



# Guido Pajetta

*fra primo e secondo Novecento*

**Guido Pajetta**  
*fra primo e secondo Novecento*

Monza, Serrone della Villa Reale  
26 ottobre 2003 - 6 gennaio 2004



# Guido Pajetta

*fra primo e secondo Novecento*

*a cura di*

**Paolo Biscottini**  
**Enrico Crispolti**  
**Antonello Negri**

**Silvana Editoriale**



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione  
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale  
Dario Cimorelli

Art director  
Giacomo Merli

Redazione  
Natalia Grilli

Progetto grafico:  
Corrado Testa

Impaginazione  
Robert Emile Huen

Referenze fotografiche:  
Gianni Mari  
Francesco Pignatelli  
Mario Tagliabue

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico o altro  
senza l'autorizzazione scritta  
dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali  
detentori di diritti che non sia stato possibile  
rintracciare

© 2003 Silvana Editoriale Spa  
Cinisello Balsamo, Milano

**Comune di Monza**

Assessorato alla Cultura  
Ufficio Eventi espositivi

**Fondazione Panizzutti****Archivio Guido Pajetta****Guido Pajetta  
fra primo e secondo Novecento**

Monza  
Serrone della Villa Reale  
26 ottobre 2003 - 6 gennaio 2004

Mostra promossa e realizzata dal  
Comune di Monza,  
Assessorato alla Cultura  
Ufficio eventi espositivi  
in collaborazione con la  
Fondazione Panizzutti

Michele Faglia  
*Sindaco*

Annalisa Bemporad  
*Assessore alla Cultura*

Sergio Conti  
*Dirigente Settore Cultura*

*Mostra e catalogo a cura di:*  
Paolo Biscottini  
Enrico Crispolti  
Antonello Negri

*Ufficio Eventi Espositivi*  
Rosanna Pavoni  
Francesco Repisti

*Coordinamento*  
Simona Pancaldi

*Segreteria*  
Barbara Forfecchia  
Liliana Sangalli  
Angela Bozza

*Allestimento*  
Franco Savanoni  
Sergio Insana  
Aldo Galimberti

*Progetto grafico della mostra*  
Mario Ionghi Fumagalli

*Ufficio Stampa e Pubbliche  
Relazioni*  
Chiara e Associati

*Programma multimediale*  
Eleusys S.r.l.  
*Web Designer* Franco Tagliabue

*Assicurazioni*  
INA Assitalia

*Sponsorizzazioni*

**Fondazione Panizzutti**

**Ringraziamenti:**

*I curatori della mostra  
e gli organizzatori desiderano  
ringraziare:*

*I Musei e le Istituzioni che hanno  
voluto generosamente concedere  
il prestito delle loro opere:*

Musei Civici Castello Visconteo,  
Pavia, Direttore: Donata Vicini  
Museo di Arte contemporanea  
Villa Croce, Genova, Direttore:  
Sandra Solimano  
Museo del Cenedese,  
Vittorio Veneto,  
Direttore: Vittorino Pianca  
Factorit S.p.A., Milano,  
Direttore: xxxxxxx???.  
Fondazione Lucio Fontana,  
Presidente:  
Nini Ardemagni Laurini  
Fondazione Panizzutti. Milano,  
Presidente: Mons. Luigi Crivelli

*Le Gallerie che hanno offerto  
la loro collaborazione:*

Galleria Antologia, Monza  
Galleria Bellinzona, Milano  
Galleri Cafiso, Milano  
Centro Diffusione Arte, Milano  
Galleria Il Chioistro, Saronno  
Galleria Gianferrari, Milano  
Galleria Il Milione, Milano  
Galleria Ponte Rosso, Milano  
Galleria Tonelli, Milano  
Galleria Tega, Milano

*Tutti i collezionisti  
che hanno generosamente  
concesso l e loro opere*

*Un particolare ringraziamento a:*

Marco Birolli  
Giovanna Cassinari  
Annamaria, Antonia, Liliana,  
Rosella Cassani.  
Silvia Ferrari  
Giuseppe Iannaccone  
Renata Lilloni  
Diego e Debora Marino  
Mino Mazzoleni  
Francesco Meloni  
Matteo Speziali  
Angelo, Lino, Mario, Remo  
Stoppani

*Un pittore e il suo secolo, il Novecento: questo il tema della mostra che tre fra i maggiori critici attualmente attivi – Paolo Biscottini, Enrico Crispolti, Antonello Negri – hanno curato per il Serrone della Villa Reale di Monza.*

*La vita e le opere di Guido Pajetta sono attraversate dalla storia, in stretto contatto con altre figure di artisti, da Sironi ai “chiaristi”, da Fontana a Moore, alle inquietudini del secolo che qualcuno ha chiamato breve, e che ha scosso dalle fondamenta la visione del mondo mutandola in modo irreversibile.*

*Pajetta, monzese di nascita, milanese di elezione, europeo nel percorso artistico, ci parla attraverso i suoi quadri, nel dialettico confronto con gli artisti del suo tempo, ci permette di seguirlo in una vitalissima ricerca, come non sempre capita.*

*La famiglia dell’artista ha sostenuto con grande disponibilità il lavoro di ricerca e allestimento. In ragione dell’impianto voluto dai curatori e delle numerose importanti opere ospitate nel suo contesto, la mostra si presta ottimamente a un percorso didattico sull’arte del Novecento prezioso per le scuole e per quanti desiderano capirla meglio e di più.*

*Lo sforzo organizzativo e il materiale che accompagnano la mostra intendono arricchirla e completarla.*

Annalisa Bemporad  
Assessorre alla Cultura  
Comune di Monza

*Ho conosciuto Guido Pajetta nei primi anni Settanta dopo che il pittore aveva appena trasferito casa e studio in un piccolo appartamento davanti alla basilica di San Simpliciano di cui, allora, ero parroco.*

*A distanza di decenni le circostanze hanno fatto sì che io rappresentassi la Fondazione Panizzutti, nata grazie alla volontà di Gianna Panizzutti che con il gallerista Massimo Cassani ha sostenuto l'impegno artistico di questo difficile autore.*

*L'incontro con Pajetta non è stato di agevole impatto. L'artista ormai settantenne si era rinchiuso, dopo anni di nomadismo esistenziale e culturale, nel cuore del suo lontano passato – in quel quartiere di Brera dell'amata Accademia – deciso a vivere “da recluso” la sua ultima e solitaria avventura. L'unica realtà che accettava era quella della grande e austera basilica che incombeva sulle finestre*

*del suo studio e che gli evocava un ritorno, quasi religioso, all'innocenza e alla purezza.*

*I suoi dipinti, allora e negli anni successivi, suscitarono in me una intensa interrogante attrattiva; erano un mondo di cui subivo il fascino, ma del quale non coglievo interamente la chiave.*

*Oggi, dopo tanti anni, questa mostra mi ha svelato il segreto della sua pittura.*

*Pajetta è un artista che, con padronanza assoluta dei mezzi espressivi e senza timore di contaminazioni e di prestiti letterari, attraversa un secolo di straordinaria vitalità vissuto intensamente nella ricerca drammatica, perché senza approdo, di quel canto libero, innocente e tragico che aveva avvertito dapprima nella pittura di importanti maestri del passato e in seguito in tanti contemporanei di casa nostra ed europei.*

*Sono certo che la mostra – consentendo una lettura complessiva di Guido Pajetta – favorirà, sviluppandolo, un approccio che strapperà l'artista da quella situazione di estraneità voluta, diventata man mano anche distacco di pubblico e silenzio di critica nei suoi confronti.*

*Le tele, per un pittore, sono l'evidenza del suo continuo cercarsi ed interrogarsi. Ma al tempo stesso sono anche testimonianza di un destino comune.*

Mons. Luigi Crivelli  
Presidente Fondazione Panizzutti

Presentazione Assessore alla Cultura

*Annalisa Bemporad*

Presentazione di Monsignore

*Luigi Crivelli*

**Dal 1915 al 1934 – Formazione ed esperienza negli anni di “Novecento Italiano”**

*Antonello Negri e Paolo Rusconi*

Verso il “Novecento”, 1915-1928

La definizione di un proprio stile, tra mito, primordio e modernità

**Dal 1934 al 1946 – Oltre “Novecento Italiano”**

*Enrico Crispolti*

Immaginazione metafisica e surreale, 1934-1935

Distacco da “Novecento Italiano” e prime esperienze francesi, 1935-1938

“Chiarismo” neo-”fauve”, 1938-1946

**Dal 1946 al 1967 – Sintesi postcubista ed esasperazione espressionista**

*Enrico Crispolti*

Svolta espressionista e altre esperienze francesi, 1946-1958

Immagini di crisi, 1958-1967

**Dal 1967 al 1987 – Espressionismo esistenziale**

*Paolo Biscottini*

Logica dell'immagine

Gestione, corsiva, dell'immagine, 1967-1969

Grottesco, 1969-1980

Finale di partita, 1980-1987

**Apparati**

Cenni biografici

Biografie degli artisti contemporanei

(con titoli delle opere in mostra e biblio di riferimento per ciascuna opera)

Bibliografia



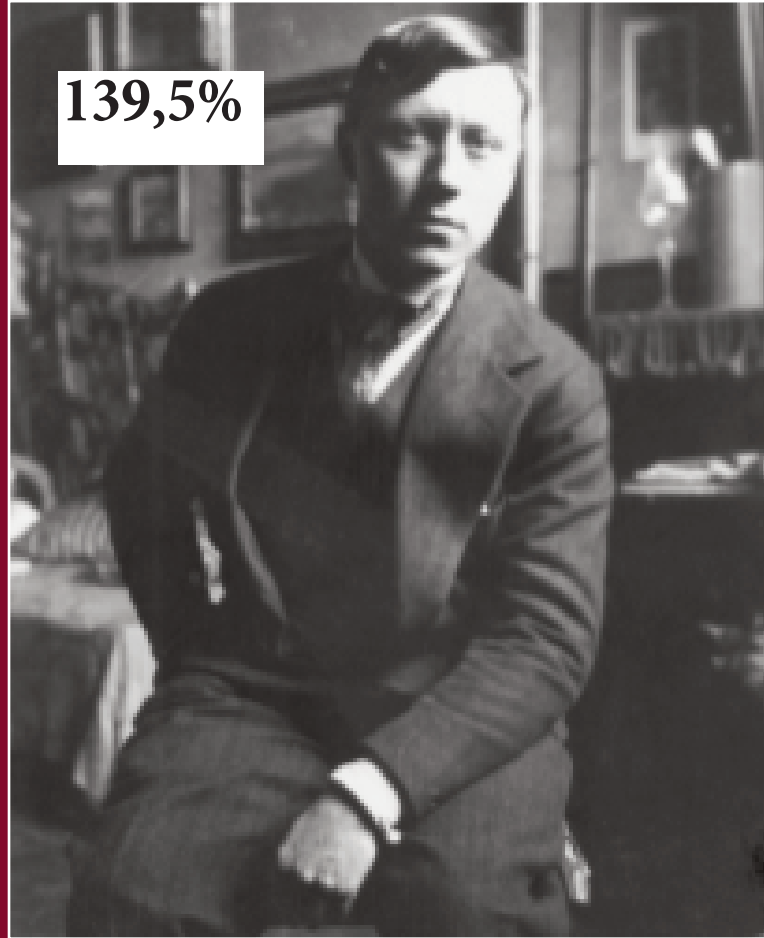
*Dal 1915 al 1934*

---

**La formazione e le esperienze negli anni del “Novecento Italiano”**

Antonello Negri e Paolo Rusconi\*

**139,5%**





Guido Pajetta, giovane studente al secondo anno dell'Accademia di Brera a Milano.

A fianco  
Guido Pajetta dopo gli anni  
dell'Accademia nel 1927.

