

Associazione Artisti Bresciani
Casa della Memoria
Comune di Brescia
Provincia di Brescia

GLI **ARTISTI** E LA **PIAZZA** A **50** ANNI DALLA **STRAGE**

L'impegno dell'AAB
per il 28 maggio

mostra a cura di Fausto Lorenzi



AAB

Dall'11 maggio al 5 giugno 2024
Orario feriale e festivo 16-19,30 (chiuso il lunedì)
www.aab.bs.it

Guai agli immemori. Saranno non soltanto incapaci di ricordare, ma anche di capire*

Norberto Bobbio

**Citazioni in questo catalogo*

Le frasi di Norberto Bobbio sono tratte dal volume “La strage di Piazza della Loggia” (Morcelliana, Brescia 2014); le frasi di Sandro Pertini e Claudio Abbado sono prese dal volume “La città ferita. Testimonianze, riflessioni, documenti sulla strage di piazza della Loggia” (Centro bresciano dell’antifascismo e della Resistenza, 1985). Le frasi di Mario Cassa sono tratte dal libro “La lezione del 28 Maggio. Sulla strage di Piazza della Loggia” (Morcelliana, Brescia marzo 2024). Le frasi di Emanuele Severino sono tratte dal volume “Piazza della Loggia. Una strage politica” (Morcelliana, Brescia 2015).

La strage di piazza della Loggia, avvenuta il 28 maggio del 1974, ha segnato una cesura nella storia civile, politica, morale della nostra città. Subito apparve chiaro quello che le sentenze hanno faticosamente accertato nel corso dei decenni. E cioè che l’ordigno che fece otto vittime e cento feriti non era un episodio periferico, provinciale, ma stava dentro un disegno che mirava a sovvertire la storia dell’intero Paese, a interrompere il cammino verso forme di democrazia più evoluta e partecipata, a spezzare i processi e le lotte per conquistare diritti più avanzati. Stava insomma dentro un disegno per allineare l’Italia ai regimi totalitari che nel 1974 governavano tutti i Paesi dell’Europa mediterranea: Grecia, Spagna, Portogallo.

Proprio per questo la risposta che Brescia diede, la compostezza, la capacità di auto-governo della piazza costruita fin dai primi istanti dai sindacati e dalle forze politiche democratiche, assunsero un valore esemplare, segnarono una svolta decisiva per l’intero Paese, dimostrarono che la speranza di accendere forme di guerra civile e affermare oscuri richiami all’ordine non avrebbero trovato spazio. Non qui. Non a partire da Brescia. AAB fu dentro questa storia. Lo fu in maniera nobile, creativa, originale. Convogliò la risposta degli artisti che divenne corale, impegnata. Ognuno trovò gli accenti personali per esprimere quanto un’intera città sentiva e viveva: l’orrore per il sangue innocente versato, l’angoscia per l’esplosione di una violenza ferina, la pietà per le vittime, la solidarietà per i feriti, la denuncia delle trame e delle collusioni che avevano resa possibile la bomba, l’impegno a rinsaldare le fila di una città e delle sue istituzioni, la domanda di verità e di giustizia, la risposta a un dovere di testimonianza e di militanza.

AAB fu dentro questa storia, e dentro AAB gli artisti trovarono spazi adeguati, iniziative lungimiranti rivolte alla scuola e all’intera società civile, mostre, occasioni didattiche, spazi di sperimentazione e di confronto. Senza esitazioni e senza pigrizie. Senza temere le asprezze e i contrasti.

In questo catalogo Fausto Lorenzi ricostruisce – con un testo fondamentale, che entra di diritto nella storia dell’AAB – lo stato dell’arte nei mesi che precedettero la strage e negli anni che la seguirono. In un quadro animato da dispute estetiche di qualità elevata la strage aprì uno squarcio, esercitò una nuova chiamata, percosse le coscienze e radicalizzò le scelte e i dibattiti, segnò un cambio di passo, di linguaggi, di paradigmi, di iniziative.

L'AAB fu dentro questa storia. Il nostro archivio restituisce e documenta, con i mezzi spartani (ma mai sciatti) dell'epoca, una stagione fatta di grandi mostre, mobilitazioni culturali, interrogativi sul ruolo dell'artista, dell'associazione, della cultura.

L'AAB è dentro questa storia anche oggi. Per questo per il 50esimo della strage, attraverso uno specifico bando, abbiamo chiamato gli artisti bresciani, gli artisti soci dell'AAB, a pronunciarsi sulla strage, su quello che ha significato, sulle tracce che ha lasciato nella coscienza della città. La risposta è stata vasta, molteplice, sfaccettata. Entusiasmante. La mostra “Gli artisti e la piazza a 50 anni dalla strage” raccoglie una selezione delle opere proposte anche se tutte avrebbero meritato visibilità e tutte dicono di un'attitudine non dismessa dei nostri artisti a misurarsi con la Storia, a interpretarne le tragedie e i riscatti, le pagine fosche e gli squarci luminosi.

Nella mostra trovano cittadinanza tutti i linguaggi artistici ma il filo rosso rimane la passione civile, la capacità di denuncia, l'appello alle coscienze.

Accanto ai quadri e alle sculture realizzati per la ricorrenza del 50esimo o in prossimità di essa, ci è sembrato giusto proporre una selezione ragionata delle opere che vennero esposte quasi mezzo secolo fa, ovvero negli anni immediatamente seguenti alla strage, in mostre che segnarono una mobilitazione senza precedenti degli artisti bresciani.

Storia e attualità, produzioni degli anni Settanta e opere contemporanee formano il percorso di questa mostra, che è il contributo di AAB alle iniziative coordinate da Casa della memoria per i cinquant'anni della strage. Una tragedia che ha segnato una svolta, ha aperto percorsi artistici inediti, ha esercitato una chiamata – perentoria e corrisposta – alla mobilitazione, all'impegno.

AAB ha fatto parte di questa storia, a volte da protagonista, a volte con ruoli meno pronunciati, sempre con la coscienza del proprio ruolo e dell'apporto che l'arte può dare alla vita civile di una città.

Questa è la nostra storia, questo è il nostro modo di essere, questa è la nostra risposta alla bomba che alle 10 e 12' del 28 maggio 1974 ha ferito la città. Ma non l'ha piegata.

Massimo Tedeschi
presidente dell'AAB

BRESCIA ANNO ZERO, MEZZO SECOLO DOPO Impegno e smemoratezza della città dell'arte

Fausto Lorenzi

Maggio 1974: nel mondo dell'arte cittadino non si erano ancora spente le polemiche che si erano accese attorno alla mostra “La coscienza del reale”, curata in Palazzo Loggia per il Comune da Elvira Cassa Salvi, storica e critica d'arte del *Giornale di Brescia*. La mostra si era chiusa il 30 aprile. I contestatori avevano distribuito all'ingresso della mostra un ciclostilato di colore giallo, come la bandiera della peste, intitolato “L'incoscienza del reale”. Cassa Salvi fino ad allora era la “domina” assoluta della critica d'arte in questa provincia, determinante nell'orientare e condizionare opinione pubblica e gusto: il quotidiano aveva il monopolio dell'informazione e mantenne una forte egemonia anche dopo la nascita nell'aprile di quello stesso 1974 di *Bresciaoggi*, che nell'arte avrebbe introdotto una polifonia di voci difformi. Ella accusava la deriva astratto-concettuale di manierismo ludico e decorativo, di corrompere la sostanza stessa dell'arte come forma e rappresentazione: non avrebbe portato a una maggior libertà, o verità, ma alla “morte della bellezza”. Coglieva persino in grandi maestri come Klee o Kandinskij una umanità mutilata, fino ad aprire la strada a «spesse e fradice nebbie irrazionalistiche, decadenti, nichiliste». La sintesi della sua visione era proposta dalla mostra in Loggia, che agiva

da puntello a una figurazione etico-politica, raccogliendo 25 artisti nazionali e locali cresciuti nella temperie dell'arte impegnata sul fronte sociale, del Realismo esistenziale (la vita umiliata, il sentirsi outsider) e della Nuova Figurazione (la forma come estremo argine al vuoto d'orientamento) che si proponessero di fare immagini cariche di significati nello scandaglio della realtà, quali testimoni del disagio di civiltà e portatori di lacerti di verità umana. Tra gli altri Bodini, Guerreschi, Maselli, Sarnari, Vangi, Vespignani, tra i bresciani Cottini, Gallizioli, Pescatori, Rivadossi, Stagnoli. Sceglieva le opere come tappe sul cammino della coscienza del reale, e della ricerca dell'identità, nell'ambito della figurazione, pur sconvolta e stravolta dalla terribile serietà della storia e dalle crisi profonde che la società è costantemente chiamata ad affrontare.

Altri validi artisti che sondavano un'arte che inventasse il proprio destino nell'autonomia dell'esperienza artistica, che intuivano anche certa precarietà come ricchezza, e la bellezza non tanto come armonia quanto come rappresentazione più intensa dello stupore, della felicità e del dolore del mondo, si vedevano emarginati dal magistero che Cassa Salvi esercitava su Brescia, la contestarono con asprezza e sarcasmo e cercarono

altrove i propri referenti. Avevano valide ragioni perché accettavano persino la precarietà delle proprie opere come rappresentazione dell’instabilità della natura, e non erano più sicuri delle sorti magnifiche e progressive del consesso umano. Partecipavano di quel bisogno di dare piena cittadinanza, nei diritti dell’uomo contemporaneo, alla sfera della soggettività e della memoria, affinché la democrazia non fosse intesa solo come un problema oggettivo di ingegneria sociale, economica e tecnica.

Ma la realtà brutta sembrò voler dare ragione ai più terribili moniti di Elvira, quando invocava la consapevolezza umanistica dell’uomo che caccia l’orrore, la corruzione del tempo, il vuoto perché altrimenti, per lei, restavano solo «rabbia, furore e cieca animalità». Venne la mattina del 28 maggio e la feroce bestialità dello stragismo fascista concepì la bomba che in piazza della Loggia uccise otto cittadini inermi e ne ferì un centinaio, colpendo giovani insegnanti, operai e pensionati che partecipavano a una manifestazione antifascista indetta da tutti i partiti dell’arco costituzionale e dai sindacati confederali a seguito di una lunga scia di attentati e violenze provocati da frange dell’estrema destra. Era una stagione di grandi tensioni e cambiamenti e la politica organizzata non sapeva rispondere alla necessità di riforme radicali. Quella mattina Piero Cavellini, che aveva appena avviato l’attività espositiva nello spazio Nuovi Strumenti, stava preparando davanti all’ingresso su via Fratelli Bandiera una installazione di Wolf Vostell, uno dei padri di Fluxus (l’arte sciolta nella vita comune, che va in strada all’incontro con l’altro), in cui una grande Cadillac veniva coperta come in un bunker da pani avvolti in pagine del quotidiano comunista *L’Unità* e ricoperta di migliaia di spilli. Già, un “dacci oggi il nostro amaro pane quotidiano”. L’operazione fu troncata dall’andirivieni frenetico di ambulanze che dalla sede della Croce Bianca nel vicino

palazzo Gaifami accorrevano in piazza Loggia dopo lo scoppio della bomba. L’inaugurazione della mostra era prevista il giorno dopo, nessuno più ci andò.

Nelle sale dell’Associazione Artisti Bresciani era allestita in quei giorni la mostra di pittura, scultura e grafica per il trentennale della Resistenza. Ecco che, imposto dal terrore stragista che erigeva una frontiera invalicabile, di spazio muto, definitivamente antiumano, tornava a imporsi tragicamente l’assillo posto da Elvira Cassa Salvi alla coscienza della città, di un’arte che entrasse nella storia anche più bestiale dell’uomo.

Dalla coscienza del reale all’orrore del reale

Dovevano gli artisti scendere nella mischia tra sacralità e dannazione della condizione umana come in un agone di valori che riguardassero i nodi decisivi del destino di tutti gli uomini? Anche oggi, a cinquant’anni dall’infamia, ci si interroga sempre, di fronte a quella cronaca dall’inferno, nella memoria della più totale cancellazione dell’umano, se si possa dare anche un giudizio, per così dire, estetico.

È opportuno allora citare qui uno scrittore sopravvissuto al lager nazista, Primo Levi, che diceva che «scrivere è un modo di mettere ordine. Il migliore che io conosca», pure nell’angoscia, nelle atrocità.

Ecco quel che di profondamente morale ha qui l’impegno stilistico, la capacità di rendere il dolore acerbo ma limpido, dando struttura alla memoria dell’offesa. Una mappa, ferita, dell’orrore, del dolore. Ma già con la volontà di vedere più in alto, o, come diceva l’artista Aldo Carpi del suo “Diario di Gusen” e dei suoi disegni del lager: “Al di là del muro umano”. Quello che deve emergere è la severità del dolore, la forza dei sentimenti in cui matura anche l’energia, la rinnovata fiducia nell’uomo di uscire dall’Apocalisse.

Di fronte all’imbarbarimento, gli artisti che reagiscono

esprimono l’urgente bisogno, come disse Beckmann davanti all’ascesa di Hitler, «di rimanere tra gli uomini: dobbiamo partecipare a tutta la miseria che verrà». Gli artisti possono diventare implacabili testimoni a carico dei malvagi anche se non arrivano all’esplicita denuncia, anche se esprimono la voce dell’anima, che assieme alla consapevolezza e alla ripugnanza del male annunciano il risveglio della coscienza, la lotta per la libertà. Tanto più che la libertà esiste perché si sa.

Lo scrittore spagnolo Jorge Semprún scampato a Buchenwald tacque a lungo, e dopo aver scritto “Il grande viaggio”, memoria della sua deportazione verso il lager, attese molti anni prima di pubblicarlo. «Per sopravvivere bisogna dimenticare – dichiarò – e allo stesso tempo non si può dimenticare».

Davanti a immagini di una morte a cui non ci si può mai assuefare, irriducibile com’è alla logica dello spettacolo che oggi governa i media occidentali, ancora Semprún spiegava che ci sono due livelli di comprensione, la conoscenza e il ricordo, e quest’ultimo è difficile da trasmettere: «D’altra parte, chi se ne ricorderà ben presto? Non ci saranno più testimoni. Penso che non si saprà mai la verità esistenziale di queste esperienze, ma se ne conoscerà il senso, il significato».

Altrettanto Elie Wiesel, scrittore ebreo Premio Nobel per la pace, che ad Auschwitz venne deportato da ragazzo, per anni tacque e invocò un «giuramento del silenzio da parte dei sopravvissuti... perché chi venne risparmiato, chi non visse quell’esperienza non può mai comprendere». Poi scrisse “La notte”, pur certo di non poter rendere la tragedia nella sua totalità e profondità. Ha senso ricordare, si chiese, quando i più vogliono rimuovere il passato, o desiderano che ciò avvenga? Anche per la strage di piazza della Loggia c’è stato chi ha lavorato e chi lavora per la smemoratezza, per lo sfinimento della memoria.

La libertà esiste perché si sa

Il ricordo, appunto. Notava già al tramonto del Novecento un grande storico come Eric J. Hobsbawm ne “Il secolo breve”, analizzando la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l’esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, che la maggior parte dei giovani ormai cresceva in una sorta di presente permanente, «nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono». In un mondo in cui memoria, storia, realtà non vengono più percepite come una cronologia, una sequenza e conseguenza di eventi, ma come un montaggio (basta citare il fenomeno mediatico delle serie distopiche) nel quale i tempi non sono più sequenziali, ma ricreati, l’arte può dare, conviene ribadirlo, struttura alla memoria dell’offesa e trasformare i corpi delle vittime in uno straordinario documento per conoscere l’identità, l’anima nera, dei carnefici.

Nell’Inghilterra allo stremo per lo sforzo bellico contro il nazifascismo, Winston Churchill si oppose a chi voleva tagliare tutti i soldi assegnati alle arti: «Dio santo, certo che no! È per questo che stiamo combattendo!». Cioè contro il sonno della ragione che genera mostri, come ci ammoniscono da più di due secoli i Capricci, i Disastri della Guerra e le Disparates di Goya che liberò per primo, con coscienza lucida e sgomenta, le irrazionalità cupe che abitano il fondo dell’animo umano, e insieme rappresentò i mostri feroci che dilanano la convivenza civile tra gli uomini. Goya realizzò le sue lastre per contrasti figurativi – le vittime e i carnefici; gli affamati e i satolli; la realtà e l’incubo – che si traducono in un formidabile gioco chiaroscurale. La luce è tutta delle vittime, come un disperato aggrapparsi dell’artista alla chiarezza della ragione; gli oppressori (tutti coloro che violentano, non importa da che parte stiano) sono ombre anonime e sinistre che affiorano in una macchia fosca.

1975: “L'arte come autocoscienza contro il fascismo”

Proprio da quei fogli dei Disastri della Guerra prese avvio la risposta che la nostra città sondò nell'arte, quando affidò a Giulio Carlo Argan il progetto della mostra allestita dal 27 maggio al 30 giugno del 1975 nel salone Vanvitelliano della Loggia intitolata “Piazza della Loggia 28 maggio 1974. L'arte come autocoscienza contro il fascismo di ieri e di oggi”. La realizzazione toccò a Zeno Birolli e a Floriano De Santi, le schede delle opere furono curate dallo storico d'arte Antonello Negri. Vi concorsero Comune, Provincia, Regione, Comitato unitario antifascista, Federazione Cgil-Cisl-Uil Sindacato Artisti, Associazione Artisti Bresciani. Su tre grandi schermi, in simultanea, era proiettata la documentazione fotografica della strage attraverso le immagini in presa diretta di Silvano Cinelli, Ken Damy, Eugenio Ferrari, Enrico Zampini: la scelta era stata affidata al regista e documentarista Ugo Gregoretti. «Solo se ci sono fotografie la guerra diventa reale», ha scritto Susan Sontag in “Davanti al dolore degli altri”: e infatti qui l'enunciato fu «di concreta e nitida offerta di dati: un supporto – fu detto in catalogo – che non serve solo a scrivere la cronaca della tragedia, ma si apre al discorso diretto con le nostre coscienze». In Loggia si sentivano anche le registrazioni dello scoppio, le voci, le grida, i lamenti, i silenzi attoniti e sgomenti di quella piazza.

