con generosa disponibilità ci ha concesso di esporre tre plastiche di Nena Airoidi. Esprimo la mia riconoscenza a Sergio Grandini che, a nome della Fondazione Dieter Kottmann, ha reso possibile l'arrivo della *Marina San Giorgio* di Virgilio Guidi e l'acquisizione della scultura di Pierino Selmoni *Sogno di pietra*. La mia gratitudine va a Gabriella Di Milia per aver concesso di esporre la grande scultura in ferro *Oracolo di Tebe*, di Pietro Consagra, nello spazio antistante l'ospedale. Sono grato inoltre agli amici che mi hanno donato opere di Henry Moore, Balthus, Gérard Schneider, Emilio Maria Beretta. Non posso non ricordare, inoltre, il rapporto particolarmente intenso, intrattenuto per anni con il grande Arturo Benedetti Michelangeli, paziente sensibile, timido e scontroso, per il quale ho redatto più di un certificato che lo esonerava (anche all'ultimo momento e per la disperazione degli organizzatori), dall'esibirsi quando le condizioni di salute o l'insufficienza di una sala da concerto o di uno strumento, non gli avrebbero permesso un'esecuzione impeccabile. Apparentemente scostante e ombroso, era in realtà una persona dalla dolcezza e dalla sensibilità davvero rare. Nella raccolta presento un suo dono, un'acquaforte del pittore Primo Conti, che lo ritrae al pianoforte. Un pensiero grato va a Claudio Mercolli che, con sollecitudine e cortesia, mi ha appoggiato in ogni momento con la sua efficiente disponibilità.

Questa selezione di opere non vuole essere una collezione, perché di essa non ha né l'organicità né la sistematicità. È nata seguendo il caso, il gusto personale e le occasioni di incontro. È stata, questo sì, fortemente voluta come contributo personale al processo di umanizzazione delle terapie, prevalentemente tecniche, erogate nell'ospedale odierno e, a modo suo, sopperisce alla scarsa o nulla applicazione della legge cantonale che prevede l'obbligo di acquisto di opere d'arte, a beneficio di istituzioni e luoghi pubblici.

Il catalogo che qui si presenta esce in occasione del 150° anniversario dalla fondazione dell'Ospizio della Beata Vergine di Mendrisio per opera del Conte Turconi e nel 20° anniversario dall'apertura del Nuovo Ospedale regionale, OBV, nella speranza che la raccolta venga protetta e conservata con cura, nel solco delle intenzioni che l'hanno pensata e attuata.

È mio vivo desiderio, infine, esprimere la mia riconoscenza a Sergio Monti e alla *Gabriele Charitable Foundation*, per aver sostenuto la pubblicazione di questo catalogo, a Marcello Coray e agli studenti della SUPSI per il lavoro minuzioso di schedatura fotografica e tecnica dell'intero *corpus* di opere. Sono molto grato a Manuela Rossi Kahn per avere elaborato il concetto di presentazione editoriale della raccolta e soprattutto a mia moglie Lorenza per aver seguito, passo dopo passo, il nascere di questo libro, e averlo accompagnato con intelligenza, riflessione e affettuosa cura.



**Gianfranco Rossi**  
*Quo vadis*, 1991  
matite colorate su carta  
21 x 27 cm



**Primo Conti**  
*Il maestro Arturo Benedetti Michelangeli*, 1973  
acquaforte su carta  
53 x 44,5 cm



**Gino Macconi**  
*Sala operatoria*, 1968  
pastello su carta  
32 x 47 cm



**Alberto Sartoris**  
*Terme mediterranee in riva al mare a S'Agarò*, 1988-1993  
serigrafia su carta  
55 x 74 cm



**Mario Botta**  
*S.F.M.O.M.A.*, 1995  
matita grassa  
58,5 x 49 cm

## Un percorso nel bene dell'arte

Manuela Kahn Rossi



L'ex Ospedale della Beata Vergine di Mendrisio, oggi Accademia di architettura.

**Niki de Saint-Phalle**  
*Grand oiseau amoureux*, 1993, poliestere dipinto, prestito del Museo Jean Tinguely, Basilea, all'Accademia di architettura, 725 x 700 x 770 cm

La raccolta dell'Ospedale Beata Vergine presenta aspetti divergenti ma che vengono a costituire, per una sorta di moto coinvolgente generato dalla persona che l'ha fortemente voluta, un complesso omogeneo. L'insieme, cogliendo nell'antitesi un punto di forza, muove da punti di vista diversi che producono un nucleo liberamente articolato. Una lettura più approfondita rivela tuttavia un'atmosfera di fondo globalmente plasmante. Si pone da subito il valore della complementarietà tra momenti storici differenti. Nel parco d'accesso all'OBV la bianca frontalità di un monumentale *Oracolo di Tebe* di Consagra pone il visitatore in rapporto diretto con il sito e istituisce il dialogo vincolante con l'arte; quest'opera contemporanea trova immediato contrappunto nella zona interna di ricevimento dove signoreggia una notevole tela antica, una *Natività* seicentesca. Il confronto si riafferma: oltre duecento, tra dipinti, disegni, incisioni, sculture, distribuiti in zone d'attesa, corridoi e camere alternano senza preconcetti componente figurativa a matrice decisamente astratta. L'ambito emozionale più implicante coabita con una razionalità lucida e penetrante. L'abbraccio umano del medico che accoglie il paziente si abbina alla perizia della scienza medica che dal professionista si attende. L'antitesi è insita all'esistenza stessa dell'essere umano: l'inizio è inscindibile dalla fine, l'arco vitale è tale perché basato sulla polarità. Ma oltre al dolore esiste la gioia. I contrasti sono connaturati a questi bianchi spazi: chi chiede, chi risponde, chi interviene, chi assiste, chi consola, chi felicità per una nascita; in ogni caso chi vi staziona guarda all'esterno con occhi mutati, chi vi accede pensa all'esterno con il cuore pulsante. La clinica è un luogo in cui coabitano forti contrapposizioni in grado di ingenerare un terzo livello di pensiero, più meditativo e insieme più concreto e volto all'essenziale: i veri valori, la natura, la traiettoria dell'essere. Il pensiero si fa più facilmente immaginazione e a volte varca la soglia del visionario, cercando nuove risposte. Forse per questo, la raccolta dell'OBV contempla anche tale ulteriore prospettiva, suggerita da lavori di vari artisti caratterizzati da uno spiccato realismo visionario, dove le fratture del reale si riplasmano e si trasfigurano al di là dei limiti dello spazio e del tempo, come nella carta di Ruggero Savinio.

La raccolta, diversificata per tendenze, tecniche e provenienze, è sicuramente propria di una specifica situazione culturale: al di fuori del Mendrisiotto difficilmente essa avrebbe le stesse caratteristiche e d'altronde non esistono altri casi comparativi in Ticino di insiemi consistenti riuniti per luoghi di cura. Oltre ai riferimenti diretti alla geografia del distretto documentati ad esempio da Ugo Cleis, Gonzato, Patocchi o Salvioni, è soprattutto l'humus su cui cresce e si ramifica la raccolta a riflettere un distinto *retroterra*. L'introduttiva *Natività* annuncia peraltro le peculiarità culturali che nella storia della regione hanno saputo abbinare, grazie alla circolazione di idee e maestranze, tradizione e rinnovamento, periferia e strategia territoriale, identità e apertura all'arte delle zone limitrofe in particolare italiana. L'area meridionale del Ticino è terra di stimoli, ricca di risorse e di testimonianze artistiche disseminate tra borghi, colline e valli.



Tre grafiche di Niki de Saint Phalle ricordano che l'OBV è adiacente all'Accademia di Architettura accolta in palazzo Turconi, primo Ospedale, la cui facciata è dominata da una scultura imponente di quest'artista che segnala il dinamismo culturale della pieve e la salda commistione tra arte e architettura ribadita dalle litografie di Botta, Sartoris e Radice allestite all'interno dell'Ospedale odierno. Una vocazione interdisciplinare che porta diritti ai fogli di Huber che, con la moglie artista Kono, elegge Sagno quale località creativa da cui conciliare il concretismo svizzero con quello italiano. L'astrazione è presente in varie forme: con Cotti, di matrice più lombarda, con Metalli, ideatore di un'interessante porta a due ante destinata alla Cappella e che egualmente tradisce il legame con l'architettura a cui si ispira in origine il suo astrattismo geometrico. Questo orientamento artistico si estende a Bordoni, nativo di Mendrisio, la cui attenzione viene posta sul segno lineare che articola sistematicamente una superficie tenuamente colorata; invade la disciplina scultorea di Linck e della Airoidi, artista spesso attiva anche nell'ambito dell'architettura con opere destinate a edifici pubblici e privati.

Veduta esterna dell'Ospedale regionale di Mendrisio, Beata Vergine. In primo piano Pietro Consagra, *Oracolo di Tebe*, 1988 (proprietà eredi Pietro Consagra, Milano).

Origine, domicilio o terra d'adozione il Magnifico Borgo con i suoi dintorni è spunto inesauribile. Spinelli, fra le prime ticinesi ad iscriversi all'Accademia di Brera nel 1925, consegna con *Le gole del Breggia* un carboncino pregevole appena posteriore alla creazione nel 1934 de "Il Gruppo del Mendrisiotto", ovvero de "I Solidali" di cui fanno parte, con artisti d'oltralpe, anche Ugo Cleis, Corty, Gonzato e Patocchi. Prioritaria è l'esigenza di ampliare i propri orizzonti espressivi e l'idea di portare l'arte ticinese al di fuori degli angusti confini locali. Fiumi e rilievi del comprensorio sono motivo per esponenti svizzeri trasferitisi a sud del Ticino, artisti italiani residenti e soggetto ricco di opportunità espressive per artisti indigeni. Numerose tele presenti all'OBV di Gonzato, veronese stabilitosi giovanissimo nel Mendrisiotto, documentano il valore del contesto paesaggistico mentre una sua intensa *Pietà* si fa carico di esprimere con lirismo l'acuto momento di dolore sacro. Di Ugo Cleis, originario del Canton Basilea, dal 1932 residente a Ligornetto, l'OBV può vantare dipinti, silografie e acquerelli. La sua rappresentazione della natura avviene nelle forme più disparate: dalla più intima, fiori e

nature morte, alla più vasta, con i paesaggi del Giura e del Mendrisiotto, alla più profonda con le montagne della Leventina. Figura polivalente egli sarà direttore del Museo Vincenzo Vela per quasi vent'anni. Del figlio Milo, artista-scultore, la raccolta include tre opere. Proiettato verso il surrealismo francese di cui sarà protagonista e marcato da esiti più internazionali, Brignoni, attivo a Parigi e Berna, regolarmente di ritorno a Chiasso, promuove composizioni basate su "biologie analogiche": rari sono i suoi cinque bassorilievi ubicati in una corte interna dell'Ospedale. Di stampo diverso il lavoro di Reiner, ungherese d'origine, definitivamente a Ruvigliana dal 1931, rifugio dove lavora intensamente realizzando incisioni, oli, tecniche miste e disegni. Un patrimonio qui ben documentato nel generoso Fondo da cui si evince una ricerca rivolta alla natura nella sua essenza interiore, elaborata nel solco di un'astrazione intesa in senso lirico e surreale.

Nel 1952 attorno al "Gruppo della Barca" si stringono Beretta, Marioni, Salvioni, Salati, Bolzani. Essi fondano con riunione tenutasi a Milano, a sottolineare la comune radice e il sentimento di appartenenza alla cultura lombarda, un sodalizio che lasciando libertà di espressione e linguaggio è intenzionato a favorire un comune impegno di collaborazione con *l'intento di rompere la cerchia di silenzio e di solitudine* di cui pativa il Ticino. Tutti sono nella raccolta dell'Ospedale e non a caso alcuni detengono con il Mendrisiotto un legame sincero. Beretta, abile affreschista e pittore colto, vi lascia il suo archivio; Salvioni domiciliato a Rancate dal 1971, si presenta con un disegno, *Orto*, tipico del suo stile sintetico tardivo connotato da un delicato senso cromatico. Bolzani da parte sua indaga, in una pittura di forma astratta lungamente meditata, il rapporto uomo-natura. Marioni, milanese unito al Ticino, riservato quanto capace di sottile e pungente ironia, regala vari fogli che attestano la sua straordinaria perizia calcografica. Il talentuoso e militante Salati, operoso e creativo, pittore e critico inquieto dai molteplici interessi è egualmente della raccolta.

Immersi nel contesto lombardo, ad eccezione dei filofrancesi Beretta e Brignoni, molti artisti ticinesi frequentano Brera tra fine anni Trenta e negli anni Quaranta, periodo storicamente tormentato. A guerra terminata, il "Manifesto del Realismo", ispirato al linguaggio pittorico postcubista adottato da Picasso, viene firmato nel '46 tra altri dagli italiani Ajmone, Bergolli, Dova, Morlotti, Vedova, Tavernari, quest'ultimo incluso all'OBV con uno schizzo eseguito proprio in quei frangenti. Il 1946 è anno ricco di scambi culturali volti a rinnovare la ricerca espressiva in tutti i campi dell'arte. Nascono fruttuose collaborazioni interdisciplinari come quella di Ajmone in veste di consulente artistico per Einaudi. L'identità estetica italiana di questo artista è fortemente legata alla dimensione poetica della sua terra, il novarese. Vicino al Ticino – ricorderemo la monografia dedicatagli da Bellinelli a Lugano e nel 1986 una mostra a Mendrisio – nei suoi tardivi *Paesaggi sul fiume Sesia* l'impasto della luce tende a trasfigurare il riferimento alla realtà esterna in nome di una tensione emotiva che dà al lirismo della composizione un tono lievemente drammatico. Di Bergolli è documentata invece l'ultima stagione, con un ritorno alla natura che avviene all'insegna di un'iconografia asciutta, senza compiacimenti ornamentali: alberi, foglie e girasoli si caricano di valore simbolico e la loro rappresentazione testimonia il suo punto di vista sulle qualità della vita da rispettare. Poche nella raccolta sono le eccezioni costituite da artisti italiani estranei alla scuola braidense: citeremo il romano Guidi, personalità dalla grande vitalità, ancora attivo novantenne a Venezia, qui integrato con una marina caratterizzata da un forte sintetismo di luce-forma-colore. Alla città lagunare è legato anche Music, artista dalmata, che dopo la drammatica esperienza di Dachau si divide tra Parigi e Venezia. Nella sua pittura di memoria, il cui stile volge a una ricerca di luce dove affiorano tracce improvise, il corpo esanime affiora in luoghi di silenzio. L'anconese Fanesi pure annovera tra i suoi temi preferiti marine, cieli e gabbiani, ma stemperati da colori aperti alla luce e all'azzurro ispirati alla città natale nella quale fa ritorno da Milano nel 1985.

Il contributo di artisti di area lombarda è cospicuo e i legami che vengono ad instaurarsi lungo la seconda metà del XX. secolo con protagonisti ticinesi sono innumerevoli. Vari

operano vicini a Morlotti, Chighine, Francese, guardando nel contempo agli esiti internazionali di De Stael, Fautrier, Tobey, Hartung e Pollock. Sono gli anni in cui la materia pittorica si fa protagonista, viene scavata e sedimentata in universi di vigorosi cromatismi, intensità luminose, approfondimenti tesi e drammatici dove trova esaltazione il rapporto uomo-natura. L'italiano Giunni, in linea con l'astrattismo lirico e "naturalista", intende il tema della natura come luogo dove accertare e comunicare un modo totale di essere nel mondo: fornisce qui un tipico pastello che esprime sintonia di colori e ritmo. Fra gli artisti nati negli anni venti, Capsoni realizza una tempera controllata da uno spirito meditativo sotteso alla resa solare del contesto naturale pavese delle risaie a lui caro; Guenzi da parte sua scava con insistenza su una materia pittorica decantata entro una drammatica luce monocroma, mentre con il genovese Repetto, ancorato a Milano negli anni del fervore, presente in Ticino con un'antologica nel 1989, si avvalora il senso di rigore, asciuttezza ma egualmente il forte coinvolgimento emotivo. Ossola matura la lezione informale verso una personale poetica tesa alla traccia dell'uomo percepito paradossalmente nella sua assenza.

Anche la provincia di Bergamo origina artisti che intessono relazioni con il nostro Paese. Bonetti, schivo e defilato promotore di un'arte che testimonia della condizione umana, tiene la sua prima personale nel '76 a Chiasso su invito di Macconi, artista e operatore culturale fondatore nel 1966 della *Galleria del Mosaico*: spazio espositivo che ha contribuito a comporre una rete di scambi tra Ticino meridionale e vicina Penisola. Le coordinate del suo lavoro sono documentate dalla Fondazione omonima che recentemente ha donato parte del suo patrimonio a enti culturali e istituti museali del Mendrisiotto. Riprova del sentimento di appartenenza e di solidarietà di una regione fiera del proprio agire, che attua una ramificazione di contatti, legami, equivalenze di gusti e preferenze anche nel campo dell'arte. Un'evidenza negli anni ottanta per la *Galleria l'Immagine* a Mendrisio – la cui linea espositiva annovera tra artisti quali Metalli, Spinelli, Emery, Cavalli, Selmoni, Ferrari, Gabai, Abdullah – e che sottoscrive la provenienza di alcune opere giunte all'OBV. Di Cavalli si può ammirare un intenso *Paesaggio* dove la luminosità si manifesta nel rapporto tra pennellata scura acquerellata e chiarore del foglio, nonché due acqueforti: la precoce *Canneto* e un esemplare aderente al ciclo dei motivi circolari in cui sperimenta la ricerca di una "forma aperta" generante un ritmo nuovo della composizione. Dello stesso decennio di Emery è *Protesi e serra*, in cui l'elemento cardine è trattato come frattura fra uomo e natura, straniamento rispetto all'habitat: la precarietà fisica diviene precarietà dell'anima. Le generazioni seguenti, rappresentate con opere ad esempio di Realini, Piffaretti e Poretti, di cui *Biotopo d'estate* segnala l'urgenza ambientale, sono egualmente marcate nella raccolta da Lucchini, Ferrari, Gabai su fino a Spicher. Lucchini elabora il microcosmo che lo circonda, interni e atelier, rivelatore dello scorrere dell'esistenza e degli stati d'animo. A Ferrari interessa invece la figura umana, vista nel suo emergere dal dialogo serrato che egli instaura con il supporto, da cui la resa dagli accenti espressionisti e la carica drammatica. Gabai, intrigato dal contesto aspro e selvaggio della Valle di Muggio, offre un *Crinale* che riflette una visione vitalistica della natura. Del basilese Spicher, con atelier a Rancate, una carta dell'83 mostra come l'espressionismo astratto si possa arricchire di una componente mentale. L'OBV dedica grande attenzione all'iracheno residente a Genestrerio, Abdullah, con dipinti, disegni e sculture cronologicamente estesi dal 1983 al 2005. Camesi ribadisce, nell'utilizzo ripetuto di un segno, come l'arte sia mezzo di dialogo tra il noto e l'ignoto, da cui si libera una tensione verso l'assoluto. Spetta invece a un *Cranio* di Fra Roberto ricordare, nel contrasto tra velature dell'acquerello e cruda tematica, che nella lotta tra gioia e disperazione, l'arte può contribuire a parlare all'anima.