### *Verso il “Novecento”*

La fase iniziale del lavoro artistico di Giorgio Pajetta si svolse sotto il segno dei modelli accademici, vale a dire la pittura di Cesare Tallone e Ambrogio Alciati, con i quali aveva studiato nella milanese Accademia di Brera. Si può considerare un primo significativo esito degli anni di formazione il *Ritratto di signora* del 1922, con il quale ottenne il diploma e prese parte all'Esposizione Nazionale d'Arte al Palazzo della Permanente nel 1925<sup>1</sup>. Un'opera ancora evidentemente scolastica, nella quale umori di tradizione tardoscagliata vedono accentuati certi aspetti crepuscolari di dissoluzione della forma. Tale inclinazione è ancor più avvertibile nell'appena successivo *Il vaso di peonie*, dove talune accensioni cromatiche, nelle quali la materia si addensa – alcuni petali, un riflesso giallastro alla base del vaso –, paiono condividere un certo modo quasi protoinformale già tipico del primo Tosi ed esemplare, in generale, di una linea lombarda ormai avvitata in una sorta d'incontrollato materismo. Allo stesso periodo parrebbe riferibile un *Cortile con cavalli* a sua volta esemplare di una produzione ancora fortemente segnata da una certa scolasticità. Una svolta, quanto ai modi, s'avverte nella *Veduta urbana*, dominata da una torre rossa, che recentemente è stata aggiunta al catalogo delle opere di Pajetta. I colori vi sono ben più squillanti e netti rispetto alla produzione precedente, dalla quale questo dipinto non dovrebbe essere troppo distante, cronologicamente, quando si osservi la firma, del tutto simile. La tradizione di famiglia collega questo quadro a un viaggio compiuto da Pajetta presso certi parenti che abitavano in Veneto, tra Vittorio Veneto e Padova. Tra essi c'erano due pittori, gli zii Pietro e Mariano, fratelli, che praticavano sia la pittura da cavalletto sia la decorazione murale. Le loro opere documentano quel verismo bozzettistico e di genere, quasi fotografico in alcuni esiti, largamente diffuso a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo<sup>2</sup>. Non si direbbe, però, osservando le opere, che la pittura degli zii possa, a questo punto del suo percorso formativo, aver significativamente influenzato il giovane Pajetta. A testimonianza dei rapporti artistici tra nipote e zii si può in effetti ricordare ben poco: un ritratto del nonno Paolo, “esimio pittore”, eseguito da Guido nel 1912 – copiando una sanguigna dello zio Pietro del 1879 nella quale *Paolo mio padre* è raffigurato a figura intera davanti al cavalletto – e il fatto che Guido abbia per tutta la vita conservato un taccuino datato 1875 nel quale o il nonno Paolo o lo zio Pietro avevano disegnato modelli anatomici e classici, oltre a studi di carattere, che potevano essere assai utili come appunti visivi.

È più verosimile che la citata *Veduta urbana* abbia tenuto conto di altri pittori veneti del tempo o, più in generale, di una maniera pittorica di lunga tradizione locale, dove Pietro Fragiaco e Pieretto Bianco erano i terminali alla moda di un linguaggio che, andando all'indietro, da Favretto attraverso Tiepolo risaliva fino al XVI secolo. Suggestiscono tali considerazioni sia dettagli narrativo-aneddotici come il gruppo di figurine al centro della scena, nella piazza del mercato, sia soluzioni più specificamente pittoriche come le squillanti combinazioni di rosa, rossi e azzurri in diverse tonalità.

Poche e frammentarie sono le notizie sull'attività di Pajetta alla metà degli anni Venti<sup>3</sup>. La sua pittura, per di più scarsamente documentata, appare ancora alla ricerca di un linguaggio personale e proprio: ancora incerto in pezzi come *La statua di Capodimonte* del 1927, già meglio definito in lavori dell'anno successivo come *La modella e l'uomo con la mela* e *Figura di giovanetta*. Quest'ultimo ritratto era stato esposto alla I Mostra regionale d'arte lombarda, nel cui catalogo è riprodotto a fronte di un paesaggio di Lilloni (*Casetta rosa*)<sup>4</sup>; lo distinguevano gamme cromatiche “concentrate e basse”<sup>5</sup>. Nello stesso 1928 Pajetta partecipava per la prima volta alla Biennale di Venezia con un *Paesaggio*



*cittadino* che trovò collocazione nella sala 35, dove spiccava un significativo nucleo di pitture di Mario Sironi<sup>6</sup>. Per capire il quadro figurativo nel quale si andava delineando la maniera pittorica di Pajetta, può essere opportuno ricordare gli altri artisti rappresentati in quella sala, anche perché, secondo i criteri espositivi del tempo, ogni sala doveva rispondere a una conseguente logica formale e avere un'impronta stilisticamente omogenea: oltre a Sironi, c'erano i pittori Amighetto Amighetti, Contardo Barbieri, Oreste Bogliardi, Pompeo Borra, Luigi Bracchi, Arnaldo Carpanetti, Amerigo Canegrati, Paola Consolo, Sandra Conti, Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi, Virginio Ghiringhelli, Umberto Lilloni, Alberto Magnelli, Umberto Montini, Esodo Pratelli, Mauro Reggiani, Mario Vellani Marchi, Alberto Vitali, Carlo Zocchi e un gruppo di scultori. Si può osservare come ci si trovi di fronte a un gruppo di pittori che, nelle loro pur variegate declinazioni del novecentismo, proponevano un linguaggio abbastanza unitario, riconosciuto dalla critica del tempo come sironiano<sup>7</sup>, benché nel suo insieme ancora di transizione: tra le attrazioni primitiviste dei futuri "chiaristi" Del Bon, De Rocchi, Lilloni e dello stesso Ghiringhelli, la figurazione di Pratelli, saldamente strutturata e quasi neocézanniana, e il forte gusto narrativo di Vellani Marchi. La personalità dominante, comunque, era quella di Sironi. Ciò detto, si può pensare che il *Paesaggio cittadino* mandato da Pajetta alla Biennale – del quale non si conosce l'attuale collocazione, né sono note riproduzioni (ma non doveva essere lontano da certi coevi paesaggi di Lilloni<sup>8</sup>) – presentasse quei caratteri di contaminazione tra estrema rilettura dell'impressionismo e novecentismo che si ritrovano peraltro nei pochi dipinti conosciuti di Pajetta riferibili al medesimo periodo e agli anni immediatamente successivi: tra essi, un paesaggio invernale attraversato da un fiume, tradizionalmente intitolato *Le sponde del fiume innevate*, e la veduta veneziana *La riva degli Schiavoni*.

L'importanza del 1928 nella vita di Pajetta è anche legata al trasferimento definitivo da un domicilio periferico – abitava infatti in viale Monza 117, nella periferia milanese allora estrema, dove il padre teneva una farmacia – a uno studio in via del Lauro 4, cioè nel pieno centro di Milano, non lontano dall'Accademia di Brera e dalla zona delle gallerie d'arte. Tale studio si trovava in locali annessi alla ditta Cassani e Tirelli, specializzata nella vendita di oggetti e opere di belle arti<sup>9</sup>, di Massimo Cassani<sup>10</sup>, che anni dopo avrebbe messo a contratto Pajetta: "Il Sig. Cassani Massimo pagherà al Sig. Pajetta Guido uno stipendio fisso, gli fornirà tutto il materiale occorrentegli per la sua arte, gli concederà l'uso gratuito dello studio e provvederà per la opportuna divulgazione delle sue opere con l'organizzazione di mostre e con la partecipazione a concorsi. Tutta la produzione avvenire resterà di comune proprietà ed in parti uguali verrà diviso il ricavo di qualunque vendita, in qualunque modo effettuata"<sup>11</sup>. I rapporti d'amicizia tra Pajetta e Cassani risalgono agli anni della formazione a Brera, quando Cassani era commesso nel colorificio Calcaterra, nei pressi dell'Accademia, dove si servivano artisti e studenti d'arte.

Dunque, quel 1928 può essere considerato un vero e proprio spartiacque tra gli anni formativi e di un'ancora sporadica presenza sulla scena artistica locale e l'affermazione di una professionalità che trovava i primi riconoscimenti, concretizzatisi nella partecipazione alla Biennale di Venezia e in un rapporto organico con una galleria d'arte, che si faceva carico della promozione e della distribuzione delle sue opere. A tale periodo risale, d'altronde, la definizione di uno stile che comincia a proporsi come linguaggio artistico aggiornato, di cui sono testimonianza i già citati dipinti come *La modella e l'uomo con la mela* e *Figura di giovanetta*. La novità stava essenzialmente nell'adesione a moduli di matrice novecentista che, nella più solida e compatta strutturazione delle figure, lasciavano alle spalle quel gusto per la vibrazione atmosferica, di matrice lombarda e tardoscapigliata, caratterizzante la produzione pittorica iniziale di Pajetta. Esplicitamente, il nudo femminile del primo quadro dà forma a quell'idea di nudo che nel 1930 avrebbe trovato sintetica ed efficacissima espressione nel famoso disegno di Gio Ponti *Ottocento Novecento*, con i suoi due nudi femminili a esemplificare due culture opposte: ai grandi fianchi e alle curve ottocentesche si contrappongono un tronco molto più lineare e mascolino, specchio di una nuova *Sachlichkeit*, di nuovi ideali moderni. Una componente realistico-narrativa è ancora avvertibile nella *Figura di giovanetta*, sorpresa a mettersi un orecchino, mentre *La modella e l'uomo con la mela* si propone come più meditata e lenta messa in scena: davanti a un fondale uniforme, interrotto soltanto dalla classica citazione della nicchia che avvolge la modella come vera e propria scultura vivente, i due personaggi rimandano, anche attraverso l'idea dell'offerta

Pietro Pajetta, *Paolo mio padre* (11 dicembre 1879), sanguigna, 38 x 30 cm, Collezione Pajetta.

Disegno a matita del 1913 con cui il giovane Pajetta rende omaggio al nonno Paolo pittore.

## La tradizione familiare della pittura veneta dell'Ottocento: il nonno Paolo e gli zii Pietro e Mariano

Fin da studente, Guido Pajetta sente l'orgoglio profondo di appartenere a una famiglia di pittori veneti.

Pittore è il nonno Paolo (1809-1879), originario di Serravalle (Vittorio Veneto), pittori sono gli zii Pietro (1845-1911) e Mariano (1851-1923). Alla pittura si dedicheranno anche i cugini Raffaello e Mario Paolo.

Di questa appartenenza familiare alla pittura veneta dell'Ottocento

resteranno tracce in tutta la vita artistica di Pajetta. Negli anni giovanili immediatamente dopo l'Accademia l'influenza è molto marcata nelle tematiche tradizionali e nel trattamento del colore; in seguito si stempererà nei suoi dipinti in maniera molto più sottile e impercettibile, sotto la spinta di numerosi approcci culturali e ambientali, tuttavia sempre presente in quella costante ricerca di unità di linguaggio figurativo che



Paolo Pajetta, *Sul greto*, 1876.



**manca file  
a colori  
consegnato**

Pietro Pajetta, *I cantastorie*, 1880



Illustrazioni a matita grassa realizzate da Pajetta nel 1930 e pubblicate nella rivista "SecoloXX" per la novella di Mario Sombroero *La donna di ventiquattr'ore*.

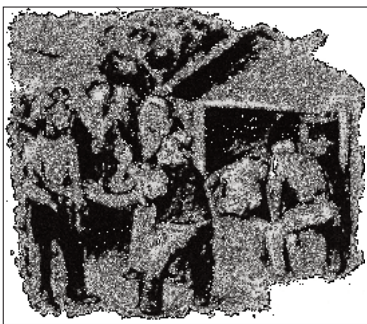


Illustrazione a matita grassa realizzata da Pajetta nel 1930 e pubblicata nella rivista "SecoloXX" per la novella di Pierre Mac Orlan *La bestia trionfante*.

della mela, a una riflessione sulla pittura.

La nuova inclinazione stilistica che s'intravede nella pittura di Pajetta, dunque, adombra un'assunzione di modi che nel comune linguaggio critico si definisce novecentista, benchè egli non abbia mai preso parte alle esposizioni del gruppo di "Novecento". Nel 1929 era stato invitato dal Comitato promotore a partecipare alla II Mostra del Novecento Italiano, come si evince dal catalogo<sup>12</sup>; ma, come diversi altri artisti (tra i quali Balsamo Stella, Bucci, Carpi, Depero, Dudreville, Garbari, Oppi, Pannaggi, Prampolini e Russolo), non accettò di esporre. Non sono note le ragioni del rifiuto, nel suo caso specifico. Potrebbe forse esser messo in relazione con l'allora recente amicizia con Bucci e Dudreville, l'atteggiamento dei quali è probabilmente da spiegarsi con motivazioni più organizzativo-operative che ideologiche o estetiche: infatti Bucci e Dudreville (in compagnia di Carpi e Oppi) già pensavano di dar vita a un polo espositivo – identificato nella Galleria Amedei – alternativo a quello della Galleria Milano, che era diventata il principale punto di riferimento organizzativo del movimento novecentista<sup>13</sup>. Si può pertanto immaginare che anche Pajetta intendesse partecipare a un progetto del genere.

L'evento più significativo di quel periodo è però la partecipazione alla Biennale di Venezia del 1930 con una non meglio identificata *Composizione*, esposta nella sala 20 accanto a opere, fra gli altri, di Ugo Bernasconi, Cirillo Bertazzoli, Donato Frisia, Alfio Paolo Graziani, Giuseppe Montanari, Umberto Montini, Gino Moro, Primo *Sinòpico*, Mario Vellani Marchi, Luigi Zago<sup>14</sup>.