Già il giorno dopo la strage, nel 1974, il Circolo la Comune aveva fatto vedere in piazza Loggia con una mostra volante alcune immagini cruente della strage. Il fotografo era Ken Damy (Giuseppe Damiani) e furono riprese dalla Rai e da numerosi operatori di tutte le

testate giornalistiche, ma alcuni sindacalisti le trovarono insostenibili e le fecero togliere: troppo raccapriccianti. Quelle foto finirono addirittura rubate. Susan Sontag nel suo saggio “Sulla fotografia” ha sostenuto che lo shock che si prova la prima volta di fronte a un'immagine forte si affievolirebbe nelle visioni successive, rese possibili dalla sua riproducibilità e molteplicità. Ma le foto che furono scattate allora “in medias res” avevano e custodiscono ancora un grande potere, così forti da continuare a colpirci ogni volta che le rivediamo.

Da Goya a Bacon, la forma che emerge dalla disfatta

Disse il sindaco Bruno Boni che con la mostra al Vanvitelliano si voleva gettare nell'intelligenza del visitatore il seme di una coscienza più profonda, stimolo alla difesa dei valori, per la quale subito dopo la bomba s'era mobilitata l'intera città, con grande responsabilità. Perciò fu diversa la scelta delle opere artistiche, tutte storiche, antecedenti alla strage, per raccontare come la forma, quando non è banalmente neutrale annientando ogni significato, può vincere sulla violenza diretta del vivere, come qualcosa che emerga dalla disfatta, dal tramonto, dalla morte, in un confronto con la realtà anche più infame delle cose, con la terribile serietà della storia, «lottando contro l'orrore – cito ancora Cassa Salvi – che viene, cresce, avanza, schiaccia». In un contributo in catalogo ricordò che l'arte vera è sempre resistenza all'assurdo e alla violenza, ma come in questo caso significasse proprio resistenza al fascismo di oggi, ancor più intollerabile e assurdo di quello di ieri. Argan sottolineò che la selezione degli artisti andava

oltre la ragione commemorativa, per un ammonimento alla coscienza civile degli italiani, affinché l'evento di un anno prima, «di così immane atrocità», non trapassasse nella storia ma rimanesse presente, sempre presente, nella coscienza degli uomini: che si stampasse non soltanto nella loro mente ma anche nei loro occhi. Ecco che proponeva nella mostra anche una riproduzione su larga scala di *Guernica* di Picasso, 1937, che coglieva il sentimento della storia come tragedia, terrore, morte: un groviglio urlante di umani e animali feriti e umiliati da una violenza ignota sotto una lampada che non riesce più a illuminare nulla. Un vero Trionfo della Morte del XX Secolo, com'era nei fatti il primo bombardamento aereo sulla popolazione civile inerme della città basca, ma Picasso col suo gigantesco telero dai toni della morte e del lutto – pittoricamente, una composizione bombardata – seppe contrastare lo sfacelo, mettendo in frizione la crudeltà ragionata degli assassini e l'innocenza delle vittime trascinate come bestie inermi al mattatoio. L'artista attingeva ai temi eterni della Spagna di sangue e arena, perché l'arte arriva alla sua verità proprio attraverso la finzione. È appunto per questo che tuttora bruciano sulle coscienze quei morti: di infiniti altri massacri nessuno si ricorda.

Bianconerogrigio, l'abito del dolore e della protesta

L'esposizione in Loggia fu tutta in bianconerogrigio, nell'implacabile protesta contro la distruzione dell'integrità umana. Con Goya, in “Arte come autocoscienza”, c'erano testimoni dell'espressionismo furibondo che gridò invano la forza corruttrice del potere antidemocratico, la minaccia del nazismo, come Grosz e Dix, il linguaggio allarmato e concitato contro le forze più oscure del destino umano, o il desolato Brockmann tra i paria della società; e la temperatura visionaria negli angoscianti

sabba d'umanità violata delle febbricitanti Fantasie di Mafai 1939-1943, perché si scrutasse dentro le penombre come pieghe oscure della coscienza. La protesta e la pietà invocavano grida e lamenti nella Crocifissione 1939 di Manzù, negli studi di Guttuso della Crocifissione per il Premio Bergamo 1941 (con la Maddalena nuda e derelitta ai piedi della Croce, tragico inno alla pietà degli umani contro la violenza della guerra nazifascista) o per i lavori scheletrici e sanguinanti sui Partigiani degli anni Quaranta; negli irti disegni della Resistenza del 1944 di Birolli o nella terracotta policroma della Madre romana uccisa dai tedeschi di Leoncillo, che sondavano la ragione morale di una lotta degli uomini che volevano essere liberi e giusti; o nel ritmo lancinante come il levarsi alto di un grido dello spolvero aspro, scheletrico di un Cancellò di Mirko Basaldella per le Fosse Ardeatine (1949) dove nel 1944 si consumò l'eccidio di tanti innocenti romani rastrellati dai nazifascisti.

Si evidenziava poi l'insinuarsi dell'esperienza dell'orrore nel patrimonio genetico dell'umanità, nell'arte marchiata dalla sopraffazione, dalla mutilazione, dalla sofferenza fisica e psichica, nella figura trattata come un pezzo informe da Bepi Romagnoni, nell'impasto doloroso delle teste degli Otages di Fautrier così come nelle forme esplose, dilaniate, delle strutture metalliche di Mastroianni, ed ecco la sua Hiroshima in bronzo, con un nucleo, quasi una ceppaia, di resistenza estrema; e nelle opere furibonde, di sarabanda tragica di tumulto interno di bianchi e neri, teatro di dolore e lotta lampeggiante di sciabolate, dardi, saette nel tumulto interiore di chi non si rassegna a tacere, a subire, del Ciclo della protesta di Emilio Vedova, 1953.

Con una grande tela di Sebastian Matta Echaurren (*Historia - Il sangue del tuo corpo*), maestro che aspirava a una vita gioiosa, ma inscenava la dilagante, cosmica disumanità precipitata in vortici, galassie, laghi di colore

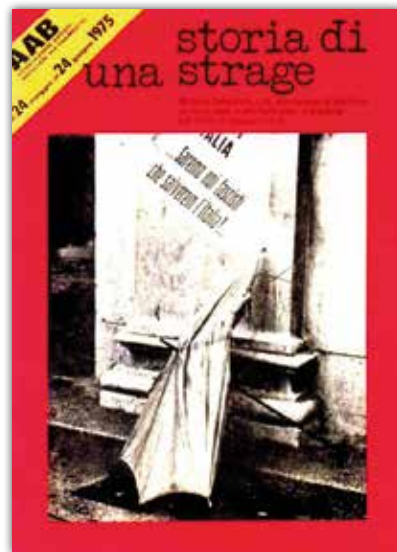


in cui confluivano l'irruenza del segno picassiano, la scrittura automatica surrealista, le figure fantastiche emerse dalla mitologia precolombiana, c'erano voci altissime del secondo Novecento come quella di Graham Sutherland con le Devastazioni dai Disegni della guerra 1940-42 nell'Inghilterra sotto i bombardamenti nazisti, la realtà ridotta a una forma dispersa e slegata, dalla cui tenacia e violenta metamorfosi seppa pur trarre una strenua vitalità. E come quella

di Francis Bacon, paradigma della sfigurazione con un suo grande ritratto del 1954, *Man in Blue V*, egualmente perseguitato e persecutore con il suo carico di dannazione e d'ansia dell'impossibile fuga dal disgusto della condizione umana. E infine altri interpreti della protesta politica, sotto la pressione cogente della realtà, dallo spagnolo Eduardo Arroyo che rievocava l'assassinio del poeta Federico Garcia Lorca, all'Enrico Baj dei sardonici Studi per i funerali dell'anarchico Pinelli, 1971-1972, al gigantesco pannello a quattro mani, olio e bronzo, dell'Omaggio di Emilio Scanavino e Alik Cavaliere ai caduti per le lotte della democrazia in America Latina.

Il rapporto immagine-violenza, tra dipinti e fotografie

Una mostra, dunque, che inchiodava il rapporto violenza-fascismo, e insieme si interrogava sul rapporto immagine-violenza, sulla coscienza che può dare forza espiatoria e catartica a quell'immagine. E le opere strette attorno alle fotografie delle vittime in dissolvenza sui grandi schermi assumevano la funzione del coro implacabile sulla scena di una antica tragedia greca. E soprattutto rimandavano a tutto ciò che negli scatti fo-



tografici non c'era, che non era solo il contesto di azione, ma il negativo che si annida nel cuore degli uomini. "L'arte come autocoscienza" fu poi riallestita nell'agosto di quell'anno dalla Galleria d'arte moderna di Bologna, diretta da Franco Solmi, già nel comitato ordinatore dell'evento bresciano: letto a posteriori, dopo la strage della Stazione di Bologna del 1980, quel legame di profondo compatimento appare tragicamente profetico. E intanto nell'ottobre dello

stesso 1975 nella Pinacoteca Tosio Martinengo l'allora direttore dei Civici Musei, Gaetano Panazza, curò l'esposizione delle incisioni di Otto Dix sulla Guerra conservate nel Gabinetto delle stampe della Pinacoteca. Contemporaneamente alla mostra in Loggia, nella sede dell'Associazione Artisti Bresciani, allora presieduta dallo scultore Piero Cenedella, fu presentata una mostra di fotografie e documenti inediti dall'Archivio Micheletti sulla "Storia di una strage. Fascismo e antifascismo a Brescia dal 1935 al maggio 1974", in collaborazione con gli enti locali e l'Associazione partigiani. Bisognava ravvivare una memoria, far capire che di fronte al terrorismo si voleva tener desto lo stesso spirito che aveva portato gli italiani a sollevarsi contro il nazifascismo nella lotta di popolo della Resistenza. E alla Camera del Lavoro di piazza della Repubblica Cgil-Cisl-Uil con Sindacato Artisti (di cui era segretario Titta Rizzo, tra gli animatori anche Mauro Corradini e Carlo Pescatori), Enal, AAB, Comitato antifascista chiamavano a raccolta cento artisti bresciani perché mostrassero nei loro lavori l'elaborazione del lutto della strage e l'interpretazione delle istanze etico-politiche, ma che insieme restituissero «la dimensione poetica del reale». Gli artisti presentarono

anche lavori preesistenti: a mo' di esempio citiamo un *Incidente* di Iros Marpicati del 1964: la testa troncata della vittima, le lamiere degli incidenti di strada e di fabbrica, che allora inscenavano tutta la nostra alienazione meccanica, ben allegorizzavano ora le vittime dilaniate e i frammenti della bomba del 28 maggio di un anno prima.

Il senso era tutto nei valori della democrazia che aveva espresso benissimo nel 1947 Italo Calvino nelle pagine de "Il sentiero dei nidi di ragno" sulle ragioni morali e civili della lotta di liberazione: «Da noi, niente va perduto, tutto servirà, se non a liberare noi, a liberare i nostri figli, a costruire un'umanità senza più rabbia, serena, in cui si possa non essere cattivi. L'altra è la parte dei gesti perduti, degli inutili furori; perduti e inutili anche se vincessero, perché non fanno storia, non servono a liberare ma a ripetere e perpetuare quel furore e quell'odio». Nel primo anniversario della bomba fece scalpore in città l'happening del neonato Collettivo fotografi (tra gli altri Tito Alabiso, Ken Damy, Renato Corsini, Franco Piazza, Armando Zacchi) che al Quadriportico di piazza Vittoria stesero su dei fili come panni ad asciugare centinaia di fotografie dei giorni della strage, delle autorità e del popolo radunato in piazza e lungo il percorso dei funerali delle vittime (in seicentomila erano accorsi da tutt'Italia) cancellando i volti dei personaggi della destra reazionaria e dei potenti più collusi o ignavi con le trame nere, e continuando di giorno in giorno ad aggiungere altre foto e a raccogliere su foto "in bianco" commenti dei passanti.

Il Collettivo sarebbe poi approdato all'AAB, dove con la prima mostra nel gennaio 1976 fu data vita al Diaframma-Galleria dell'immagine, riconoscendo finalmente la fotografia come arte tra le arti. In quegli anni fu molto viva, e spesso preziosa, di fronte alle reticenze ufficiali, la controinformazione "dal basso".

1976, nasce Il Maggio culturale antifascista

Lo spirito che emerse nel primo anniversario, e negli anni immediatamente successivi caratterizzò specificamente il "Maggio culturale antifascista bresciano", fu la scelta della cultura come aggregazione, riflessione e senso della storia, coinvolgendo molteplici istituzioni e associazioni come risposta della città alla ideologia cieca che aveva prodotto la strage, strappo profondo all'etica di comunità.

Sarebbe venuto Norberto Bobbio, in anni successivi, a spiegare che una politica meramente utilitaristica è crisi di conoscenza. Si mirava a una educazione democratica permanente, tramite una cultura diffusa e organizzata, che si manifestò egualmente nelle iniziative socializzanti e aggreganti dell'"Estate aperta", altrettanto avviata dall'amministrazione cittadina a guida Cesare Trebeschi.

L'urgenza di «una vita nuova, aperta, diversa, la necessità di una responsabilizzazione collettiva» l'avevano già invocata gli associati AAB, unitamente al Sindacato artisti Cgil, Cisl, Uil, al Sindacato musicisti, al Nuovo Canzoniere bresciano in un volantino diffuso il 29 maggio 1974. Fu forte il concorso della scuola, quello che sarebbe restato più intenso anche nei decenni successivi, della scena teatrale e del mondo musicale, col Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo che da allora a oggi, anno dopo anno, avrebbe sempre rinnovato il Concerto dedicato alla memoria delle vittime della strage. Parve che si volesse dare concretezza a quell'utopia che il filosofo Mario Cassa attribuì, in una "Lezione sulla strage" da poco riproposta dalla Editrice Morcelliana, ad alcune delle vittime di piazza Loggia che credevano che le istituzioni potessero diventare autentiche interpreti della volontà popolare. E sembrava che si desse ascolto al famoso monito di Elio Vittorini il 29 settembre del 1945 sul *Politecnico*: non serve una

cultura che consoli, ma che protegga dalle sofferenze, prendendo parte al mutamento della società. Politicamente era nata una giunta – sindaco Cesare Trebeschi, indipendente d’area democristiana di grande rigore intellettuale e civico –, che sarebbe diventata un vero precoce laboratorio di quella che a livello nazionale si sarebbe chiamata la stagione del compromesso storico e dell’unità nazionale, riunendo tutte le forze antifasciste, o del cosiddetto “arco costituzionale”. Assessore alla cultura fu Vasco Frati, socialista, che mise al centro l’attenzione ai valori civili e ai problemi sociali come fondamentale zona di resistenza alla smemoratezza della città, affinché non perdesse il senso della storia: la pigrizia morale, l’indifferenza ai problemi del bene comune minano la democrazia. Se dunque il discorso dell’arte non può che farsi interno all’arte, e non ha struttura o esistenza che non sia la propria storia, sicché non è riducibile alla storia politica, è però altrettanto vero che interrogarsi sulla bellezza è inseparabile dal senso di cittadinanza, di giustizia e di vita morale.

Creatività come risposta, grandi nomi per gli studenti

Fu quello che fece l’iniziativa, nell’ambito del Maggio culturale 1976, che si tenne nei saloni di via Gramsci dell’AAB, nel frattempo diventata Museo laboratorio di arti visive, sotto la presidenza di un artista, Valentino Zini, che allora si avvicinava alle più aggiornate sperimentazioni dell’Arte povera e si incrociava spesso con Mario Merz e Alighiero Boetti. Un’iniziativa, di cui Zini fu il motore, coinvolgendo anche nuovi animatori del mondo dell’arte cittadino, al di fuori del circuito più tradizionale e borghese, che oggi sarebbe dirompente nel nome degli autori, nel peso ingombrante che hanno acquisito nei decenni nel contesto internazionale, ma che allora fu accompagnata da una documentazione mini-

male a scopo didattico. Si intitolò “Creatività come risposta”, mostra-laboratorio che coinvolse molte scuole bresciane di ogni ordine e grado. Era qui, verso i giovani studenti, che tutta l’attenzione era concentrata, che imparassero a non chiudersi in schemi preordinati, che capissero il pregio, della democrazia, di lasciar esprimere tutti i punti di vista, com’era nella libertà di scelte espressive di quegli autori.

Ancora grandi opere (anche nel formato) come in Loggia l’anno precedente (era in collaborazione col Comune, assessorato alla cultura), ma con l’intento, più che di fare dell’arte una pratica di liberazione sociale, di far intendere come la libertà dell’arte celebri le ragioni, la forza e la volontà di vita. Su questo si esercitarono moltissimi studenti nella sede stessa dell’AAB, a diretto contatto con i 27 dipinti di notevolissimo rilievo, che oggi solo una fondazione o un museo importanti potrebbero riproporre tutti assieme.