Nelle aree aperte e all'interno del nosocomio campeggiano varie sculture. Arnoldi sceglie un'iconografia che rimanda alla celebre chiesetta romanica alle porte di Mendrisio: un *San Martino* dalla forza rappresentativa sintetizzata da un grande mantello, elemento di collegamento tra il cavaliere e il povero, è simbolo di giustizia e carità. Altrove sono disegni o incisioni a ricordare la capacità di modellare plasticamente, come nel *Nudo seduto* di Moore o

nella puntasecca di Genucchi dove l'espedito della torsione delle spalle conferisce un'ansia emotiva tipica della sua ricerca. La figura, sovente in gruppo, si fa totemica in un'incisione di Ferrario del 1980, anno in cui il Comune di Mendrisio acquisisce di una scultura in granito. Anche il tema della maternità attira taluni scultori: Spector con *Voglia di pancia* e Bellini con la carta *Madre e bambino*: di sua mano anche una grande scultura dell'87 che predispone l'acciaio ad un impiego segnico della forma. L'opera *Mu* di Azuma, di cui si ricorda nel 1994 una mostra antologica al Museo d'Arte di Mendrisio, esprime delicatamente l'unione di oriente e occidente. Un gruppo folto di incisioni e stampe denota l'interesse del fondatore della raccolta per acqueforti, litografie, serigrafie e altri multipli, una forma di espressione tutt'altro che secondaria, che ha appassionato i più grandi artisti, da Picasso a Mirò. In questa veste, oltre ad esemplari di cui si è già detto e alle presenze di Conti, Fiume e Pomodoro, sono esposti all'OBV i surrealisti Ernst e Balthus. Richter negli anni sessanta e settanta lavora anche a Locarno, frequentando Arp e i suoi amici, periodo a cui va riferita la cartella dell'OBV realizzata l'anno precedente la sua scomparsa. In questo contesto va integrata la presenza di Arp, con una versione litografica del celebre *Volto* del 1952, e considerato Valenti, già esponente di "Corrente", proprio dal '52 residente in Ticino. Egli è indirettamente legato al Mendrisiotto anche per l'ubicazione odierna del suo archivio: stampe e collages dell'OBV sono tipici della sua evocazione poetica del mondo espressa grazie ad un'astrazione in cui le forme geometrizzanti giocano con una libera interpretazione cromatica. Su un altro versante per Sam Francis, studioso di medicina e psicologia prima di dedicarsi all'arte, lo spazio è colore. Legato alla determinazione astratta della sua arte Schneider compie e sviluppa un'opera tumultuosa e impulsiva. L'opera dell'OBV, composta di diversi fogli dominati da colori luminosi e da segni forti, guizzanti o stesi con pennello largo, chiude idealmente la carrellata svolta attraverso la raccolta dell'Ospedale: l'opera è frammento di un insieme, di un continuo vitale e di esperienze di cui essa è registrazione. Nel piccolo si fa comunque monumentale, concilia i contrasti dove alla meditazione zen unisce l'iniziativa marcata. Nel dramma della forma violenta vi è contemporaneamente la spia di un segno sorgivo. Mai come nei luoghi di cura gli estremi convivono.



**Autore ignoto (sec. XVII)**

*Natività*

olio su tela

135 x 119 cm

(proprietà Ente Ospedaliero cantonale)



**Guido Gonzato**  
*Pietà*, 1945 (?)  
 Olio su tela  
 52,5 x 37,5 cm



**Guido Gonzato**  
*Fiori*, 1947  
 olio su tavola  
 42 x 38 cm



**Guido Gonzato**  
*Paesaggio*, 1946  
 olio su tavola  
 11 x 19 cm



**Guido Gonzato**  
*Paesaggio*, 1945  
 olio su tavola  
 11 x 19 cm



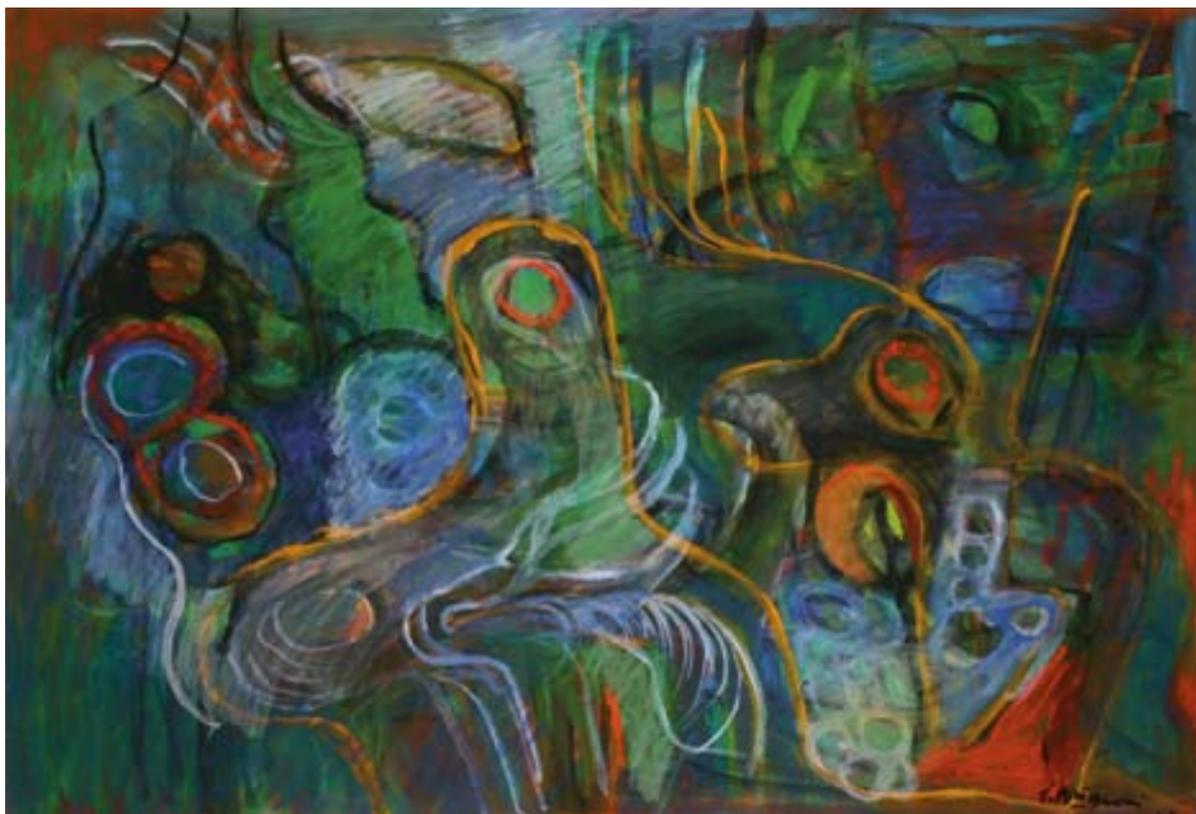
**Anita Spinelli**  
*Le gole del Breggia*, 1935  
 carboncino su carta  
 19 x 22 cm



**Anita Spinelli**  
*Gioventù*, 1998  
 olio e tempera su tela  
 37 x 28 cm



**Anita Spinelli**  
*Mostriattoli*, 1985  
 olio su tela  
 78 x 58 cm



**Serge Brignoni**  
*Vegetazione acquatica*, 1943  
 acrilico su tavola  
 53,5 x 79 cm



**Max Ernst**  
*La foresta imbalsamata*, 1972  
 litografia su carta  
 71,5 x 53 cm



**Serge Brignoni**  
*Senza titolo*  
 bassorilievo per l'atrio principale della sede  
 di Società di Banca svizzera, Berna (oggi scomparsa), 1973  
 alluminio dipinto  
 150 x 425 x 20 cm



**Serge Brignoni**  
*Senza titolo*  
 bassorilievo per l'atrio principale della sede  
 di Società di Banca svizzera, Berna (oggi scomparsa), 1973  
 alluminio dipinto  
 150 x 425 x 20 cm



**Graciela Aranis-Brignoni**  
*Insetto, s.d.*  
 tecnica mista su carta  
 29,5 x 37,5 cm



**Ruggero Savinio**  
*La ninfa Egeria*, 1980  
tecnica mista su carta  
25 x 22,5 cm



**Primo Conti**  
*Nudo*, 1917-1982  
litografia su carta  
23,5 x 19 cm



**Milo Cleis**  
*Torso*, 1969  
bronzo  
188 x 54 x 54 cm



**Milo Cleis**  
*Il donatore*, 1986  
bronzo  
58 x 61 x 40 cm



**Pierino Selmoni**  
*Nudo sdraiato*, 1954  
schizzo a inchiostro di china  
37 x 29 cm



**Jean Arp**  
*Composition*, 1954  
 litografia su carta  
 40 x 35 cm



**Hans Richter**  
*Senza titolo*, 1975  
 litografia su carta  
 33,5 x 24 cm



**Hans Richter**  
*Senza titolo*, 1975  
 litografia su carta  
 33,5 x 24 cm



**Hans Richter**  
*Senza titolo*, 1975  
 litografia su carta  
 33,5 x 24 cm



**Italo Valenti**  
*Eté, 1989*  
 collage su una litografia del 1970  
 55,5 x 76 cm



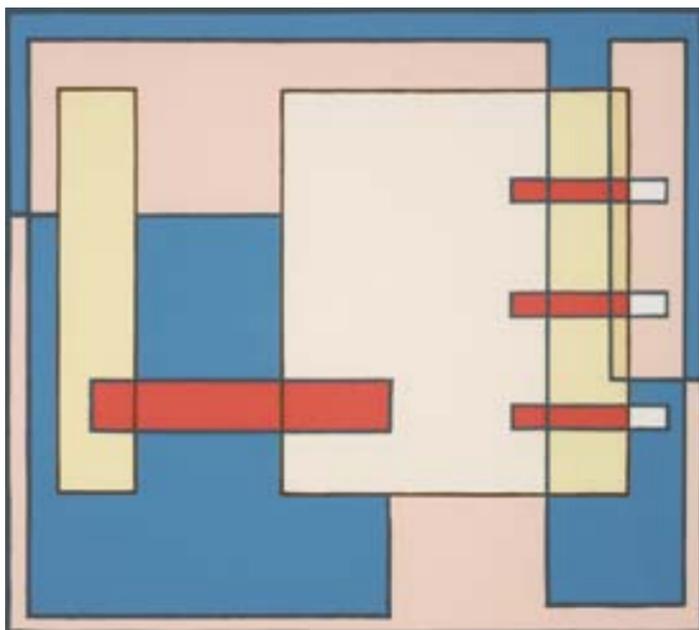
**Nena Airoidi**  
*Forma numero 89. Con lo spazio, 1999*  
 acciaio nero con fascia lucida  
 diam. 250 cm



**Italo Valenti**  
*Due lune, 1972*  
 litografia su carta  
 73 x 68,5 cm



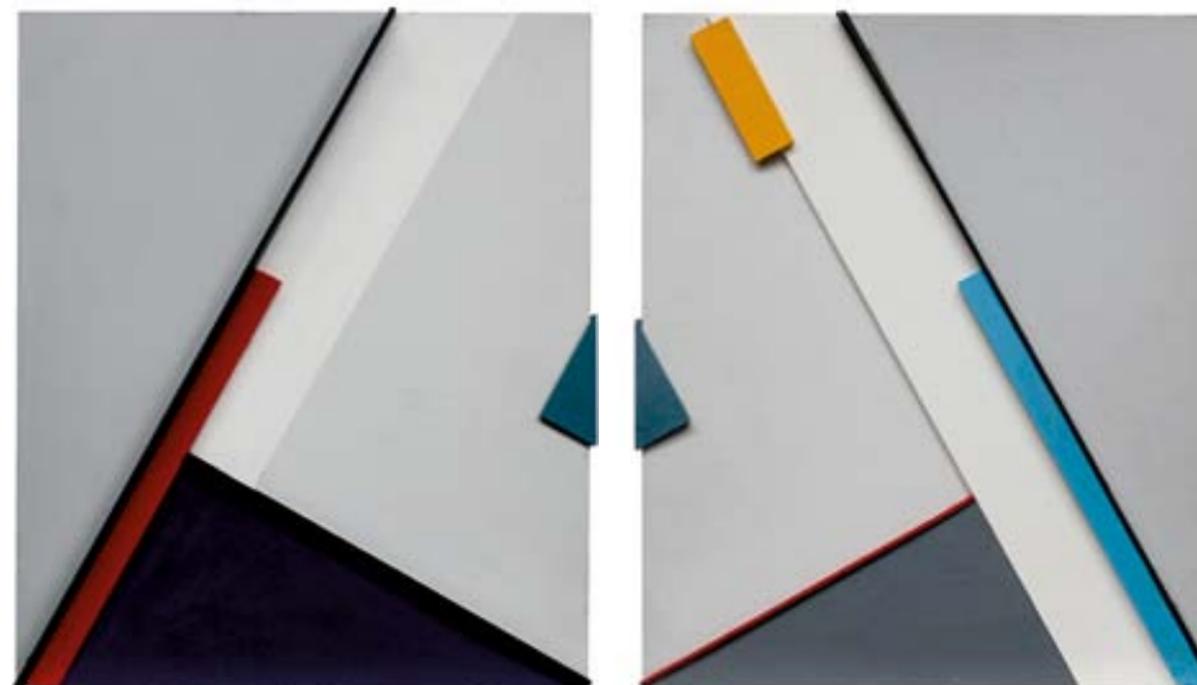
**Nena Airoidi**  
*Forma numero 92. Nello spazio, 1999*  
 acciaio  
 83 x 61 cm



**Mario Radice**  
*Gli affreschi della Casa Terragni di Como, 1979*  
 serigrafia su carta  
 26,5 x 29,5 cm



**Carlo Cotti**  
*Composizione, 1979*  
 litografia su carta  
 70 x 50 cm



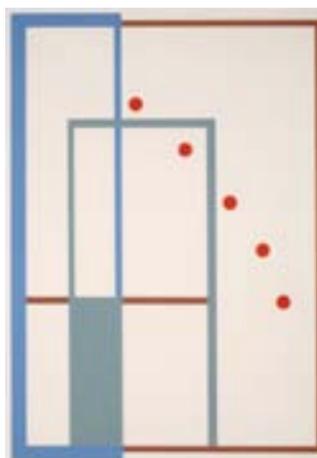
**Gianni Metalli**  
*Elaborazione per la porta d'ingresso  
 della Cappella dell'OBV (bozzetto), 1990*  
 legno dipinto  
 24 x 20 x 1 cm (originale, 225 x 195 x 10 cm)



**Alberto Sartoris**  
*Composizione parietale, 1927-1984*  
 serigrafia su carta  
 34,5 x 68 cm



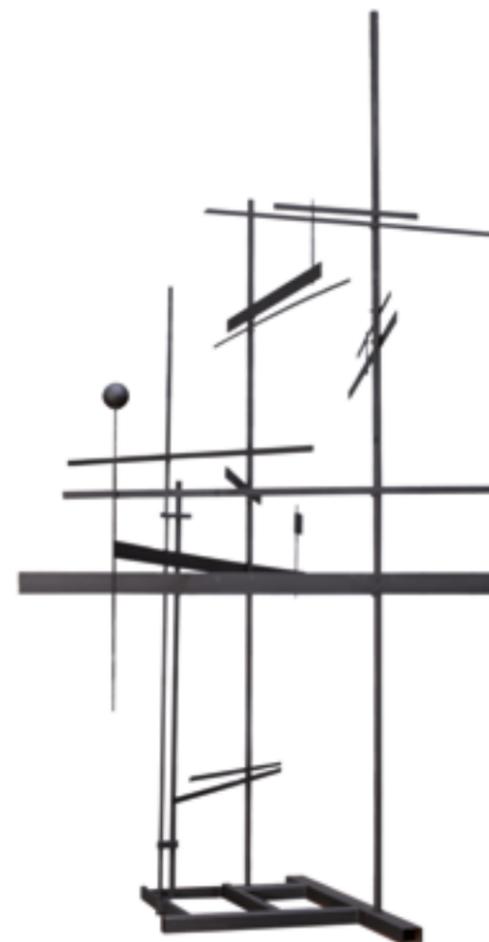
**Max Huber**  
*Progressione*, 1979  
 matite colorate su carta  
 25 x 25 cm



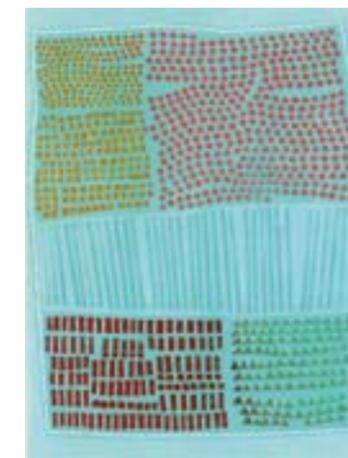
**Max Huber**  
*Composition 8+5*, 1937...-1986  
 serigrafia su carta  
 56,5 x 39,5 cm



**Max Huber**  
*Senza titolo*, 1975-76  
 serigrafia su carta  
 36 x 36 cm



**Walter Linck**  
*Son d'acier*, 1962  
 acciaio e ferro  
 295 x 112 x 75 cm  
 (proprietà della signora  
 Regula Linck)



**Aoi Huber-Kono**  
*Giardino giardino*, 1982  
 acquaforte e acquatinta su carta  
 22 x 16,5 cm



Emilio Maria Beretta  
*Tetti*, 1971  
 olio su tela  
 72 x 91 cm



Alberto Salvioni  
*Orto*, 1978  
 matite colorate su carta  
 16,5 x 23 cm



**Mario Marioni**  
*Natura morta*, 1967  
 acquaforte e acquatinta su carta  
 24,5 x 38 cm



**Salvatore Fiume**  
*Urogallo*, 1965  
 litografia su carta  
 60 x 80 cm



**Mario Marioni**  
*Il venditore di palloncini*, 1974  
 acquaforte e acquatinta su carta  
 39 x 24 cm



**Mario Marioni**  
*La commediante*, 1974  
 acquaforte e acquatinta su carta  
 38 x 24,5 cm



**Mario Marioni**  
*Natura morta*, 1967  
 acquatinta su carta  
 24 x 32 cm



**Mario Marioni**  
*Métro*, 1971  
 acquaforte e acquatinta su carta  
 39 x 24,5 cm



**Mario Marioni**  
*Il tappeto*, 1968  
 acquaforte e puntasecca su carta  
 39 x 24 cm



**Luigi Capsoni**  
*Risaia*, 1994  
 tempera su carta  
 25,5 x 31,5 cm



**Aldo Bergolli**  
*Girasoli*, 1971  
 pastello su carta  
 49 x 32 cm



**Giuseppe Ajmone**  
*Paesaggio sul fiume Sesia*, 1980  
 pastello e carboncino su carta  
 30,5 x 23,5 cm



**Nag Arnoldi**  
*San Martino*, 1990  
 bronzo  
 100 x 64 x 59 cm



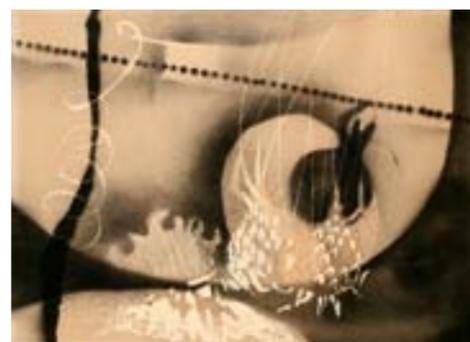
**Piergiorgio Piffaretti**  
*Campi di papaveri*, 1975  
 olio su tela  
 100 x 109,5 cm