Indirettamente, è possibile risalire allo stile di Pajetta in quel momento guardando a una piccola serie di sue illustrazioni pubblicate proprio nel 1930 nella rivista "Il Secolo XX": due per la novella di Mario Sombroero *La donna di ventiquattr'ore* e una per il racconto di Pierre Mac Orlan *La bestia trionfante*<sup>15</sup>. Eseguiti probabilmente con una matita grassa, i disegni riprodotti nel "Secolo XX" sono costruiti attraverso contrasti abbastanza netti dei bianchi e dei neri, che danno luogo a composizioni non esageratamente analitiche ma ricche comunque di gusto narrativo, rimarcato sia dalle ambientazioni ben definite, tra architetture e cornici naturali, sia dalla gestualità dei personaggi. Un confronto con il coevo Sironi illustratore può essere interessante per evidenziare una certa analogia di modi, soprattutto nell'impostazione dei rapporti tra i chiari e gli scuri. Mette altresì in luce una significativa differenza legata a una componente importante della maniera di Pajetta, che ricorre anche in una parte della sua pittura del tempo: quel piacere per il racconto, basato sull'interazione di una quantità di elementi e dettagli compositivi, che appare invece assolutamente ridotto nelle assai più radicali e "costruttive" sintesi grafiche di Sironi.

Quella fase del lavoro artistico di Pajetta si concluse con la partecipazione alla Prima Quadriennale di Roma, dove presentò due opere, *Fanciulla allo specchio* e *Adolescenza*, nella sala XXIV, accanto a lavori, tra gli altri, di Alfio Paolo Graziani, Amerigo Canegrati, Arnaldo Carpanetti, Esodo Pratelli, Contardo Barbieri, Gino Moro, Gianfilippo Usellini, Lorenzo Lorenzetti<sup>16</sup>. La compagnia era sempre, in sostanza, quella veneziana del 1928. A parte Usellini, che già seguiva un percorso molto personale, gran parte degli altri pittori rappresentavano infatti la componente conservatrice di un certo novecentismo milanese: in modo particolare, Canegrati, Carpanetti, Pratelli e Barbieri continuavano in una linea di neonaturalismo che peraltro ben si prestava a opere celebrative del regime fascista. Allora, era soprattutto a tale ambiente e alla cosiddetta "seconda ondata novecentesca"<sup>17</sup> che Pajetta veniva associato, nonostante le sue idee politiche non lo portassero certo alla militanza degli artisti appena citati; le ragioni dovevano trovarsi, in realtà, nella comune formazione accademica e nel fatto di appartenere alla stessa generazione e di operare nella stessa città.

### ***La definizione di un proprio stile, tra mito, primordismo e modernità***

All'inizio degli anni Trenta la pittura di Pajetta arrivò a una prima importante maturazione, alla quale concorsero sia un'originale elaborazione di poetica, sia una serie di suggestioni esterne attraverso le quali il pittore cominciò a operare a un livello di considerevole aggiornamento anche internazionale. Le tappe che scandirono questo sviluppo coincisero con le partecipazioni a una serie di esposizioni: la III Sindacale alla Permanente di Milano e la Biennale di Venezia nel 1932; la prima mostra personale nella milanese Galleria Milano, all'inizio del 1933, quindi la IV Mostra del Sindacato Regionale

## La Regia Accademia di Belle Arti di Brera a Milano: anno d'iscrizione 1915

Sei giovani allievi nel 1915 si iscrivono al corso di pittura della Regia Accademia di Belle Arti di Brera. Sono Contardo Barbieri, Arnaldo Carpanetti, Angelo Del Bon, Gino Ghiringhelli, Umberto Lilloni, Guido Pajetta. Cinque di loro sono coetanei (1889), il sesto, Contardo Barbieri, è di due anni più giovane (1900). La loro formazione culturale e artistica viene affidata a un docente di grande prestigio, il pittore Cesare Tallone.

Nel 1917 alcuni di loro, tra cui Pajetta, Lilloni e Carpanetti si arruolano volontari nella Grande Guerra; e si congederanno, tra impegni bellici e postbellici, tre anni dopo.

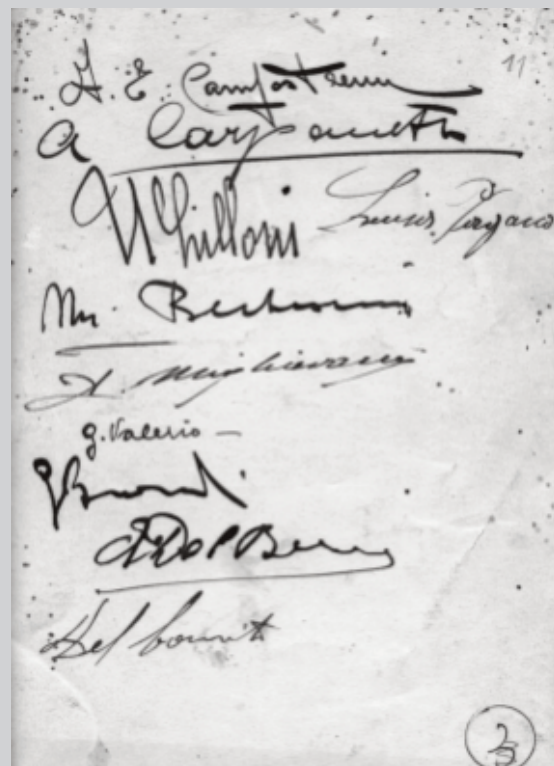
Nel 1919 riprendono gli studi sotto la guida di un altro eminente docente, Ambrogio Alciati, che sostituiva Cesare Tallone, morto in quello stesso anno. I coscritti verranno reintegrati nel corso nudo, ancora in servizio militare, nel febbraio del 1920.

Concludono l'Accademia nel 1922 (Barbieri nel 1924).

Dopo l'Accademia i sei artisti dapprima aderiranno al movimento di "Novecento Italiano" e in seguito imbroccheranno strade diverse: chi restandone fedele, chi abbandonandolo pur senza rinnegare la figurazione, chi contestandolo con una fuga verso l'astrazione. Tutti comunque dando un forte contributo alla pittura italiana.



Al corso di nudo nel 1920



Al termine dell'Accademia nel 1922: sul retro le firme degli artisti



Ambrogio Alciati  
(date???)



Arnaldo Carpanetti  
(1898 - 1961)



Angelo Del Bon  
(1898 - 1952)



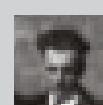
Umberto Lilloni  
(1898 - 1980)



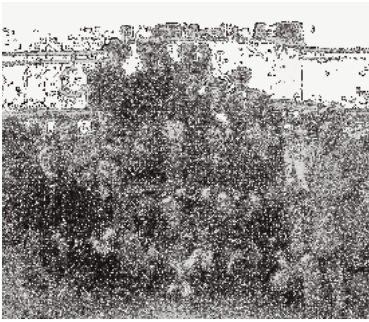
Guido Pajetta  
(1898 - 1987)



Contardo Barbieri  
(1900 - 1966)



Gino Ghiringhelli  
(1898 - 1964)



Fascista delle Belle Arti di Lombardia in marzo e la I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti a Firenze dall'aprile al giugno dello stesso anno.

Testimonianze familiari tramandano una partecipazione all'impresa della decorazione murale, sotto la guida di Sironi, del Palazzo dell'Arte in occasione della V Triennale, inaugurata a Milano nel maggio del 1933; non ne esistono, però, prove documentarie.

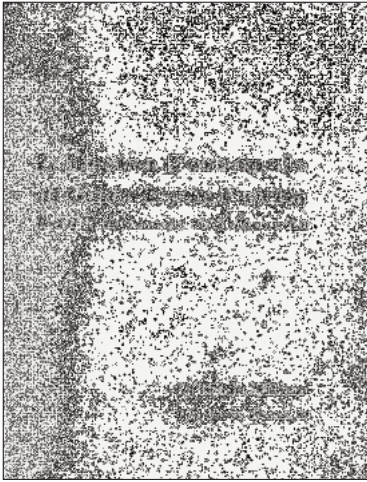
Nel 1932, alla Permanente, Pajetta presentava, oltre a sei disegni a penna, tre quadri: *Amiche*, *Venezia* e *Contadini*<sup>18</sup>. Due di essi vennero riprodotti nel giornale "Il Popolo d'Italia": segno non irrilevante di una prima circolazione della sua opera e del suo nome anche presso un pubblico di massa. *Amiche* compare nel numero del 14 febbraio 1932, a corredo di una recensione della mostra dove così si commenta la sua opera mettendola a confronto con lo stile di certi suoi colleghi milanesi (che sono poi quelli della Quadriennale del 1931): "Più violento nelle audaci colorazioni e nel tonalismo ricco e brillante è il Pajetta che si dimostra sempre più uno dei più forti temperamenti dei giovani milanesi"<sup>19</sup>. *Contadini*, invece, fu pubblicato il 1° giugno 1932, anche se con una didascalia sbagliata che lo riferiva alla Biennale di Venezia di quell'anno. Nella sala 31 della Biennale, infatti, sarebbero stati esposti altri suoi dipinti: *Il sordo*, *Suonatore ambulante*, riprodotto in catalogo, e *L'acconciatura*<sup>20</sup>.

Si delineava, a questo punto, una prima riflessione critica sull'opera di Pajetta. Al breve commento, anonimo, del "Popolo d'Italia" si aggiunse un intervento di Dino Bonardi, pure stimolato dalla partecipazione alla III Sindacale milanese, nel quale il letterato e romanziere riconosceva a sua volta "una alta classe" nei due dipinti *Amiche* e *Contadini*, "singolarissimi per modernità di visione contenuta in un equilibrio grafico e tonale pieno di brio e di audacia, altamente espressivi"<sup>21</sup>. I caratteri distintivi della pittura di Pajetta, dunque, erano considerati l'audacia e l'espressività, ovvero un uso del colore antinaturalistico e particolarmente libero, soprattutto se rapportato allo stile dei neonaturalisti milanesi sopra ricordati. Ma anche la sua grafica era guardata con attenzione. Ne scrisse Carlo Carrà, figura centrale e importantissima della cultura artistica italiana del tempo non solo per un'ormai già storica attività di pittore ma anche per il suo allora attualissimo e influente ruolo di critico: "Guido Pajetta espone sei disegni a penna in alcuni dei quali ci sembra ritornare al vecchio, a Hermann Paul e al Gil Blas illustre di steinleniana grata memoria. Ma il Pajetta è, fortunato lui, un giovanissimo, e credo non abbia mai visto cotesti esemplari. Talvolta il pittoresco lo porta forse troppo verso l'effetto"<sup>22</sup>.

Il generale apprezzamento per l'opera di Pajetta è anche testimoniato da un articolo di "Cronache Latine" nel quale si affermava come il Premio Principe Umberto (quello del Ministero dell'Educazione Nazionale) sarebbe potuto andare benissimo anche a lui (o a Del Bon, o a Saliotti), invece che a Contardo Barbieri e Giuseppe Montanari, come in effetti accadde<sup>23</sup>. La qual cosa lascia intravedere un orientamento del gusto, in una parte della critica, almeno, ormai attento all'emergente "chiarismo" e a formule compositive di più "audace" inventività e libertà cromatica rispetto al grigio neonaturalismo assai diffuso nell'ambiente milanese. Risulta altresì che il quadro *Contadini* fosse stato acquistato dal Comune di Milano per le sue collezioni<sup>24</sup>, segnalato da una Commissione della quale facevano parte il vicepodestà Innocenzo Pini, il critico del "Corriere della Sera" Vincenzo Bucci, lo scrittore Raffaele Calzini, l'architetto Giovanni Muzio e Giorgio Nicodemi, direttore delle Civiche Raccolte d'Arte<sup>25</sup>.

Punto di svolta della fase iniziale della carriera di Pajetta sarebbe però stata la mostra personale nella Galleria Milano, ordinata nel gennaio del 1933. Il pittore, che aveva ormai acquisito una certa notorietà e considerazione, soprattutto nell'ambiente artistico milanese, dovette essere sostenuto, in questo frangente, dall'amico gallerista Cassani – che era in stretto contatto con Barbaroux, direttore della Galleria Milano – e soprattutto da Sironi, che della stessa galleria era il cavallo di razza (vi aveva tenuto un'importantissima personale nel 1931) nonché una sorta di gran consulente. La mostra alla Milano, dunque, non fu soltanto la prima occasione di vedere insieme un cospicuo numero di opere di Pajetta, a restituzione di quello che era stato fino allora il suo percorso artistico, dai "primi quadri di abile fattura ottocentesca" a quelli condotti sotto il segno della "moda novecentesca"<sup>26</sup>, ma anche una precisa testimonianza della sua cooptazione da parte dell'ambiente e della cultura artistica milanesi in quel momento più aggiornati e propositivi. Furono esposti cinquantadue tra tempere e oli e trenta disegni. Si trattava di un cospicuo insieme di pezzi che adeguatamente rendeva conto dei temi e dei generi ricorrenti nella sua opera: accanto alla più scontata presenza di paesaggi e ritratti, sono da ri-

Foto di gruppo a Roma in occasione di una Quadriennale dei primi anni Trenta.



marcare le opere di soggetto veterotestamentario (*Mosè, Agar, Adamo ed Eva*) e mitologico, cui vanno ricondotti, oltre a dipinti esplicitamente tali (*Amazzone, Diana giovinetta, Ermafrodito*) anche pezzi come *La contesa*. D'altra parte, allusioni a una certa idea di "mito" dominano la copertina del catalogo, disegnata dallo stesso Pajetta come sironiana composizione dove un gigante costruisce una sorta di tempio innalzando colonne di ordine, a sua volta, gigante.