È qui opportuno rilevare come l’arte – compresa quella del Novecento, pur così accreditata di fronte all’opinione comune di gesti di rottura e ribellione –, esprima gli stati di civiltà (valendosi, anche in maniera critica, delle forme ereditate, delle convenzioni di stile e cultura) più che non le fasi di rottura violenta. Le opere presentate erano tra gli altri del surrealista fantastico e inquietante Sebastian Matta, del neodadaista Rauschenberg (*Hoarfrost*, 1974), dell’informale materico Burri, del dirompente espressionista astratto Vedova all’inseguimento, con la sua pittura-azione, di una realtà in perenne frantumazione; o di contro, quasi in frizione sul fronte della figurazione, con il popista romano Schifano e il suo sessantottino *Compagni, compagni* con una delega di leggerezza tra ironia ed effrazione, si prospettavano il grande Mao del padre della Pop Art, Andy Warhol, l’immagine destinata alla moltiplicazione apatica, al marchio mediale che rinvia a se stesso, e il canto corale dei

Funerali di Togliatti di Renato Guttuso, il pittore che più ha cercato di statuire nella pittura italiana un Volgare figurativo illustre che contrastasse, a suo dire, lo sfaldamento di vuoto simbolico del tempo presente, che reagisse allo spaesamento, al terrificante. Ma forse erano più vicini al vero del non proferrir parole, soprattutto quando il vero è ineffabile, i silenzi o del monocromo di



pure incidenze di luce di Castellani, e i segni altrettanto silenziosi e rarefatti, lettere come graffiti e gesti prossimi a svanire, di Cy Twombly. O più vicino ai corpi straziati dalla bomba in piazza il rituale del furore del *Violino spezzato* del nuovo realista Arman, a comporre una somma di distruzioni. C’erano altri minimalisti e concettuali come Robert Ryman, Carl Andre, Sol LeWitt, con strutture geometriche elementari, linee e griglie; c’erano i protagonisti dell’Arte Povera, Fabro, Merz, Zorio, Paoletti, Penone, Kounellis, Pistoletto, tutti con l’assunto di mettere in circolo energie psichiche e organiche tra materiali della vita quotidiana e natura, e tra natura e tecnologia; c’era il maestro dei décollages Rotella, c’era l’Alighiero Boetti del grande arazzo policromo *Mettere*



al mondo il mondo fatto tessere a Kabul nel 1972 dalle donne afgane, una mappa geopolitica che insegnava ai giovani ad oltrepassare i confini, a intendere il nomadismo e l’incrocio delle culture, a inventare ciascuno il mondo, tra la combinazione numerica e il caso, tra l’Occidente e l’Oriente.

Ai giardini, l’arte che si mobilita e si fa partecipativa

Una proposta, questa dell’AAB, che comprendeva anche protagonisti di un

nuovo sperimentalismo come norma estetica che poteva rischiare di mettere a nudo la mancanza di diretta discesa nell’agone etico-politico e di educazione al bello, così almeno rilevò Elvira Cassa Salvi sul *Giornale di Brescia*, rimarcando l’assenza di quel nuovo realismo dell’oggettività che spingesse l’arte a manifestarsi ferita e umiliata, aggressiva, sarcastica, irridente, che vedeva come vera risposta europea alla Pop Art americana che si adeguava ai meccanismi della serialità, della vetrina e della pubblicità. Ella pensava sempre in termini di formazione critica nel contesto di una società democratica, però molti di quegli artisti ritenevano proprio di muoversi in un ambito etico-sociale e di andare verso il popolo, anzi di bruciare ogni distanza tra sé e il sociale, interpretando l’inedita energia che elettrizzava la società, l’arte che interagiva o addirittura si scioglieva nel flusso della vita. Da rilevare come alcuni di quegli artisti nello stesso 1976 furono coinvolti nell’esperimento di “Arte Ambiente”, cioè di un’arte che voleva farsi creatività sociale al di fuori dei luoghi deputati, che Piero Cavellini coordinò con Mirella Bandini ai Giardini del Rebuffone, in collaborazione col quartiere di Porta Venezia nel momento di entusiasmo nella partecipazione dal

basso dei quartieri. Fu a sostegno di una mobilitazione civica da parte degli abitanti della zona che chiedevano di salvaguardare il Parco Ducos dalla speculazione immobiliare massiva. C'erano i poveristi e concettuali Anselmo, Giuliano Mauri, Marisa e Mario Merz, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, Pier Paolo Calzolari, Luigi Mainolfi, Antonio Faggiano, insieme ad artisti bresciani come Guglielmo Achille Cavellini, Gineba, Valentino Zini, Ken Damy.

È giusto qui sottolineare che a Brescia un movimento alternativo d'arte più partecipativa, più libertaria e propensa a suscitare creatività collettiva (con le iniziative anche dei vari Cavellini, Minini, Romana Loda, Ken Damy, Sarenco e i poeti visivi, Valentino Zini...), si rafforzò proprio in quegli anni della mobilitazione democratica della città dopo la strage, e anche l'evento di Porta Venezia si connesse con una troppo breve stagione di effervescenza spontanea dei quartieri, coi cittadini che davvero si ricordarono di essere loro i veri proprietari democratici dei beni ambientali e culturali del patrimonio pubblico, affidati di volta in volta "temporaneamente" alla conservazione, cura e valorizzazione delle amministrazioni civiche. E gli artisti non si sottraevano a ricerche di pratica sociale, dove l'arte fosse intesa come inchiesta o verifica d'interrelazione, come un innesco (*absit iniuria verbo, ndr*) di nuove energie creative che scuotessero vincoli sedimentati di potere e costume: in fondo, era un fare domande sul senso della vita associata. Ma altrettanto è doveroso ricordare che vari artisti qui rievocati si sono allontanati nei decenni dallo spirito di rottura e alternativa a un sistema che li animava allora, quando contestavano il principio di autorità, partecipi di

un cambiamento esistenziale e politico, fino a farsi invece icone-baluardo dell'art system più danaroso, elitario e autoreferenziale.

Coi poeti, con la Spagna e con il Cile

Alla mobilitazione politico-democratica dei secondi Anni Settanta, ma altrettanto alla conoscenza di famosi interpreti della modernità, concorsero anche le mostre a sostegno della lotta del popolo spagnolo per uscire dal lungo giogo della dittatura franchista e del popolo cileno schiacciato nel 1973 dal golpe di Pinochet, che aveva rovesciato il governo democraticamente eletto di Salvador Allende. Tutto era nato dal 1972, quando Cgil, Cisl e Uil promossero prima a Milano poi a Bologna una grande mostra con più di duecento fra disegni, dipinti e sculture, molti di artisti di grande fama quali Picasso, Miró, Tàpies, Calder, Vasarely, Levi, Guttuso, Turcato, offerti per sostenere le Comisiones Obreras, le organizzazioni sindacali spagnole che si battevano strenuamente contro la dittatura. L'iniziativa era stata animata da Picasso in Francia, e in Italia dal pittore José Ortega e dal poeta Rafael Alberti, che vivevano entrambi a Roma. Una poesia di Alberti, "Que trata de España", diventò l'emblema della mostra: «Qui si parla di Spagna / si vede bene che qui si parla / di quella Spagna / delle sbarre della tortura, della mordacchia». Tra i sostenitori

che comprarono le opere ci furono anche le Camere del Lavoro di Milano e Bologna, che ne acquisirono 49. Da quelle raccolte nacquero le mostre bresciane all'AAB nell'ottobre 1975, "Con la Spagna e con il Cile" (Orellana, Canogar, Arroyo, Saura, Tàpies, Mensa, Ortega, Pacheco, esule a Brescia, dove con il connazionale spagnolo Antoni

Miró e i bresciani Bruno Rinaldi ed Eugenio Comencini formava il gruppo Denunzia, accompagnato dal critico Floriano De Santi, di vera e propria arte militante: il gruppo nel 1976 dedicò una mostra alla strage di Brescia in Palazzo Te a Mantova) e nel 1976 seguì "Con Rafael Alberti e con la Spagna" (soprattutto opere grafiche di autori illustri, come Picasso e Miró), mostra itinerante promossa da Alberti e Vedova che dedicò alla causa numerosi lavori in bianconero, di gestualità diretta e potente.

Nel generoso impegno di molti – pensiamo ad esempio ad artisti bresciani come il citato Bruno Rinaldi (in quegli anni, alla Camera del Lavoro, si videro anche i suoi monocromi grigi del dolente ciclo dedicato alla triestina Risiera di San Sabba, il campo di detenzione e crematorio di migliaia di oppositori politici e di ebrei durante la Seconda guerra mondiale), o come Aldo Bresciani che nel 1975 esponeva con Gaston Orellana opere di arte militante all'AAB –, ci fu però il rischio di un equivoco, se si può dire così, anche se ci si richiamava al concetto gramsciano di cultura nazional-popolare: l'inclinazione al populismo, con tutte le contaminazioni dell'illustrativo e dell'aneddotico, fino a frenare il senso vitale, acre della sacrosanta denuncia e protesta.

Dai saloni dell'AAB al Monte Nuovo di Pietà

Nella sequenza di mostre dei secondi Anni Settanta si passò dalle più dirette invettive storiche all'arte come registrazione della efferatezza fisica e psichica del nostro tempo, ma anche come ricerca di una forma che è ordine per gli artisti nel restituire una relazione, un senso, tra persone, cose, luoghi, spazi, anche nelle situazioni più drammatiche. L'arte era ribadita costantemente come campo d'azione di una sfera di valori che riguardano tutti. Per il Maggio culturale, all'ex Monte Nuovo di Pietà di piazza della Loggia e nei saloni dell'Associazione Ar-

tisti Bresciani si sarebbero susseguite significative mostre monografiche coordinate dal Comune in collaborazione con l'AAB, il Comitato unitario antifascista, altre istituzioni o associazioni. Già nel 1975 l'AAB aveva proposto disegni e documenti storici di Bruno Canova col titolo "L'arte della guerra". Nel Maggio culturale 1977 toccò al romano Renzo Vespignani, artista e incisore tra i più frequentemente proposti dagli anni Sessanta ai Novanta nelle gallerie della nostra città, certo per la dura testimonianza civile ed esistenziale con cui ha accompagnato la storia della sua generazione. È giusto quindi che ci si soffermi un po' di più su di lui. L'AAB lo invitò a presentare il grande ciclo "Tra le due guerre", del 1973-75, storia dell'Europa del Novecento per immagini di progressivo sfacelo, di manierismo volutamente raffinato, menzognero (l'eleganza che avviluppa l'orrore), in 80 tele dall'attentato di Sarajevo al processo di Norimberga dei criminali nazisti. Il ciclo era "dedicato" alla complicità degli ignavi di fronte ai totalitarismi e agli eccidi. Vespignani ha creduto nel realismo come strumento di conoscenza e di partecipazione alla vita del nostro Paese, ha vissuto le generose illusioni e le contraddizioni dell'impegno, e insieme ha ribaltato la cronaca nello specchio del destino umano, di una condizione tra ribellione e rassegnazione alla decadenza ed alla corruzione, con una spietatezza d'occhio memore della Nuova Oggettività tedesca, tra i sarcasmi di Dix e Grosz e il moralismo duro di Schad.

La vocazione alla evidenza lucida, realistica, si è accompagnata, nella contiguità con le esperienze dell'informale (in lui un paradossale "informale figurativo" in trasparenze glaciali e addensamenti cupi e corrotti di neri, quasi una lebbra devastante), all'incombere di un buio angoscioso e inghiottente, allo sfaldarsi dei feticci seducenti della bellezza e della storia in carcasse, muf- fe, rottami, o in creature gelatinose che si scioglievano



come meduse sotto l'implacabile risacca del tempo. In più d'un tratto del suo percorso lo si può avvicinare a Pier Paolo Pasolini, nel racconto del disagio dell'urbanesimo, della vita degradata delle periferie, e della caduta dei valori nell'Italia della ricostruzione e del consumismo, nel cupo pessimismo di una mutazione antropologica di torva vitalità, di corruzione, volgarità e putrefazione morale e fisica in cui allignava anche la viltà di fronte al nuovo fascismo. In parallelo, una collettiva di grafica raccontava il periodo "1962-1977: sedici anni di storia politica attraverso le immagini" con lavori tra gli altri di Bodini, Vedova, Treccani, Rinaldi, Bresciani, Merletti.

Grandi cicli grafico-pittorici: da Vespignani a Brindisi

L'AAB proseguì l'anno successivo, 1978, sulla strada dei grandi cicli grafico-pittorici e fu la volta in autunno di Remo Brindisi, artista di impegno pubblico generoso, irruente, gridato, con le sue "Opere antifasciste" (un nucleo specifico di "Storia del fascismo" risaliva agli anni 1957-1962), che avevano suscitato tante polemiche quando aveva raccontato anche "L'abbattimento del mito di Stalin" o "Il processo al cardinale Mindszenty". Come narratore civile, Brindisi immetteva nelle opere tormenti e furie esistenziali: flussi di inquietudine a larghi sprazzi scesi dall'informale ma organizzati in elementari geometrie figurative in nome della funzione narrativa del dipingere, ma sciogliendo la densità fisica di luoghi e figure – pur arginati da contorni duri e saldi come recinti – per creare un clima spirituale di emotività intensa, quando non al calor bianco. Nelle "opere antifasciste" ha raccontato il male che deforma l'uomo, il fanatismo che lo sradica dalla sua umanità, facendo dello stile uno strumento efficace di interpretazione della psiche collettiva e delle follie della nazione. In quel ciclo seppe

davvero restituire la collera e lo sdegno, la ripugnanza per ogni forza che si arroghi il diritto di conculcare il popolo, nella verità livida e fermentante della pittura, nelle deformazioni potenti e nervose. Fondeva le lezioni dell'espressionismo storico e del muralismo messicano recuperando anche l'energia violenta dell'informale per esprimere il senso inquietante della metamorfosi, il racconto addensato in nuclei rapaci e violenti, come di figure prepotenti che s'impadronissero della scena con l'urgenza drammatica del loro messaggio.

In quello stesso 1978 era stata già allestita in collaborazione tra Comune e AAB, nel Maggio culturale, assieme a una esposizione degli elaborati, sul tema della violenza, degli studenti delle Accademie e Scuole d'arte di Lombardia, Veneto, Piemonte, Emilia Romagna, una mostra di 23 disegni di Corrado Cagli, maestro che lungo il Novecento ha sperimentato tutti i linguaggi, le tecniche, i materiali, investigando, disse, nello «spessore di quei sedimenti che occultano la memoria della storia dell'uomo». Lo presentava il poeta Alfonso Gatto, accompagnandolo, come scrisse, nelle crepe terribili della storia, «nei suoi profondi abissi e nella tenerezza arresa del disegno dove dramma, pietas e innocenza si affiancano sull'unico sentiero possibile che fa di ogni età del mondo un irrevocato presente rivolto alla coscienza dei vivi». I suoi disegni s'erano addentrati nei luoghi dello strazio e della crudeltà, da Auschwitz a Büchenwald sino alle sequenze "veloci", che rischiamo ormai di confondere con lo spettacolo, delle varie Apocalypse now del secondo Novecento.

Il patrimonio culturale per la crescita umana e civile

In quelle mostre l'AAB traduceva l'ansia dell'ultima generazione d'artisti che ancora abbia tentato di interpretare la storia morale e civile della nazione. In occasione

del Maggio culturale nei secondi anni Settanta e nei primi anni Ottanta l'Associazione di via Gramsci accolse anche iniziative della pubblica amministrazione tese a documentare i nuovi orientamenti nella politica della gestione del territorio cittadino e dei beni culturali e museali. L'uso del patrimonio museale fu considerato strategico non solo per il disegno della città, ma per la sua crescita umana e civile. Ci si focalizzò soprattutto sul complesso archeologico-monastico di San Salvatore-Santa Giulia in via Musei, per farne il Museo della Città: l'assessore Vasco Frati chiamò Andrea Emiliani, che veniva da una grande stagione di restauri in Emilia Romagna, a elaborare il progetto per una innovativa visione di museo che reimmettesse nel vivo del tessuto urbano un pezzo di città, sedimentato strato su strato per ben più di duemila anni, e promuovesse la consapevolezza e l'uso di un museo diffuso che dilagasse in ogni contrada, piazza, chiesa, palazzo.

Per il saldo inserimento dei musei nei costumi di vita e di cultura della nostra città nel 1976 Frati stesso organizzò una mostra all'AAB dedicata al progetto Emiliani accompagnata dalla ricognizione per immagini di un ben noto fotografo urbanistico, Paolo Monti.

Nel 1977 approdò invece nel Salone Vanvitelliano della Loggia una grande mostra iconografica coordinata dall'allora direttore dei Civici Musei Gaetano Panazza legata a ricognizione, studio e conservazione dei materiali relativi a "Il volto storico di Brescia", poi raccolti in cinque volumi dall'editore della Grafo, Roberto Montagnoli. Il successore di Panazza, Bruno Passamani, coordinò già dall'anno successivo e poi fino alle soglie degli anni '90 la preparazione dei Materiali per un museo dalle collezioni civiche, con mostre e pubblicazioni affidate alla Grafo. E nel 1979, all'insegna del Maggio culturale, l'AAB presentò una mostra fotografica sulle trasformazioni edilizie della città.