**Pierluigi Poretti**  
*Biotopo d'estate*, 1987  
 tempera su carta  
 22 x 26,5 cm



**Silvano Gilardi**  
*Natura morta*, 1986  
 acquarello su carta  
 36,8 x 56,5 cm



**Pietro Salati**  
*Spirale-Melograno*, 1971  
 tecnica mista su carta  
 33 x 46 cm



**Arnaldo Pomodoro**  
*Sfera*, 1980  
 litografia su carta  
 79 x 56,5 cm



**Gianni Realini**  
*Composizione*, 1985  
 olio su carta  
 45 x 45 cm



**Kengiro Azuma,**  
*MU*, 1978  
 acquaforte su carta  
 51 x 37,5 cm



**Bruno Fanesi**  
*Volo di gabbiani*, 1974  
 litografia su carta  
 35 x 50 cm



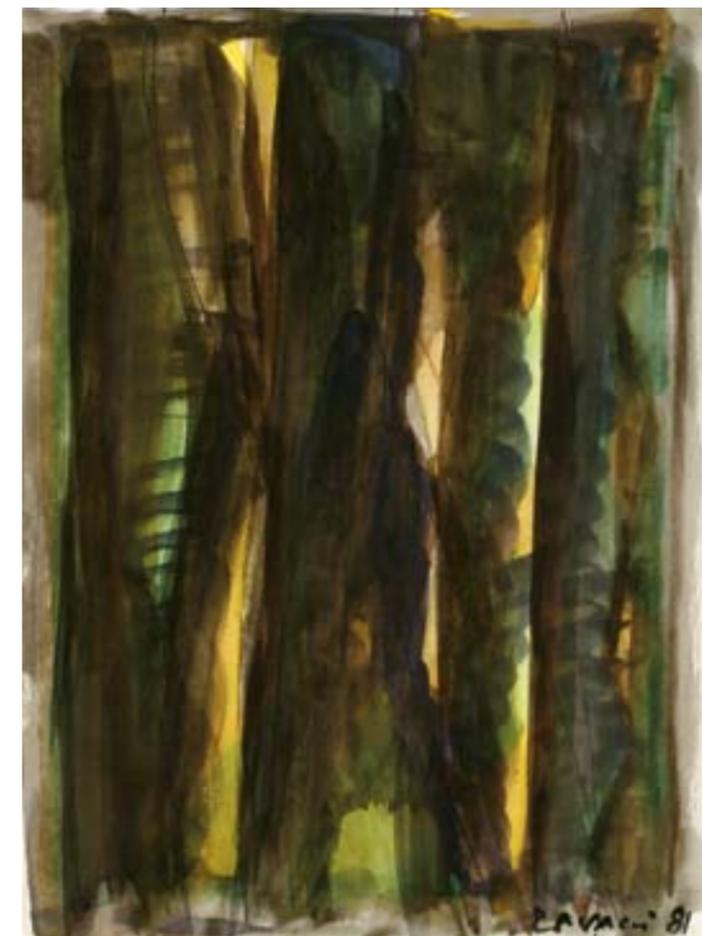
**Virgilio Guidi**  
*Marina San Giorgio*, 1977  
 olio su tela  
 50 x 70 cm



**Bruno Fanesi**  
*Volo di gabbiani*, 1974  
 litografia su carta  
 50 x 35 cm



**Piero Giunni**  
*Campo di grano*, 1983  
 pastelli su carta  
 50 x 70 cm



**Massimo Cavalli**  
*Paesaggio*, 1981  
 tempera su carta  
 29 x 22 cm



**Massimo Cavalli**  
*Motivi circolari*, 1976  
 aquaforte su carta  
 19,7 x 13,7 cm



**Massimo Cavalli**  
*Canneto*, 1975  
 aquaforte su carta  
 29,5 x 26,7 cm



**Giuseppe Bolzani**  
*Fiori*, 1970  
 china acquarellata su carta  
 47,5 x 28 cm



**Ennio Morlotti**  
*Rocce in Liguria*, 1984  
 litografia su carta  
 25 x 33,5 cm



**Tino Repetto**  
*Senza titolo*, 1984  
 tempera su carta  
 25,5 x 34 cm



**Pierino Selmoni**  
*Sogno di pietra*, 1985-1990  
 marmo  
 200 x 93 x 60 cm



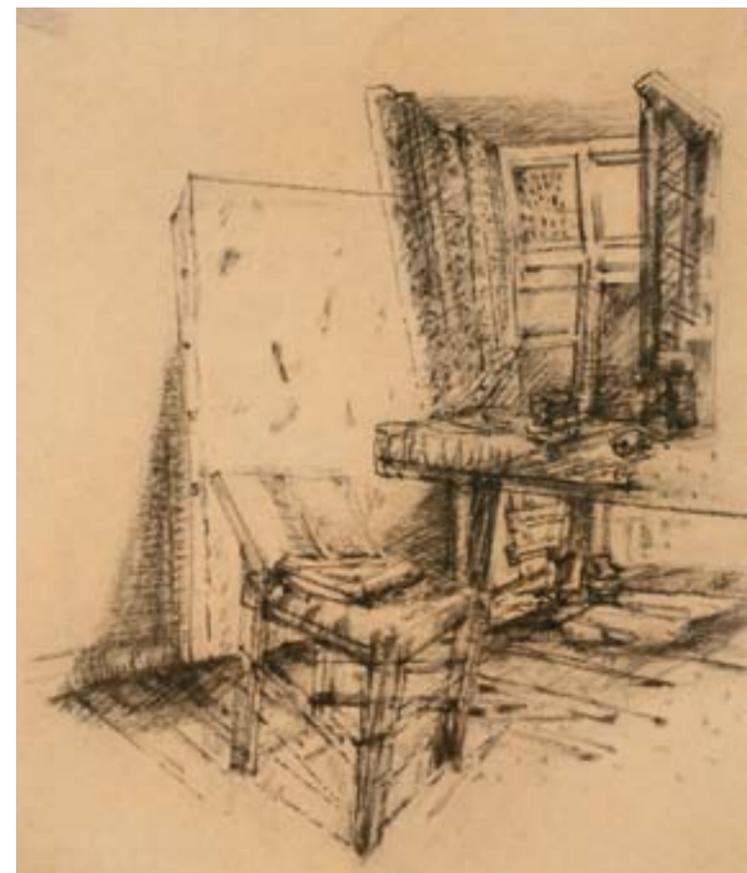
**Milo Cleis**  
*Vaso di fiori*, 1976  
 grafite su carta  
 68 x 47,5 cm



**Giancarlo Ossola**  
*Finestra sulla città*, 1977  
 tempera su carta  
 52 x 30,5 cm



**Gianfranco Bonetti**  
*Uomo con cane*, 1984  
 carboncino e matite colorate su carta  
 38,5 x 28,5 cm



**Cesare Lucchini**  
*Interno*, 1979  
 carboncino su carta  
 33 x 27 cm



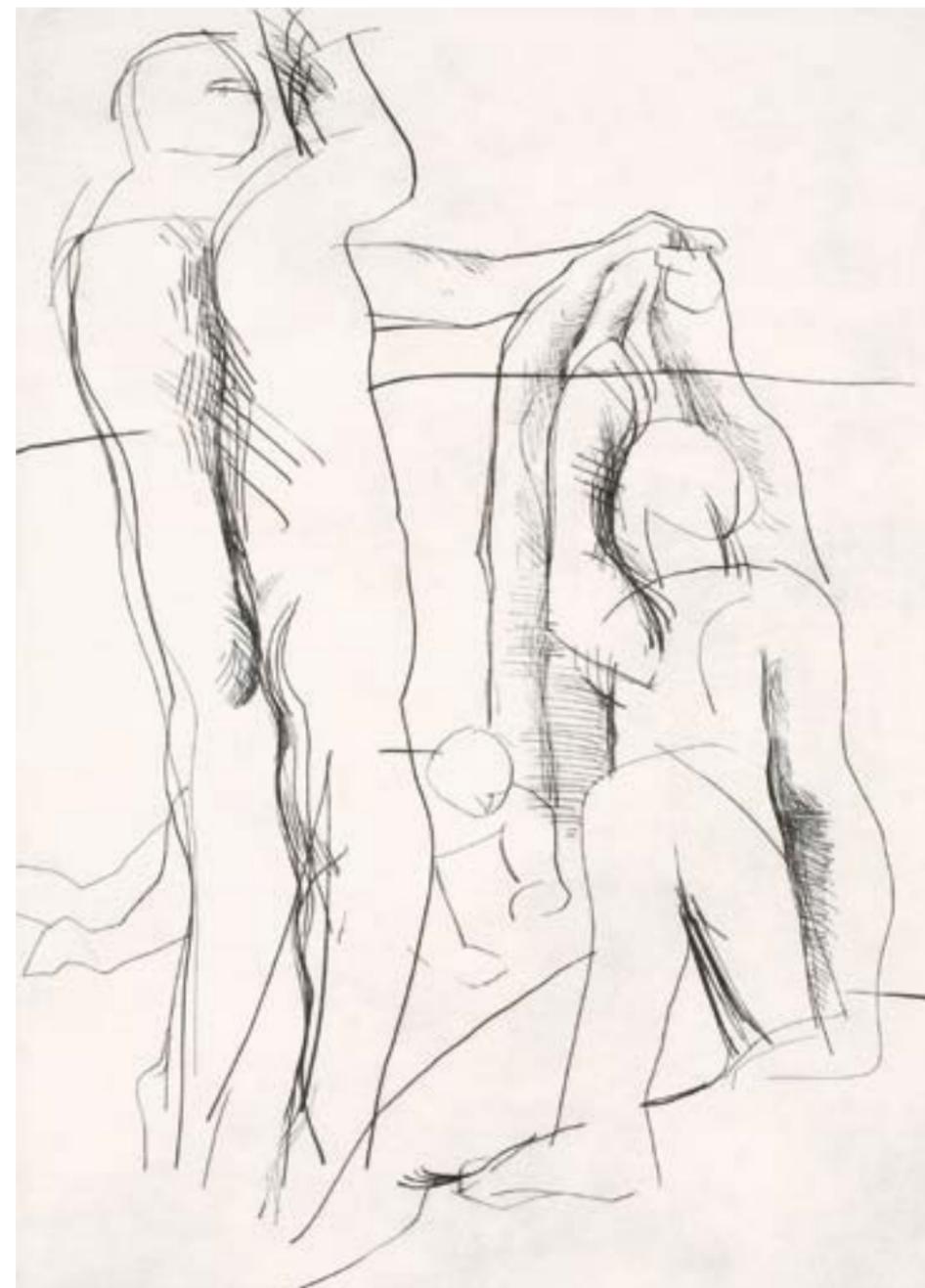
**Cesare Lucchini**  
*Oggetti in un interno*, 1974  
 tecnica mista su carta  
 55,5 x 41,5 cm



**Henry Moore**  
*Seated Nude*, 1979  
 acquaforte su carta  
 21,5 x 14,5 cm



**Giovanni Genucchi**  
*Nudo*, 1977  
 acquaforte e puntasecca su carta  
 25 x 18 cm



**Aldo Ferrario**  
*Gruppo di famiglia*, 1980  
 acquaforte su carta  
 26,8 x 17,5 cm



**Vittorio Tavernari**  
*Due nudi*, 1946  
 inchiostro su carta  
 40,5 x 30 cm



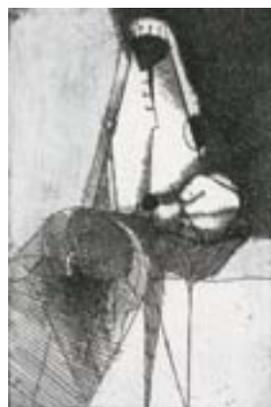
**Renzo Ferrari**  
*Africa-Visione*, 1990  
 olio su carta  
 24 x 33 cm



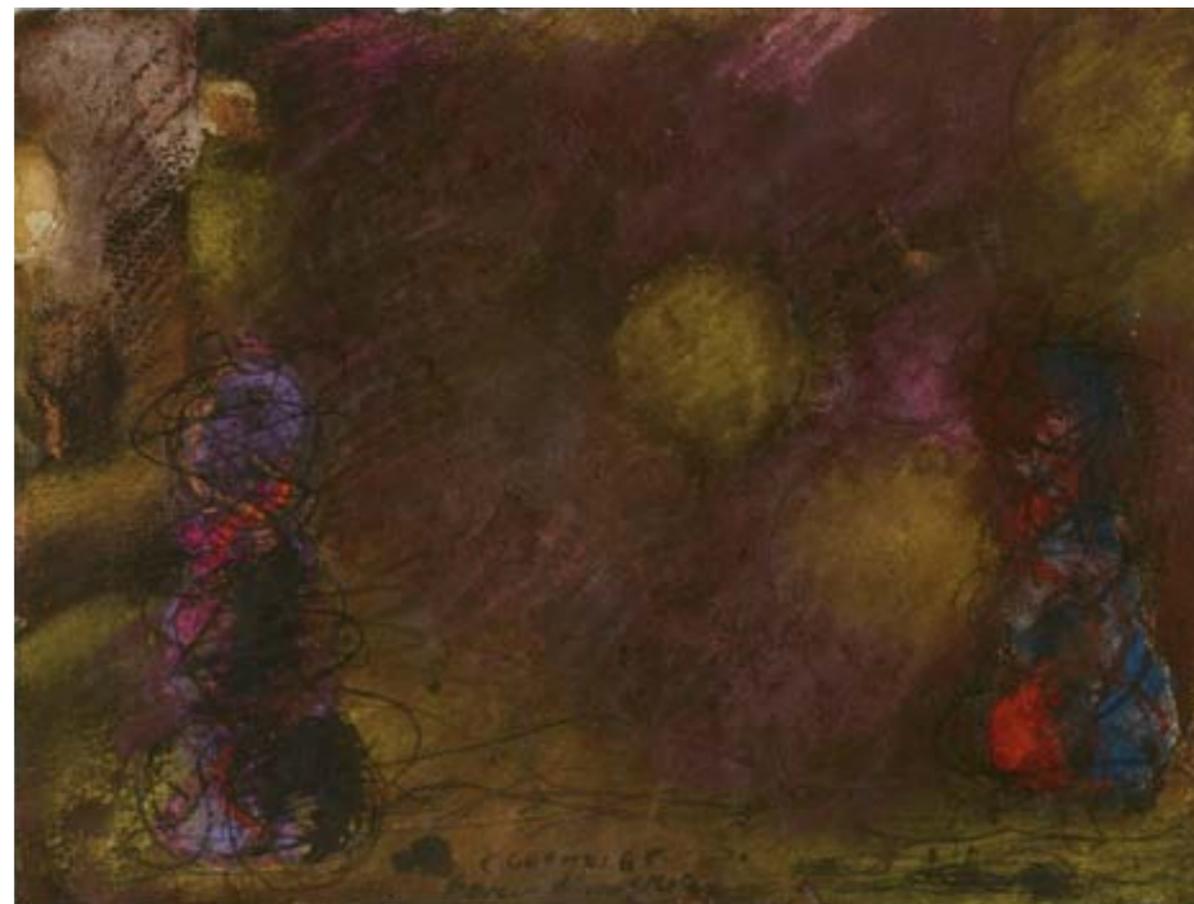
**Renzo Ferrari**  
*Doppia natura*, 1981  
 tempera su cartoncino  
 33,5 x 28 cm



**Fra Roberto Pasotti**  
*Cranio*, 1978  
 tempera su cartoncino  
 49,5 x 39 cm



**Franco Francese**  
*Notte stellata*, 1970  
 acquaforte su carta  
 19 x 13 cm



**Costantino Guenzi**  
*Parco d'inverno*, 1965  
 tecnica mista su carta  
 23 x 30 cm



**Antoni Zoran Music**  
*Motif végétal*, 1983  
 acquaforte su carta  
 15,5 x 10 cm



**Gabriela Spector**  
*Voglia di pancia*, 2001  
 bronzo  
 51 x 43 x 54 cm  
 (proprietà dottor Giorgio Caccia)



**Balthus**  
*Nudo d'adolescente*, 1994  
 litografia su carta  
 90 x 60 cm



**Paolo Bellini**  
*Madre e bambino*, 1979  
 inchiostro su carta  
 35 x 27,5 cm



**Gino Macconi**  
*Conversazione*  
 litografia su carta  
 51 x 33,3 cm



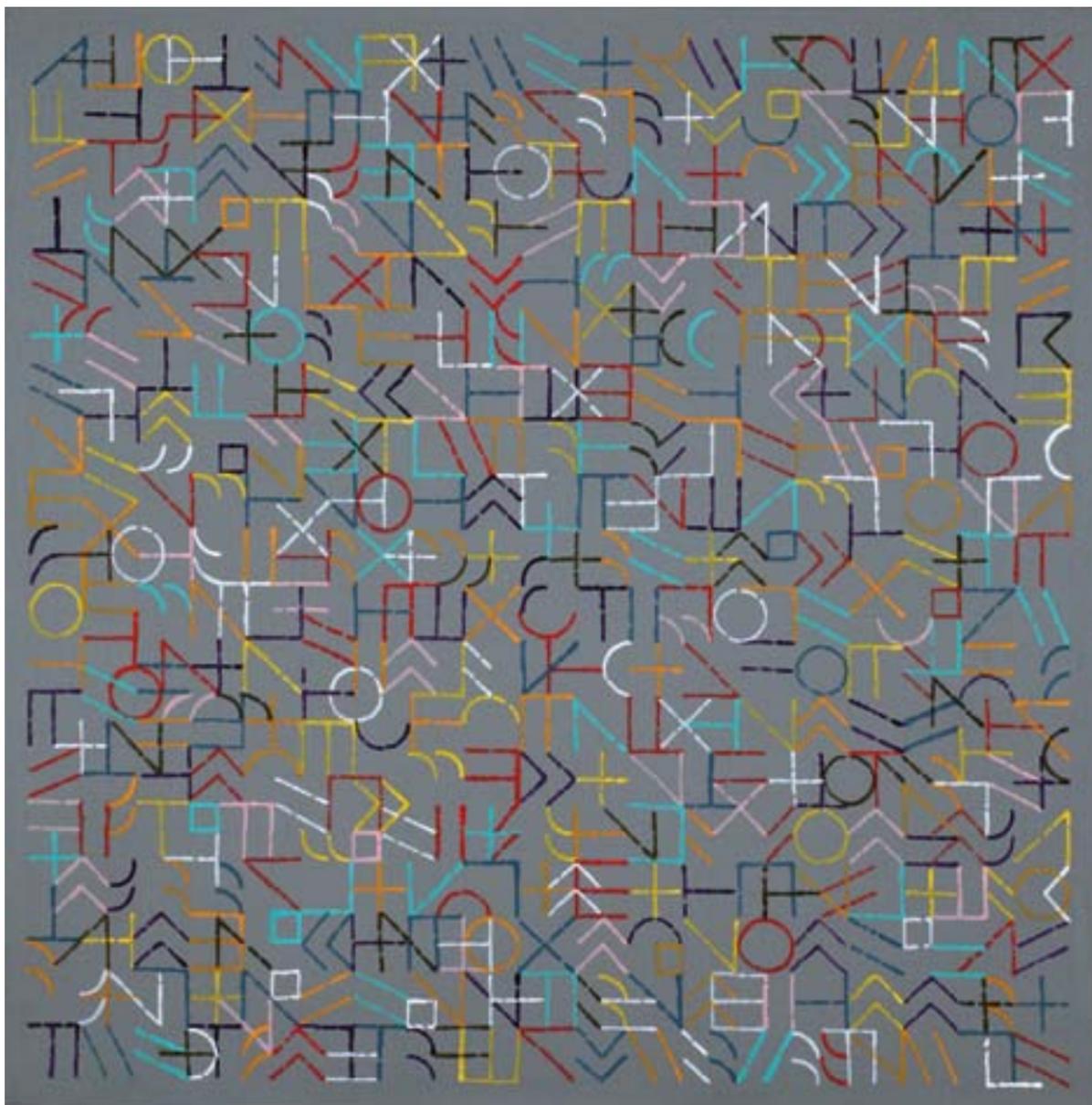
**Samuele Gabaglio (Gabai)**  
*Crinale*, 1983  
 tempera su carta  
 33 x 23,5 cm