La chiave di lettura proposta nel testo introduttivo da Gian Capo (pseudonimo di Giovanni Capodivacca<sup>27</sup>, giornalista e commediografo: nel ritratto di Pajetta è non a caso rappresentato, sullo sfondo di un tempio, con un rotolo in mano e, alle spalle, le maschere del teatro antico, la tragedia e la commedia) insiste sull'intelligenza del pittore nel sapersi arrestare all'atto in cui la sua pittura poteva diventare troppo facile e piacevole, lasciando invece via libera a un certo "istinto primitivo" della sua anima: "... e allora si fermò coraggiosamente là dove altri sarebbe stato felice di giungere, alle soglie di una pittura visiva elegante e borghese, di effetto immediato e di facile successo. Si fermò e ripudiò quanto aveva fatto, e cominciò a dipingere per sé, per ritrovare il se stesso dei disegni fantastici e delle colorazioni impossibili; quel se stesso che i professori di Brera non capivano che cosa volesse e dove volesse andare"<sup>28</sup>. La novità, nell'ultima pittura di Pajetta, era l'arcaismo primitivista che funzionava da complessivo *Leitmotiv*, ancorché fatto variare da una serie di più o meno evidenti suggestioni esterne, tra Modigliani, che doveva aver visto e ammirato direttamente alla Biennale di Venezia del 1930 (oltre che conosciuto in un'assai diffusa monografia di Scheiwiller<sup>29</sup>), Matisse, Campigli e, naturalmente, Carrà e Sironi. Il rapporto con Modigliani è particolarmente evidente nella *Bambina con bambola* (n. 21 del catalogo della Galleria Milano) e nella *Madonna* (n. 19), rispettivamente riconducibili al *Nudo rosa* del 1918 (tav. XXVII dello Scheiwiller) e alla *Maternità* del 1919 (tav. XXIX) combinata con il *Nudo seduto* del 1918 (tav. XXIV); quello con Matisse si manifesta nella *Donna nuda* (n. 25) e quello con Campigli in *La toeletta* (n. 12), mentre a Carrà rimanda *Agar* (n. 45) e a Sironi soprattutto *La contesa* e *Adamo ed Eva*. Da tali differenti fonti, spesso contaminate in un'unica lingua che ben restituisce il clima di un'epoca, originava una pittura che cominciava a mostrare un carattere e una personalità ben precisi: visivamente colta, aperta a differenti influssi, come peraltro osservava la critica contemporanea<sup>30</sup>, ma capace, al tempo stesso, di comporli in una visione unitaria, omogenea. Commenti critici particolarmente favorevoli vennero dal "Popolo d'Italia" e dal "Giornale dell'Arte", dov'era ripresa l'idea che un dato centrale e "moderno" dello stile di Pajetta fosse l'uso sorprendente del colore: "Egli tende e si sforza di dar significato ed espressione alle proprie concezioni attraverso una coloritura inconfondibile, originale, che sorprende". Bonardi gli dedicò un lungo articolo incentrato sulla complessa articolazione della sua pittura, interpretata in chiave di romanticismo tragico<sup>31</sup>.

Alla "coloritura inconfondibile" e al sorprendente gusto compositivo osservati da tanta critica del tempo parrebbero oggi riconducibili soprattutto tre opere nelle quali sono rispettivamente rappresentati una barca con nocchiero ignudo che sta entrando in una strettissima gola, mentre sulla roccia in alto una figura panneggiata trattiene due cavalli; una veduta urbana con carrozze, tram, omnibus e passanti (una ragazza, un vecchio e una guardia); un'altra scena urbana attraversata da un tram in ripida prospettiva, con una cavallerizza da una parte e un cineasta dall'altra, nell'atto di girare un film dal tetto di una casa. Queste tre opere documentano altrettanti particolari aspetti dell'ispirazione e della maniera di comporre di Pajetta nel periodo della prima definizione di un proprio stile originale. Quanto all'ispirazione, si va dal mondo del mito e dell'arcaismo primordiale – dunque in sintonia con quella linea sostenuta dalla coppia De Chirico-Savinio, da un lato, e da Sassu e Cagli dall'altro, senza sottovalutare possibili rapporti con le particolari soluzioni metafisiche di Nathan e di un certo visionario avanguardismo friulano presente, in quegli anni, sulla scena milanese – a una messa in scena della contemporaneità condotta sul doppio registro della narritività aneddotica e caricaturale e della sintesi compositiva basata sull'applicazione del principio di montaggio. Del primo dei quadri qui citati ha proposto una convincente lettura Crispolti, evidenziandone i significati introspettivi: "... la simbologia è cifrata nei dettagli descrittivi ma complessivamente chiara nel messaggio di base. [...] Il pittore accetta il mito al di fuori della retorica conformista e si vuole addentrare negli archetipi che esso offre per scandagliare il mondo complesso e affascinante della psiche, che si voglia chiamare 'Ombra' o 'Inconscio'"<sup>32</sup>.





Guido Pajetta, *Nudo*, 1932, dal catalogo della mostra personale alla Galleria Milano, 1933

Guido Pajetta, *La contesa*, 1933, dal catalogo della mostra personale alla Galleria Milano, 1933

Guido Pajetta, *Bambina con bambola*, 1932, dal catalogo della mostra personale alla Galleria Milano, 1933

A fianco:  
*Adamo ed Eva*, 1932, particolare (cat. 10)

Negli altri due, a dominare è una sorta di realtà di visione, ancorchè variamente distorta tra sintesi caricaturali e restituzione adeguatamente moderna della città, ovvero derivata da una sua percezione “veloce”, per immagini fittamente concatenate e intrecciate. Nella *Scena urbana*, sullo sfondo di una città tutta geometrie, sironiana, i personaggi si muovono con sembianze e cadenze in sintonia, a loro volta, con la maniera illustrativa di Sironi, diffusa soprattutto attraverso “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”; tale maniera è qui arricchita da invenzioni cromatiche che la critica del tempo considerava tipiche e originali soluzioni del giovane Pajetta. Il modello sironiano è ancora presente nell’altra scena urbana ma in termini più propriamente linguistici e strutturali, meno di superficie. Gli elementi costitutivi del quadro sono una figura femminile a cavallo, un carico sospeso (in apparenza un blocco di marmo trasportato da una gru fuori campo), un tram elettrico e un edificio sommariamente abbozzato sul tetto del quale un cineasta, con la sua macchina da presa fissata al cavalletto, sta filmando la città. Tali dati sono montati analogamente a come Sironi combinava gli elementi della sua pittura secondo il linguaggio esemplarmente messo a punto nella decorazione murale (oggi perduta) eseguita per la V Triennale. Il senso del quadro di Pajetta doveva essere quello della restituzione dell’eccitata multiformità della vita urbana contemporanea, caratterizzata dalla compresenza di elementi ed esperienze percettive diversi e disordinatamente intrecciati e interagenti gli uni con gli altri; tanto che una strutturazione della scena a montaggio, quasi un collage di figure e componenti eterogenee, doveva apparire al pittore come la più adatta a rendere l’effettivo spirito della modernità. L’uomo con la macchina da presa sul tetto parrebbe una programmatica citazione di Dziga Vertov<sup>33</sup>, il cineasta che alla metà degli anni Venti, con il suo cine-occhio, cantava le folle in movimento e la dinamica vita urbana dell’Unione Sovietica. Ciò detto, si può fondatamente pensare che questo dipinto, pure compositivamente affine a certe illustrazioni con vedute urbane di Sironi<sup>34</sup>, fosse la *Scena cinematografica* che Pajetta aveva mandato – insieme a un *Ritratto dell’industriale* e a un *Nudo* – alla IV Mostra del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti di Lombardia<sup>35</sup>. A buon diritto la *Scena cinematografica*, subito giustamente percepita come, quanto meno, “originale”, sarebbe stata collocata da Vincenzo Costantini nella corrente più spinta dell’“avanguardismo odierno”<sup>36</sup>.

Quanto alla componente mitico-arcaista della pittura di Pajetta, una *summa* di tale inclinazione sarebbe coincisa con la grande pittura *Bonifica*, mandata alla I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti a Firenze nell’aprile del 1933 (nell’elenco delle opere accettate per la mostra la si trova indicata con il titolo *Composizione* e le si attribuisce un valore di 30.000 lire, il più alto di tutti i dipinti, anche in ragione delle grandi dimensioni)<sup>37</sup>. Tagliata diagonalmente da un percorso lungo il quale si muove un trattore, la scena propone a sinistra tre gruppi prospetticamente scalati di lavoratori a torso nudo e, a destra, una scavatrice meccanica con la nitida architettura di un acquedotto sullo sfondo, dove forme romane e moderne s’integrano in un’immagine intensamente metafisica.

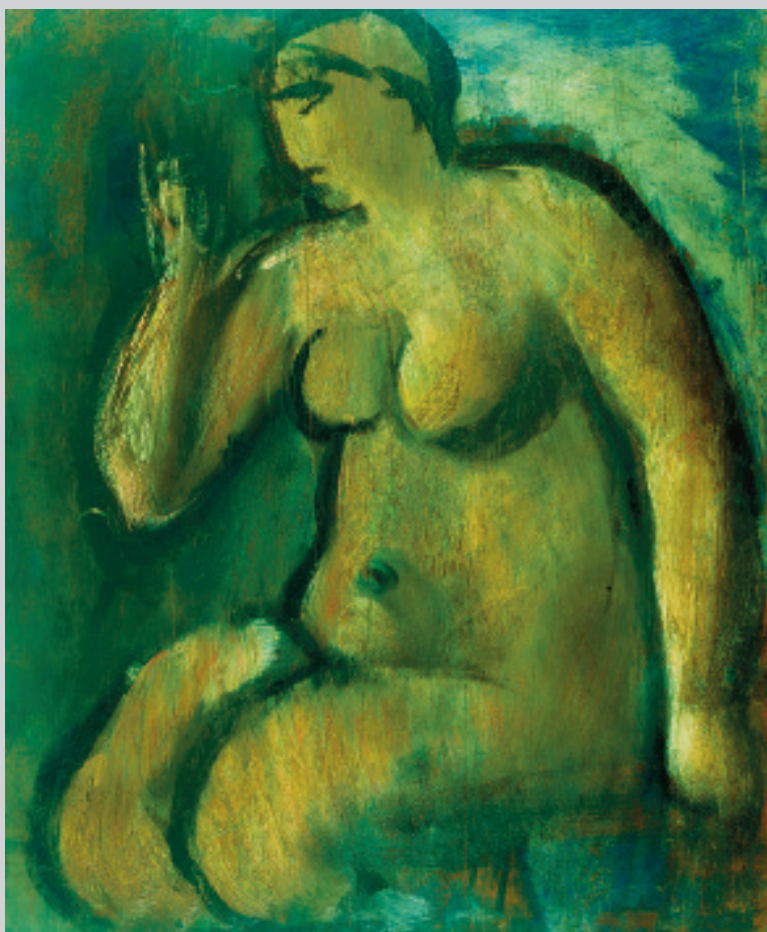
Di quel grande pannello non è attualmente nota la collocazione. Può tuttavia avere un certo interesse – nonchè testimoniare la contraddittoria fortuna del quadro e certi spostamenti attributivi anche tipici dell’andamento del mercato artistico – ripercorrere la tortuosa vicenda che lo riguarda. Nel 1964 vennero mostrati a Licisco Magagnato, colto storico dell’arte e direttore del veronese Museo di Castelvecchio, alcuni dipinti che furono da lui riconosciuti a Sironi: più precisamente, Magagnato pensava che i diversi pezzi (quattro tele e tre frammenti) derivassero da “un pannello di Sironi per la Triennale 33-34”<sup>38</sup>. Nel 1983 quei sette pezzi arrivarono in asta da Semenzato, ma non furono battuti poiché risultò evidente la loro assoluta coincidenza con il quadro di Pajetta della mostra fiorentina del 1933; non erano però lo stesso quadro, ma un suo rifacimento, che potrebbe anche esser stato eseguito dallo stesso Pajetta. Pervenne quindi agli eredi del pittore, proposta da un antiquario romano per un’autentica, una terza versione, di fattura assai bassa, della parte del quadro con gli uomini al lavoro in primo piano. È attualmente conservato dagli eredi, infine, un frammento con la veduta dell’acquedotto, che parrebbe provenire dalla versione originale.