In piazza la nuda stele di Carlo Scarpa

Il tema del ridisegno della città non fu separato dal tema della memoria della strage, a partire dalla questione del "segno" che in piazza Loggia, sul luogo dell'attentato ai portici orientali, ricordasse il misfatto e le vittime. Per parte dell'opinione pubblica, la colonna sbrecciata dall'esplosione sarebbe stata di per sé memoria e monito. Anche il padre di Alberto Trebeschi, vittima della bomba con la moglie Clementina Calzari, con Giulietta Banzi Bazoli, Livia Bottardi, Euplo Natali, Luigi Pinto, Bartolomeo Talenti e Vittorio Zambarda, chiese in una lettera al sindaco che «la sbrecciatura del pilastro fosse lasciata intatta e che nello stesso pilastro fosse scolpita la data del 28 maggio 1974, niente più; soltanto una piccola buca nella pavimentazione che potesse contenere, completamente nascosto e non affiorante, un recipiente per la posa dei fiori recisi che dovrebbero figurare di scaturire spontaneamente; che una lastra di porfido rosso sostituisse la pietra sulla quale fu scaraventato il corpo del figlio Alberto, dove morì la nuora Clementina, e per tutta la superficie che di rosso fu bagnata dal sangue delle vittime e dei feriti». Ma si scelse la soluzione della stele commemorativa da avvicinare al pilastro dove fu messa la bomba, già indicata dal Consiglio comunale nel marzo 1975, deliberata dalla Giunta a novembre e definitivamente ratificata dal Consiglio il 24 maggio 1976, con l'affido del progetto a Carlo Scarpa, il celebre architetto-designer veneziano che già era stato coinvolto nel progetto di recupero del Mastio Visconteo in Castello per il Museo delle Armi (il suo progetto non era andato in porto, specie nella scala di raccordo dei vari livelli come un vero e proprio elemento generatore del percorso museale, anche se poi la sua lezione fu reinterpretata dall'allievo Francesco Rovetta). Scarpa, tra i maestri del XX secolo, viveva il design e l'architettura come "mestiere poetico", con la più straordinaria,

persino esasperata attenzione all'artigianalità, cogliendo nella tradizione un fatto di sapere e di coscienza collettiva. Rivalutava proprio il concetto di arte come bene comune. Ma a Brescia di lui resta solo la nuda stele marmorea commemorativa delle vittime della bomba di piazza Loggia, collocata nel secondo anniversario, nel 1976. Un cippo romanamente laconico e severo, con i nomi incisi, seppur fu ideato come provvisorio (e infatti fu inaugurato senza cerimonie ufficiali, presenti pochi amministratori della città e i parenti delle vittime). Scarpa infatti aveva concepito il suo intervento come "un racconto", e lo studio per il monumento, pensato come un vero e proprio recinto sacro che segnasse con grandi lastre i luoghi dove erano stati trovati i corpi delle vittime, diventava la sistemazione dell'intera piazza come una sorta di ricucitura delle ferite alla vita civile. Non se ne fece nulla, perché la città non seppe definire percorsi del traffico che aggirassero la piazza e tutto venne rimandato a un generale confronto sul riassetto del centro cittadino, che poi non avvenne mai davvero. Passarono addirittura trentadue anni, prima che sulla colonna sbrecciata accanto alla stele coi nomi dei caduti fosse fissata nel 2006 una struttura in ferro battuto, con lo stemma della città, che incornicia la riproduzione del manifesto originale della manifestazione sindacale antifascista indetta il 28 maggio 1974.

Il sofferto memoriale di Gardella al Cimitero Vantiniano

Quando aveva indicato il segno commemorativo, il Consiglio comunale aveva chiesto che nascesse un dibattito che coinvolgesse tutta la città, che però non fu promosso. Da qui il vincolo che si bandisse un concorso nazionale per il memoriale al Cimitero Vantiniano, che accomunasse il ricordo delle vittime del 28 maggio a quello dei partigiani caduti. I bozzetti partecipanti al

Concorso per il Monumento ai partigiani e ai caduti di piazza Loggia furono infine presentati nel maggio 1980 nei saloni dell'AAB. Anche i cittadini potevano annotare il proprio parere: l'evento si chiuse a giugno con un dibattito su "Attualità, funzione e significato del monumento nell'epoca contemporanea".

Ci furono molte polemiche sull'iter del progetto per il memoriale, non solo dall'Associazione familiari delle vittime e da partiti, anzitutto perché il concorso nazionale fu bandito solo nel 1979, quando c'era un apposito Fondo costituito nel marzo 1976 con la speranza che già nello stesso anno si approdasse alla realizzazione; ma anche da parte delle associazioni partigiane, perché nel contesto del Vantiniano non sarebbero state riunite tutte le bare e l'ossario dei caduti della Liberazione.

Il progetto scelto fu di un celebre architetto del modernismo italiano, Ignazio Gardella, allora ai vertici della scena nazionale e internazionale: è considerato di grande valenza per l'articolazione spaziale, un quadrato ruotato di 45 gradi, e l'alto valore simbolico. Un monumento immerso tra gli alberi della parte più verde del Vantiniano, destinata alla celebrazione dei lutti collettivi, che riprendeva il sistema di assi ortogonali alle basi del disegno del Vantini dell'intero complesso cimiteriale, mentre lo spazio interno del recinto doveva indurre con la sua chiusura ad un momento di raccoglimento, di meditazione e di memoria. Ha scritto Ivana Passamani in un recente studio, 2023, dedicato al cimitero monumentale cittadino, che «l'architettura di Gardella si genera da geometrie diagonali che lasciano inviolato il quadrato per metà e per metà ne fanno emergere dei setti murari a formare un triangolo con lo spazio esterno del cimitero, quasi a sottolineare che quelli che si commemorano non sono fatti isolati ma fatti che si inseriscono nella continuità della storia di ieri, di oggi e di domani».

Era la risposta a quella parte del mondo politico e cul-

turale bresciano che aveva più volte espresso la preoccupazione, nel venir meno dello spirito unitario della città, già dagli anni Ottanta, che ci si limitasse sempre più alla commemorazione rituale e retorica e non si interpretasse il dovere morale e civico della memoria come allerta costante della vigilanza democratica e, come aveva ammonito il sindaco Trebeschi nel bando del 1979, non si sottolineasse più «l'alto valore ideale e unitario» dalla Resistenza a Piazza Loggia.

Si arrivò all'inaugurazione il 28 maggio 1984, alla presenza dell'on. Tina Anselmi e di tutte le autorità civili e militari, dei familiari delle vittime del 28 maggio e delle associazioni partigiane, dei sindacati confederali, del Comitato unitario antifascista. Ma il monumento era incompleto (mancavano i nomi dei partigiani, per esempio, perché ancora non era stata sciolta la questione dell'accorpamento di tutti i resti), sicché continuarono le riserve e recriminazioni e negli anni successivi il recinto sacro ai caduti della libertà dovette essere rivisto e completato tra il 1988 e il 1989 con la collocazione di altri due cippi, arrivando finalmente a dare definitiva sepoltura a tutte le salme dei partigiani e delle vittime in piazza Loggia della violenza neofascista. Sono due scale sui cateti del triangolo a dare accesso al sottosuolo che accoglie l'ossario. Per Gardella proprio l'unità architettonica del complesso di per sé avrebbe interpretato l'unità ideale tra i due eventi storici.

Anni Ottanta, l'AAB tra testimonianza e travaglio

Negli Anni Ottanta non vennero meno le mostre del Maggio culturale antifascista, eppure anche l'AAB, dove nel 1984 il prestigioso scultore-designer di mo-



bili-cultura Giuseppe Rivadossi
 successe nella presidenza a Valenti-
 no Zini, non sempre riservò il mese
 dell'anniversario alla memoria e ri-
 flessione sulla strage del 1974. Nel
 1981 esplorò insieme all'Ucai, l'as-
 sociazione degli artisti d'ispirazione
 cattolica, il tema "Soggettività e po-
 litica"; nel 1982 ordinò una collettiva
 di pittura, scultura e grafica curata
 dal direttore dei Civici Musei, Bruno
 Passamani; nel 1983 l'AAB si affidò a
 un'antologica di Oscar Di Prata, che

dall'empito emotivo capace di sciogliere drammaticamente la forma aveva recuperato una figurazione concitata e raggrumata, carica di furore morale in allegorie di impegno civile o di imperiosa impaginazione religiosa, in una pratica di urgente compassione; nel 1984 fu accolta una mostra fotografica sugli effetti delle prime bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki, con Comune, Arci, Circolo del cinema, ma soprattutto col Publishing Committee delle due città giapponesi martirizzate. Intanto l'Ucai si concentrò sulla rassegna documentaria su "La stampa e la strage", a rievocare la pubblicistica di un decennio.

Nel 1985 si rinnovò la collaborazione dell'AAB con l'Ucai per Memoria della Resistenza nel quarantesimo della Liberazione: pittura, scultura, grafica, con opere di tre generazioni a confronto.

Nel 1986 non ci fu specifica partecipazione dell'AAB alla ricorrenza, se pure l'Associazione dedicò lo spazio a Luciano Cottini, artista bresciano tra i più lucidi e risentiti testimoni nel secondo Novecento dello sprofondamento della civiltà contadina, dell'improvvisa marginalità, e insieme narratore, con diagnosi secca e acuta, dell'avvento di una nuova povertà, nella civiltà dell'indu-

stria e dei consumi: la miseria dell'anima, la resa morale. Ma l'AAB già dal 1982 era tormentata dal contenzioso con l'Intendenza di Finanza proprietaria della storica sede, con lo sfratto che sarebbe andato definitivamente in porto nel 1990, nonostante la lunga resistenza dei soci. Finiva un'epoca.

Maestri dell'arte italiana al Monte Nuovo di Pietà

Per la ricorrenza da parte degli artisti, l'altro fulcro fu l'ex Monte Nuovo di Pietà in piazza Loggia con mostre affidate soprattutto alla cura di Floriano de Santi. Nel 1984, col titolo "La memoria storica dell'arte", presentò bozzetti lignei dei grandi monumenti bronzei (i bozzetti furono esposti in parte sotto il Portico della Loggia), disegni e rilievi policromi di Umberto Mastroianni, lo scultore tutto energia e movimento in lotta con la materia (tra i grandi interpreti di quella che Argan chiamò la poetica della Resistenza). Carte e cartoni erano anch'essi di violenza tellurica, pressati e sbalzati, lacerati, graffiati, bucati, in un tripudio di inchiostri. Aveva vinto nel 1958 il Leone d'oro Premio per la scultura della Biennale di Venezia, nel 1990 era stato insignito del Premium Imperiale, una sorta di Nobel delle arti conferito dall'Imperatore del Giappone. Diceva che l'arte deve «essere un grido, un monito... e il bronzo è il materiale più dirompente, il più adatto a emettere ruggiti». Credeva ad un'arte che vivesse tra la gente, su un'ossatura robusta e tenace, ma animata da un'irruenza che tra spinte e contropinte, composizioni frantumate e moltiplicate, la facesse esplodere come un'eruzione vulcanica da cui prorompesse la lava dell'emozione: «L'opera nasce – diceva – dalla parentela immediata che si stabilisce tra il sangue dell'artista e il sangue della materia». Nel suo macchismo romantico aveva cercato di avvicinare il proprio lavoro a quello degli operai delle fabbriche (fresava, limava, saldava, assemblava...) per cercare una ragione

morale comune, esplorando le potenzialità creative e fantastiche dei materiali e degli strumenti dell'industria.

Da Mastroianni a Marini a Sassu

Dopo Mastroianni, nel 1985 Comune, sindacati, Cupa, Associazione familiari delle vittime collaborarono alla presentazione al Monte Nuovo di Pietà di acqueforti, puntesecche e litografie di un altro ancor più celebre maestro della scultura italiana, Marino Marini. Il titolo fu "Storia e dolore dell'uomo". Cavalli e Cavalieri, Pomone, Danzatrici, Giocolieri, Miracoli, Gridi: Marini si arrovellò su un repertorio tematico assai ristretto, in scultura, pittura e grafica, ma lo spessore della sua ricerca, in costante drammatica frizione esistenziale col presente, fu tra i più alti del secolo. Rappresentò, disse, «l'ultimo stato di dissoluzione di un mito, quello dell'individuo eroico e vittorioso, l'uomo di virtù degli umanisti». Le puntesecche e le acqueforti nella ricerca dello scultore segnarono una verifica del segno e delle relazioni tra l'ombra e la luce: le figure mitiche dell'anteguerra, così serene e silenziose nella loro possanza di idoli arcaici, si erano incrinare dalla guerra in poi nell'irrequietezza espressionista, si contorcevano e aprivano le forme solide a scheggiature, tagli e buchi, si corrodevano nella lotta tra formalismo geometrico e matericità informale, fino a un estremo rinserrarsi di blocchi astratti. Al fondo c'era una violenza che piegava le forme ora al tragico ora al grottesco. Il Marini incisore usava la punta come ritagliasse dallo spazio una lamina esilissima: scolpiva ancora con un semplice profilo lineare; anche certi fazzoletti cromatici, nelle acqueforti e acquetinte a colori, s'imponevano come essudati di vita vissuta. Nella strutturazione estrema di figure geometrizzate a tagli netti di luce, pochi tratti neri perentori e dinamici facevano balzare i volumi dallo spazio bianco della tavola. Ma il cavaliere che resisteva alla violenza della storia rischiava di finire disarcionato e ridotto a fossile.

Nel 1987 all'ex Monte Nuovo di Pietà ancora un protagonista delle vicende artistiche italiane dagli Anni Trenta in poi, presentato da De Santi: Aligi Sassu, con una selezione "Dagli uomini rossi alle fucilazioni". Realistico, mitico o allegorico, Sassu è stato un narratore ardente e vitale: la sua impulsività, quella che Carlo Bo chiamò la sua capacità di incendiare il mondo, interpretava il gusto della fraternità, la partecipazione appassionata alle vicende italiane ed il sodalizio con altri artisti, scrittori, intellettuali.

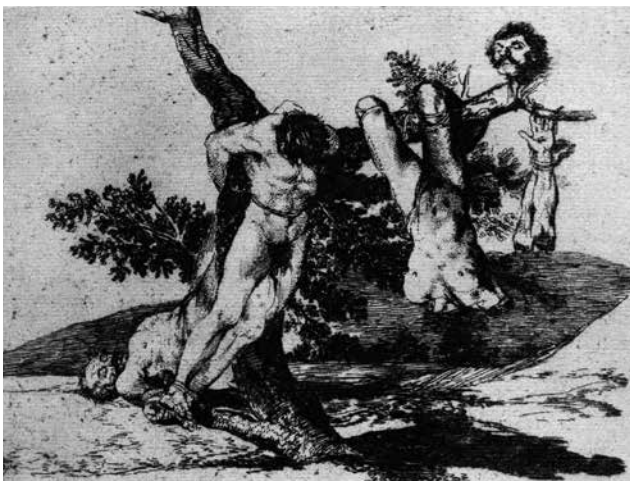
I suoi "Uomini rossi" negli Anni Trenta apparvero come una grande metafora d'innocenza, di giovani pronti a scendere nell'arena, di umanità in attesa di vivere: scrisse Raffaello Giolli in una pagina famosa di un «rosso incendiario e amaro, che ha il sapore del sangue, rosso che non canta, non squilla, non scalda, ma brucia e stupisce». Da allora per Sassu il mito fu sempre una forza «che mi sprona a significare simbolicamente il presente». Era stato imprigionato per il suo antifascismo militante, era stato partigiano, e sempre intese l'opera come stato d'animo, testimonianza di partecipazione diretta alla realtà («il rosso è il suo barocco», diceva l'amico Carlo Bo). Il mito e la storia chiamati in soccorso all'età presente. Il suo espressionismo si manifestò in opere di grande fama internazionale come *Fucilazione nelle Asturie* del 1935 (per la causa repubblicana nella guerra civile spagnola) e *Martiri di Piazzale Loreto* del 1944. I lavori selezionati ricordavano come anche il senso concreto della violenza della guerra nella realtà dell'arte si facesse mito, metafora della sfida, sogno di un uomo integrale. Sassu intitolò anche la sua autobiografia "Un grido di colore".

Zigaina e le figure del dopo diluvio

Anche nel 1988 al Monte Nuovo di Pietà, con le "Figure del dopo diluvio" toccò a un altro maestro della pittura

e grafica italiana del secondo dopoguerra, Giuseppe Zigaina, con novanta disegni inediti degli anni Settanta. Con grandi neri mandati a cercar la luce, tra luminose piogge ritmiche di graffiti e filamenti rapidi e guizzanti, o improvvise ferite, come lampi e fulmini del profondo, il pittore friulano ha reso i suoi dipinti e i suoi disegni veri affondi di bisturi che aprono varchi alla conoscenza del mondo. Nato nella pianura dell'Isonzo, a ridosso della laguna, ha fatto del suo orlo di mondo l'estremo margine di appiglio di un naturalismo visionario. Per lui, ha scritto Pier Paolo Pasolini, «la laguna ha chiuso gli occhi, e risogna solo i sogni». Le sue visitazioni di viaggiatore della notte gli hanno portato i fremiti «d'una vita di forme morte», in quella terra ancestrale, magica e stregata, materia elementare in cui la vita germina e si corrompe, e carica della fatica e del sangue della storia, immane ossario di guerra.

In Zigaina si cercava, e si trovava, la stessa vena profetica di Pasolini, che conobbe nel 1946 e con cui s'è incrociato sempre. Aveva aderito al realismo sociale, già in una trasfigurazione epico-visionaria, poi anch'egli mischiò alle sue terre putride la coltre di cenere e lapilli che fu eruttata dal gran vulcano dell'informale degli anni '50, piantando però pali aguzzi e baionette a scandire le coordinate d'una dura geografia, l'anatomia d'un paesaggio aspro. Come i poeti ha cercato di andare verso il mondo, oltre l'orlo della laguna, ma affondando prima le mani nel suo impasto materno, per estrarre gesti necessari come misura della coscienza, creando relazioni e aspettative straordinarie fra il buio e la luce. Scrisse del suo segno: «Dev'essere come scavare nella memoria, per strati: si trovano dei fili sparsi qua e là come terminali abbandonati, come radici affioranti di epoche remote». Un grande narratore dello stravolgimento della condizione contadina, e umana *tout court*, che ha striato la natura di ferite dell'anima e di vasi sanguigni.