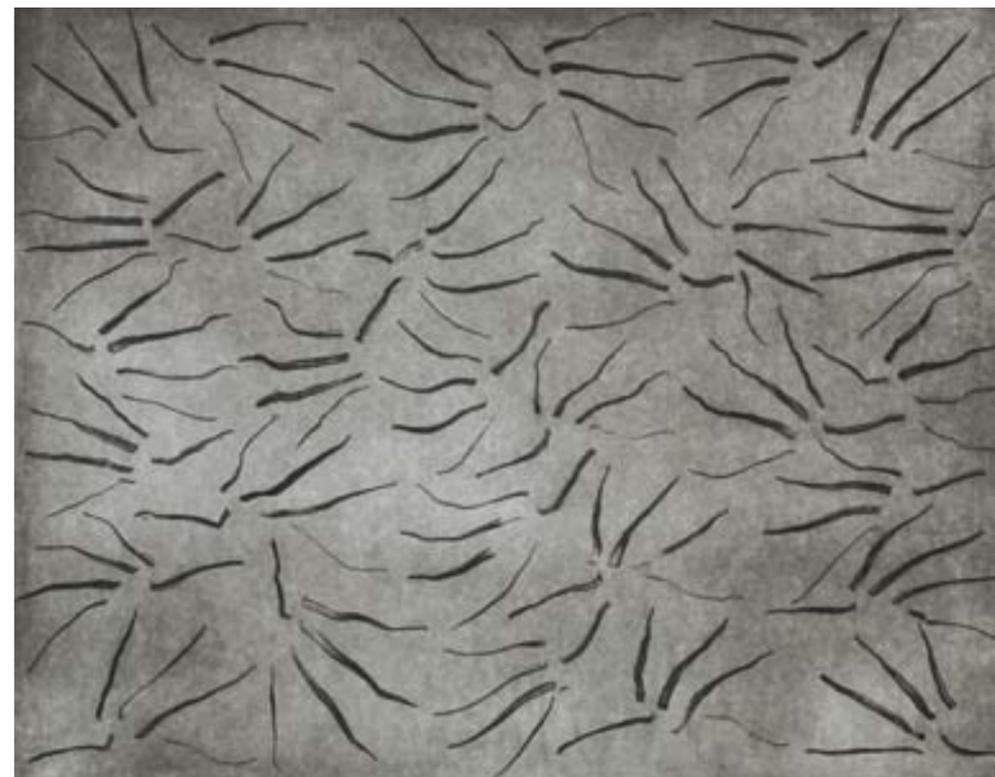
**Paolo Bellini**  
*Senza titolo*, 1987  
 acciaio inox  
 260 x 104 x 47 cm



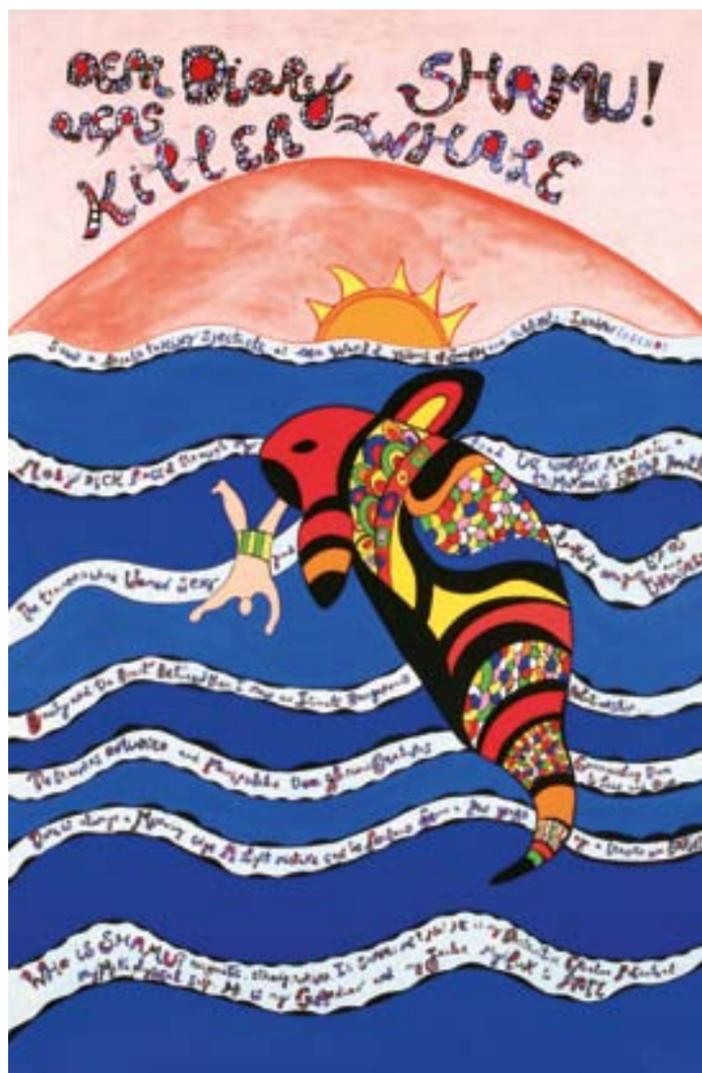
**Sergio Emery**  
*Protesi e serra*, 1977  
 collage-tecnica mista su tela  
 80 x 100 cm



**Fernando Bordoni**  
 AC-2.93, 1993  
 tecnica mista su tela  
 60 x 60 cm



**Gianfredo Camesi**  
 Forme de lumière, 1982  
 acquaforte e acquatinta su carta  
 52 x 65 cm



**Niki de Saint Phalle**  
*Dear Diary*, 1995  
 litografia su cartoncino  
 120 x 80 cm



**Niki de Saint Phalle**  
*Ich heisse Nicholas*, 1968  
 serigrafia su cartoncino  
 39 x 59 cm



**Sam Francis**  
*Blue Balls*, 1972  
 litografia su carta  
 66 x 49 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Stephan Spicher**  
*Gestalt (Forma)*, 1983  
 tecnica mista su carta  
 24 x 51,5 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Gérard Schneider**  
*Mots au vol*, 1978  
 serigrafia su cartoncino e plastica  
 41,5 x 34 cm



**Pietro Consagra**  
*Oracolo di Tebe*, 1988  
ferro smaltato  
430 x 430 x 10 cm  
(proprietà eredi Pietro Consagra, Milano)

78 La scelta di riunire le opere di Selim Abdullah, Imre Reiner e Ugo Cleis in tre fondi risponde al desiderio di mantenere unito un *corpus* di opere, entrato nella raccolta nel suo insieme e considerato, dunque, inscindibile.

Selim Adbdullah

## Dialettica della Figura

Selim Abdullah

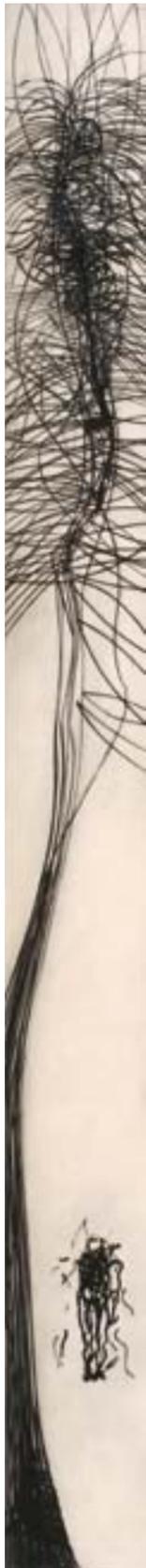
Aderisco volentieri al gentile invito di Giorgio e di Lorenza a fermare qualche osservazione intorno al nucleo di lavori miei presenti in questa Collezione d'arte dell'Ospedale della Beata Vergine di Mendrisio, raccolta da Giorgio Nosedà. Approfitterò dell'opportunità per cercare di restituire, almeno per alcuni di essi, tempi, circostanze e spunti di riflessione che li hanno visti nascere, uscire in pubblico, e talora entrare a far parte di questa Collezione che, per la forte carica ideale-umanitaria con cui è stata costituita, ne fanno un caso se non forse unico, per lo meno di straordinaria esemplarità nella storia del nostro Cantone. Quanto al nucleo specifico riguardante le mie opere, si distende lungo l'arco di quasi cinque lustri ed è composto di sculture, disegni e incisioni.

### La scultura

Nel 1983 avevo partecipato all'importante esposizione Scultori del Mendrisiotto, promossa dal Centro Internazionale d'Arte di Stabio. È in quell'occasione che ebbi modo di conoscere più da vicino Giorgio Nosedà, e in quell'occasione egli m'acquistò due opere che entrarono subito a far parte della sua collezione privata: *Figura e fiore* (1981) e *Donna e sedia* (1982): due sculture che ritengo tuttora significative nel mio percorso artistico. Da allora il mio rapporto di stima e di ammirazione nei suoi confronti è rimasto saldo: sia riguardo alla sua figura di medico - in qualsiasi emergenza sempre pronto all'aiuto -, sia riguardo al suo carattere direi "visionario", creativo nell'ambito della sua vastissima attività extra-medica, che si estende dal campo civile e umanitario a quello sociale. E la raccolta di opere d'arte, che si pubblica ora in questo volume, venuta a costituirsi via via nel tempo tra le mura dell'Ospedale della Beata Vergine, testimonia tale impegno che merita d'essere messo in rilievo nella sua importanza sociale, oltre che artistica.

*Figura e fiore* e *Donna e sedia*, dicevo, sono due opere che mi sembrano ben rappresentare il mio lavoro: nella sua sostanza progettuale e poetica. Ho sempre pensato all'arte come a un riflesso elaborato di ciò che noi vediamo e viviamo: nello stato primario, nella dialettica dell'apparire, dell'accadere e dello sparire degli eventi, nella dialettica dell'armonia e del contrasto. L'artista è colui che capta - sul piano storico e sociale - e rispecchia la vita quotidiana dell'individuo o della collettività, lo svolgersi dei grandi o dei piccoli accadimenti, umani o naturali. Il diaframma degli occhi dell'artista è insomma sempre aperto sul mondo, sempre pronto a recepire e a trasmettere.

La scultura *Figura e fiore* rappresenta un uomo mentre porge una rosa: è un'opera di carattere fortemente simbolico-politico, il che non mi aveva impedito - allora mentre vi lavoravo - di realizzare nello stesso torno di tempo *Donna e sedia*, opera invece di carattere intimistico. Questo mio modo di affrontare soggetti differenti, nell'arco di un medesimo periodo (qui: la prima scultura d'impronta civile, la seconda improntata alla bellezza del gesto quotidiano-intimistico), necessita ogni qualvolta la ricerca di un equilibrio fra l'iniziale spinta emotiva e



*Figura di riferimento*, 1996  
acquatinta e puntasecca su carta  
200 x 18,5 cm

l'espressione formale che darà poi corpo ai diversi momenti del vivere, ai differenti soggetti. Aspetto del mio lavoro, questo, che è stato rilevato con chiarezza da due noti critici, e - non per nulla - a distanza di molti anni l'uno dall'altro.

Nel 1991 Gianfranco Bruno, nel Catalogo che accompagnava la mia personale al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, aveva infatti osservato: "Nell'arte di Selim coesistono in una dinamica vitale, che costituisce la vera forza della sua scultura, ragioni della vita e ragioni del linguaggio. Con ciò voglio dire che nella ricerca di Selim è completamente assente il formalismo e, come accade per ogni espressione che sia assolutamente vera, non c'è scultura che non possa essere intesa rapportandola a quell'iniziale coacervo di esperienze dalle quali scaturisce la spinta dell'artista a dare forma plastica alle proprie emozioni. Insieme non c'è scultura che non affermi l'inevitabile distanza che separa l'espressione dai motivi che l'hanno generata, come se il nucleo potente di quell'iniziale spinta vivesse in tutta l'opera, ed essa nascesse da quello, assumendo poi via via connotati che rivelano i mutamenti dello spirito, il variare del giudizio, il prorompere di rabbia o tenerezze, ma ingabbiati, distesi e chiariti dentro un'altra storia: che è appunto quella del linguaggio della scultura".

E nel 2003-2004, in occasione della mia retrospettiva presso il Museo d'Arte di Mendrisio, Giuseppe Curonici intervenne sul "Corriere del Ticino" (5 novembre 2003) mettendo lucidamente a fuoco il concetto di "dialettica della figura", sottesa al mio lavoro, in questi termini: "Il suo [scilicet dell'opera di Selim] tema principale è la figura umana. Egli la considera in modo profondamente dialettico. Per Dialettica intendiamo: modo di essere e di pensare, in cui un oggetto è affermato mediante il suo opposto. Così in queste sculture la forma è affermata mediante l'informale. L'essere dell'uomo è affermato assieme al suo non essere ossia la sua dissoluzione; la gioia vitale è compresa attraverso la sua sofferenza, l'individuo mediante la folla e viceversa, il protagonista singolo mediante il mare o la terra da cui sorge. Sintetizzando, l'opposizione dialettica centrale sta nel fatto che la forma (solenne, classica) è realizzata mediante una materialità primordiale che è anche l'opposto della formalità".

Nel 1996 ero intento a preparare l'esposizione per la Galleria Matasci di Tenero. Per l'importanza di quell'evento e per onorare un tanto illustre invito ad esporre, mi ero alacramente impegnato nel portare avanti alcuni lavori di rilevate dimensioni e complessità compositiva. In quel periodo Giorgio, malgrado i suoi fittissimi impegni, riusciva a trovare il tempo per frequentare anche il mio studio a Besazio: era insieme al compianto amico Marco Vallotton quando vide il gruppo *Figure stipanti*, in via di elaborazione. Subito desiderò che - non appena ultimato - venisse collocato all'esterno dell'Ospedale della Beata Vergine, davanti all'ingresso principale (ne feci infatti gettare due copie in bronzo: una per l'esposizione, l'altra per l'ospedale), dove fra l'altro è tuttora visibile. E mi piace rievocare i modi con cui Giorgio sapeva commentare il mio lavoro: mi affascinava sia per la semplicità espositiva, sia per l'intelligenza interpretativa, tanto che spesso il suo commento mi dispensava felicemente dal dover parlare in prima persona del mio lavoro (al di là del fatto che comunque io credo che lo spiegare il proprio lavoro non aggiunga granché all'intensità del sentire, del vedere un'opera). Per noi artisti, inoltre, l'ascoltare un commento libero da pregiudizi, da parte di chi guarda, fa sovente sorgere in noi il desiderio di tornare a riflettere sui nostri lavori, muniti talora di un nuovo utile suggerimento, talaltra di una diversa prospettiva. E il suo commento al gruppo scultoreo *Figure stipanti* - lo ricordo ancora bene - aveva saputo lucidamente evidenziarne i vari aspetti formali, di sospensione e di tensione a volta di cupola, impiegati a dar corpo e a modularne i temi di solidarietà e di pietà umana.

Nell'autunno del 2005 egli mi affidò l'incarico di ideare un lavoro per il corridoio che funge da ingresso all'Auditorium (e all'adiacente mensa) dell'Ospedale O.B.V. È nata così l'opera intitolata *Terra*, che vuole esprimere, nel suo insieme, l'idea di Passaggio, di Attraversamento. Il corridoio, si sa, è un luogo di passaggio per sua natura stretto, sicché la sua particolare conformazione mi offriva una libertà d'intervento piuttosto ridotta. Pensai pertanto di attivare i pochi punti-snodò

rimasti vuoti facendoli dialogare con le superfici dei muri circostanti: ricollegando e insieme dilatando gli spazi. A sorreggermi in quell'intento era stato fra l'altro il ricordo di un pensiero di Martin Heidegger sulla scultura nello spazio (affidato alle Osservazioni su arte-scultura-spazio, 1964), che mi sembra utile qui richiamare: "La scultura sarebbe il farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose".

*Terra*, come detto, è il titolo complessivo di quest'opera composta, in realtà, di cinque sculture: tre in bronzo e due in terracotta. La prima, in ordine d'apparizione, è intitolata *Canneto*: si tratta di una composizione-paesaggio in bronzo policromo, tridimensionale: una sorta di sussurro di una coppia di figure ai margini di un canneto, luogo di per sé evocativo, in quanto prediletto - com'è noto - dai passerini che vi sostano cinguettando fittamente. Segue subito un lungo basso rilievo composto di dieci formelle in terracotta rossa, dal titolo *Corpi e luce*: vi ho voluto far scaturire come un senso di continue metamorfosi intercorrenti tra figura, natura e scrittura. Nella parete di fronte a questo bassorilievo ho collocato un bassorilievo in bronzo policromo (*Pesci*), raffigurante una moltitudine di pesci che nuotano in direzione dell'ingresso. Il punto frontale, davanti alla mensa, accoglie una scultura-sbarramento, in bronzo policromo, dal titolo *Campo*, dove è rappresentata l'attività quotidiana degli uomini, simboleggiata proprio da quell'attività lavorativa che sino a non molto tempo fa anche per il Mendrisiotto è stata l'attività dominante: il lavoro nei campi. Infine, un bassorilievo di terracotta bianca, intitolata *Figure in cammino*, sta sulla parete d'accesso all'Auditorium a evocare - con la caratteristica andatura che attraversa ininterrottamente la tradizione figurale sumera, egizia e greca - l'antico gesto dell'incedere.

L'8 febbraio 2006, a coronare l'inaugurazione dell'Auditorium e la posa della mia opera, Giorgio aveva pronunciato un discorso, direi una vera presa di posizione umanistica sull'arte di curare, che è stato poi pubblicato nelle Edizioni San Lorenzo (Medicina e Arte - Arte in Medicina, 2006), accompagnato appunto dalla riproduzione dell'opera or ora ricordata.

### Disegno e Grafica

Il 1983 è stato l'anno della mia esposizione personale presso la Galleria L'Immagine di Mendrisio, fondata e condotta dall'architetto e appassionato conoscitore d'arte Lino Caldelari. Giorgio vi acquistò il disegno (*Senza titolo*, 1982) che ha per soggetto una maternità: composto da una grande figura centrale (la madre), attorniata da altre figure più piccole (i bimbi). Come accade spesso nelle mie tecniche miste, su un medesimo foglio s'alternano due tecniche: la china e il carboncino. La china mi serve per segnare - come un'ombra - la profondità, mentre il carboncino (o la matita nera) per bloccare la forma spazialmente: sicché ombra e segno convivono in un dualismo che sul foglio si fa complementare; e dove, volta a volta, l'una o l'altro primeggiano in primo piano: secondo che lo richieda il soggetto oppure la tensione emotiva.