*Bonifica* dovette esser fatto a pezzi per ragioni che, presumibilmente, vedevano intrecciarsi motivazioni di poetica e ideologiche con più concrete considerazioni. Il grande pannello era nato con un significato evidentemente celebrativo e nell’ambito di un’emergente corrente ideologico-estetica, promossa e sostenuta in primo luogo da Sironi<sup>39</sup>, secondo la quale gli artisti non dovevano più produrre pittura da cavalletto destinata a salotti borghesi e piccolo borghesi, ma una monumentale arte pubblica che

## Due amici maestri di “Novecento Italiano”: Anselmo Bucci e Mario Sironi



Mario Sironi, *Contadino*, 1928



Mario Sironi, *Nudo di donna*, 1928

Il rapporto di Guido Pajetta con “Novecento Italiano” non è organico e tanto meno caratterizzato da una partecipazione diretta al movimento ma è un rapporto ambientale legato soprattutto alla frequentazione di due artisti che di “Novecento” sono stati tra i fondatori: Anselmo Bucci e Mario Sironi.

I rapporti con Bucci risalgono alla fine degli anni Venti e in particolare nascono in occasione dell’invito ufficiale alla seconda mostra di “Novecento” nel 1929 e alla rinuncia di entrambe a parteciparvi, unitamente a quella di altri artisti (come Dudreville). Le ragioni contingenti di questa rinuncia sono ancora controverse e probabilmente legate a divergenze ideologiche ma certamente la motivazione psicologica risale al carattere insofferente e ad un certo orgoglio culturale che accomuna i due pittori e che li spinge verso una marcata indipendenza intellettuale.

Questa comunanza caratteriale – con spinte alla autoreferenzialità e alla depressione – rafforzerà la loro amicizia negli anni del secondo dopoguerra.

I rapporti con Sironi costituiscono una pagina importante e complessa nella vita artistica di Guido Pajetta. I giovani pittori che escono dall’Accademia di Brera – e Pajetta tra loro – subiscono, fin dai primi anni Venti il grande fascino culturale e ideologico di Sironi e quando vengono chiamati dal maestro a partecipare a quel grande progetto di arte collettiva proposto nel 1933 in occasione della XV Triennale, a Palazzo dell’Arte, a Milano, rispondono con entusiasmo.

Alcuni vi ebbero degli spazi murali autonomi, altri, tra cui probabilmente Pajetta, collaborarono come affrescanti del Maestro. La collaborazione – le cui modalità sono controverse e quindi ancora oggetto

di studio e di indagine – dura soltanto qualche mese, a cavallo tra il 1932 e il 1933, ma lascia una traccia indelebile in tutta l’opera di Pajetta, fino ai lavori degli ultimi anni: un gesto pittorico – “arcaico”, istintivo e privo degli strumenti retorici della rappresentazione – che si materializza in un segno sfrangiato e in una stesura del colore che si fa essa stessa “forma”.



Anselmo Bucci, *Autoritratto*, 1931



Anselmo Bucci, *Ritratto della signora Rapuzzi Guelfa*, 1928



Anselmo Bucci, *Quai des grands Augustins*, 1914



Ritratto di Gian Capo (1932), autorevole critico d'arte dell'epoca e curatore della mostra personale Guido Pajetta presso la Galleria Milano nel gennaio del 1933. Il dipinto figura nell'elenco delle opere esposte

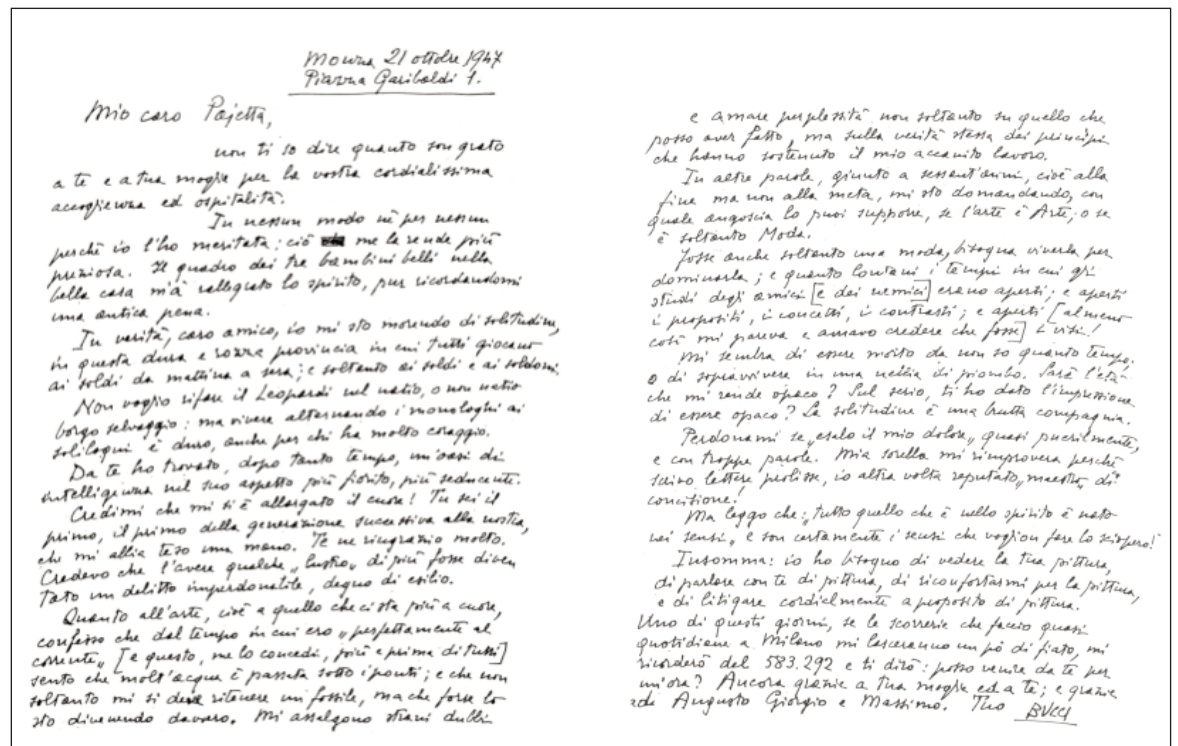
trasmettesse messaggi a un grande pubblico, anche popolare. *Bonifica* rispondeva adeguatamente a una logica e a un programma operativo del genere<sup>40</sup>. Ma è pure evidente che, nel momento in cui quell'ideologia – del fascismo e dell'“arte pubblica” a esso legata – entrò in crisi, anzi divenne oggetto di *damnatio memoriae*, tutte le opere a essa riconducibili avrebbero visto messi tra parentesi i loro valori originari, sia artistici sia, ovviamente, ideologici. Non stupisce, dunque, che il dipinto possa esser stato tagliato in diversi pezzi, sia per cancellarne l'originaria connotazione politica, sia, d'altro canto, per recuperare una possibilità di circolazione che, a lungo nell'Italia del dopoguerra, un'opera del genere non avrebbe potuto avere (se non nella forma, appunto, di frammenti privati del significato originario – all'idea epica e politicamente significativa di “bonifica” si sostituiva una somma di scene di genere – e in grado di ritrovare quel mercato privato al quale non erano certo, in origine, destinati).

### *Dal novecentismo all'avanguardia*

Al di là delle suaccennate traversie, *Bonifica* può essere inteso come monumentale conclusione di un percorso di stile dalle continue interferenze con il novecentismo e in quel momento in sintonia con la poetica dell'arte pubblica e del muralismo.

Ma a questo punto del suo percorso artistico, gli orientamenti di Pajetta fanno segnare significativi cambiamenti che introducono a una nuova maniera. Tale fase di transizione può essere seguita attraverso alcune mostre del 1934 – la seconda personale alla Galleria Milano, la V Mostra Sindacale di Milano, una mostra di disegni ad Amburgo – e una piccola serie di lavori emblematici: *Ritorno dalla caccia* (o *Scena di caccia*), *Il sogno pompeiano*, *Un viaggio a Citera* e *Palazzo Venezia*.

La mostra alla Galleria Milano s'inaugurò in febbraio; non ne esiste un catalogo ma, sulla base dei commenti della stampa, se ne possono ricostruire la consistenza (una sessantina di pezzi, molti dei quali “di notevoli dimensioni”<sup>41</sup>) e il carattere di concentrata ricapitolazione di un periodo che si configura, al tempo stesso, come apertura al nuovo. Già in tale occasione, infatti, erano presentate opere nelle quali si manifestava un marcato cambiamento di rotta da parte dell'artista: “Testimonianza e documento di raggiunta conclusione è la ‘Scena di caccia’. [...] Gusto di armonia e stile dominano la tela. Essa è fortissima per solidità d'impostazione, per pienezza di toni, per compattezza di volumi.



Lettera del 21 ottobre 1947 del pittore Anselmo Bucci a Pajetta, a testimonianza del lungo rapporto d'amicizia intercorso tra i due artisti (Milano, Archivio Guido Pajetta).



Guido Pajetta, *Agar*, 1933,  
dal catalogo della mostra personale  
alla Galleria Milano, 1933

Guido Pajetta, *Contadini*, 1932,  
dal catalogo della mostra personale  
alla Galleria Milano, 1933

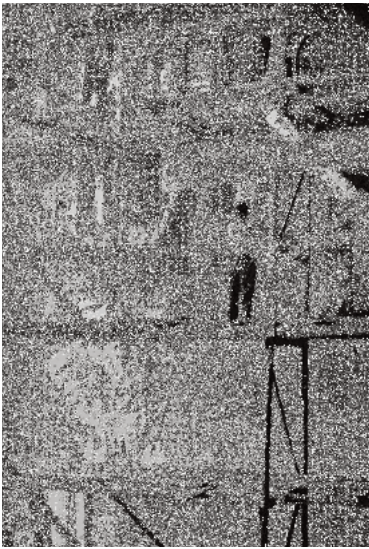
Ma, nello stesso tempo, è, in qualche modo, sognante; vive entro l'atmosfera di una favola. [...] Il gruppo centrale – quello degli animali – è visto e risolto con mirabile energia e incisione, con eleganza e purità di stile. [...] Questa scena di caccia – lo dicevamo – è la conclusione di un periodo. In essa la personalità di Pajetta appare liberata da ogni influsso<sup>42</sup>. Oltre alla *Scena di caccia*, ritenuta fondamentale passaggio della pittura di Pajetta, Bonardi segnalava una *Partenza del missionario*, “impetuosa e romantica scena” della quale non è attualmente nota la collocazione, oltre ad alcuni ritratti e paesaggi tra i quali, soprattutto, un “paesaggio pompeiano e vesuviano” caratterizzato da “preziosi incanti di timbri”<sup>43</sup>.

Doveva esser proprio quest'ultima l'opera prescelta da Pajetta, insieme a *La disputa*, per la partecipazione alla Sindacale lombarda, nel cui catalogo compare con il titolo *Il sogno pompeiano*<sup>44</sup>. Nella stessa occasione l'artista avrebbe presentato una *Maternità* all'omonimo concorso, bandito dal Comune di Milano.

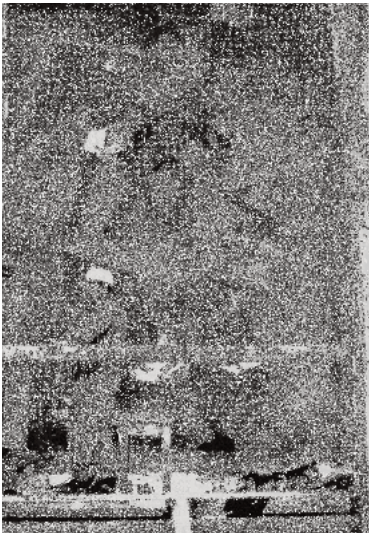
Il nome di Pajetta cominciava, d'altra parte, ad avere circolazione internazionale: la sua prima uscita in un contesto non italiano avvenne in quello stesso 1934 con una mostra di disegni nella galleria di Maria Kunde ad Amburgo. Ne rimangono scarse testimonianze in due recensioni tedesche, dove la sua opera grafica, caratterizzata come moderna interpretazione dell'antico e messa in relazione ora con Carrà<sup>45</sup>, ora con “Chirico”<sup>46</sup>, è in generale ricondotta alle “lateinischen Schulen” (scuole latine). Uno dei critici tedeschi collocava Pajetta nel novero di “aller dieser romanischen Künstler” (tutti questi artisti romani), intendendo con ciò i pittori italiani d'allora che caricavano “Darstellungen und Motive der antiken Kunst” (rappresentazioni e motivi dell'arte antica) di un nuovo spirito e di una nuova sensibilità. Forzando un poco tale interpretazione, non sembra sbagliato pensare non tanto a una sorta di neoclassicismo, quanto a un'emergente sintonia di Pajetta con i pittori della Scuola romana, in modo particolare con Scipione e Mafai (anche se forse non era esattamente l'idea dei tedeschi). Il dipinto nel quale tale consonanza appare formalmente evidente è *Palazzo Venezia*: una veduta dell'allora più che mai famosa piazza romana dove davanti all'omonimo palazzo – espressionisticamente abbreviato in tonalità rossastre – è rappresentata, come in un fregio, una folla in abiti antichi. *Palazzo Venezia* è stato interpretato in maniere opposte: come celebrazione di Mussolini<sup>47</sup> e come ironica presa di distanze dal fascismo e dai suoi riti<sup>48</sup>. Certo è che la pittura di Pajetta è qui ormai lontana da ogni deriva novecentista e viceversa vibrante su una lunghezza d'onda che le permette di colloquiare, appunto, per spirito e maniera di pittura, così antiretorica e sognante, proprio con i “romani” Scipione e Mafai. Tale aspetto del modo di Pajetta in quello snodo della sua vita artistica è ben documentato anche da un'opera come *Il riposo*, con un nudo femminile addormentato in una natura boscosa con rovine, tra un Amorino e animali simbolici e una corrusca e sintetica veduta romana collinare sullo sfondo.