I prigionieri di Carpi, la violenza, le vittime, la pietà

In quello stesso 1988, alla Piccola Galleria Ucai in collaborazione con l'Assessorato alla cultura fu Luciano Spiazzi a presentare opere di soggetto religioso di Aldo Carpi, il maestro – soprattutto di libertà tanto creativa quanto civile – di tanti artisti all'Accademia di Brera, tornato dai lager di Mauthausen e Gusen. Testimoniò Morlotti: l'arte era per lui la vita, amore per la vita. Per arte religiosa intendeva quella che si esprimeva come tensione verso la verità, non certo quella devozionale. Dal 1950 in poi interpretò il tema dell'arresto, che mosse dall'esperienza dell'ingiustizia patita su di sé, incarcerato dai nazifascisti su delazione e deportato nel gennaio del 1944, ma si faceva emblematico della condizione umana e del mistero del Cristo che patisce con gli arresti del Muselmann a Mauthausen, di Charlot, di Pinocchio, del piccolo prete, di Gesù bambino. Significativamente anche la serie dei Carabinieri si apriva con l'arresto del pittore «perché fa il pittore e lo fa a modo suo». Ancora nel Maggio 1991 al Monte Nuovo di Pietà la mostra “La violenza, le vittime, la pietà”, promossa dall'Assessorato alla cultura del Comune, tentò un sus-

sulto unitario di testimonianze per toccare la coscienza della città nel rinnovare la memoria della strage: attorno a un fondamentale nucleo di fogli di proprietà dei Civici Musei dei “Disastri della guerra” incisi da Goya nella seconda decade del 1800, da cui aveva preso avvio la mostra del 1975 in Loggia “Arte come autocoscienza contro il fascismo di ieri e oggi”, riunì artisti delle associazioni Artecultura-Ucai e Artisti bresciani, che proposero opere a tema: l'Ucai lavori di Arbosti, Bianchini, Caffi, Cavicchi, Di Prata, Gigante, Landriani, Mazzocca, Migliorati, Zuppelli; l'AAB lavori di Coccoli, Cottini, Nulli, Rivadossi, Saldi, Simoni e Stagnoli. In catalogo Piero Gibellini sottolineò negli artisti la ricerca ostinata dell'uomo integrale, l'uso della luce che contrasta e sgomina l'ombra, il ritorno della Pietà e della Deposizione dell'iconografia cristiana, ma altrettanto la laica compassione tra gli uomini e la condanna per quelli che avevano addormentato la ragione.

Lavori di Carpi, assieme a quelli di Agostino Barbieri, Belgiojoso, Music, Slama si sarebbero incontrati nel 1995, ma a Sirmione, per la mostra di testimonianze di artisti italiani nei campi nazisti, in occasione del cinquantenario della Liberazione.

Si affievolisce la partecipazione, vacilla la memoria

Già negli anni Ottanta anche la partecipazione della città dell'arte era andata affievolendosi. Commentò in una intervista Vasco Frati, assessore alla cultura dal 1976 al 1981 e ancora dal 1985 al 1987: «Con il Maggio culturale antifascista si è tentato di organizzare con i diversi organismi un programma organico di iniziative affrontando temi di natura storica: la Resistenza, l'antifascismo... Nonostante l'impegno, la partecipazione è andata tuttavia scemando, anche perché si rivolgeva in maniera privilegiata alla scuola e sono bastati pochi anni

per troncarsi qualsiasi memoria diretta dell'avvenimento. È stata una parabola che ha corrisposto ad un processo sociale complessivo di riflusso nel privato», anche nel mondo dell'arte dove, intanto, si è assistito al tramonto del valore culturale a favore di quello espositivo, di spettacolo e d'intrattenimento. Alberto Asor Rosa, nel libro-intervista sugli intellettuali “Il grande silenzio”, a cura di Simonetta Fiori, lamentava nel 2009 che «dove non c'è vita politica, la società tutta marcisce». Nei decenni successivi sono stati ben più attivi nella riflessione sulla memoria e sull'oblio i letterati, i filosofi, i musicisti, i cineasti sollecitati dalla Casa della Memoria, istituita dal Duemila dall'Associazione dei familiari delle vittime, dal Comune e dalla Provincia per continuare a costruire una memoria condivisa. Nel settore specifico delle arti visuali e plastiche non sono cessate del tutto le proposte, ma sono state sporadiche e occasionali, se non nelle costanti iniziative delle scuole e delle accademie d'arte, coinvolte anche in progetti di ambientazione pubblica dei lavori eseguiti. Per il mondo degli artisti possiamo citare ad esempio nel 2009 per la Fondazione Trebeschi, la presentazione di cinque incisioni di Carlo Pescatori, e nel 2014, quarantennale della strage, l'evento al Salone Vanvitelliano “Raccontare piazza Loggia 40 anni dopo”, su iniziativa delle Acli (tra gli artisti Arbosti, Cherubini, Formigoni, Gabbia, Gilberti, Lazzari, Nicolosi, Bombardieri, Sanzeni, Salodini). All'insegna dell'Anniversario l'AAB propose al Grande Miglio in Castello “Arte degli anni Settanta nella collezione Gervasoni”, con opere tra gli altri di Baj, Bonalumi, Brindisi, ma con nessun'altra attinenza con l'evento storico che non fosse la contiguità del decennio. Ecco che ci si appigliava a flebili testimonianze di un mondo perduto, le cui tracce appena visibili costituiscono però il tessuto della nostra vita di cittadini bresciani, non di un mondo indifferenziato e insensato. Cancellare

il senso della storia, e la spinta etica, per una dilagante smemoratezza, corrompe dentro e distrugge fuori. Nei giorni dell'attuale cinquantenario della strage, l'associazione Aref di piazza Loggia rilancia sui canali social il video del “Percorso della memoria: segni della resistenza antifascista a Brescia” che riprende la rassegna dei monumenti, cippi e lapidi della Resistenza, esistenti nella città di Brescia, realizzata nel 2015 dall'Aref in collaborazione con l'Anpi e l'Associazione Fiamme Verdi. Anche le vittime di piazza Loggia entrano nel percorso dei caduti per la libertà, di cui sono state aggiornate le biografie. Di quella ricognizione è stata realizzata una mappa multimediale che guida a lapidi, manufatti, cippi, targhe, lastre collocati in ventotto siti nel territorio cittadino. Come ricorda Roberto Ferrari, animatore dell'Aref, nessuna generazione è indipendente dalla propria storia. Da tempo ci si compiace troppo da parte degli intellettuali e degli artisti di pronunciarsi – ricorro ancora ad Alberto Asor Rosa – sui temi del privato, dello psicologico, più che del politico, civile, sociale. Ma un cittadino deve sentirsi responsabile di far parte di una città che non è solo una “civitas”, ma è una civiltà.

Visioni dalla città ferita: la sezione storica della mostra AAB

Nella mostra delle opere selezionate tra quelle dei soci che hanno partecipato al concorso indetto dall'AAB a cinquant'anni dalla strage di piazza della Loggia si è scelto di inserire una piccola sezione di lavori storici di artisti bresciani, intendendo per storiche opere che allora furono presentate alle varie rassegne dal 1975 ai primi anni Ottanta dedicate alla memoria e alla riflessione dell'intera città sul tragico evento della bomba contro i concittadini riuniti per manifestare democraticamente. Ci si muove sui due filoni: della figura martoriata, percossa e deformata, offesa e calpestata, e dell'alle-

goria che si interroga anche sul rischio di assecondare il negativo del presente, privandosi del sentimento del futuro, anche quando non si allude direttamente alla rievocazione diretta della strage, ma si guarda all'indebolimento delle coscienze avvinte dalle seduzioni di una società in cui si riempie con i consumi il vuoto di valori e di partecipazione alla vita comune, a darne un senso. Nessun artista ha “parlato” con una prospettiva giudicante, ma con un sentimento che montava dal profondo: la ripugnanza per quella brutalità, certo, ma altrettanto la ferita, l'offesa all'essenza dell'umanità.

Di Prata, Seccamani, Ghidinelli

Tra le opere per così dire iconiche, nell'immediata rielaborazione del lutto a pochi giorni dalla tragedia, c'è una tecnica mista su tela di Oscar Di Prata, che nella sua lunga presenza sulla scena dell'arte cittadina è stato testimone di accorata partecipazione civile e religiosa. Si intitola *Brescia anno zero*. All'angosciosa notizia dell'atroce misfatto l'artista si gettò su alcune tele, e nacque un piccolo ciclo di varianti sui morti ammucchiati davanti alla colonna sbrecciata, il pacifico mascherone della fontanella con il ghigno deforme. Uno di quei lavori fu donato al Comune nel 2010, col titolo *Quel giorno nella mia città*. Dominanti il nero dell'odio e dell'ideologia malata che aveva accecato i terroristi neofascisti, ma anche il nero della notte «sola nel mondo eterno, la notte (che) non avrà più albe» del poeta romantico Novalis; il rosso dell'esplosione, il rosso della passione e del sangue dei caduti e dei feriti; il biancogrigio di quella mattina di pioggia, il biancogrigio dolente della nebbia dopo l'esplosione, il biancogrigio di una ragione vacillante. Il mucchio dei caduti risuscitava in lui un tema ricorrente, la visione compassionevole dell'umanità in balia dei flutti su una zattera, nel flusso apocalittico del tempo. Con quel ciclo dell'Anno zero Oscar Di Prata si faceva

drammaturgo di un dramma senza parole, della morte civile in un mondo che ignora la pietà, con un secco taglio spirituale, dalla parte dei martiri, e un misticismo di “vanitas”, dalla parte della morte imminente. Altrettanto in presa diretta nacque l'opera di Romeo Seccamani, che nell'elencare i giorni di sgomenta elaborazione nel titolo stesso, *Soggettivo momento di un tragico fatto, Brescia 28-29-30-31 maggio 1974*, tormentò il supporto con il suo inchiostro e la sua tempera come stillassero anch'esse il sangue e le lacrime della città ferita, finché le forme figurali non resistettero in filigrana, riassorbite nella materia come si saldassero nel vincolo mortale, bloccate nella prigionia di una tela di ragno perché si tramandassero nella memoria. Forme primordiali, che il pittore e ben noto restauratore cercava di trattenere nella vita vivente, ma a quelle figure delle vittime che acquistavano evidenza monumentale affidava di incombere sul popolo della città, di proteggerlo quasi tra le proprie braccia penzolanti, in un abbraccio che poteva richiamare l'iconografia d'una Madonna della misericordia, e di indurlo a stringersi nell'unità della resistenza, affinché quel martirio non fosse stato inutile. L'opera di Adriana Ghidinelli è del 1975-76, tra quelle degli artisti che si unirono nella mobilitazione in nome della libertà della vita democratica e dell'arte che scende in campo con un forte impulso etico. *La tragica bomba* è un olio su tela che riprende le prime terribili foto iconiche di quei morti e feriti accatastati l'uno addosso all'altro. La stessa scena proposta da Oscar Di Prata, ma le figure là sbocconcellate sono qui un poco geometrizzate e rinsecchite nel nudo degli inermi e degli innocenti, i colori accesi ma lividi, un rosso di sfumature aranciate, giallastre, violacee sullo sfondo nerastro dei portici della piazza. Qui ci sono anche sopravvissuti in mezzo ai morti, e questi scampati levano le mani a coprirsi il volto perché quell'evento non è solo sgomen-

tante: è inguardabile, è vergogna e oltraggio a ciò che resta dell'umano. Qui echeggia il silenzio urlante che scese sulla piazza dopo la bomba, i lamenti strozzati in gola, e si profila la rottura dell'organizzazione formale, come del corpo della vita civile, invocando che ci sia ancora l'energia di un riscatto di animazione interna.

Allegorie di Pescatori e Gallizioli

Due lavori di decani tra gli artisti bresciani che qui riproponiamo hanno preso la strada dell'allegoria. Quello di Carlo Pescatori fu incluso nella rassegna del 1975 alla Camera del Lavoro di piazza della Repubblica e potrebbe apparire provocatorio, in realtà sarcastico e amaro: un grande acrilico su tela del 1974 dal titolo *Ciquita banana*, evocata dalla scritta gialla in decomposizione nei caratteri da cartellonistica pubblicitaria, imminente su una natura morta che evoca la Canestra di frutta di Caravaggio, ma metallizzata, e sotto una sinistra mano quantata che impugna una sorta di lametta-taglierino, o piccola trappola, com'è la resa morale che l'artista qui denuncia, nell'asservimento al dominio della merce. Pescatori ci dice che a furia di sprecarla, un giorno o l'altro la libertà la perderemo, ce la toglieranno. Un latente invito, nel montaggio tra l'artificio della visione e l'autenticità delle lacerazioni della coscienza suggerita da quella mano minacciosa, a ritrovarsi a vivere in una società nella quale si fosse obbligati a essere liberi da cose più grandi di noi (fu la accorata preoccupazione di Norberto Bobbio nel “Profilo ideologico del Novecento italiano”, che risaliva al 1968). Giuseppe Gallizioli partecipò a quella mostra con un dipinto nello spirito del suo surrealismo ecologista, che si intitolava *Una morte fluorescente*: una fiammella accesa da un fornello a gas, ad alimentare una sorta di M di morte e una nuvola fluorescente e sinistra nel cielo tenebroso. Nato a caldo dell'attentato nel 1974,

ma non rintracciato, fu però seguito da alcuni lavori del 1975 che meditavano sulla strage, sul mondo disumano, richiamandosi all'“Angelus Novus” di cui parlava Benjamin, prendendo spunto da un dipinto di Klee, per l'uomo metà mutilato, metà alato, risorgente dalle rovine della storia. Vennero grandi oli come *L'Angelo di Auschwitz* e, ora in questa selezione, *Il nordico Angelo espiatore*, che in un cielo vuoto soffia nelle trombe del giudizio, che insieme aspirano tutto l'immondezzaio dell'immensa cloaca a cui s'è ridotto il mondo. Fu dedicato a un'amica croata che aveva scelto di fare della propria intera esistenza, nella solidarietà per i poveri e i reietti, l'espiazione delle colpe di un padre fervente nazifascista. Era una disperata resistenza affidata ad una carpenteria alchemica, e a un simbolismo visionario, sull'orlo di un mondo vuoto.

Botticini, Serra, Lazzari

Di quel 1975 è anche la *Composizione per la pace*, l'olio su tela di Vittorio Botticini, tra i principali protagonisti del rinnovamento dell'arte a Brescia nel secondo dopoguerra quando con Guglielmo Achille Cavellini frequentava Vedova, De Pisis, Birolli, cercando uno spazio pittorico emozionante che aprisse alla trascrizione lirico-vitalistica della realtà, poi era stato incessante sperimentatore, ma cercando sempre l'identità tra espressione e coscienza morale. In questa Composizione si ritrova la dissoluzione e ricomposizione della forma-colore come scansione simbolica di spazi e passioni. In fondo l'artista, che dopo piazza Loggia meditava sulle rovine della storia, non aveva dimenticato anche negli anni estremi (sarebbe scomparso nel 1978) il dettato di Birolli: «Poeta è chi sa trasfigurare in mito la visione della realtà». Un mito amaro qui, tra lacerti di drappi, bandiere e insegne abbandonati a terra, e l'artista che pare meditare su cose, e storie, che vengono da una profon-

da lontananza, straniare, il colore che s'immalinconisce e intristisce, si screzia d'opacità, si spegne in profondità più dense e cupe. Già, questa città non troverà pace, finché non avrà ottenuto piena verità e giustizia.

Un disegno a china della scultrice Margherita Serra, *Strage-ambiente* del 1977, ricorda un percorso di ricerca che è approdato poi nel Monumento in cemento armato e bronzo ai Caduti nei lager, del 1979, eretto in piazzale Vittorio Veneto a comunicare una nitida geometria dell'angoscia. Un groviglio livido e allucinato di teste, pugni, frammenti di corpi, elementi di natura in un intrico di forme attorcigliate e incastrate, rotte e ferite, a riflettere su una condizione umana alienata, violentata; ma da quell'intrico o impasto quasi biologico affiorano trasalimenti e sussulti di vitalità segreta, soffi, mormorii e respiri nello scorrere del tratto quasi evanescente ma lievitante. Una partecipazione impegnata a elaborare la memoria della bomba di piazza Loggia, ma sul piano del coinvolgimento emozionale e mentale con ripercussioni dal profondo, con la grafica che si fa contemporaneamente sismografo e struttura di moti interiori.

Giusi Lazzari è un'altra decana che è presente con un piccolo lavoro grafico, un'incisione all'acquaforte del 1979 intitolata *Piazza Loggia-Massacro*: un uccello spiumato e spiacciato sui lastroni di pietra squadretata di piazza della Loggia. Non c'è nessun ricetta tenero che possa accogliere questa incarnazione di una vittima della strage, c'è solo il riscatto nella contrazione di un segno d'espressività alta. Nel contrarsi quasi a frugare con pietoso ritegno quei poveri resti, tanto più l'acquaforte di Giusi Lazzari si fa governare da un segno friabile, dolce e spesso, di lirismo amaramente asciutto. La frantumazione del segno, della luce, nel filamento, nella picchiettatura racconta dello sfilacciamento dell'umano e crea un fondo di pietà, di doloroso intenerimento, ma altrettanto di doloroso disagio.

Levi: stai dormendo, o fai finta anche tu?

Chiude la piccola rivisitazione l'olio di Eugenio Levi intitolato *La sosta*, degli anni Ottanta. Ha una grande carica simbolica. Una visione quasi metafisica, tra la veglia e il sogno, in quei portici scanditi da fasci di luce e ombra, deserti, che accolgono solo delle biciclette abbandonate (e sembra di contarne otto, come le vittime della strage in quella piazza che qui s'intravede). Un sentimento inquietante di attesa, di mistero è sceso in luci livide ad abitare la piazza al posto dei cittadini. L'ultimo messaggio di Levi, poco prima di morire, fu di etica civile: «Stiamo diventando troppo evasivi. Nella nostra società, la voce dei pittori si va facendo sempre più fiavole».