Considero il disegno la madre di tutte le arti, l'arte capace di giungere al cuore della verità grazie a un'incredibile economia di mezzi. Amo il disegno quando tende a definire la forma nella sua precisione, lo preferisco ancor più quando abbozza la forma, e soprattutto lo prediligo quando dà vita immediata al sentire. Un foglio, un muro, la terra, una lastra di metallo, qualsiasi supporto insomma si trovi alla portata di mano è sufficiente a dar forma a ciò ch'è sospeso dentro i nostri occhi e nel nostro pensiero. Amo quel segno che sa restituire la luce, l'aria, sa evocare le voci, il sangue che scorre nelle vene: il disegno è fonte.

E mi sento di dire che molta della sua vigoria espressiva lo accomuna, per diversi aspetti, a quella della grafica: alla diramazione di segni incisi sulla lastra di metallo in modo diretto o indiretto che sia. Talvolta basta infatti un chiodo, una matita, una penna per aprire sentieri sulla carta, ma anche per solcare lastre di rame, oppure per tracciare l'argilla. Privilegio, in definitiva, il disegno in quanto ritmo: la matita parte, sosta per un attimo, e poi via riparte come un arco teso, tesissimo, fino a che il segno non abbia raggiunto l'estrema sua meta.



*Figure stipanti*, 1995-1996  
bronzo,  
175 x 132 x 90 cm  
(proprietà dell'artista)



*Due figure*, 1983  
china e carboncino su carta  
22,5 x 24 cm



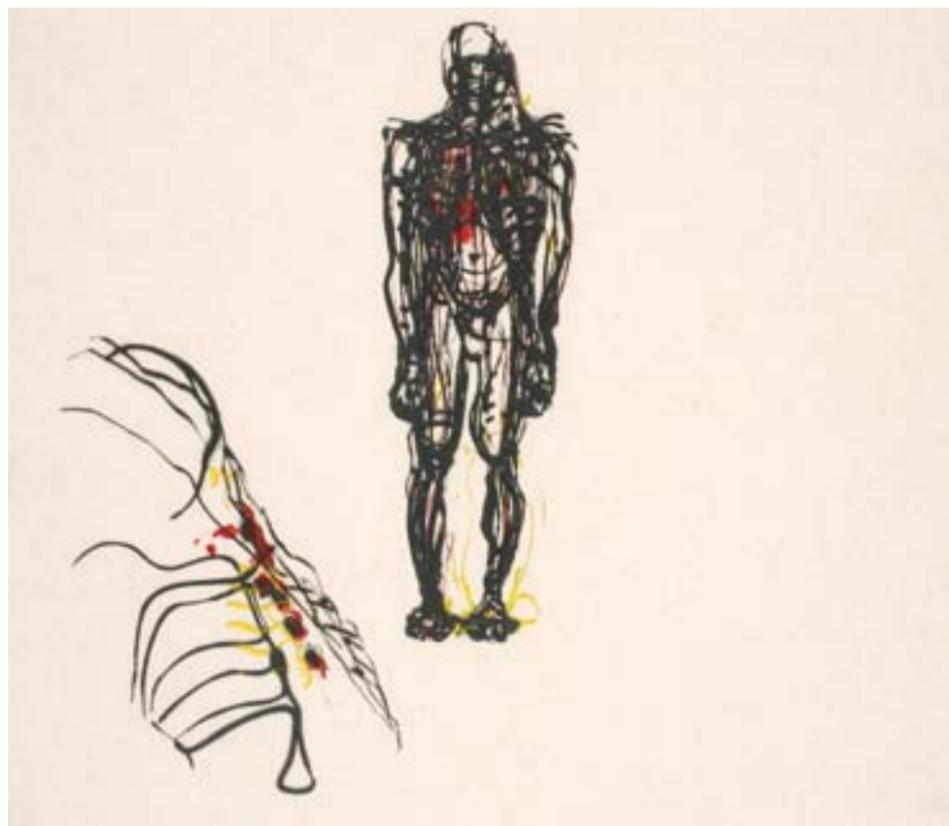
*Maternità*, 1983  
china e carboncino su carta  
69 x 49 cm



*Interno*, 1984  
china e carboncino su carta  
21 x 22 cm



*Suite di voci*, 1995  
puntasecca e vernice molle su carta  
25 x 32 cm



*Suite di voci, 2000*  
puntasecca e vernice molle su carta  
33 x 39 cm



*Senza titolo, 1984*  
acquaforte e acquatinta su carta  
14,5 x 10 cm



*Suite di voci, 2000*  
acquaforte e acquatinta su carta  
23 x 25 cm



*Suite di voci, 1995*  
acquaforte e acquatinta su carta  
32 x 40 cm



*Suite di voci, 2000*  
acquaforte e acquatinta su carta  
10 x 20 cm



*Terra-Figure in cammino, 2005*  
terracotta bianca  
38 x 100 cm



*Terra-Canneto*, 2005  
bronzo policromo  
45 x 40 x 41 cm



*Terra-Campo*, 2005  
bronzo policromo  
60 x 92 x 30 cm



*Terra-Corpi e luce*, 2005  
terracotta rossa  
37 x 292 cm



*Terra-Corpi e luce*, 2005  
terracotta rossa  
36 x 31 cm (dettaglio)



*Terra-Pesci*, 2005  
bronzo policromo  
51 x 75 cm

Imre Reiner

## La metamorfosi del melograno

Michele Reiner

93

Il melograno, come del resto tutti i frutti con numerosi semi, è innanzitutto un simbolo di fecondità. Così nell'antica Grecia il melograno era un attributo di Era e di Afrodite. A Roma le spose novelle intrecciavano nei loro capelli rami di melograno. In Asia l'immagine del melograno aperto serve per esprimere dei desideri, o addirittura designa espressamente la femminilità. Un'immagine da una leggenda popolare vietnamita vede un melograno aprirsi e lasciar uscire cento bambini. Anche nel Gabon questo frutto simbolizza la fecondità materna. In India le donne bevono il succo del melograno per lottare contro la sterilità. In Cina i fiori e i frutti del melograno simbolizzano il desiderio di avere un figlio e sono spesso raffigurati sulle stampe a colori, per esempio in quelle famose dello *Studio dei dieci bambù* e sulle incisioni della cosiddetta *Serie Kaempfer*, ambedue del 17° secolo.

Il "Racconto del melograno", antica leggenda greca pubblicata in tedesco dalle edizioni Thiessen e illustrata con l'acquaforte riprodotta alla pagina 95, conferisce al frutto del melograno il potere di guarire il male misterioso di un principe. Dopo la ricerca dei frutti magici, la ragazza che li sta portando al principe malato non può resistere alla tentazione di mangiarne uno per riprendere le sue forze stremate dall'ardua impresa, e così rimane incinta. Per non dover svelare questo fatto al principe, che si è nel frattempo invaghito di lei, essa fugge, ma dopo sette anni viene ritrovata dall'innamorato, che la sposa. Qui vengono attribuiti al melograno, simbolo dell'amore e di fertilità, poteri curativi e fecondanti.

Nel poema galante persiano (*Shahnameh di Firdousi*) "Firdousi" il poeta si serve del melograno per descrivere gli attributi della donna amata. Anche nel *Cantico dei Cantici*, Salomone dice: "... e le tue gote son come pezzi di melograno..."; "... i tuoi germogli sono un giardino di melograni...".

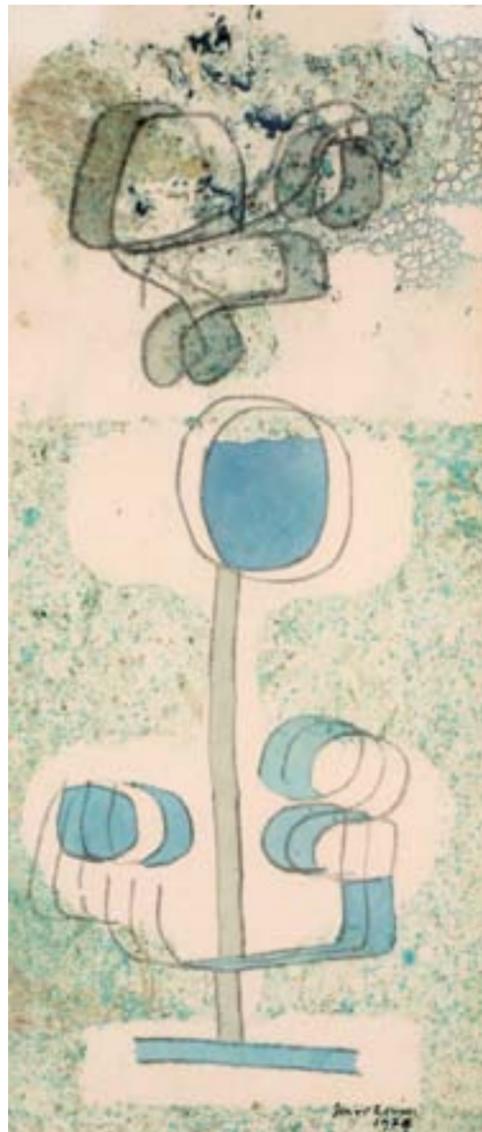
Il misticismo cristiano traspone il simbolismo della fecondità sul piano spirituale. È così che San Giovanni della Croce fa dei semi del melograno il simbolo delle perfezioni divine dagli effetti innumerevoli: la rotondità del frutto sarebbe l'espressione dell'eternità divina e la soavità del succo è come la gioia dell'anima che ama e conosce. Così il melograno rappresenta i più eccelsi misteri di Dio, i suoi giudizi più profondi e le sue grandezze più sublimi.

I Padri della Chiesa hanno voluto vedere nel melograno il simbolo della stessa Chiesa; così come il melograno contiene sotto la scorza unica un gran numero di semi, anche la Chiesa unisce in una sola fede una moltitudine di popoli.

Incuriosito da questi aspetti mitologici, biblici e psicologici, ho chiesto a mio padre le ragioni della sua predilezione per il melograno. Mi ha risposto: "Perché è un frutto bello e interessante, null'altro".

Nel contemplare un'opera d'arte non è necessario cercarne a ogni costo il significato recondito. Se proprio si volesse interpretare il simbolismo artistico, non si tratterebbe di smascherare nell'opera d'arte desideri e istinti repressi dall'autore, come tendeva invece a fare la psicoanalisi di vecchia scuola: in una tale ottica limitante e ossessiva, lo spettatore verrebbe degradato al ruolo di *voyeur*.

92



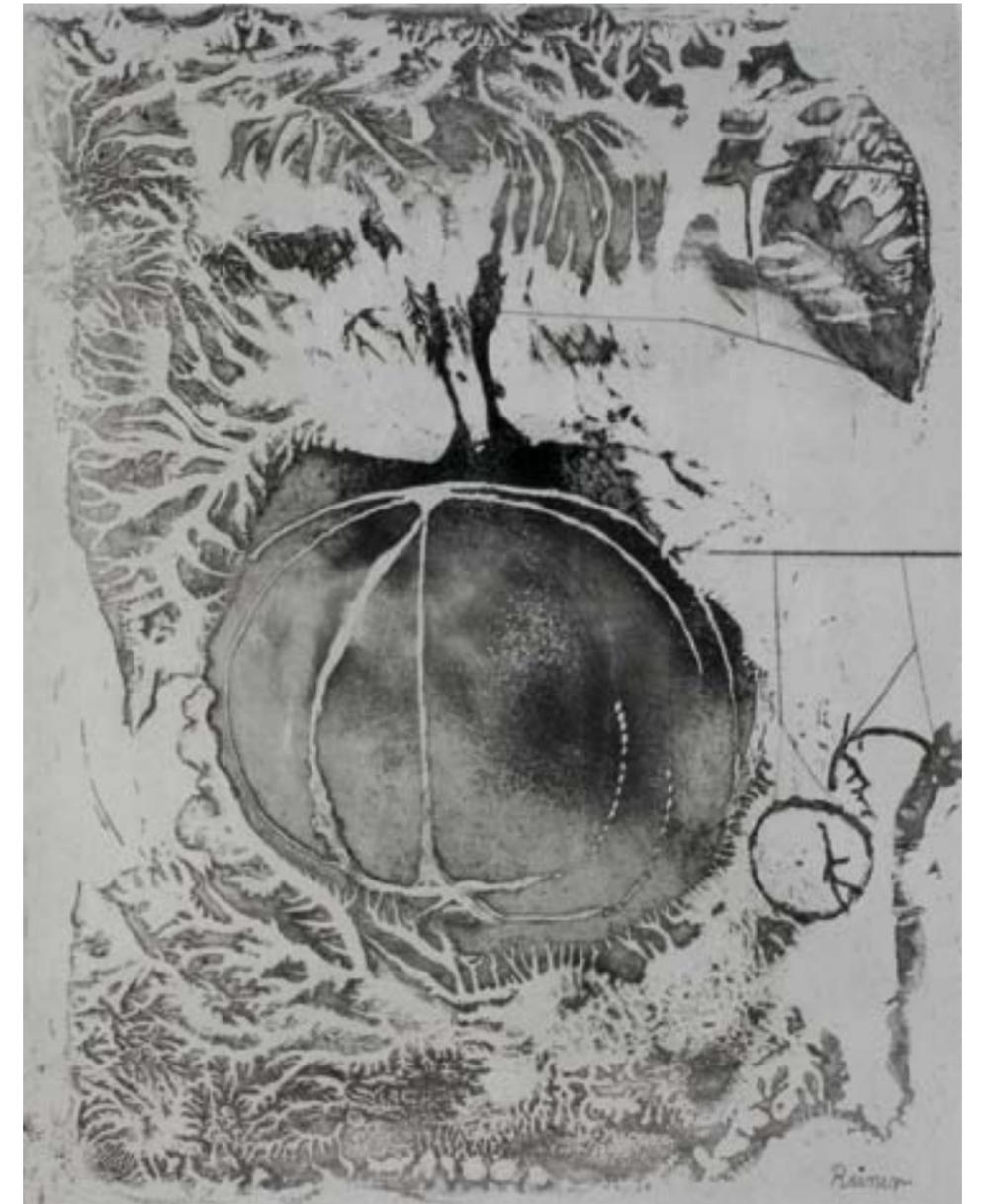
*Etruskischer Morgen*, 1974  
tecnica mista su carta  
31 x 13,5 cm

Il simbolo non sostituisce quindi sentimenti repressi nel subconscio dell'artista, bensì rappresenta fatti vissuti o immaginati, oggetti conosciuti e contemplati. Il simbolo nell'arte non nasconde qualcosa, ma vi fa allusione. Se talvolta vela una realtà o una risposta, non è che allo scopo di ravvivare la ricerca e accendere l'attenzione, riportando l'incomprensibile ai confini del conoscibile.

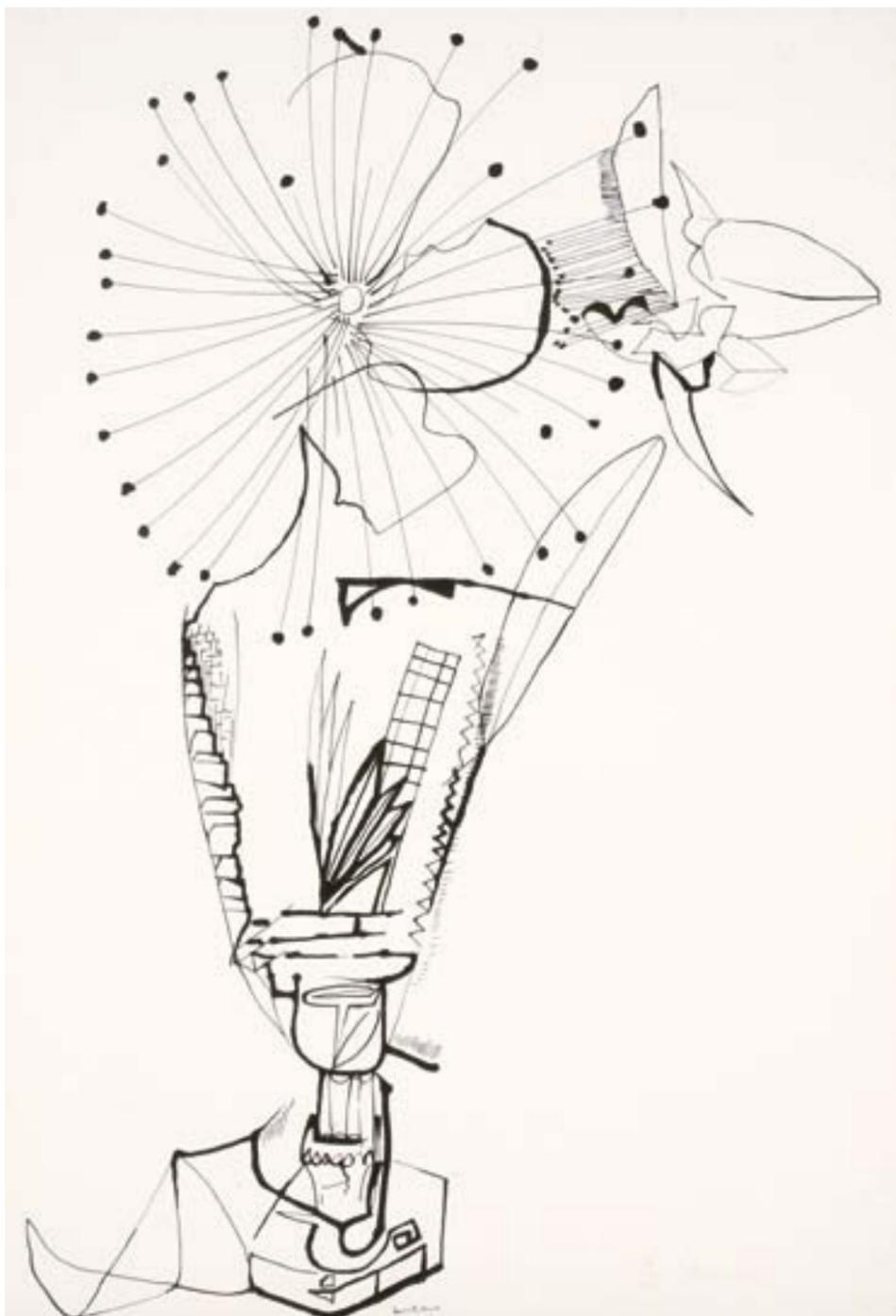
Il pittore deve rassegnarsi a che ogni spettatore segua la propria strada per avvicinarsi alla sua opera. Egli deve essere cosciente del fatto che il suo modello ha degli aspetti che non si lasciano interamente trasporre nel figurativo e nel razionale.

Goethe ha scritto che "il simbolo trasforma un oggetto in idea, l'idea in quadro, ma in maniera che l'idea rimanga nel quadro sempre attiva e irraggiungibile".

Ecco forse perché il melograno ha così tanti aspetti, perché deve subire tante metamorfosi per esprimere il suo segreto.