Ancor più dichiaratamente, ironia, sogno e levità d'immaginazione sono le chiavi di lettura di *Un viaggio a Citera* e *Il sogno pompeiano*. Il primo si direbbe una programmatica rielaborazione del *Pranzo a Posillipo* di Giuseppe De Nittis. Entrambi i quadri ruotano intorno a un fantomatico traliccio che si perde nelle nuvole; nell'isola incantata di Pajetta i protagonisti, del tutto corrispondenti a quelli di De Nittis, sono però, come in *Palazzo Venezia*, in abiti antichi, allusivi a una dimensione di utopia lontana dalla storia e dal mondo reale. Il linguaggio e il gusto compositivo popolareschi, tra l'illustrazione e l'ex voto, ritornano in *Il sogno pompeiano*, dominato in lontananza da un Vesuvio eruttante come quelli che ancor oggi disegnano, a Napoli, i decoratori di tamburelli. “Nel ‘Sogno’ la pittura di racconto così sollecitata dall'estetica fascista si sfalda in una sorta di pantomima irridente sia sulla funzione dell'artista all'interno della società sia sulla sua pretesa d'ispirazione ‘romantica’; costui, di fronte all'amenità del paesaggio italiano [...], rimane indifferente, svogliato e non sono sufficienti a ridestarlo né un Apollo Musagete, intento a intonare un canto sulla cetra, né la modella ignuda che giace sdraiata per terra, per nulla motivata; anzi egli stesso giace disteso sopra un divano sulla terrazza a mare: fa ciondolare la sua tavolozza verso il cane accucciato, anch'esso ‘straziato’ dall'inettitudine e dalla calura. L'irrisione non è solo contenutistica, è, invece, supportata da una forma cromaticamente e segnicamente molto abbreviata; le colorescenze lievi e screziate, nonostante l'olio, assumono l'aspetto di un acquerello traslucido e mobile che una sorsata d'acqua può cancellare subitamente”<sup>49</sup>.

Punto di partenza di tali nuovi e originali sviluppi dell'ispirazione di Pajetta era stata quella *Scena*



Le impalcature di fronte dell'affresco in lavorazione di Mario Sironi *Il lavoro (le opere e i giorni)* realizzato per il salone delle Cerimonie del Palazzo dell'Arte di Milano (V Triennale, 1933). Si nota di spalle il pittore Esodo Fratelli.



Le impalcature di fronte dell'affresco in lavorazione di Esodo Pratelli *Camminare, costruire, combattere, vincere*, destinato alla decorazione di una parete del Palazzo dell'Arte di Milano (V Triennale, 1933). Di fianco il pittore Esodo Pratelli.

Grande affresco di Sironi sul tema del *Lavoro* nel Palazzo dell'Arte di Milano, dipinto in occasione della XV Triennale del 1933.

*di caccia*, presentata nel 1934 alla Galleria Milano, che, immediatamente, Bonardi aveva individuato come “vera pietra miliare del suo cammino”<sup>50</sup>. Proprio da questo dipinto, infatti, avrebbe preso sistematicamente avvio quel gusto per una narrazione favolistica carica di mistero diventata, di lì in avanti, componente tipica della sua pittura. Egli stesso, d'altronde, indicava come fonte per un quadro del genere quella parte della pittura italiana, ancora ascrivibile alla categoria del “primitivo”, rappresentata in primo luogo da Paolo Uccello; una tradizione che qui, con la scena di caccia notturna dominata dalle bianche terga del cavallo in primo piano, parrebbe direttamente citata. “J'adore – dichiarava Pajetta a Henri Héraut – Piero de la Francesca, dont l'enorme monde intérieur m'effraye et pourtant allume ma fantaisie, et ensuite Paolo Uccello, au visage impénétrable”<sup>51</sup>.

*Scena di caccia* (con il titolo *Ritorno dalla caccia*) e *Il sogno pompeiano* portarono tali ultime inclinazioni di Pajetta sul principale palcoscenico internazionale quando furono esposte, nel 1935, alla Galleria Le Niveau di Parigi. Val la pena ricordare due brevi notizie pubblicate, identiche, in “La Nuova Italia”, che usciva a Parigi e “La Semaine à Paris”, nelle quali Pajetta era indicato come appartenente al “groupe de peintres de la Galerie d'Art ‘Il Milione’ de Milan”; la sua mostra – si continuava – avrebbe inaugurato un programma di scambi tra Milano e Parigi<sup>52</sup>.

Nel 1934 Pajetta aveva esposto alla Galleria Milano, centro primario delle diverse tendenze di “Novecento”; nel 1936 avrebbe esposto alla Galleria del Milione, ma già l'anno prima, come annunciavano i giornali francesi, si riconosceva nel gruppo artistico più anticonformista attivo a Milano, che si raccoglieva, appunto, intorno alla galleria di Gino Ghiringhelli.

Il passaggio dal novecentismo all'avanguardia era compiuto.

\* È da attribuirsi ad Antonello Negri il capitolo *Verso il “Novecento”*; a Paolo Rusconi i capitoli *La definizione di un proprio stile*,



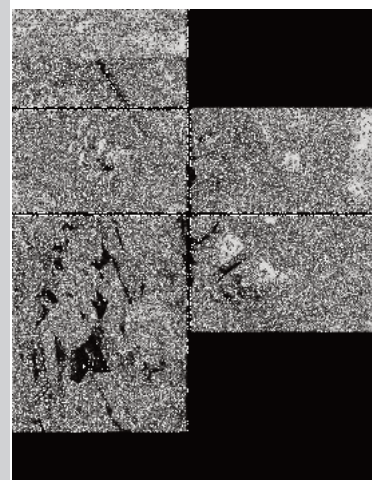
## La bonifica: l'enigma di tre dipinti per un solo soggetto

Nei mesi tra giugno 1932 e giugno 1933 l'attività artistica di Pajetta diventa frenetica: partecipazione alla Biennale di Venezia, collaborazione con Sironi alla V Triennale, mostra personale alla Galleria Milano, partecipazione alla Terza Mostra del Sindacato Lombardo, alla Quarta Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Lombardia ed infine alla Prima Mostra del Sindacato Nazionale di Belle Arti, a Firenze. A quest'ultima mostra presenta una grande tela – dalla forte impronta sironiana – pubblicata in catalogo con il titolo *Bonifica*. Dei dipinti di Pajetta parla Ugo Oietti in una recensione sul "Corriere della Sera" collegando le tematiche delle opere presenti in questa Sindacale a quelle presenti nella contemporanea V Triennale. In particolare *Bonifica* svolge un aspetto di quel più vasto tema del lavoro che Sironi aveva rappresentato nel grande affresco, andato perduto, di Palazzo dell'Arte – *Il lavoro (Le opere e i giorni)* – al quale Pajetta forse aveva collaborato. Questi gli antefatti di una vicenda che in seguito diventerà un vero e proprio enigma. Infatti nel 1964 lo storico Licisco Magagnato, direttore del Museo Civico di Verona, autentica cinque tele sciolte come appartenenti "ad un pannello di Sironi per la Triennale del '33". Le tele saranno offerte in vendita presso la nota casa d'aste Semenzato nel 1983 come opere di Sironi ma verranno autenticate come frammenti del dipinto *Bonifica* di Pajetta. Qualche anno dopo, venendo in possesso della fotografia originale del dipinto di Pajetta si è potuto accertare che le tele non corrispondono al dipinto originale, pur avendo un'identica composizione e struttura pittorica, configurandosi come frammenti di una seconda *Bonifica*. Alcuni mesi dopo compare la terza

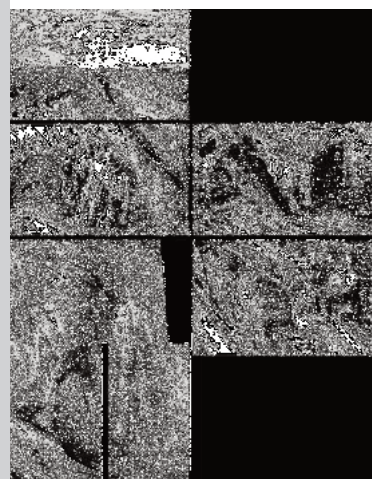
*Bonifica* sotto forma di frammenti attribuiti a Pajetta, tre di fattura assai bassa e due di probabile provenienza originale. Da questa vicenda documentata, senza commenti, mancano dei tasselli che possano chiarirla fino in fondo. In particolare le domande a cui dovrà rispondere un ulteriore approfondimento storico sono le seguenti. Dove si trova l'opera originale? Perché il secondo dipinto è stato frazionato? Forse *Bonifica* era destinata alla V Triennale, e quali argomenti certi poteva avere Magagnato per un'attribuzione a Sironi così motivata? Perché esiste un terzo dipinto decisamente non attribuibile a Pajetta?



Guido Pajetta, *Bonifica*, 1933. Opera originale



Frammenti di una terza *Bonifica*



Frammenti di una seconda *Bonifica*

tra mito, primordiale e modernità e *Dal novecentismo all'avanguardia*. Alla stesura del testo ha fornito un contributo significativo Matteo Speziali, rintracciando molte delle recensioni e dei riferimenti bibliografici e documentari essenziali alla ricostruzione dell'attività di Guido Paolo Pajetta.

## Note

<sup>1</sup> Si veda Reale Accademia di Brera e Società per le belle arti, *Esposizione Nazionale d'Arte. Catalogo*, (Milano, Palazzo della Permanente, ottobre-dicembre 1925), Milano, Stamperia e tipografia industriale, 1925, p. 80.

<sup>2</sup> Cfr. Pietro Pajetta (Serravalle 1845-Padova 1911). *Cantastorie dell'Ottocento Veneto*, (Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 14 novembre-30 dicembre 1992), a cura di V. Pianca, Vittorio Veneto, Grafiche De Bastioni, 1992.

<sup>3</sup> Si ha notizia di una partecipazione, con un *Ritratto*, alla mostra dei *Concorsi d'istruzione privata* (concorso Fumagalli), tenutasi nel Palazzo della Permanente a Milano nel febbraio del 1928.

<sup>4</sup> Si veda Sindacato Regionale Fascista Belle Arti Milano, *I Mostra regionale d'arte lombarda*, (Milano, Palazzo della Permanente, 18 novembre-30 dicembre 1928), Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1928, illustrazione a p. 25. Di Pajetta figurano nell'elenco delle opere esposte, oltre a *Figura di giovanetta* (p. 28), un *Paesaggio* (p. 32) e un *Ritratto di giovane uomo* (p. 41).

<sup>5</sup> C. Carrà, *La Mostra dei Sindacati*, in "L'Ambrosiano", 3 dicembre 1928. Si veda anche V. Bucci, *La prima Mostra Sindacale d'arte lombarda*, in "Corriere della sera", 28 novembre 1928, e *Mostre milanesi. Sindacati*, in "Le Arti Plastiche", VII, (20), 1928.

<sup>6</sup> Cfr. *La XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1928. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1928, p. 109. Si trattava di nove pezzi, tra paesaggi urbani e figure.

<sup>7</sup> "Mario Sironi è il *genius loci* della sala che ospita le opere dei giovanissimi novecentisti milanesi" (G. Cornali, *Novecentisti italiani alla XVI Biennale di Venezia*, in "Il Secolo-La Sera", 9 maggio 1928). Si veda anche C. Carrà, *La Biennale di Venezia. La nuova pittura italiana*, in "L'Ambrosiano", 25 maggio 1928.

<sup>8</sup> Si vedano, per esempio, *Casetta rosa* e *Appennino pavese*, riprodotti in *Umberto Lilloni*, presentazione di E. Radius, Milano, Alfieri & Lacroix, 1939.

<sup>9</sup> L'impresa di Cassani è tuttavia segnalata sulla *Guida di Milano* solo dal 1934 (cfr. *Guida di Milano e provincia*. 1935, Milano, Savallo, 1934, p. 646).

<sup>10</sup> Su Massimo Cassani si veda M. Sozzi, *La vicenda artistica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori, 1987, pp. 53-58.

<sup>11</sup> Dichiarazione-contratto dattiloscritta tra Massimo Cassani e Guido Pajetta su carta da bollo, datata 13 novembre 1936 (Milano, Archivio Pajetta). Lo stesso contratto prevedeva che tutta la produzione "attualmente esistente" rimanesse di proprietà di Cassani a indennizzo dell'uso dello studio e del materiale fornito dal 1928 al 1936.