Levi veniva dalle stagioni dell'impegno nella declinazione dal racconto sociale al realismo esistenziale: erano ben note le sue periferie di casermoni e panni stesi, a raccontare l'alienazione dei rapporti umani, il disperdersi del fiato caldo del borgo, della città nell'anonimato e nella frantumazione. E già s'erano incontrate le sue bici abbandonate in un canto, appoggiate a un muro. Nel suo percorso di pittore si era sempre segnalato per un canto trattenuto, di apprensione risentita ed elegia amara, anche in sterpi spinosi e urticanti, di aspra vitalità. L'ultimo Levi, che con suoi grandi pannelli pittorici avrebbe dovuto accompagnare le tappe di un tour di Francesco De Gregori, aveva gridato la voglia di rompere il silenzio, a difesa delle ragioni d'una vita fragile e precaria, non d'uno solo, ma di tutti.

Ce lo ricorda il dipinto *La sosta*, con quella piazza abbandonata. E lo ricordiamo a noi stessi e agli artisti, con parole dalle canzoni di De Gregori: «La storia siamo noi... questo rumore che rompe il silenzio... questo silenzio così duro da raccontare». Insomma, cittadino della Brescia democratica, «Stai dormendo, oppure fai finta anche tu?».

OPERE STORICHE

È bene che i giorni della strage rimangano nella mente e siano presenti nella coscienza di tutti gli italiani come espressione dell'odio fascista e come ammonimento a vigilare sempre in difesa della libertà.

Sandro Pertini



Oscar Di Prata, *Brescia anno zero*, 1974, tecnica mista su tela, cm 90x100.

Quando la morte coglie chi ha bene vissuto, anche nel tragico silenzio di quelle voci la verità continua a parlare a nome loro e per merito loro. Questo è l'aldilà in cui tutti crediamo e al quale è affidata la memoria ogni giorno più viva e struggente dei loro nomi a noi d'ogni altro più intimi e cari.

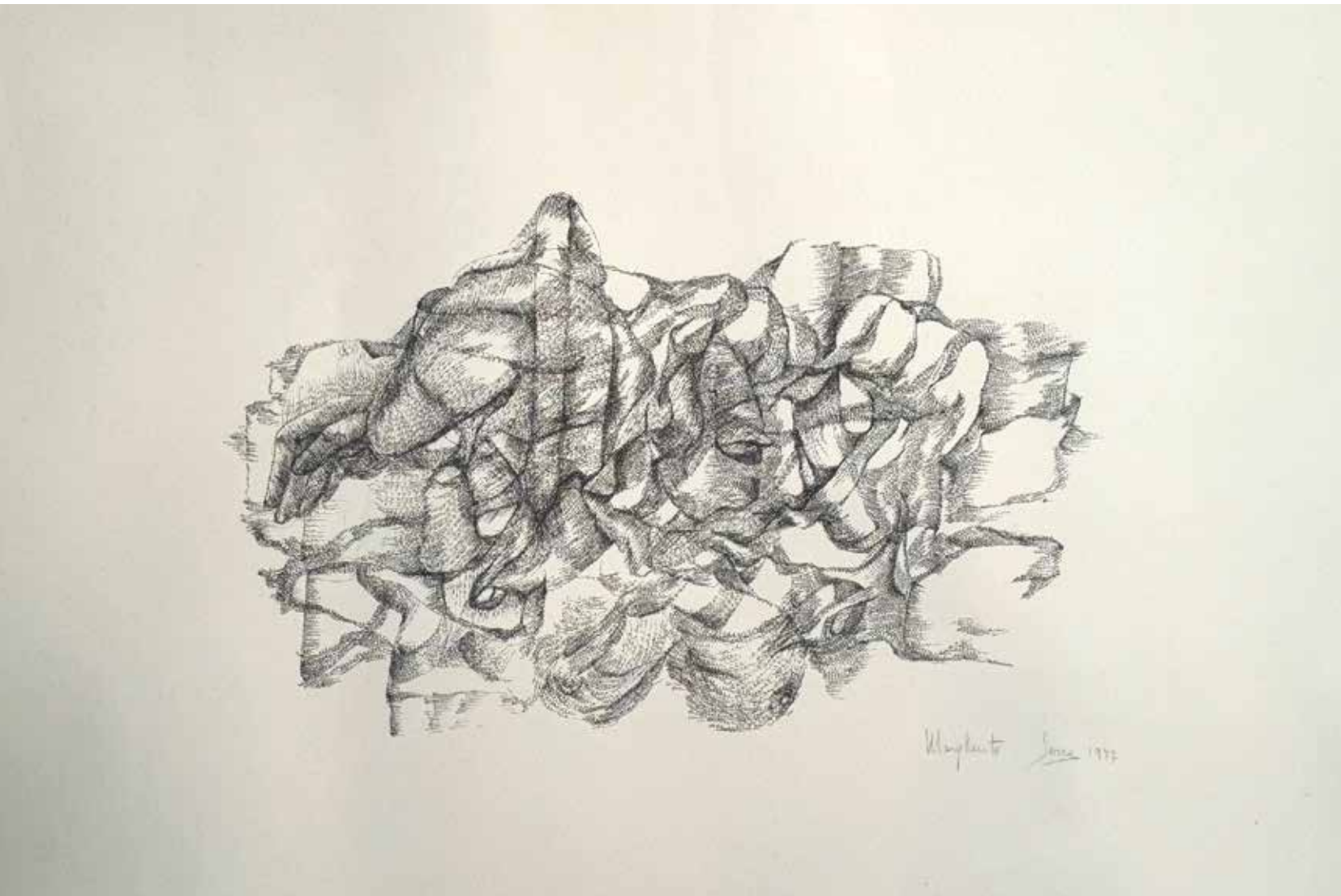
Mario Cassa



Adriana Ghidinelli, *La tragica bomba*, 1975-76, olio su tela, cm 94x122.

In questo momento, l'errore più irreparabile che la democrazia in Italia può compiere è di sottovalutare il pericolo fascista. Si alimenta questo errore quando si tenta di convincere le masse popolari che il fascismo è costituito da “squallide minoranze”, che “è morto per sempre il 25 aprile 1945”, che la sua eliminazione è una semplice questione di efficienza delle forze di polizia e della magistratura, o di adeguatezza della legislazione. [...] Il risultato di tutti questi modi di impostare il problema è che il fascismo viene presentato come qualcosa di ben più debole di quanto esso sia in realtà.

Emanuele Severino (1974)



30 Margherita Serra, *Strage-ambiente*, 1977, disegno a china, cm 50x70.

Il terrorismo, producendo terrore, faceva aumentare il desiderio di cambiamento incarnato nei primi anni Settanta dal Pci. Quando c'è il terrore ci si barriera in casa, nella vecchia casa. Chi ha paura anche e soprattutto delle novità, non vede quindi di buon occhio i cambiamenti sociali.

Emanuele Severino (2015)



Giusi Lazzari, *Piazza Loggia. Massacro*, 1979, acquaforte, cm 28x30.

Occorre prendere atto delle proprie responsabilità come uomini di cultura e liberi cittadini, e denunciare invece di tacere, criticare invece di subire, proporre invece di tollerare. La sfiducia nelle istituzioni, per quanto storicamente spiegabile, non può che fare il gioco della reazione e del regresso.

Claudio Abbado



Tra il senso delle parole, dei discorsi, delle convinzioni di allora e quello del discorso politico e privato di oggi la dismisura è abissale. [...] Parlo della sincerità, della franchezza, dell'onestà, insomma della luce che rendeva comunque trasparenti le parole, i discorsi, i gesti di quei giovani: e parlo della opacità, della rassegnazione all'equivoco, della banalità che spegne le parole, i discorsi d'oggi.

Mario Cassa



Romeo Seccamani, *Soggettivo momento di un tragico fatto*, Brescia 28-29-30-31 maggio 1974, 1974, inchiostro e tempera, cm 62x40.

In questi anni di stragi, tra cui quella che ancora ci commuove e ci sdegna, la strage di piazza della Loggia, troppi “oggetti misteriosi” hanno attraversato il cielo delle nostre istituzioni perché non ci si debba seriamente preoccupare della esistenza di un potere occulto che abita nei sotterranei del palazzo.

Norberto Bobbio



Carlo Pescatori, *Ciquita banana*, 1974, acrilico su tela, cm 160x100.

Fra tutte le azioni delittuose che gli uomini possono compiere contro altri uomini, la strage è uno di quelli che più si avvicina al male radicale.

Norberto Bobbio



Vittorio Botticini, *Composizione per la pace*, 1975, olio su tela, cm 120x60.

Giulietta e gli altri caduti con lei sono i “martiri”, i “testimoni” di una volontà di giustizia e di amore che li accomuna a tutti coloro che in tutto il mondo “hanno fame e sete di giustizia” e per questa fame, per questa sete, danno la loro vita. “Quale amore più grande di colui che dà la vita per i suoi fratelli?”. Giulietta e i suoi compagni l’hanno data. Essi, i “rivoluzionari per amore” come ieri i “ribelli per amore”.

Mario Cassa



Eugenio Levi, *La sosta*, anni Ottanta, olio su tela, cm 150x130.

ARTISTI PER IL CINQUANTENARIO: UNA FERITA MA INESAUSTA ATTESA DI VERITÀ

Fausto Lorenzi

Oggi tutto si consuma, diventa sostituibile, intercambiabile, ma non tutte le immagini hanno lo stesso statuto. L’arte non è mai solo una questione di gusto, è una questione vitale, che ci implica direttamente. È un’energia che prende corpo – ci ha ricordato lo storico e filosofo delle immagini Georges Didi-Huberman – sedimentandosi nel tempo, ma non fossilizzandosi, bensì conservando tutto il suo potere di muoversi, di trasformarsi. Che cosa significa allora un’immagine della strage che sopravvive, che si tramanda? Una strage di per sé dovrebbe essere inimmaginabile, irrepresentabile. Ma è proprio l’immagine, come la parola, che si fa testimonianza, che contraddice ogni volontà di scomparsa (la vicenda delle inchieste sulla strage nell’agorà, la piazza cuore della città democratica, è stata tutta una storia di tentativi di depistaggio, di insabbiamento, di poteri anche istituzionali rintanati nell’ombra). Allora significa che quella immagine ci guarda, ci interroga, fruga nelle nostre coscienze, ci può smuovere. Più guardiamo quell’immagine, più ci inquieta.

Ecco perché nella mostra che l’AAB dedica al cinquantenario della strage di Piazza della Loggia, con opere di artisti soci selezionate attraverso il concorso indetto dall’associazione, non si parla delle immagini proposte

secondo il modello tradizionale dell’analisi formalista né della bellezza o della differenza tra livelli di qualità artistica, ma si focalizza l’attenzione sulla dialettica tra immagine e risposta emotiva, sia lo sgomento, la rabbia, la pietà, cioè si va alla sostanza delle nostre reazioni. Arte è un concetto condizionato dalla politica dei musei, dai libri d’arte, dal mercato e dalla moda, ma l’immagine è un intrico di tempi e ritmi eterogenei, sicché anche questa testimonianza di una associazione di artisti può essere forse letta come smontaggio di una percezione o conoscenza irrigidita, e insieme montaggio di una nuova comprensione.

Se l’arte, che è un sistema di forme, da sola non basta a raccontare la storia morale e civile di una città, né può essere la prassi di un umanesimo militante, permette tuttavia di tracciare un sia pur sommario percorso storico a tema, che ha puntelli nelle opere d’arte qui raccolte tra quelle partecipanti al concorso tra i soci indetto dall’AAB, ma che va dritto a sondare la centralità del tragico evento nell’immaginario e nella coscienza civile della Brescia di oggi.

Il tema è rischioso perché prossimo al patetico, alla retorica. Ma vogliamo citare un celebre memoriale eretto a Rotterdam, il monumentale bronzo di Ossip Zadkine

della Città distrutta, 1947, denuncia dell'ardua ricomposizione dell'unità frantumata fra uomo, società, storia allo sbocco della Seconda guerra mondiale. Faceva intendere che la contezza dell'orrore era rimasta nelle coscienze come un nuovo peccato originale: non si sarebbe più potuto dare la stessa pienezza, salda e inco-sciente, all'immagine dell'uomo.

Diceva l'allora sindaco di Brescia Paolo Corsini in un incontro con gli studenti nel 2005 all'auditorium San Barnaba, che noi, al di là dell'accidentato e ostacolato iter giudiziario, conosciamo la verità storico-politica della strage: «Bisogna insistere su questo tema della verità. La verità è dura e perché possa essere perseguita necessita della forza della sua sopportazione, perché spesso è drammatica, rischia di essere insopportabile... Questa è la ragione per la quale la verità abbisogna di coraggio per la fatica che essa comporta. La verità che ricerchiamo rimanda ad un filo interrotto, ai meccanismi della complicità e del silenzio, dell'omissione e della copertura, del depistaggio e della deviazione». Giulio Carlo Argan ha parlato del '900 come di un secolo che ha avuto paura o vergogna dello specchio della storia: il critico ha sostenuto che con *Guernica* di Picasso, 1937, si chiudeva per sempre il problema della storicità dell'arte «cioè del suo inquadrarsi, sia pure per contraddizione dialettica, nel sistema globale della cultura moderna».

È vero, il mondo corre veloce, è giusto che ridefinisca in altro modo la modalità e spazialità stessa dell'operare artistico, ma attenti perché c'è da salvaguardare una spinta contraria non meno intensa della tensione verso il villaggio globale: all'esigenza di vivere in rete, di moltiplicare i canali social, si contrappone quella di trovare spazi di raccoglimento, di difesa e protezione dell'io, non solo singolo ma anche collettivo.

Il concorso indetto dall'AAB si è intitolato "L'arte e la

piazza" perché è in quel luogo profanato dall'attentato fascista che si celebrano i riti della vita civile, il confronto, il dialogo, la protesta, ma anche la festa: lo spazio sacro della cittadinanza, delle passioni collettive, della libertà delle idee. In questo stesso catalogo si rievoca la mostra del primo anniversario della bomba in piazza Loggia, allestita nel maggio-giugno 1975 nel Salone Vanvitelliano: tra le immagini fotografiche scattate dopo lo scoppio proiettate in loop c'erano pochi inserti scritti, tra cui un aforisma di Bertolt Brecht: "Il grembo che partorisce la cosa immonda è ancora fecondo". Ci si interroga quanto lo sia ancora oggi, per cui chi voglia solo sopire, sedare, cancellare, pecca ancora per omissione, ignavia, vigliaccheria, fuggendo dalla propria responsabilità di fronte a sé stesso e gli altri concittadini, tanto più che tra una, al più due generazioni, non ci saranno più testimoni diretti.

In mostra, le opere plastiche o installative di cinque artisti potrebbero essere lette come bozzetti per un monumento alle vittime. Se l'architettura disegna un territorio, compito della scultura è la ricucitura della memoria della comunità che vi abita, anche solo per allusioni, interrogazioni, enigmi.

Lo spessore del lavoro degli artisti sta appunto nella capacità di trasformare uno spazio geometrico in uno spazio storico, percepibile nella sua capacità di farsi scrittura di una memoria collettiva. Più che grandi racconti, a volte ne bastano di minimi, per spazi da restituire alla percezione di beni d'uso comune. Come prova a fare Alborghetti, dove la speranza nasce da un gesto – un germoglio, o un levarsi d'ali che vince sull'ombra scura – da una frantumaglia di schegge vitree e alabastrine. Rinasce dal sottosuolo – un cupo basamento a griglia – anche la figura ignuda del lavoro a quattro mani di Martinelli-Salveti: la città rigenerata che si libera dalla sentina del male, dove cola il rosso delle vittime. Il sin-

tetismo novecentista geometrizzante, lo stile araldico della plasticità che diventò la direttiva del regime fascista, è utilizzato da Bertoli per figurare nel marmo due ideologie contrapposte, che troncano ogni confronto. Legate al lutto sono invece la pietà lignea dalle figure tronche di Cerquaglia, e l'uomo in gesso di D'Adamo che si copre il viso camminando tra i frammenti ferrosi della piazza squarciata dalla bomba, novello Adamo cacciato dall'Eden.

Tra i lavori pittorici, decani dell'arte bresciana come Arbosti con la tipica impaginazione a incastro di finestre specchianti e la tavolozza fredda, metallizzata, rifrange una forte simbologia memoriale, tra sguardo scrutatore, impenetrabilità e rimozione dell'orrore; Belotti altrettanto ricorre alla simbologia delle mani, tra offesa e difesa, in un mondo esplosivo nella massa fluida, biancastra, perlacea che avvolge il marasma delle cose, ed è l'onda d'urto dell'esplosione e insieme il naufragio nel vuoto della smemoratezza; Petroni sembra un maestro di un violento teatro di luci e ombre secentesco, nell'ostendere il sudario di una Pietà davanti alla macchia bruno-sangue della disumanità atroce, in una laica religione della negatività.

Opere allusive di grande essenzialità, con pochi elementi austeri, sono di altri artisti di lungo corso, come la lastra rugginosa di Vezzoli, una sindone inchiodata sulla brutalità oscura d'una base fibrosa, nella scabra ostensione di materiali; o i tre cassetti murati della memoria-moria, di Moglia, da cui spuntano mazzi di fiori secchi, su uno sfondo che evoca la colonna dei portici e l'indistinto del ricordo; o la composizione a polittico laico di otto piccoli disegni, quante le vittime, di Bertelli, striscia di bagliore bianco su un orizzonte nero: tra la notte buia e l'alba una promessa di luce che scaccia la tenebra. Un'aspra essenzialità è cercata anche dalla teca in legno grezzo di Cicognetti socchiusa su una

visione dell'orrido strazio; o dalla sferzata diagonale di sangue, tra ferita e grido, che sovrasta ogni cornice, cioè ogni misura, ogni distanza, dentro una voragine cupa di nero, di Ghidini; o dai lampeggianti strappi di bagliori biancorossi come lacerazioni nel buio di quell'orrore, e delle coscienze, nel lavoro di Parolari. Irto e delicato il lavoro di Rovati: da un'intricata trama grigiastra, mappa labirintica di città-piazza senza più coordinate o sconvolta rete di vasi sanguigni, sprizza una spuma di sangue che sboccia come una rosa rossa. Una folata di vento fa vorticare fino a noi fiori e petali simili a gocce di sangue che contengono i morti e i feriti della strage sulla carta di Conti.