*I melograni*, 1964  
acquaforte su carta  
24 x 19 cm



*Hypericum*, 1963  
litografia su carta  
62 x 43 cm



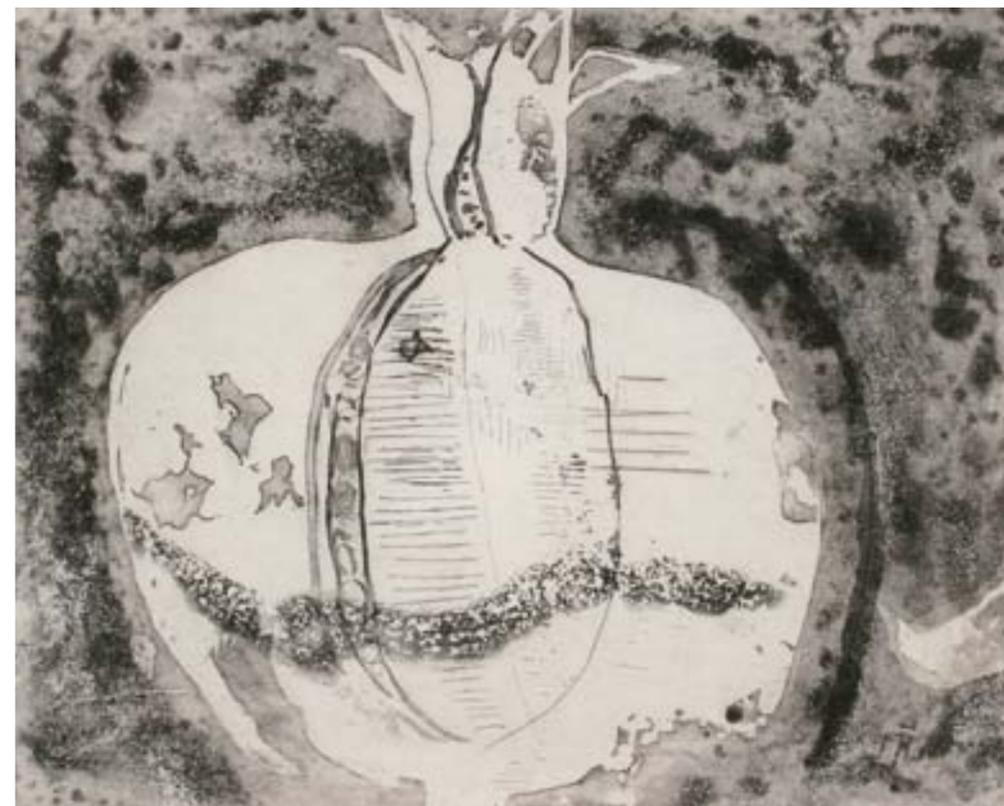
*Blumenstrauss mit Beeren (Mazzo di fiori con bacche)*, 1963  
litografia su carta  
62 x 44 cm



*Geknickte Nelke (Garofano reclinato)*, 1964  
litografia su carta  
62 x 43 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta, 19,5 x 24,5 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



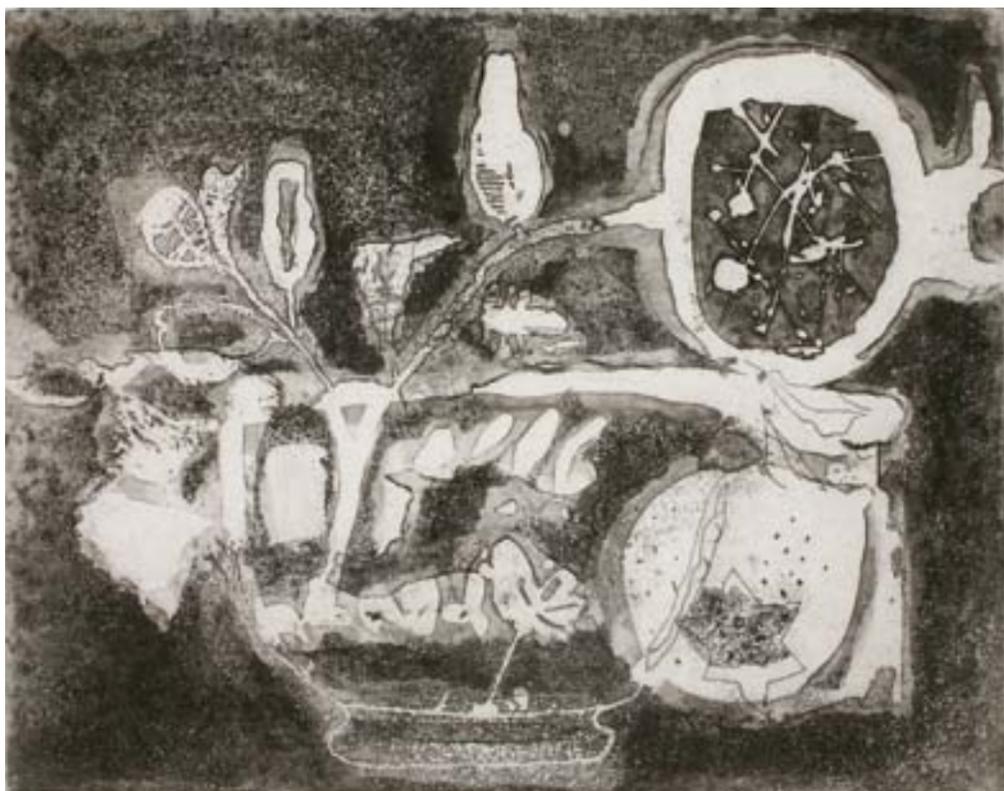
*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



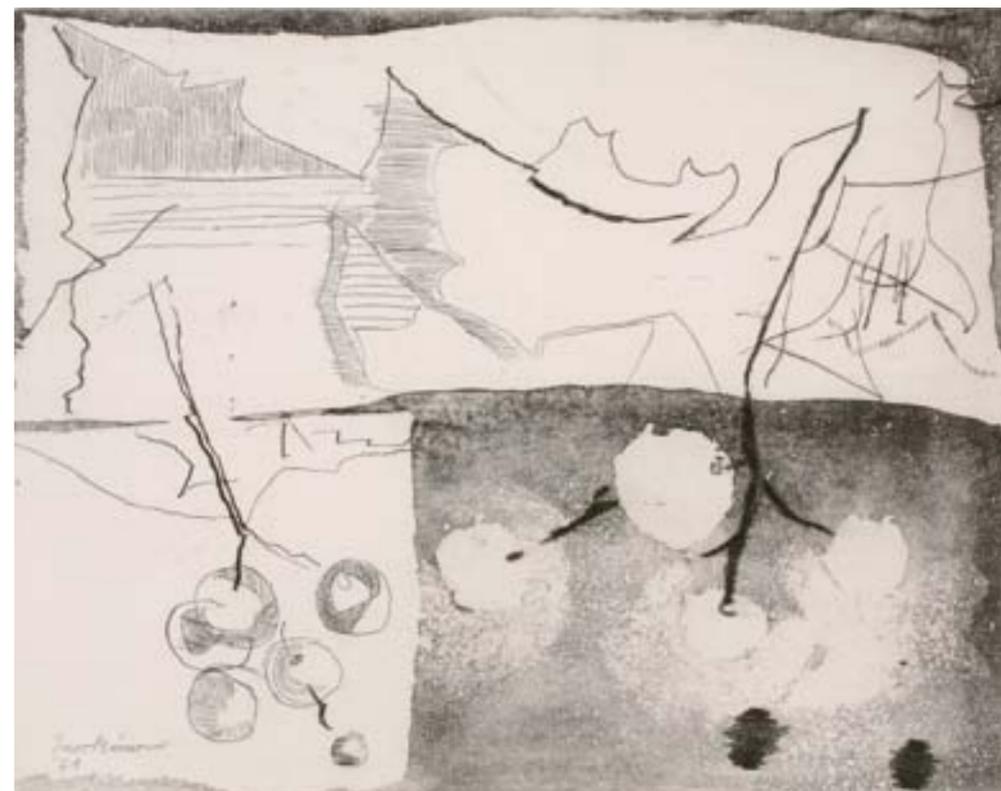
*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*I melograni*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*L'uva*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



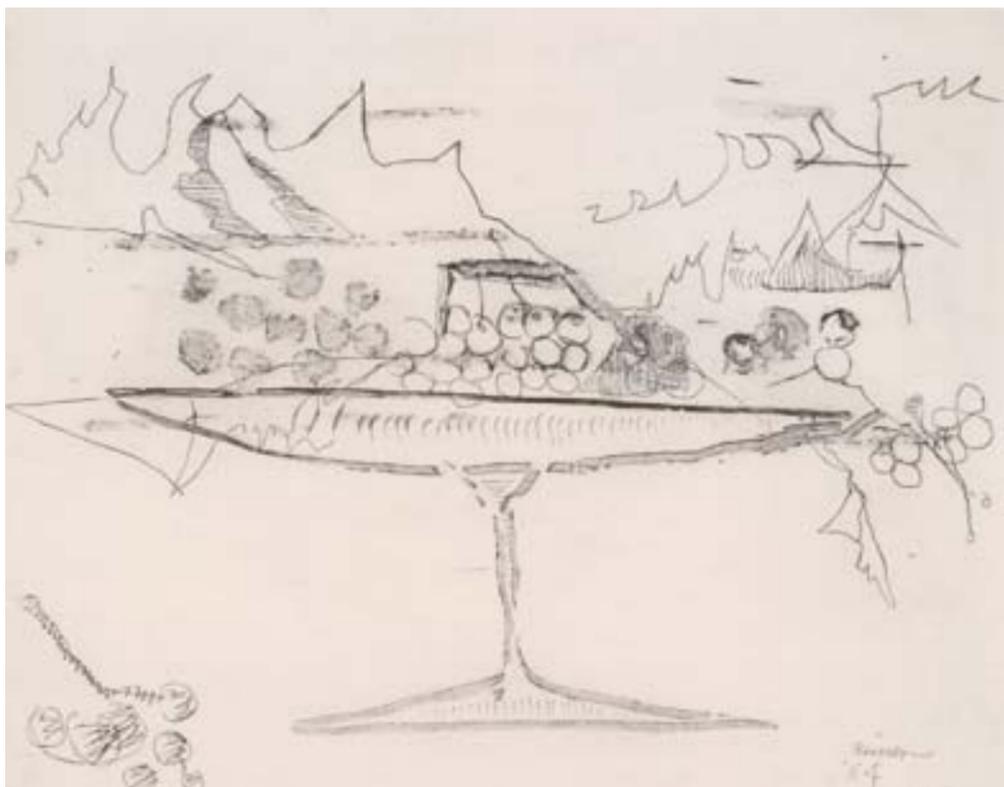
*L'uva*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



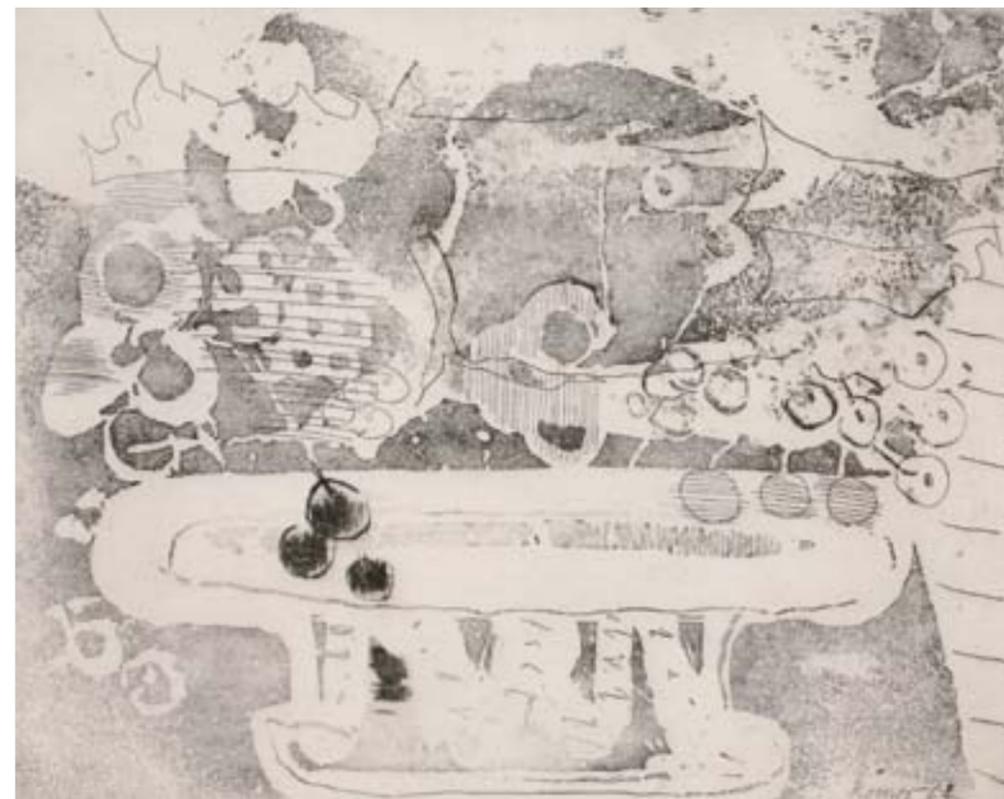
*L'uva*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



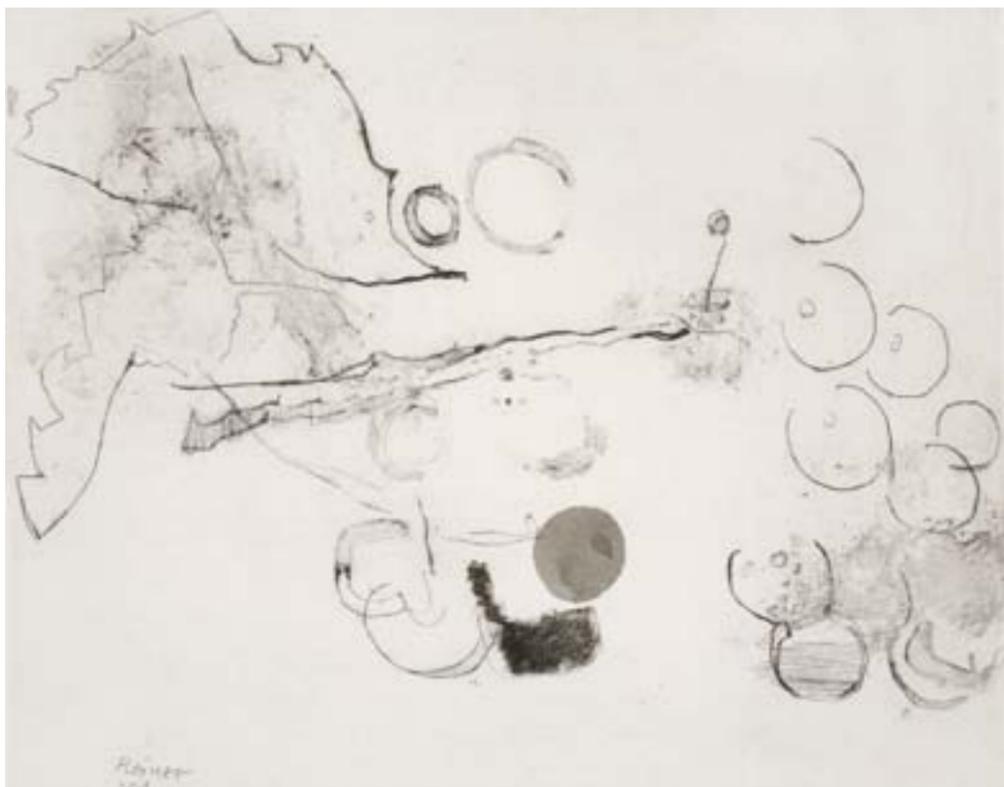
*L'uva*, 1964  
 aquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*L'uva*, 1964  
 acquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



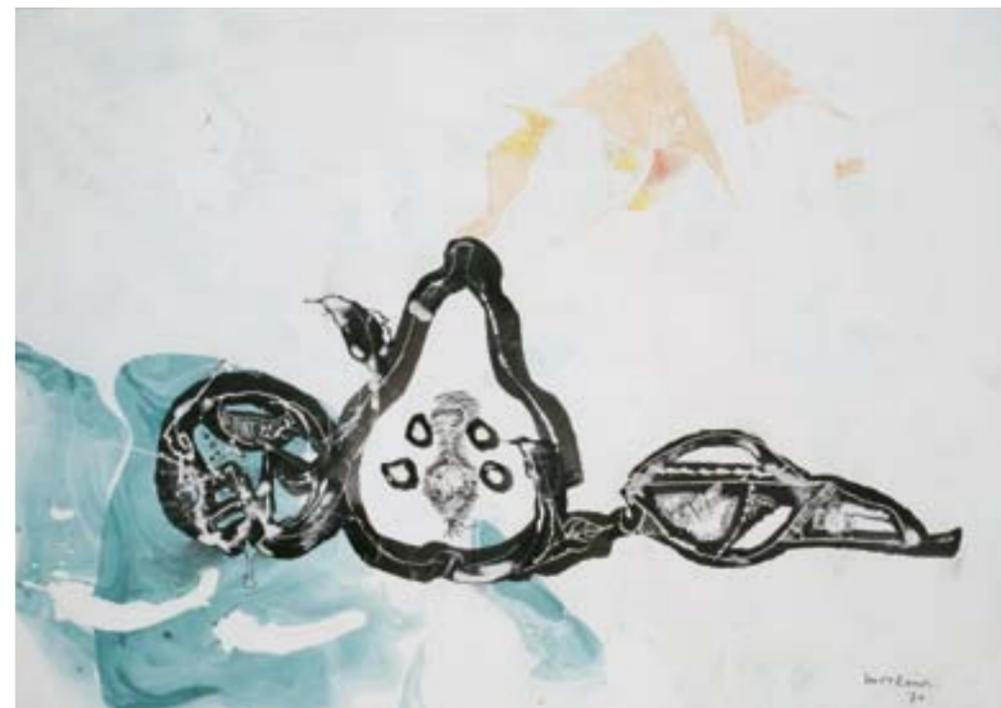
*L'uva*, 1964  
 acquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



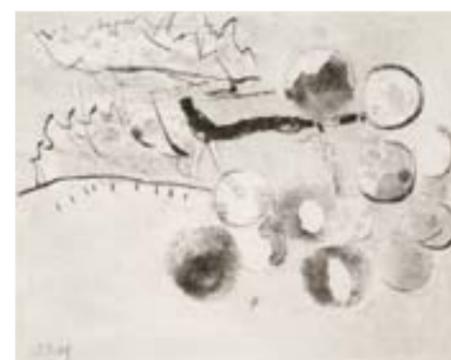
*L'uva*, 1964  
 acquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



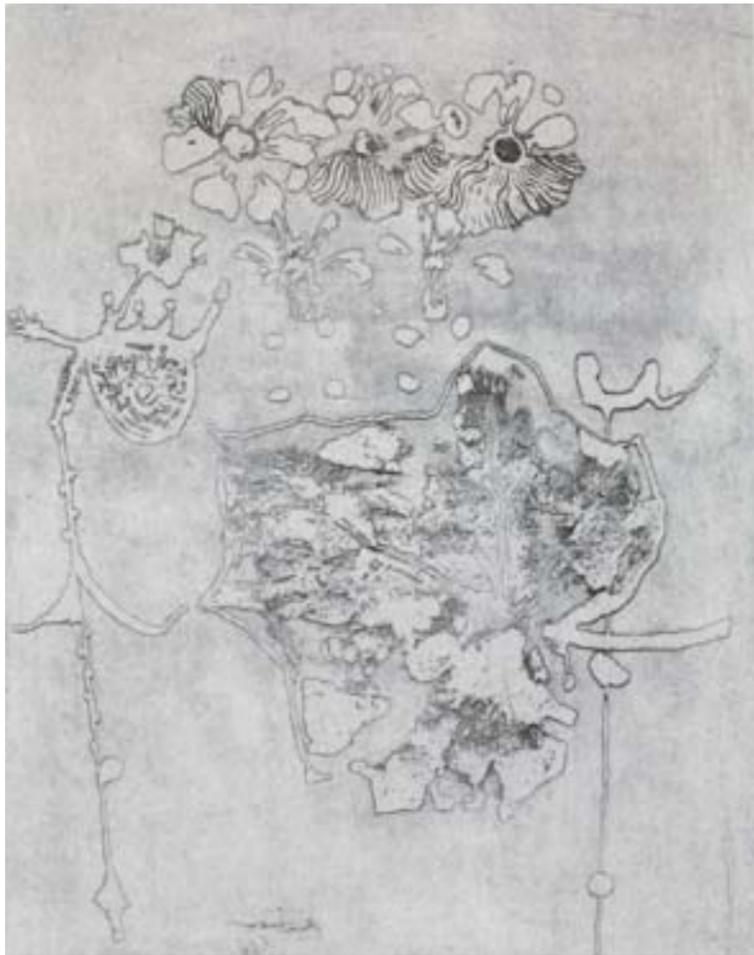
*L'uva*, 1964  
 acquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