<sup>12</sup> Si veda *Seconda mostra del Novecento Italiano*, (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929), Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1929.

<sup>13</sup> Cfr. E. Pontiggia, "Novecento" milanese, *Novecento Italiano*, in *Il "Novecento" milanese da Sironi ad Arturo Martini*, (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003), a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, Milano, Mazzotta, 2003, p. 28.

<sup>14</sup> Si veda *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'arte. 1930. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1930, p. 84.

<sup>15</sup> Entrambi pubblicati in "Il Secolo XX", XXIX, 1930, rispettivamente nei fascicoli 17 (pp. 19-20) e 18 (p. 30).

<sup>16</sup> Cfr. *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, gennaio-giugno 1931), Roma, Edizioni Enzo Pinci, 1931, pp. 119-120.

<sup>17</sup> Cfr. C. [V. Costantini], *La Quadriennale Romana. Tradizione*, in "Le Arti Plastiche", VIII, (6), 1931.

<sup>18</sup> Cfr. *3<sup>a</sup> Mostra d'Arte del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Lombardia (Biennale di Brera)*, (Milano, Palazzo della Permanente, 14 febbraio-15 marzo 1932), Milano, Tipografia Giuseppe Galli, 1932, pp. 46 e 85.

<sup>19</sup> Si veda M. [Mario Sironi], *La III Mostra del Sindacato fascista delle Belle Arti di Lombardia sarà inaugurata stamane dal Ministro delle corporazioni S.E. Bottai*, in "Il Popolo d'Italia", 14 febbraio 1932 ora in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 117-126.

<sup>20</sup> Cfr. *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. 1932. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1932, p. 112 e ill. 100.

<sup>21</sup> D. Bonardi, *La terza mostra del Sindacato Fascista Belle Arti di Lombardia alla Permanente. La salda affermazione del nuovo equilibrio estetico in una imponente rassegna di pittura e scultura e di bianco nero*, in "Il Secolo-La Sera", 13 febbraio 1932. Cfr. anche C. Carrà, *La mostra lombarda. Pittura e scultura*, in "L'Ambrosiano", 24 febbraio 1932.

<sup>22</sup> C. Carrà, *La mostra lombarda - Bianco e nero*, in "L'Ambrosiano", 9 marzo 1932. Si veda anche x. [Mario Sironi?], *Bianco e nero alla III Mostra sindacale lombarda*, in "Il Popolo d'Italia", 20 marzo 1932.

<sup>23</sup> u.c.n., *Premi Principe Umberto*, in "Cronache Latine", 1932 (ritaglio stampa conservato in Archivio Pajetta, Milano).

<sup>24</sup> Sul bando di concorso Premi del Municipio di Milano si veda *Regolamento generale*, in *3<sup>a</sup> Mostra d'Arte del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Lombardia (Biennale di Brera)*, cit., p. 9.

<sup>25</sup> La notizia è riportata nell'articolo *Alla Mostra del Sindacato Belle Arti*, pubblicato in "Il Popolo d'Italia", 15 marzo 1932. Allo stato attuale, però, il quadro non risulta più nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano. In "Il Popolo d'Italia", inoltre, è data la segnalazione dell'acquisto, da parte della Provincia di Milano, di un disegno a penna di Guido Pajetta, *Ragazze in preghiera*. Cfr. *Gli Acquisti della Provincia alla Mostra del Sindacato Belle Arti*, in "Il Popolo d'Italia", 11 marzo 1932.

<sup>26</sup> Gian Capo [Giovanni Capodivacca], *Guido Pajetta*, in *I. Mostra Personale di Guido Paolo Pajetta*, (Milano, Galleria Milano, 8-19 gennaio 1933), Milano, Arti Grafiche Pizzi e Pizio, 1933, s.p.

<sup>27</sup> Giovanni Capodivacca (Cervarese Santa Croce, 1884-Milano 1934), redattore di "Il Popolo d'Italia" e "Il Secolo", divenne successivamente direttore di "Il Secolo-La Sera", "L'Illustrazione italiana" e collaboratore di "Il Corriere della Sera". Altrettanto importante fu la sua attività di narratore e commediografo. Tra le opere teatrali pubblicate si ricordano *Siam fatti così* (1927), *Il mistero delle cinque vie* (1931) e *La stella del sud* (1932). Cfr. *Chi è. Dizionario degli italiani d'oggi*, Roma, Formiggini, 1931, pp. 143e 158. Si veda inoltre S. Sallusti, *Capodivacca Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1975, pp. 647-649.

<sup>28</sup> Ivi.

<sup>29</sup> Dell' *Amedeo Modigliani* di Giovanni Scheiwiller erano uscite una prima edizione nel 1927 (stampata da Carlo Sironi) e una seconda nel 1932 (stampata dalle Officine Grafiche Esperia), entrambe distribuite da Hoepli.

<sup>30</sup> Cfr. C. Carrà, *Mostre milanesi. Pajetta e Benvenuti*, in "L'Ambrosiano", 12 gennaio 1933; B. Moretti, *Note d'arte. La mostra del pittore Pajetta*, in "L'Italia", 14 gennaio 1933; *Galleria Milano*, in "Il Giornale dell'Arte", 15 gennaio 1933.

<sup>31</sup> D. Bonardi, *Artisti che espongono. G. Paolo Pajetta*, in "Il Secolo-La Sera", 12 gennaio 1933.

<sup>32</sup> E. Crispolti, *Guido Pajetta. Attraverso e oltre il "Novecento"*, Milano, Centro Diffusione Arte, s.a., p. 20.

<sup>33</sup> Nel 1929 Vertov aveva girato il documentario *L'uomo con la macchina da presa*.

<sup>34</sup> Si vedano in particolare le illustrazioni per la novella di Massimo Bontempelli *Oggi*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", III (6), 1925, pp. 37 e 39.

<sup>35</sup> Si veda *IV Mostra del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti di Lombardia*, (Milano, Palazzo della Permanente, 11 marzo-11 aprile 1933), Milano, Stabilimento Grafico Ripalta, 1933, Sala IV, nn. 108-110.

<sup>36</sup> Cfr. V. Costantini, *Cronache milanesi. La IV<sup>a</sup> Sindacale*, in "Emporium", vol. LXXVIII, (459), 1933, p. 171.

<sup>37</sup> Si veda *I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, (Firenze, Palazzo di Parterie, aprile-giugno 1933), Firenze, Tipocalcografia classica, 1933, p. 134, tav. LXXV. Il citato elenco delle opere è conservato a Milano presso l'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.

<sup>38</sup> Dichiarazione di Licisco Magagnato su carta intestata "Comune di Verona. Musei e Gallerie d'Arte. Direzione in Castelvecchio", datata 23 giugno 1964 (Milano, Archivio Pajetta).

<sup>39</sup> Se ne vedano i diversi interventi tra 1932 e 1933 culminati nel *Manifesto della pittura murale*, firmato anche da Campigli, Carrà e Funi e pubblicato in "Colonna" nel dicembre del 1933.

<sup>40</sup> Un tema del Concorso Briani alla Mostra sindacale lombarda del 1934 sarebbe stato proprio "Bonifica dell'Era Fascista". Cfr. *Catalogo della V Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Lombardia* (Milano, Palazzo della Permanente, 1-31 maggio 1934), Milano, s.e, 1934, s.p.

<sup>41</sup> D. Bonardi, *Mostre d'arte a Milano. Prima conclusione di Pajetta*, in "Il Secolo-La Sera", 24 febbraio 1934.

<sup>42</sup> Ivi.

<sup>43</sup> Ivi.

<sup>44</sup> Cfr. *Catalogo della V Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Lombardia*, cit., nn. 217 e 218.

<sup>45</sup> N.D.Z., *Kunstsalon vor Weihnachten*, in "Hamburger Anzeiger", 15-16 dicembre, 1934.

<sup>46</sup> M.K.R., *Kunstsalon Maria Kunde*, in "Hamburger Trauderblatt", 19 dicembre 1934.

<sup>47</sup> Cfr. D. Bonardi, *Guido Pajetta*, in "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", n. 45, 2-17 marzo 1936, s.p.

<sup>48</sup> Cfr. L'Arciere, *Nella selva selvaggia... Lettera aperta all'Ill.mo Prefetto di Milano*, in "Cronaca Prealpina", 18 marzo 1936. L'interpretazione è ripresa - capovolgendo l'originaria connotazione negativa, che implicava una richiesta di censura per il quadro di Pajetta - in M. De Micheli, *Il fascino di un'esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 12-13.

<sup>49</sup> M. Lorandi, *Guido Pajetta tra surrealismo e naturalismo chiarista. 1933-1946*, (Bergamo, Galleria d'Arte Bergamo, 8 aprile-7 maggio 1989), Albegno di Treviolo (Ber-

## Pittura, ideologia e propaganda in “Novecento Italiano”: Contardo Barbieri e Arnaldo Carpanetti

Con la seconda mostra nel 1929, a Milano, e le numerose defezioni, tra cui quelle di Bucci, Dudreville e Pajetta – forse dovute anche ai bisticci tra “analitici” e “sintetici” – “Novecento Italiano” perde la sua spinta innovativa rappresentata soprattutto dalla “sintesi” sironiana e lascia spazio a una diaspora di esperienze figurative alcune delle quali prenderanno una connotazione di stampo ideologico e propagandistico, funzionale al regime fascista.

Arnaldo Carpanetti e Contardo Barbieri, compagni d’Accademia di Pajetta, sono due artisti significativi di questo nuovo corso di “Novecento Italiano”.

Mentre Carpanetti (per lunghi anni collaboratore di Sironi) interpreta il “Novecento” ufficiale con la retorica del dramma sociale – come nel dipinto *Incipit novus ordo*, vincitore del primo premio alla Biennale veneziana del 1930 – Barbieri sviluppa una figurazione connotata da una forma di lirismo didattico.



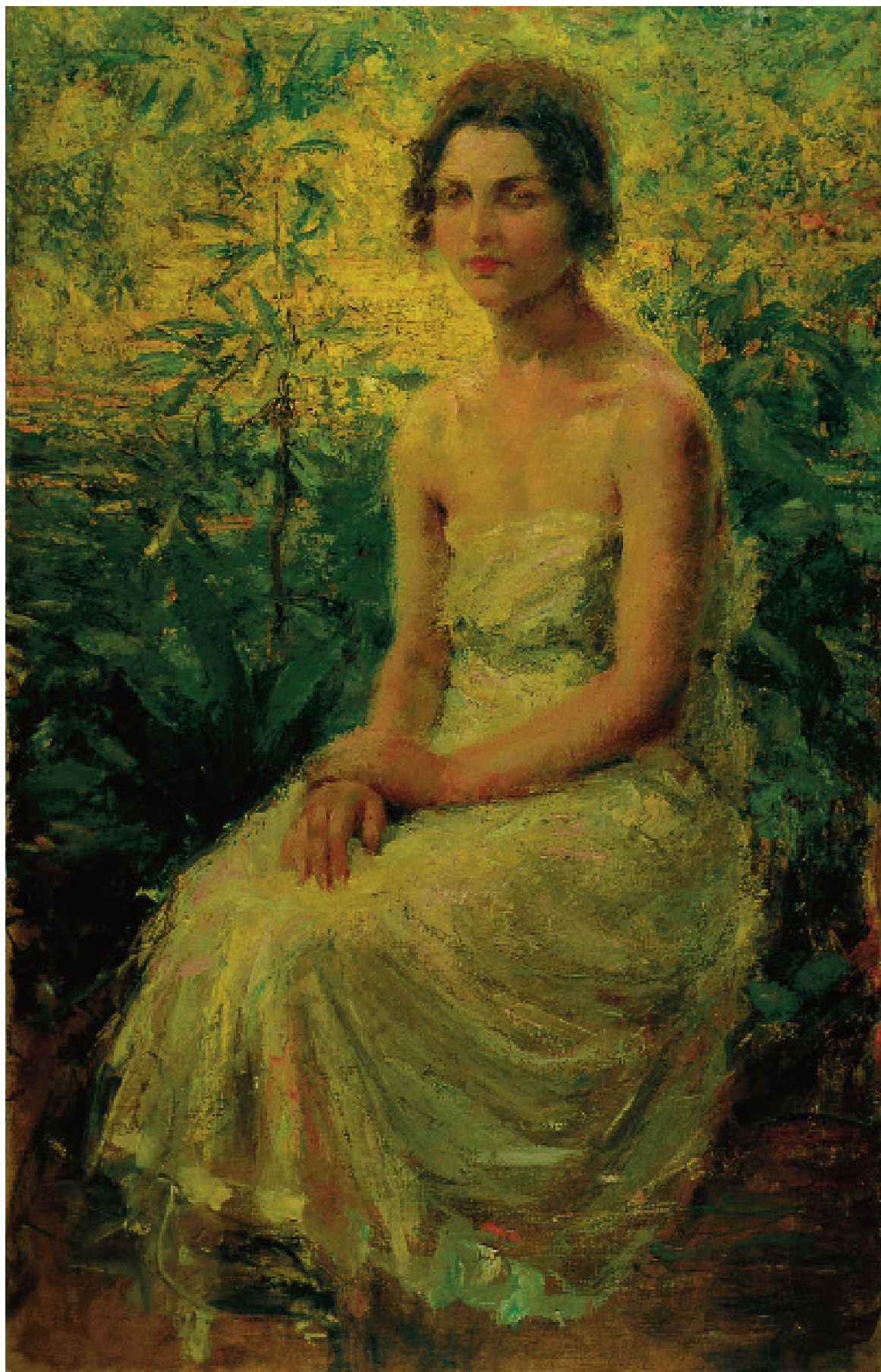
Arnaldo Carpanetti, *Incipit novus ordo*, 1930



Contardo Barbieri, *Il racconto del legionario*, 1936

## Verso il “Novecento”, 1915-1928

Autopresentandosi nel catalogo d'una personale nel 1947 dirà: “ho cominciato a dipingere ancor prima di saper scrivere, per istinto”. Ha cominciato influenzato da Alciati, in modi di tradizione lombarda ottocentesca, tuttavia avendo respirato in famiglia anche quelli della pittura veneta. Il critico Dino Bonardi, nel 1940, rammenta “il Pajetta delle origini” per “calde e potenti rappresentazioni ritrattistiche, vive d'umanità, che potevano far ricordare i raggiungimenti d'un Mancini o d'un Gola”. Non soltanto ritratti tuttavia, i temi più frequentati, ma anche nature morte, in accenno di interni. Da quei modi si libera alla fine degli anni Venti quando s'avvicina all'ambito “novecentesco”, fra i giovani attorno a Sironi, in particolare nei suoi impegni da muralista.