Denso, immerso in un'atmosfera torbida e malata, è il ricordo di Giustini dal luogo della strage in una febbre di mestizia e sfaldamento nell'inesorabile lavoro del tempo. Nel collage di Nalli incombe aggettante dal supporto il mantello nero che avvolge il mostro del terrore.

Altre riletture sono più descrittive: l'acquerello di Savoldi di luce livida nella piazza la mattina piovosa della bomba, la folla che pare già in muto pellegrinaggio; l'oratoria civile del collage di Marpicati, il teatrino memoriale di Arnaudo.

Il mattatoio di corpi ammucchiati di Nicolosi evoca la linea tutta psichica, furibonda e allarmata dell'espressionismo più concitato, con sgomenta pietà per l'umanità oltraggiata. All'opposto Ferretti propone la salda simbologia di uno stemma araldico, nella fermezza della città dei giusti.

Il precario calendario degli infiniti giorni della richiesta di giustizia e verità di Recalcati scandisce anche il tempo vissuto dentro di noi, come un diario minimo aperto alla casualità delle occasioni, che nell'accumulo si trasforma nella contabilità, ferita e accidentata, ma ansiosa, incalzante, dell'inesausta, implacabile attesa – e accusa –, che si rinnova da 50 anni.

OPERE PLASTICHE

Questo tragico attentato porta con sé vite in frantumi e un'ombra oscura. La memoria collettiva di quel 28 maggio è incisa nella pietra della piazza, non svanisce nel tempo, ma si estende nel ricordo.



Due figure si contrappongono senza la capacità di confrontarsi, ciascuna prigioniera della propria visione. L'incapacità del confronto fa esplodere la violenza.

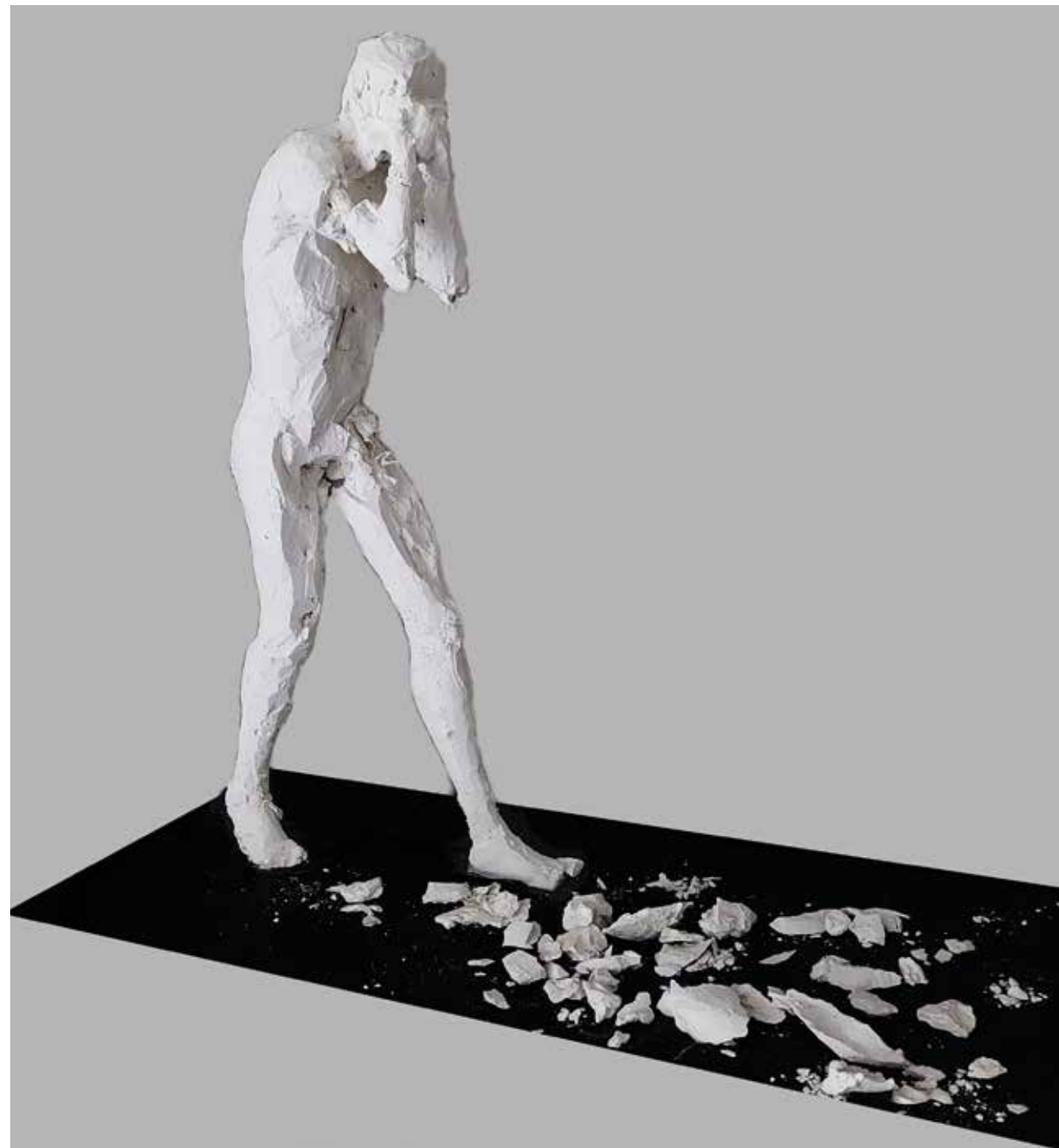


Dai tempi di Caino l'illogicità della violenza cerca di prevaricare la civile convivenza.



Ezio Cerquaglia, *Perché ancora?*, 2024, legno intagliato, cm 75x45x30.

Trasposizione della colonna scheggiata dalla bomba nella figura di Adamo che rappresenta l'umanità sofferente.



Marek D'Adamo, *L'offesa*, 2024, gesso e ferro, cm 88x88x40.

La tela del ragno fascista / l'orrido baratro nero di poteri non più occulti, / il rosso sangue di sorelle
e fratelli / dilagato nel marmo trafitto. / Non si neghi al Futuro il Bianco di una Pura Speranza di duratura
Giustizia.

Maria Grazia Betteni



OPERE MATERICO-PITTORICHE

Ricordando un dramma mai dimenticato.



Pierangelo Arbosti, *Omaggio alla memoria*, 2010, tecnica mista, cm 80x70.

L'opera esprime la vicenda della strage, le due mani simboleggiano l'azione compiuta, la mano singola posta in atto di difesa. L'opera rappresenta l'atto di denuncia e si riferisce al dato di ricerca personale.



Giuseppe Belotti, *Per non dimenticare*, 2024, olio su tela, cm 80x80.

Otto disegni (micro varianti di uno stesso soggetto per costituire un'unica immagine) come otto i morti della strage di piazza della Loggia. La notte e le tenebre non hanno prevalso sulla luce: del resto, si sa, l'ora più scura è sempre quella prima dell'alba.



In un interminabile istante; sgomento, incredulità, paura e poi anni di ricerca della verità spesso catturata da un buco nero.



Luce in un momento di dolore.



Patrizia Conti, *otto/centodue*, 2024, pastelli e acquerelli, cm 20x50.

Dalla brutalità di un vile attentato alla democrazia, il sacrificio di otto innocenti ha dato forza alla ripresa di una città tollerante e aperta alla vita. La stele rappresenta i caduti, l'orologio il tempo che si fermò, mentre la raffigurazione sulla destra è una metafora dell'amore e dell'inclusione che porta alla rinascita della città.



Alessandra Ferretti, *Leonessa d'Italia*, 2024, tecnica mista, cm 100x72.

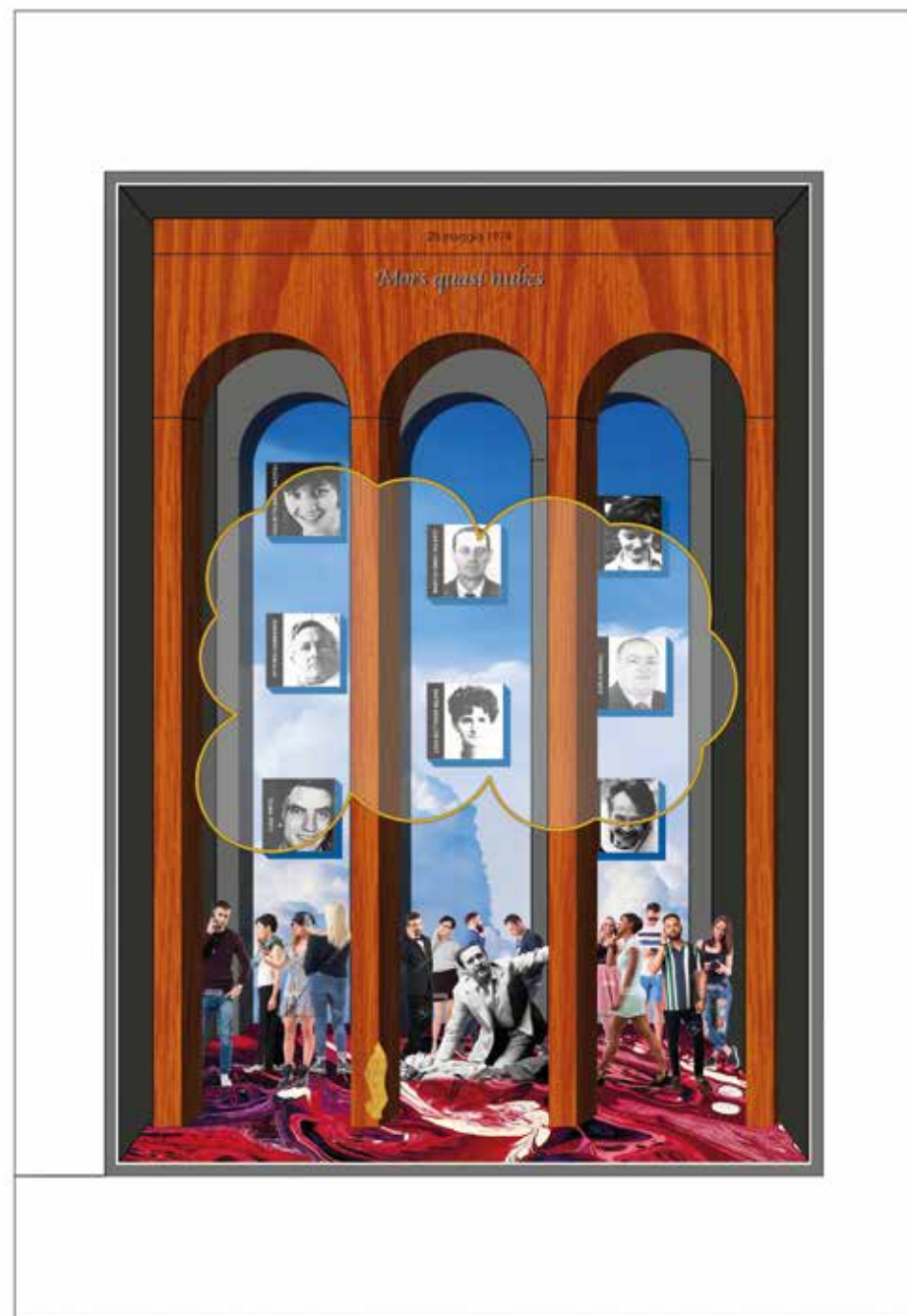
D'una ferita ancora fresca per quanto vivo deve essere ancora l'ideale di un Paese libero e democratico.



Ho voluto fermare il tempo e lasciare alle nuove generazioni una testimonianza di tutto quanto avvenuto in quel tragico giorno in piazza Loggia il 28 maggio 1974.



L'opera intende riscattare alla memoria la strage di piazza Loggia a Brescia del 28 maggio 1974.



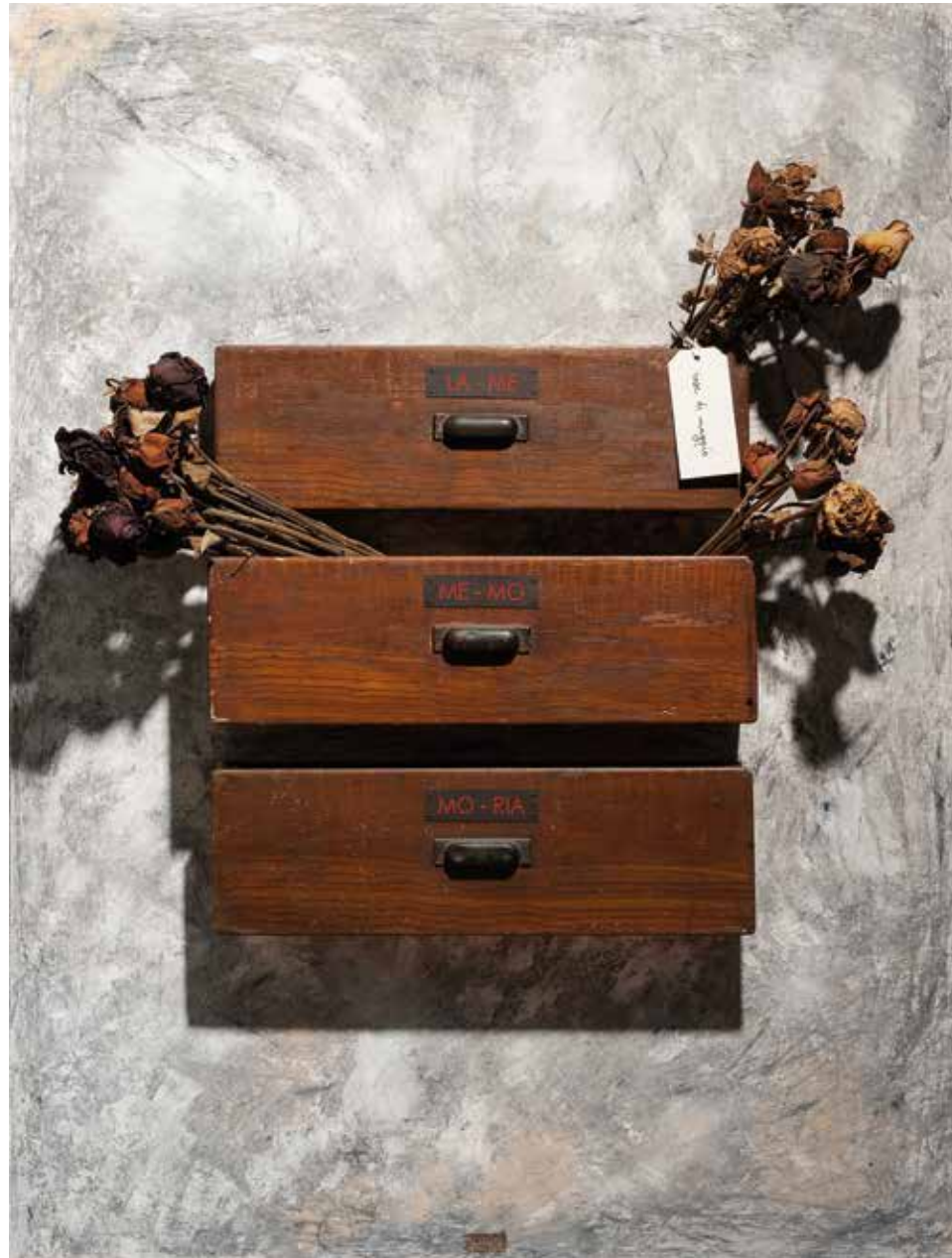
Aldo Guillermo Arnaudo, *Mors quasi nubes*, 2024, tecnica mista, cm 141x100x5.

Un'immagine ripetuta, sincopata, dolorosa, perché l'unica resistenza possibile è la costante richiesta di verità. Un'opera in cui la strage di Brescia diventa simbolo e ricordo di ogni strage. I giudici con le mani in tasca e le impotenti forze dell'ordine, l'urgente bisogno di giustizia, il dovere di indagare e oggi, più che mai, il diritto di sapere.



Livia Giovanna Marpicati, *La verità a te dovuta*, 2014, collage e olio su tela, cm 60x80.

La memoria è un archivio di tre cassette: il primo contiene documenti con iniziali da LA a ME (LAME = FERITE), il secondo da ME a MOm (MEMO = IL RICORDO), il terzo da MO a RIA (MORIA = IL NERO ABISSO).
Le rose di maggio sono secche.



L'opera rappresenta le lacerazioni socioculturali inferte alla comunità bresciana, e non solo, dai neofascisti.