*Ernte (Raccolto)*, 1970  
 tecnica mista su carta  
 37 x 50 cm



*L'uva*, 1964  
 acquaforte su carta  
 19,5 x 24,5 cm



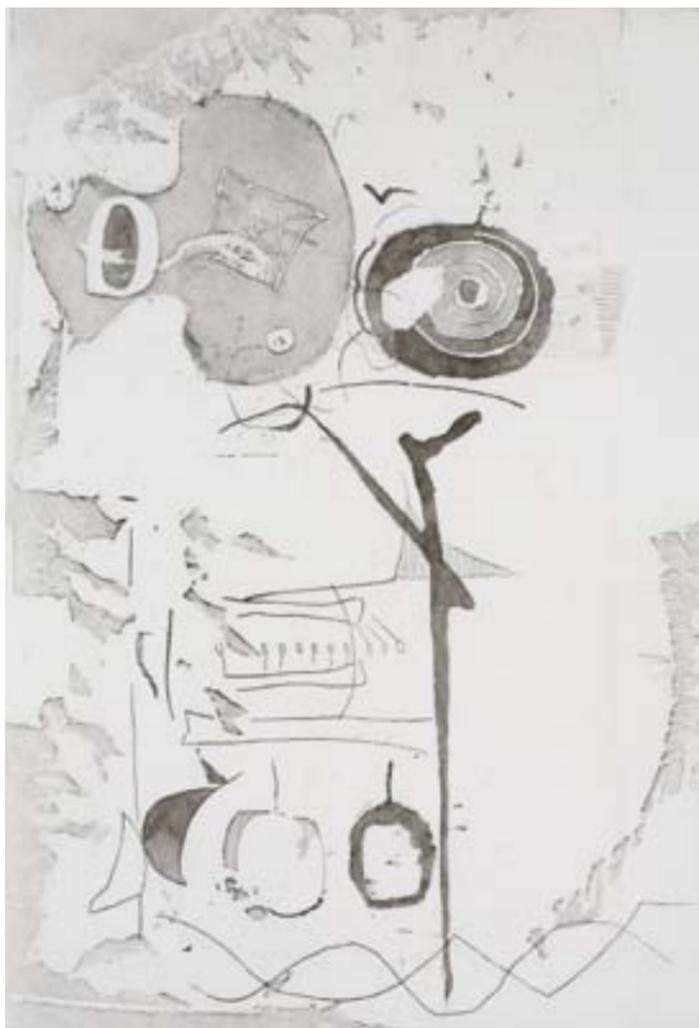
Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 24 x 19,5 cm



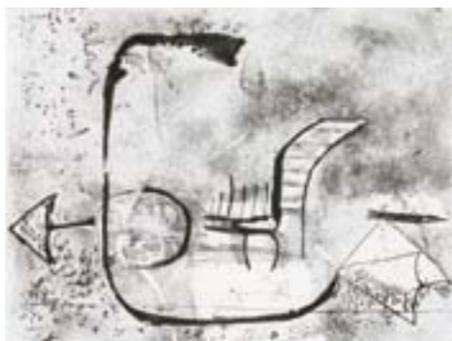
Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 32 x 19 cm



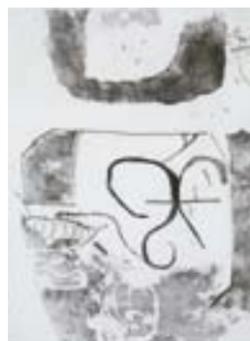
Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 15,5 x 20 cm



Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 23 x 16 cm



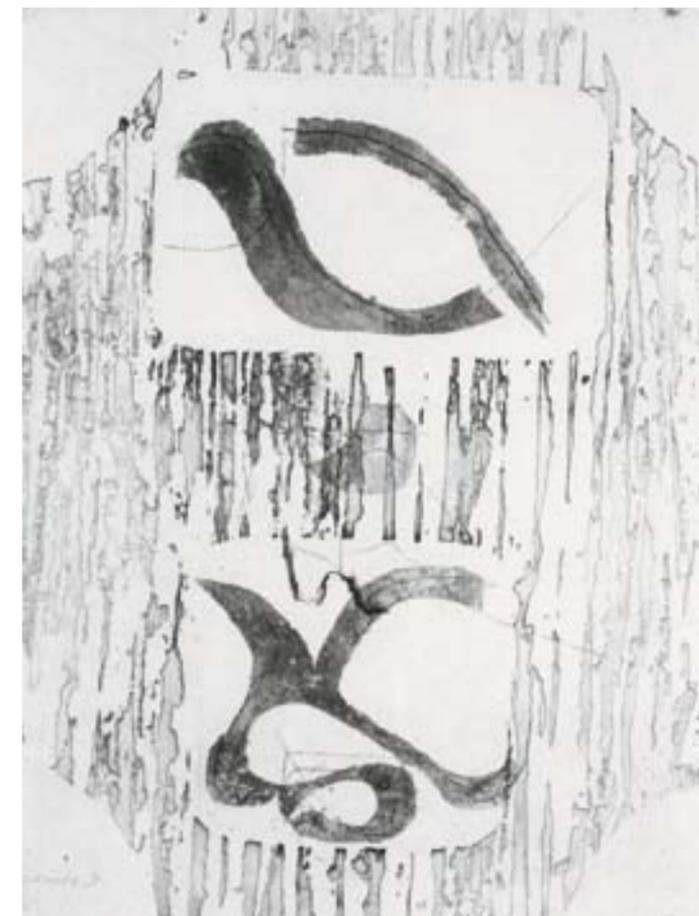
Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 16 x 20,5 cm



Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 31,5 x 24 cm



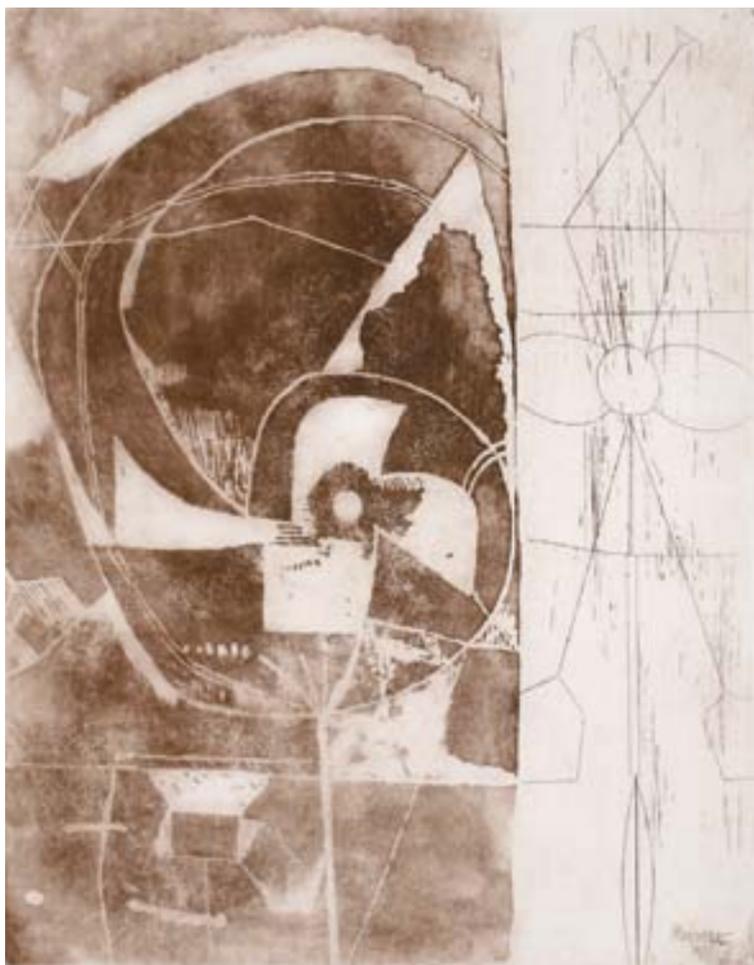
Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 25 x 19 cm



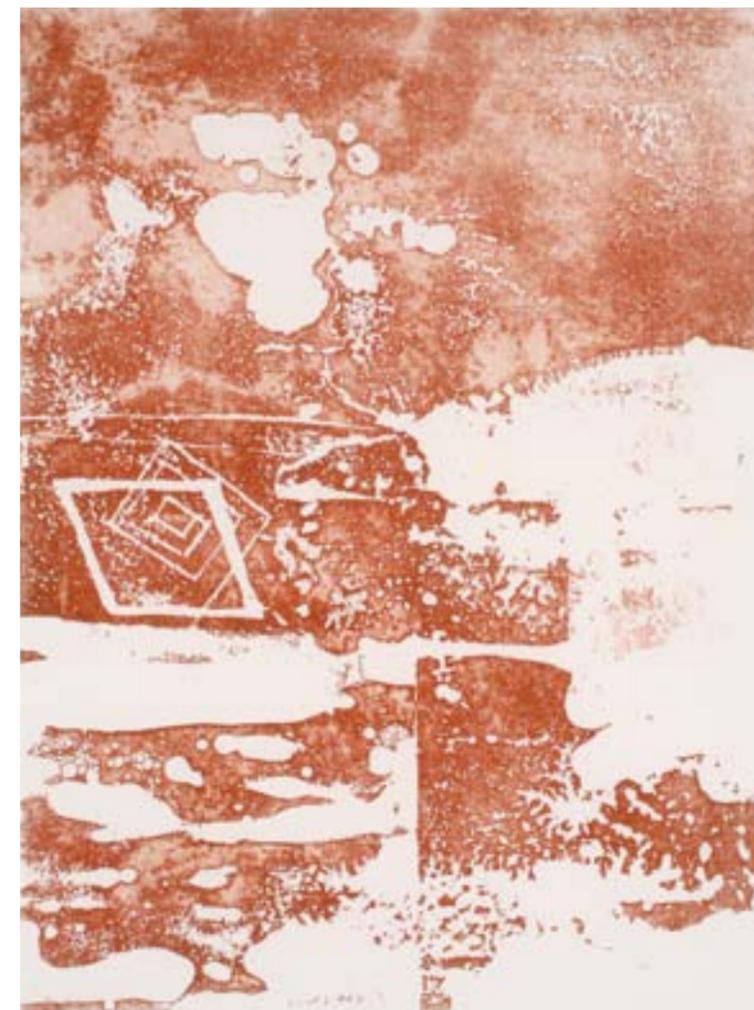
Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 24 x 20 cm



Emily Dickinson, 1969  
 aquaforte su carta  
 25 x 19 cm



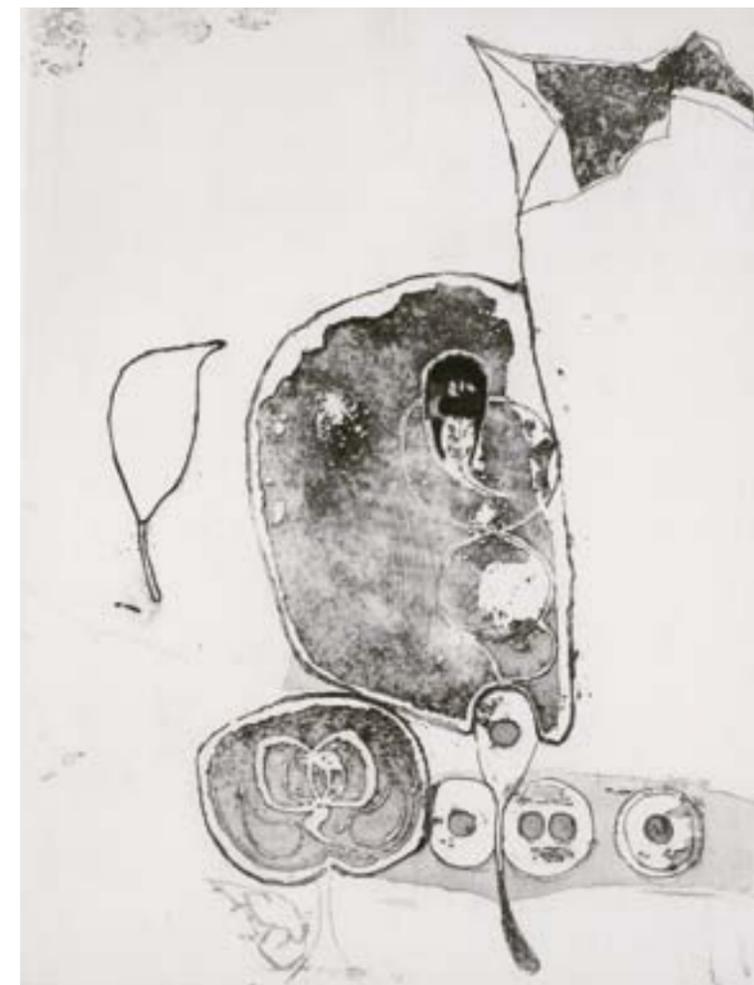
*Windblüten (Fiori eolici)*, 1958  
 aquaforte su carta  
 24,5 x 19,5 cm



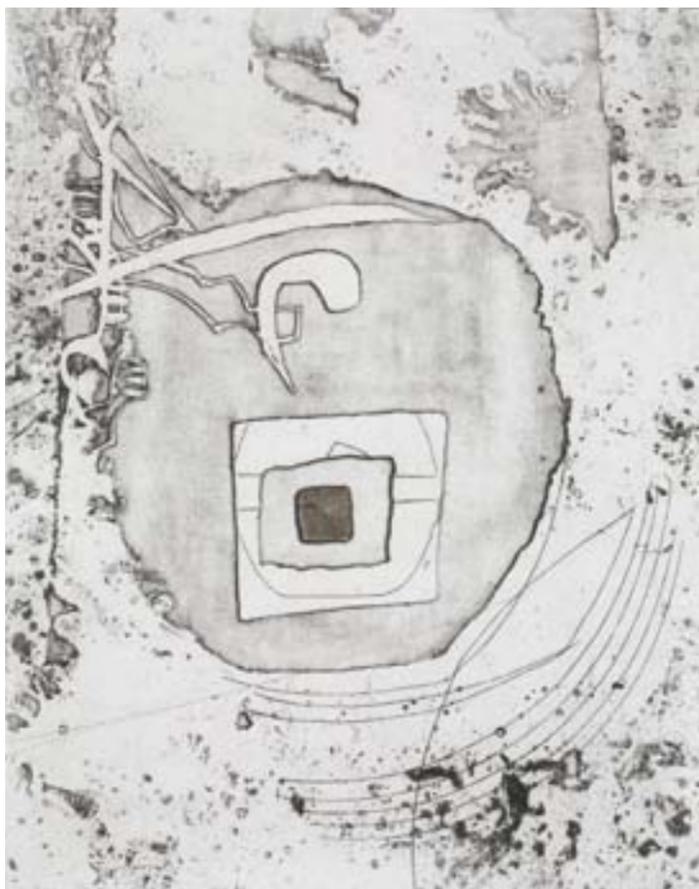
*Aurélia*, 1969  
 aquaforte su carta  
 20,5 x 16 cm



*Die junge Rose (La giovane rosa), 1975*  
 acquarello e inchiostro su carta  
 32 x 25 cm



*Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958*  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 31,5 x 24 cm



Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 24,5 x 19,5 cm



Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 24 x 19,5 cm



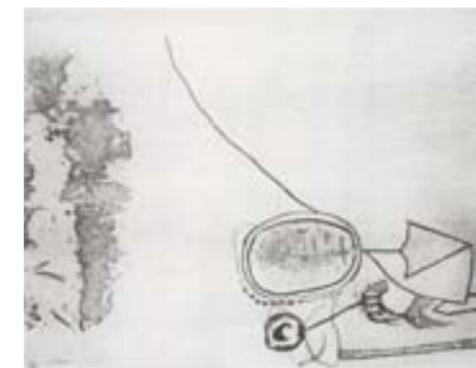
Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 24,5 x 19,5 cm



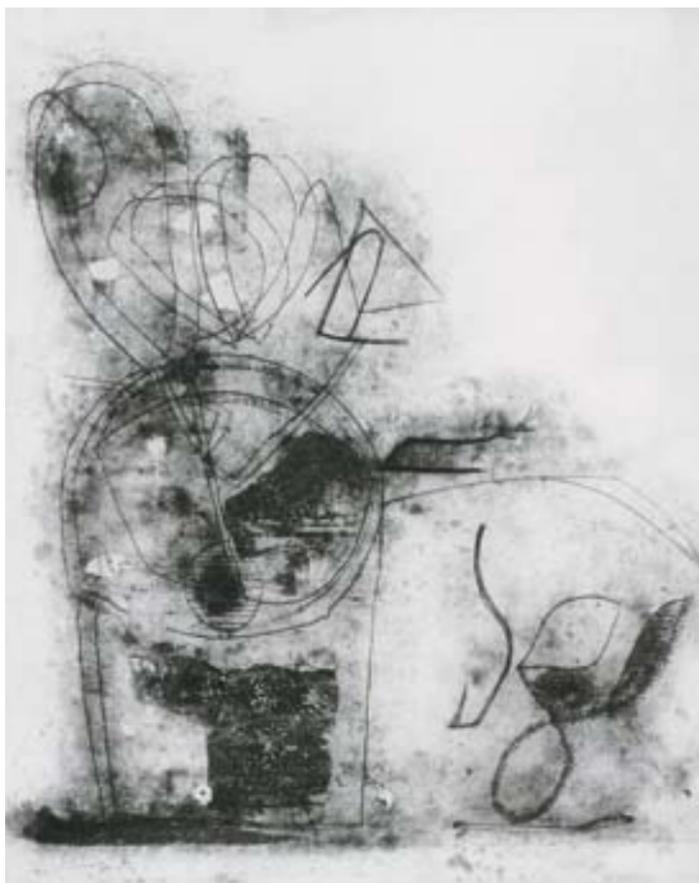
Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 24,5 x 19,5 cm



Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 24,5 x 19,5 cm



Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 16 x 20,5 cm



*Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958*  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 24,5 x 19,5 cm



*Zehn Stilleben. Radierungen aus den Jahren 1953-1958*  
 (Dieci nature morte. Incisioni degli anni 1953-1958)  
 aquaforte su carta  
 24,5 x 19,5 cm

Ugo Cleis

## Le radici, il fogliame, i frutti

Bruno Soldini

118



*Le sorelle*, 1953  
xilografia a colori su carta  
64 x 37,5 cm

119

Apriamo a caso il catalogo della mostra che il Museo d'Arte di Mendrisio ha dedicato a Ugo Cleis nel 2003, a cent'anni dalla nascita: ci troviamo davanti ad un acquarello su carta, *Radura*, cm 79 x 98 (ora nella collezione dell'OBV). È una delle tante vedute in cui gli alberi sono protagonisti. Le masse vegetali, esaltate dal chiarore del cielo, assumono forme che si intersecano e si fondono, anche nei colori: molti verdi, qualche sprazzo di luce e ampie ombre azzurro-viola che insinuano un vago senso d'inquietudine. La sua forza sembra però provenire da alcune linee di contenimento rosso vivo (fauve) dal tratto sicuro, stese con la spontaneità di un ideogramma orientale - un impulso dell'artista - probabilmente per dare disciplina al disordine vegetale. Sono indizi che attestano che siamo già avanti nell'evoluzione della sua pittura, lo conferma la data: 1964. Meglio tornare da capo, al tempo in cui Ugo s'innamorò della luce del sud. Parliamo degli anni venti del Novecento.

La metafora vegetale delle radici sembra fatta apposta per raccontare il trapianto di Ugo Cleis artista e uomo. Un trapianto riuscito: dall'ambiente nordalpino - di fattorie scure, prati monocromi e ordinate conifere - a quello del nostro Cantone latino con i suoi annunci mediterranei di palmizi, oleandri e qualche ulivo, accanto a colture di granoturco e tabacco, a filari di gelsi - nutrimento per bachi da seta - a quel tempo ancora presenti, e rigogliose chiome di castagni. La sua sensibilità di pittore e appassionato della natura aveva di che sbizzarrirsi.

Il Mendrisiotto ancora toscaneggiante di quel tempo - poi ridotto a periferia semi-industriale e commerciale - lo affascinò a prima vista, quando ci passò per compiere il dovuto pellegrinaggio d'arte in Italia. Ugo - allora ancora Hugo, secondo l'ortografia tedesca - stava per completare la sua formazione artistica alla *Kunstgewerbeakademie* di Dresda, già in possesso di una solida abilità tecnico-artigianale, acquisita con un apprendistato da pittore-decoratore a Sissach, Basilea Campagna, dove abitava con la famiglia.

Nel 1928, conclusi gli studi in Germania, Cleis soggiornò a San Pietro di Stabio e maturò la decisione di stabilirsi definitivamente al sud delle Alpi. Il paesaggio del Mendrisiotto si prestava magnificamente alle sue ricerche coloristiche e compositive, iniziate tra echi impressionistici e un espressionismo temperato, già privo di quell'acidità e di quell'aggressività che caratterizzavano - per fare il più immediato dei riferimenti - un maestro come Kirchner.

Agli artisti sensibili al richiamo del sud, o meglio: "della luce del sud", trattandosi per lo più di pittori, il Ticino di allora, nel mezzo di un'Europa già avviata verso le tragedie della Seconda guerra mondiale, offriva un angolo tranquillo di cultura latina. Un po' lontano dal mare forse, ma una buona soluzione, pur non essendo la Sicilia.

Molti pittori d'Oltralpe, già prima di Cleis, avevano scelto il Mendrisiotto: Musfeld, Eisenhut, Modespacher, Wülser, per citarne alcuni, con i quali Ugo aveva stabilito legami cordiali e che insieme ad altri si erano raggruppati nel movimento *Rot-Blau*.

Nel 1931, quando si era già fatto molte amicizie anche tra gli artisti locali - da Apollonio Pessina a Gonzato, e Anita Spinelli, Corty, il fotografo Gino Pedrolì - Cleis si iscrisse alla sezione ticinese della Società dei pittori, scultori e architetti.

L'anno seguente si trasferì a Ligornetto dove conobbe Lisa, nata Vela, discendente dalla famiglia del celebre scultore Vincenzo Vela. Si sposarono nel 1934 ed ebbero tre figli: Milo, Viria e Daniele.

Nel verde, ai margini dell'abitato, Ugo progettò e costruì per la famiglia una casa semplice, luminosa e funzionale fin nei dettagli, con accanto il suo atelier. Aveva studiato le tinte di ogni singola parete: colori tenui, rilassanti, pensati anche per far risaltare i quadri che vi appendeva. La costruzione si ispirava ai principi della Bauhaus, e nella sua modestia portò un soffio di modernità nell'abitare, quando la celebre scuola tedesca era già stata chiusa dal Nazismo trionfante.

In famiglia si viveva di pane e arte; anche la moglie Lisa, maestra elementare, si era distinta per gli originali "arazzi rustici" – ora al Museo della civiltà contadina di Stabio – realizzati dagli scolaretti sotto la sua guida. Sono scene di vita rurale, composte con i materiali più vari: resti di stoffa, piume, cortecchia, spighe, foglie secche, con risultati sorprendenti, da "art brut". La sua attività ebbe risonanza, in ambito pedagogico, anche fuori dai nostri confini.

A raccontare le attenzioni di Ugo per l'intimità familiare e l'ambiente circostante, sono rimaste molte opere – studi al tratto, silografie, dipinti a olio e acquarelli – che ritraggono la moglie infinite volte, il gatto di casa e sé stesso in una serie di autoritratti introspettivi, così come i figli, in posture e situazioni diverse. Li vediamo insieme in un olio del 1944 (*I tre figli*), quasi fagocitati da una sontuosa tappezzeria di foglie verdi.

A differenza di altri artisti confederati, tenuti un po' ai margini, Ugo Cleis cercò subito di integrarsi nel paese d'adozione. Poté coltivare senza difficoltà i rapporti sociali e conoscere le tradizioni locali, grazie alla moglie Lisa. Nell'esperienza pittorica si avviò verso una sintesi nord-sud, infondendo nuova luminosità, nuovi umori e più ricche tonalità nei suoi colori, senza mai trascurare la misura di quel solido e tranquillo equilibrio compositivo che emana da ogni sua opera: dai bozzetti appena accennati, ai mosaici e fino ai grandi affreschi murali sugli edifici pubblici.

D'estate Ugo si dedicava ai paesaggi alpini, dipinti in Val Leventina dove trascorreva le vacanze, e che un po' lo riavvicinavano alle sue origini, d'altronde mai dimenticate. Lì produsse opere di grande freschezza e maestria, come le vedute rocciose, dalle evidenze geologiche, del Pizzo Corno e del Büsen (ora nella collezione OBV): acquarelli luminosi, risolti con pennellate agili e sapienti, di verdi, gialli-ocra e velature viola. Più tardi – dopo il 1950 – riemersero, a tratti, anche nei paesaggi del sud, assonanze con la sua espressività coloristica giovanile e vivaci combinazioni vagamente fauve, che sfiorano, a volte, l'astrazione: *Temporale*, *La casa rossa*, *Esplosione*.

L'abitudine al lavoro curato e minuzioso, avvicinò presto Ugo Cleis alla silografia, incisione su legno e stampa, esaltata nei decenni precedenti dagli espressionisti tedeschi. La silografia contava allora parecchi cultori di valore anche in Ticino, tra i quali Giovanni Bianconi e Aldo Patocchi, che lo frequentavano e lo stimavano.

"I pochi mezzi che ha avuto, e ha tuttora, lo xilografo per esprimersi salvò la xilografia dalla volgarità! – scrisse Cleis in occasione di una sua mostra – pretende, questa arte, capacità economica e disciplina personale. Il legno non permette dubbi e titubanze".

La silografia: una tecnica "povera" – quasi sempre in bianco e nero – che gli era estremamente congeniale, e che Cleis coltivò nel corso di tutta la sua traiettoria creativa, fino a costituire un filone essenziale della sua ricerca. Ugo dedicò molte energie allo studio e all'affinamento di un suo stile sobrio, ben riconoscibile e capace di raccontare. Un percorso continuo che esplora soluzioni tecniche originali e un vasto campionario di soggetti: le leggende di Stabio, agavi e paesaggi marini, scheletri di grandi alberi e muri, scene d'osteria, zingari e arlecchini, immagini rurali di Basilea Campagna, scorci di Ligornetto, Stabio, Mendrisio, inclusa l'invasione dei serbatoi di petrolio nelle campagne circostanti.

Si contano a centinaia le incisioni su legno che l'artista ci ha lasciato, parecchie delle quali vanno considerate fra le opere più importanti della sua intera produzione.

Ugo Cleis considerava e praticava l'arte come parte di una filosofia che poneva al centro i rapporti umani – lo si capiva al primo incontro – e una quotidianità in simbiosi con la natura: era cioè l'antitesi dell'"artista maledetto", marginale e trasgressivo, che cerca stimoli negli stati di alterazione artificiale. Si diceva allora, scherzando, che il nostro Cantone attirava gli artisti per la sua vocazione vitivinicola – vino e grappa in abbondanza, per dirla in parole crude – più che per il paesaggio e "la luce del sud": non fu certo il suo caso.

Ugo, nella bella stagione, lo si poteva vedere ben sobrio salire per la stradina di campagna che porta a Besazio, a cercar quiete e ispirazione in mezzo ai prati, con il cavalletto emergente dall'erba (ce lo ricorda qualche fotografia in bianco e nero) magari con moglie e prole accanto, e il pic-nic nel tascapane. Il figlio Milo, oggi scultore affermato, ricorda le camminate con il padre sul greto dei torrenti, nelle pietraie e nelle cave, alla ricerca di sassi colorati da spaccare col mazzuolo per farne tessere da mosaico. Credo che questi aspetti di vita d'ogni giorno ci dicano più di ogni congettura critica sull'esito del lavoro di Ugo Cleis. Ma se alla valutazione del suo lavoro – per ipotesi assurda – venissero a mancare gli illuminanti riferimenti biografici, rimarrebbero evidenti, nelle sue opere, la padronanza tecnica nel disegno, la raffinatezza dei colori e la forza del bianco e nero, insieme alla capacità di raccontare, con occhio sereno, una realtà oggi tramontata.

Mi sono chiesto molte volte – per puro e astratto esercizio mentale – fino a che punto una parte importante dell'arte contemporanea sarebbe in grado di vivere di vita propria, senza il supporto dei complessi ed esclusivi sistemi di legittimazione che consacrano gli artisti e conferiscono ai loro prodotti incredibili valori di mercato.

E allora provo a immaginare che le opere di Cleis facciano parte di un universo circoscritto e ben identificabile, fuori dalle mode e dalle mistificazioni, capace di parlare, senza intermediari, all'appassionato d'arte e anche all'osservatore comune. Ugo Cleis, in risposta ai mille interrogativi sulla natura della creazione artistica, ci propone l'osservazione attenta, la cura e un profondo rapporto sentimentale con la realtà che lo circonda, condizione ultima per raggiungere la poesia.

"Partivamo con il cavalletto sulle spalle la mattina della domenica – racconta il figlio Milo riferendosi all'ultima silografia di Ugo, del 1975 – il castagno ci aspettava maestoso all'entrata di Tremona. Mio padre andava da lui con passo sicuro. Un amico da incontrare. Un simbolo che l'aspettava. Che ritrovava. Che scrutava. Al quale chiedeva e ci insegnava a chiedere".



*Ferien, 1938*  
 xilografia su carta  
 50 x 34 cm



*Estate, 1964*  
 xilografia su carta  
 37 x 39 cm



*Juli, 1968*  
 xilografia su carta  
 29,6 x 29,6 cm



*Schlosspark, 1972*  
 xilografia su carta  
 74 x 52,5 cm



*Amor mio, 1971*  
 xilografia a colori su carta  
 93 x 51,5 cm



*Il Büsen*, 1948  
 acquarello e matite colorate su carta  
 44 x 52 cm



*Alta Leventina*, 1958  
 acquarello e matite colorate su carta  
 55,5 x 46 cm



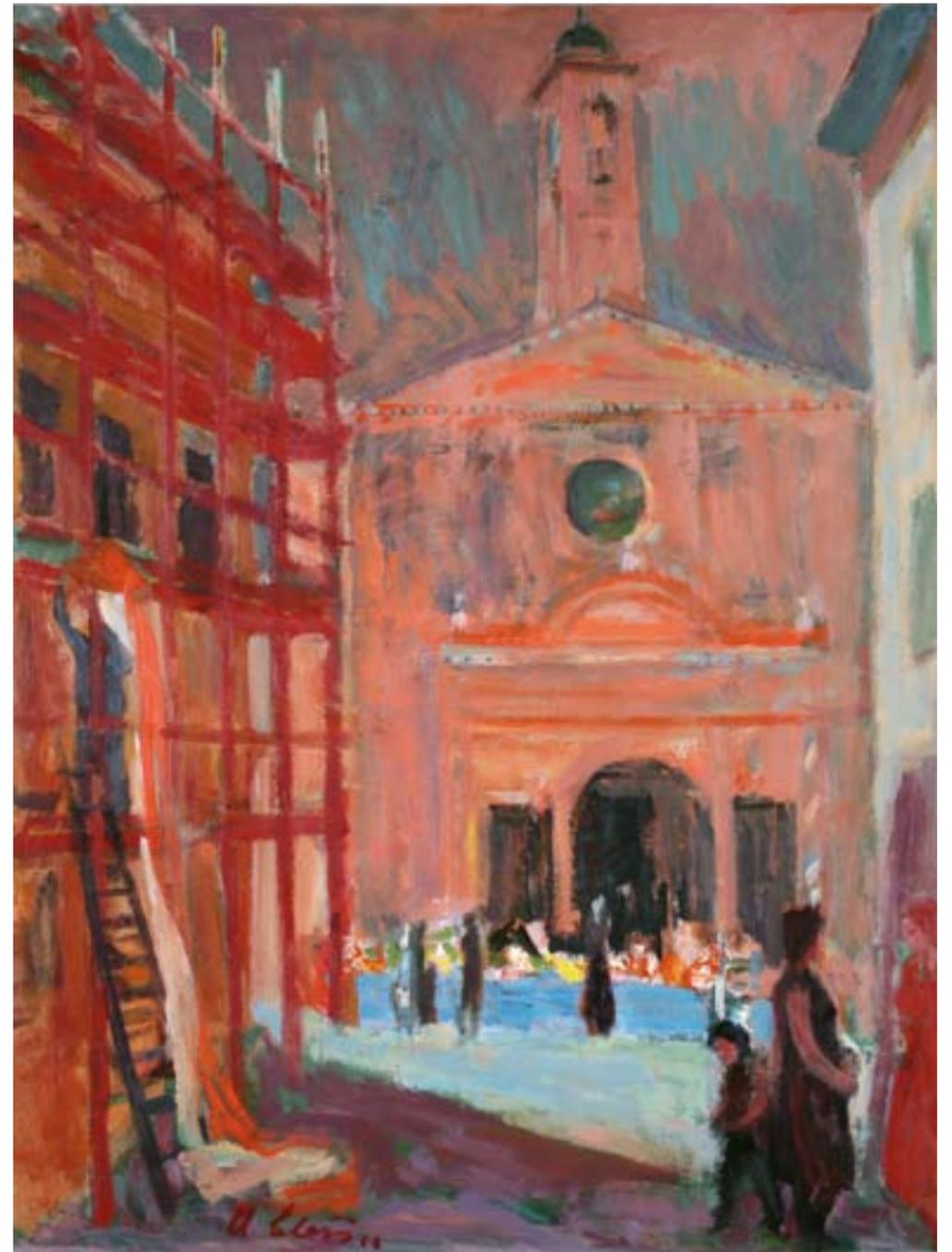
*Radura*, 1964  
 acquarello e matite colorate su carta  
 80 x 98 cm



*Im Garten*  
 acquarello e matite colorate su carta  
 46,5 x 65 cm



*L'angelo*, 1960  
olio su tela  
148 x 208 cm



*Stabio festiva*, 1968  
olio su compensato  
82 x 62 cm

## Elenco degli autori

Airoldi Nena (1930-2003)  
Ajmone Giuseppe (1923-2005)  
Aranis Brignoni Graciela (1908-1996)  
Arnoldi Nag (1928)  
Arp Jean (1886-1966)  
Azuma Kengiro (1926)  
Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) (1908-2001)  
Bellini Paolo (1941)  
Beretta Emilio Maria (1907-1974)  
Bergolli Aldo (1916-1972)  
Bolzani Giuseppe (1921-2002)  
Bonetti Gianfranco (1947-2007)  
Bordoni Fernando (1937)  
Botta Mario (1943)  
Brignoni Serge (1903-2002)  
Camesi Gianfredo (1949)  
Capsoni Luigi (1924)  
Cavalli Massimo (1930)  
Cleis Milo (1937)  
Cleis Ugo (1903-1976)  
Consagra Pietro (1920-2005)  
Conti Primo (1900-1988)  
Cotti Carlo (1903-1980)  
de Saint Phalle Niki (1930-2002)  
Emery Sergio (1928-2003)  
Ernst Max (1891-1976)  
Fanesi Bruno (1915)  
Ferrari Renzo (1939)  
Ferrario Aldo (1944)  
Fiume Salvatore (1915-1997)  
Francese Franco (1920-1996)  
Francis Sam (1923-1994),  
Gabaglio Samuele (Gabai) (1949)  
Genucchi Giovanni (1904-1979)  
Gilardi Silvano (1933),  
Giunni Piero (1912-2000)  
Gonzato Guido (1896-1955)  
Guenzi Costantino (1926-1989)  
Guidi Virgilio (1891-1984)  
Huber Kono Aoi (1936)  
Huber Max (1919-1992)  
Linck Walter (1903-1975)  
Lucchini Cesare (1941)  
Macconi Gino (1928-1999)  
Marioni Mario (1910-1987)  
Metalli Gianni (1930-2006)  
Moore Henry (1898-1986)  
Morlotti Ennio (1910-1992)  
Music Antoni Zoran (1909-2006)  
Ossola Giancarlo (1935)  
Pasotti Fra Roberto (1933)  
Piffaretti Piergiorgio (1942)  
Pomodoro Arnaldo (1926)  
Poretti Pierluigi (1946)  
Radice Mario (1898-1987)  
Realini Gianni 1943  
Reiner Imre (1900-1987)  
Repetto Tino (1929)  
Richter Hans (1988-1976)  
Rossi Gianfranco (1927)  
Salati Pietro (1920-1975)  
Salvioni Alberto (1915-1987)  
Sartoris Alberto (1901-1998)  
Savinio Ruggero (1934)  
Schneider Gérard (1896-1986)  
Selim Abdullah (1950)  
Selmoni Pierino (1927)  
Spector Gabriela (1968)  
Spicher Stephan (1950)  
Spinelli Anita (1908-2010)  
Tavernari Vittorio (1919-1987)  
Valenti Italo (1912-1995)

**Progetto**

Giorgio Nosedà, Lorenza Nosedà,  
con la consulenza esterna di Manuela Kahn-Rossi

**Grafica**

Alo Zanetta, Marina e Gianluigi Susinno

**Fotografie**

Ely Riva, Alo Zanetta, Alexandre Zveiger

© 2010 Giorgio Nosedà

© 2010 ProLitteris, Zürich

Finito di stampare nel mese di ottobre 2010 dalla Società d'arti grafiche già Veladini e Co SA Lugano.  
Edizione fuori commercio e a tiratura limitata.

La presenza di ogni forma d'arte nella vita di ognuno, oltre ad essere fonte di idee, di creatività e di rinnovamento, è di appoggio e di incoraggiamento profondo nei momenti di inquietudine, di smarrimento e di sofferenza.

Negli ospedali e nelle case di cura, e non da oggi, la pittura, la musica e il teatro, vengono scelti quali strumenti terapeutici per favorire una relazione empatica fra il medico e il paziente mentre, a sua volta, la permanenza in ospedale può fornire l'opportunità per una pausa forzata, ma salutare, in grado di risvegliare una creatività di cui si ignorava addirittura l'esistenza.