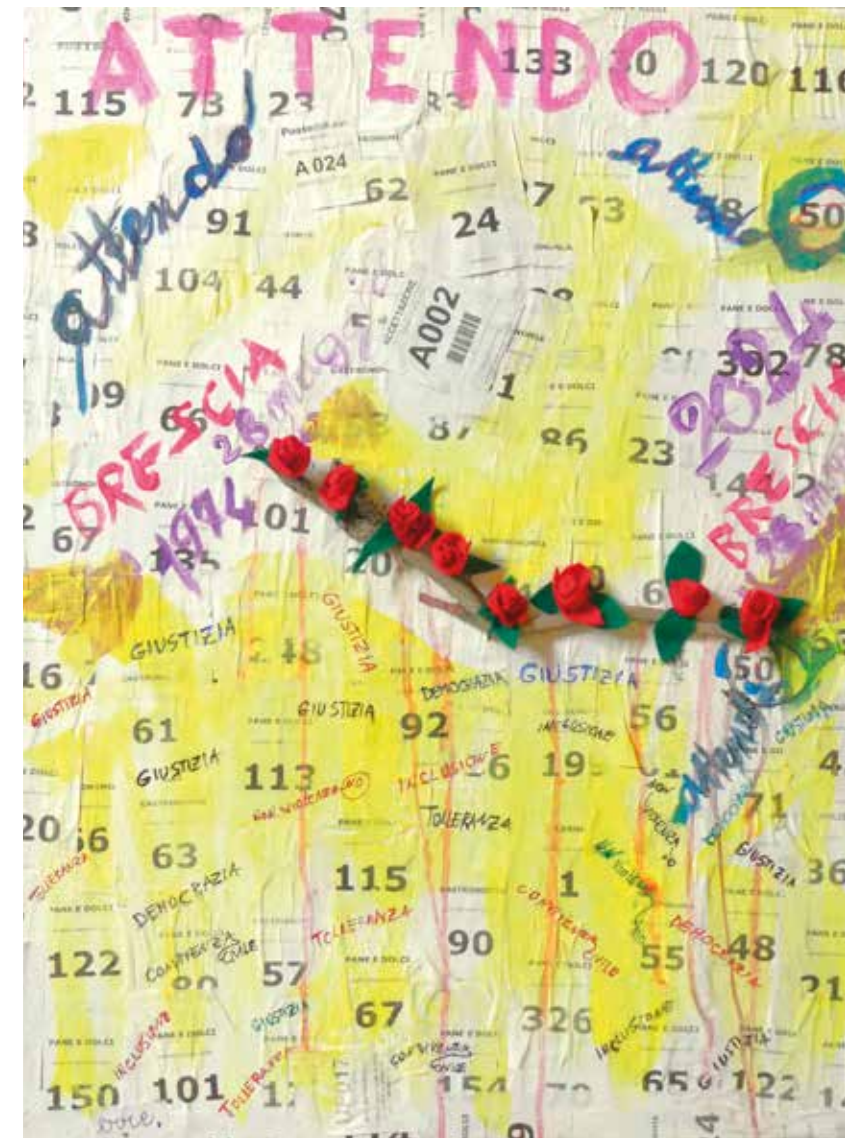


Il sudario, intriso del sangue delle vittime, copre la macchia nera, causa della strage.



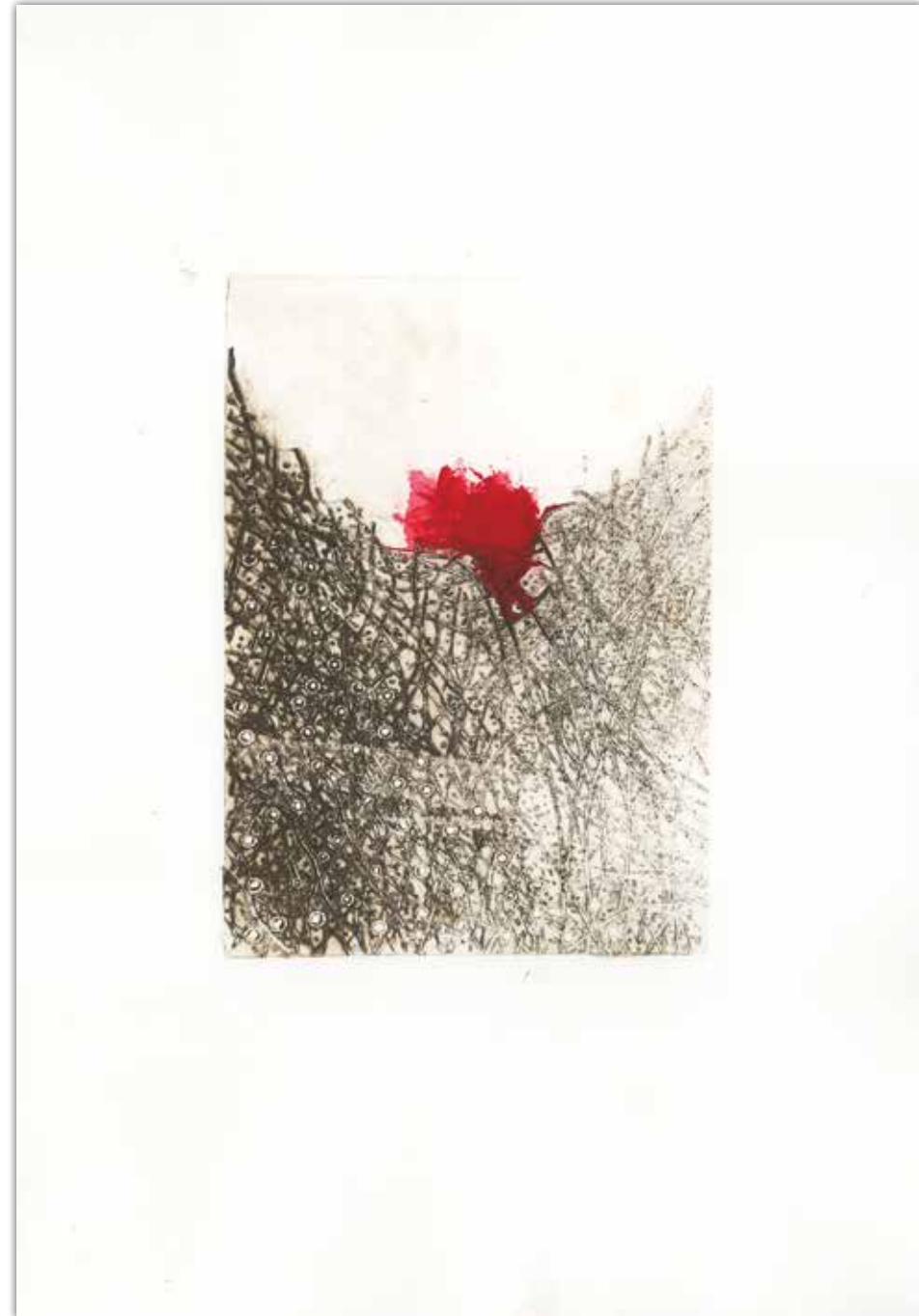
Paolo Petró, *Sudario – la macchia nera*, 2023, olio su tela, cm 96x96.

Poi ci sono altre attese, che sono sociali, come per la strage di piazza della Loggia, la speranza di ricevere giustizia. Un ramoscello di rose, otto come le vittime, cresce abbarbicato come un rampicante al centro dell'opera; in un istante di sospensione cosmica i fiori lasciano intravedere un rigagnolo di sangue o, forse, è solo il colore che emanano i petali feriti, magari nemmeno feriti, ma bagnati dalla rugiada. Rosso che è vita, non violenza, tolleranza, inclusione, convivenza civile, democrazia e soprattutto giustizia, non illusoria, ma sempre possibile, finché non smetteremo mai di aspettarla.



Enrica Recalcati, *Attendo*, 2024, tecnica mista, cm 60x80.

La piazza diventa Resistenza.



Rolando Rovati, *Strage*, 2024, tecnica mista, cm 45x30.

Veduta di piazza Loggia ricordando la strage.



Oriella Savoldi, *Quel giorno... pioveva*, 2024, acquerello, cm 56x38.

Solchi profondi nell'infinito di tarme nere...
la ruggine ricopre un cippo ferito in marmo bianco, ma non cancella.



William Vezzoli, *Chiodi nella memoria ruggine nel cuore*, 2024, tecnica mista, cm 123x70x3,5.

I corpi per terra, il colore rosso dominante sembrano un mucchio inerte, ma gli occhi rivolti al cielo
chiedono il perché di tanto orrore e invocano quasi un Essere superiore che possa dar loro una speranza
di vita e di pace.



Pinuccia Nicolosi, *Hanno forato le mie mani e i miei piedi. Hanno contato tutte le mie ossa*, 2014, pigmenti e inchiostri su carta, cm 43x58.

Una sintesi delle emozioni provate per questa tragedia.



APPARATI

In occasione del 50esimo anniversario della strage di piazza della Loggia a Brescia (28 maggio 1974-2024) l'Associazione Artisti Bresciani, in collaborazione con la Casa della Memoria, ha promosso uno specifico bando per invitare gli artisti bresciani a esprimere, attraverso i linguaggi e gli stili loro propri, una riflessione su quello che la strage ha significato e sugli ideali positivi da proporre oggi alle nuove generazioni. La Commissione che ha valutato le opere si è vista costretta a operare una selezione non essendo possibile esporle tutte nello spazio del salone di vicolo delle stelle.

A tutti gli artisti partecipanti va il grazie più vivo per la loro partecipazione che è testimonianza civile oltre che artistica. Per questo le immagini di tutte le opere presentate saranno conservate negli archivi dell'AAB.

IL BANDO

L'anniversario della strage interpella la coscienza della città e dei suoi artisti

Premessa

La ricorrenza del 50esimo anniversario della strage di piazza della Loggia interpella la coscienza della città e, insieme, dei suoi artisti. Il criminale spargimento di sangue del 28 maggio 1974, l'attacco eversivo alla democrazia, il tentativo neofascista – fallito – di riportare in vita fantasmi del passato e di far regredire l'orologio della storia, hanno segnato una cesura della storia di Brescia e del nostro Paese. Fin dalle prime ore dopo la strage, Brescia eresse una barriera invalicabile di fronte ai rigurgiti neofascisti. Gli artisti bresciani si unirono a questa mobilitazione e diedero il loro contributo originale ricorrendo ai linguaggi propri delle arti figurative, della fotografia, della scultura. L'AAB, in prima fila in queste iniziative, diede un contributo specifico nel coordinare le proposte artistiche in difesa degli ideali di democrazia, di civile convivenza, di impegno sociale e rifiuto della violenza. Vale la pena ricordare, in particolare, il contributo dato dall'AAB alle iniziative che per molti anni sono andate sotto il titolo di “Maggio culturale”. Per il 50esimo anniversario della strage AAB intende rinnovare il proprio storico impegno, chiamare gli artisti bresciani a mobilitarsi attorno a questa ricorrenza, farne un'occasione memoriale e al tempo stesso di apertura a un futuro fondato sui principi della democrazia, della non violenza, della tolleranza, della convivenza civile, dell'inclusione. Uno dei modi scelti da AAB è una chiamata degli artisti bresciani, attraverso uno specifico bando, per esprimere attraverso i linguaggi e gli stili loro propri una riflessione sull'anniversario, su quello che la strage ha significato, sulla traccia che ha lasciato nella memoria collettiva, sui valori che sventarono gli obiettivi degli stragisti e sugli ideali positivi da proporre oggi alle giovani generazioni.

Il bando, il cui esito sarà una mostra da svolgersi nel mese di maggio a Brescia, è un modo per rinnovare l'impegno democratico, il senso di responsabilità verso il proprio tempo, la mobilitazione civile che gli artisti bresciani hanno sempre dimostrato di fronte alla Strage di piazza della Loggia.

Regolamento Concorso di pittura, scultura, grafica

L'Associazione Artisti Bresciani – AAB, in occasione del 50esimo anniversario della strage di piazza della Loggia, indice un concorso denominato “L'arte e la piazza a 50 anni dalla strage” aperto a tutti gli artisti iscritti all'AAB (data ultima di iscrizione il 31 marzo 2024) nella convinzione che sia importante fare, dell'anniversario, un'occasione memoriale e al tempo stesso di apertura a un futuro fondato sui principi della democrazia, della non violenza, della tolleranza, della convivenza civile, dell'inclusione. Le opere dovranno quindi rappresentare, attraverso il linguaggio e lo stile proprio di ciascun artista, una riflessione sull'anniversario, su quello che la strage ha significato, sulla traccia che ha lasciato nella memoria collettiva, sui valori che sventarono gli obiettivi degli stragisti e sugli ideali positivi da proporre oggi alle giovani generazio-

ni. La mostra sarà incentrata su opere di esecuzione recente, ma potrà ammettere anche alcune opere “storiche” che rimandano alla mobilitazione degli artisti negli anni immediatamente successivi alla strage. L'artista dovrà precisare la data di esecuzione. Il concorso “L'arte e la piazza a 50 anni dalla strage” si svilupperà in tre fasi ed è riservato agli artisti iscritti all'AAB. La partecipazione è gratuita. Anche la partecipazione alla mostra con relativo catalogo (vedere terza fase) per gli autori selezionati dalla giuria è gratuita.

Prima fase

Gli artisti presentano una o più fotografie dell'opera con la quale intendono partecipare al concorso e compilano l'apposita scheda di partecipazione nella quale, oltre ai dati richiesti, illustrano sinteticamente l'opera proposta e il curriculum dell'autore (anche facendo riferimento a un sito internet, a un catalogo già in possesso dell'AAB e simili). Le fotografie dell'opera e la scheda di partecipazione devono essere fatte pervenire entro domenica 31 marzo presso la sede dell'AAB in vicolo delle Stelle, 4 Brescia (aperta dal martedì alla domenica ore 16-19) oppure inviate con mail, entro la medesima data del 31 marzo 2024, a: info@aab.bs.it

Seconda fase

Una giuria composta da sei membri (il presidente di Casa della memoria o suo delegato, un critico d'arte individuato da AAB, quattro componenti degli organi direttivi dell'associazione) selezionerà fino a trenta opere tra quelle proposte dagli artisti e fatte pervenire (in fotografia, e con la scheda di partecipazione compilata) entro il 31 marzo 2024. Il giudizio della giuria è inappellabile. Tutti i partecipanti verranno informati dell'esito della selezione entro il 10 aprile con mail oppure con SMS oppure con un messaggio Whatsapp.

Terza fase

Le opere selezionate dalla giuria saranno esposte nella mostra che si terrà, a cura di AAB, nella sede di vicolo delle Stelle 4 dall'11 maggio al 5 giugno con inaugurazione sabato 11 maggio 2024 alle ore 18. La mostra sarà accompagnata da un catalogo nel quale, oltre al saggio critico del curatore, saranno presentate tutte le opere esposte. Sarà cura degli autori selezionati far pervenire all'AAB, in tempo utile, una riproduzione fotografica in formato digitale che possa essere utilizzata per la stampa del catalogo. Gli artisti selezionati dovranno consegnare all'AAB l'opera di cui, nella prima fase, hanno presentato le fotografie. Non sono ammesse sostituzioni. Al termine della mostra le opere saranno restituite. La consegna (prima della mostra) e il ritiro (al termine della mostra) avverranno, a cura dei partecipanti al bando selezionati dalla giuria, nelle giornate che saranno indicate dalla segreteria dell'AAB. Possono partecipare al concorso esclusivamente opere pittoriche, grafiche, scultoree. Le opere non devono superare i 150 cm di altezza e i 100 cm di base; le sculture non devono avere una base superiore a 100 x 100 cm e un'altezza superiore a 150 cm. Saranno accettate opere di qualsiasi tendenza, mezzo o tecnica. Le opere pittoriche e grafiche, a cura degli autori selezionati per la mostra, devono essere incorniciate o comunque dotate di attaccaglia; per le sculture gli autori selezionati per la mostra devono concordare con AAB le modalità per il relativo supporto. Associazione Artisti Bresciani, pur garantendo la massima cura, sorveglianza e condizioni di sicurezza, sarà esonerata da qualsiasi forma di responsabilità (danni, furti, eccetera) nei confronti delle opere consegnate ed esposte. Per chiarimenti ed informazioni gli interessati potranno rivolgersi alla segreteria dell'AAB (anche per telefono: 03045222) dal martedì alla domenica dalle 16 alle 19, oppure con e-mail: info@aab.bs.it

Associazione Artisti Bresciani - AAB
Brescia, 21.02.2024

INDICE

3 INTRODUZIONE

di Massimo Tedeschi

5 BRESCIA ANNO ZERO, MEZZO SECOLO DOPO

Impegno e smemoratezza della città dell'arte

di Fausto Lorenzi

27 OPERE STORICHE

37 ARTISTI PER IL CINQUANTENARIO: UNA FERITA MA INESAUSTA ATTESA DI VERITÀ

di Fausto Lorenzi

41 OPERE PLASTICHE

47 OPERE MATERICO-PITTORICHE

67 APPARATI

68 IL BANDO

L'anniversario della strage interpella la coscienza della città e dei suoi artisti

EVENTI

GLI ARTISTI E LA PIAZZA A 50 ANNI DALLA STRAGE

L'impegno dell'AAB per il 28 maggio

Mostra organizzata da Associazione Artisti Bresciani in collaborazione con Casa della Memoria
Brescia, AAB, Salone del Romanino
11 maggio - 5 giugno 2024

Cura della mostra

Fausto Lorenzi

Cura del catalogo

Fausto Lorenzi, Dino Santina

Allestimento della mostra

Corrado Venturini, Fausto Lorenzi, Roberto Cadenelli

Consulenza per l'allestimento

Viviana Attanaiese, Fabio Casirati, Paolo Dusi, Alessandra Romanelli



Referenze fotografiche

Foto Mora Roberto, FotoStudio Rapuzzi

Presidenza dell'AAB

Massimo Tedeschi (presidente)
Giuseppe Gallizioli (vice presidente)
Paolo Petró (vice presidente)
Vasco Frati (presidente onorario)

Direzione dell'AAB

Marina Brognoli e Dino Santina

Social

Andrea Lussignoli

Segreteria dell'AAB

Gigliola Ciatti, Emilia Facchetti, Corrado Venturini

Associazione Artisti Bresciani - AAB

vicolo delle Stelle, 4 - 25122 Brescia

Tel. 030 45222

aab.bs@pec.it - info@aab.bs.it

www.aab.bs.it



Associazione Artisti Bresciani



@associazioneartistibresciani

Realizzazione grafica e stampa

Grafica & Arte s.r.l. - Bergamo

Finito di stampare nel mese di maggio 2024