**1. Ritratto di signora, 1922**  
Olio su tela  
124 x 80 cm  
Milano, collezione privata  
Non firmato e non datato  
*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 8)





Diffusione Arte, 2003 (tav. 1)

**2. Il vaso di peonie, 1922**

Olio su tela

61 x 64 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“G. Pajetta 1922”

*Bibliografia:* E. Crispolti, *Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

*“Novecento”, Milano, Centro*

**3. La statuina di Capodimonte, 1927**

Olio su tela

50 x 59 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in alto a sinistra:

“G. PAIETTA 1927”

*Bibliografia:* E. Crispolti, *Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

*“Novecento”, Milano, Centro*

## La definizione di un proprio stile, tra mito, primordismo e modernità, 1928-1934

Superata la formazione tardottocentesca nell'esperienza di lavoro presso Sironi (del quale è aiuto aggiunto in imprese murali fino all'impegno per la V Triennale milanese, nel 1933), in un'adesione al gusto "novecentesco" dominante nell'ambiente milanese, Pajetta si apre a modi di asciutta costruttività plastica dell'immagine, di influenza sironiana, particolarmente avvertibile nei dipinti di figura, più libero invece in una scrittura pittorica corsiva in tema di paesaggio, peraltro frequentemente affrontato (uno lo espone nella Biennale veneziana del 1930).

E nel quale la sua immaginazione lievita nel senso sia di una rappresentazione in chiave di appropriazione lirica, sia di svolgimenti d'apertura più fantastica e misteriosa. Il suo rapporto con "Novecento Italiano" è piuttosto insubordinato e di fatto d'ambito, in senso lato. Già nella Biennale del 1932 (e nella III Sindacale lombarda, a Milano) espone dipinti di figura ove tende a dissolvere quel plasticismo attraverso una diversa disinvoltata corsività di stesura pittorica, fra segno che accenna i profili e approssimata definizione coloristica.

Avviene più esplicitamente in nudi del 1934, la cui levità di configurazione, confrontabile con altre formulazioni di giovani milanesi (da Birolli a Lilloni e Del Bon, De Amicis, Spilimbergo, De Rocchi, in ambito "chiarista") o torinesi (Menzio nella figura, Paulucci nel paesaggio; esponenti dei "Sei"), manifesta già un'intenzione d'opposizione rispetto alle certezze plastiche "novecentesche".

Diffusione Arte, 2003 (tav. 2)

### **4. La modella e l'uomo con la mela, 1928**

Olio su tela  
100 x 90 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in alto a sinistra:  
"G.PAJETTA anno VI"

Verso: Archivio Pajetta n. 000285

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-*

*1985, a cura di M. De Micheli,*

*Milano, Società per le Belle Arti ed*

*Esposizione Permanente, 1988*

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino*

*di una esperienza pittorica, in Guido*

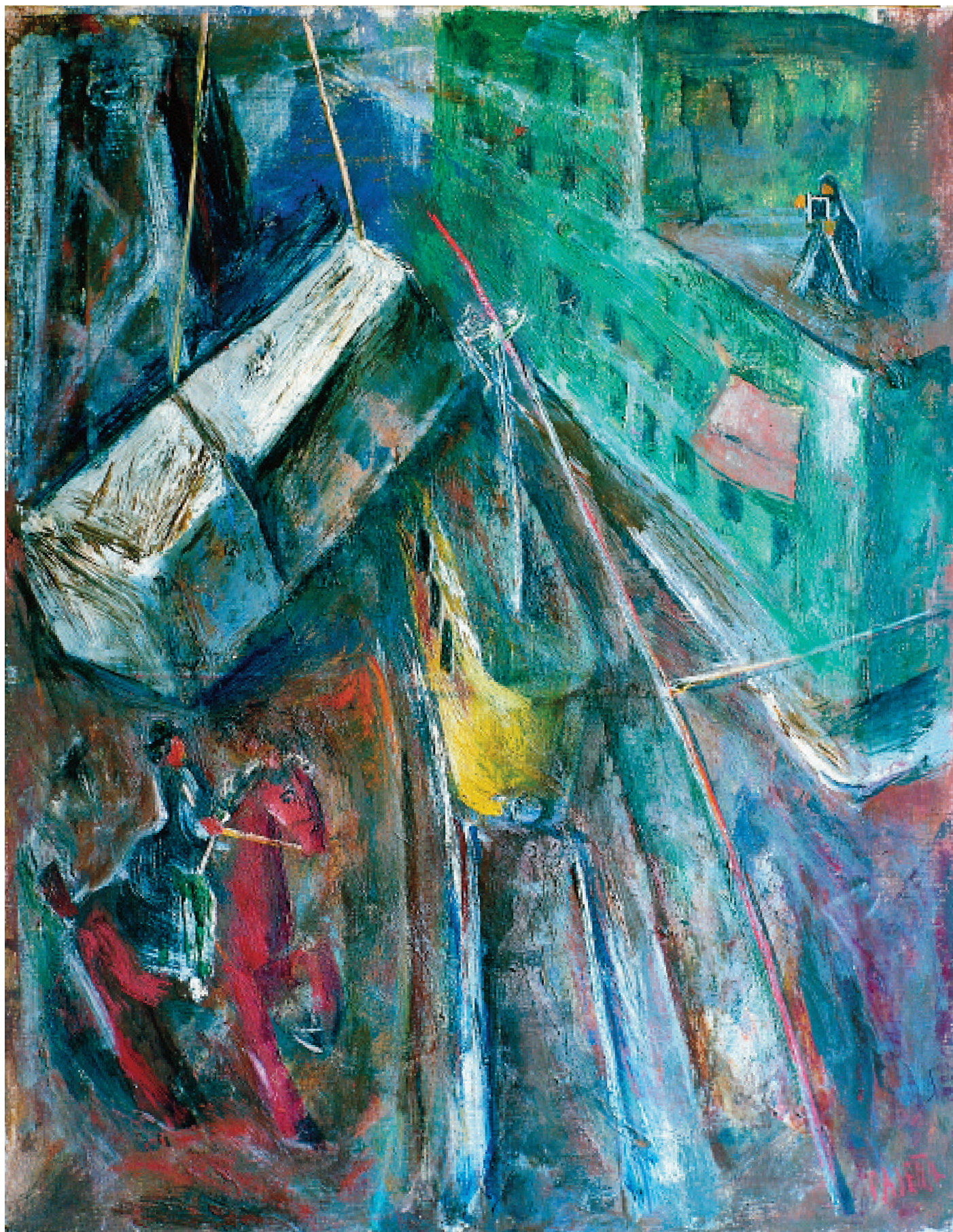
*Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori*

*& ass., 1987 (p. 9); E. Crispolti,*

*Guido Pajetta, Attraverso e oltre il*

*"Novecento", Milano, Centro*



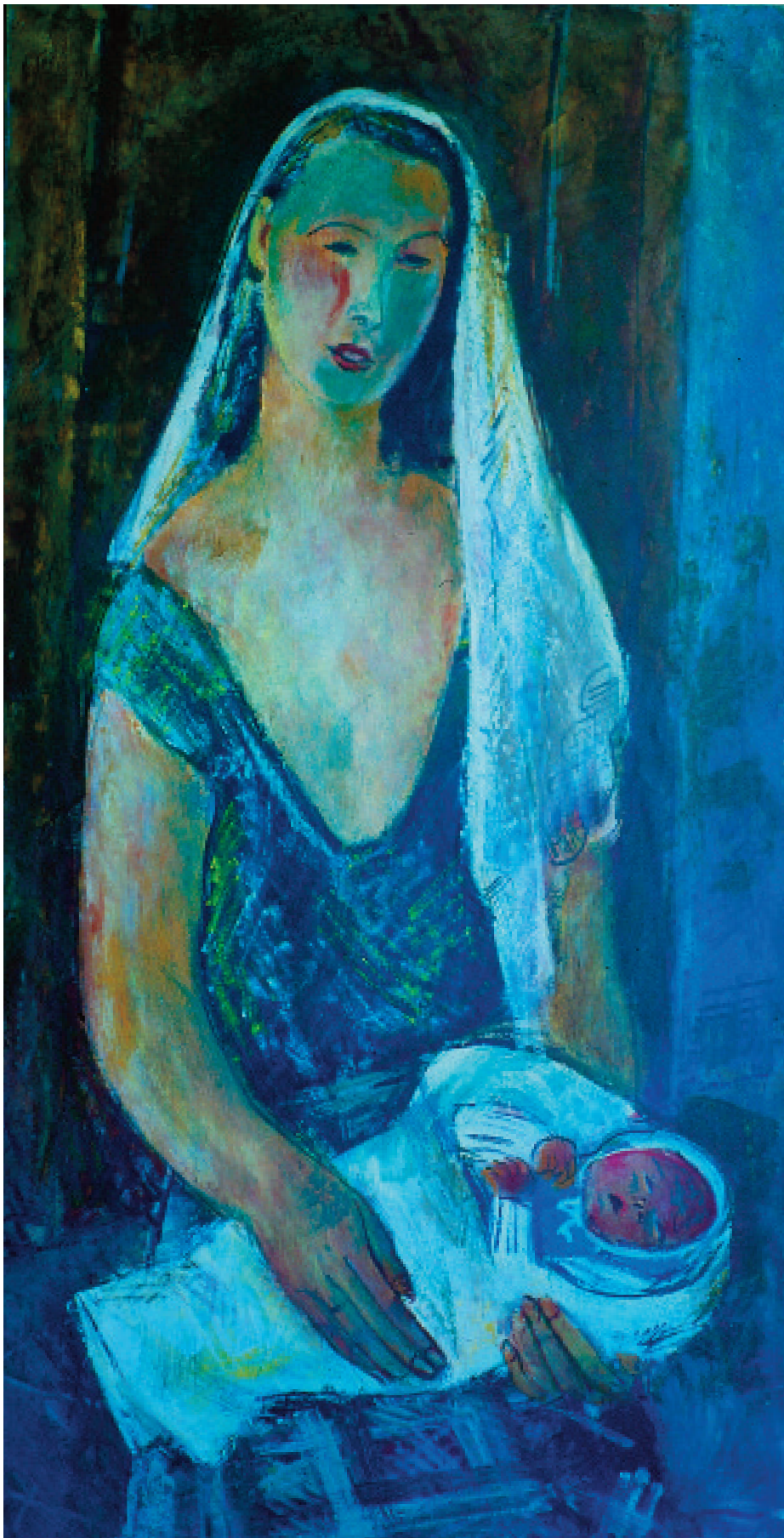


Diffusione Arte, 2003 (tav. 7)  
**5. Scena cinematografica, 1932-1933**  
Olio su tela  
65 x 50 cm  
Milano, collezione privata  
Non firmato e non datato  
Verso: Archivio Pajetta n. 000384  
*Bibliografia: E. Crispolti, Guido Pajetta, Attraverso e oltre il*



“Novecento”, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 4)

**6. Viaggio nel mito, 1930**  
Olio su tela  
115 x 69 cm  
Firmato a destra: “PAJETTA”  
Milano, collezione privata  
Verso: Archivio Pajetta n. 00639  
*Bibliografia: E. Crispolti, Guido Pajetta, Attraverso e oltre il*

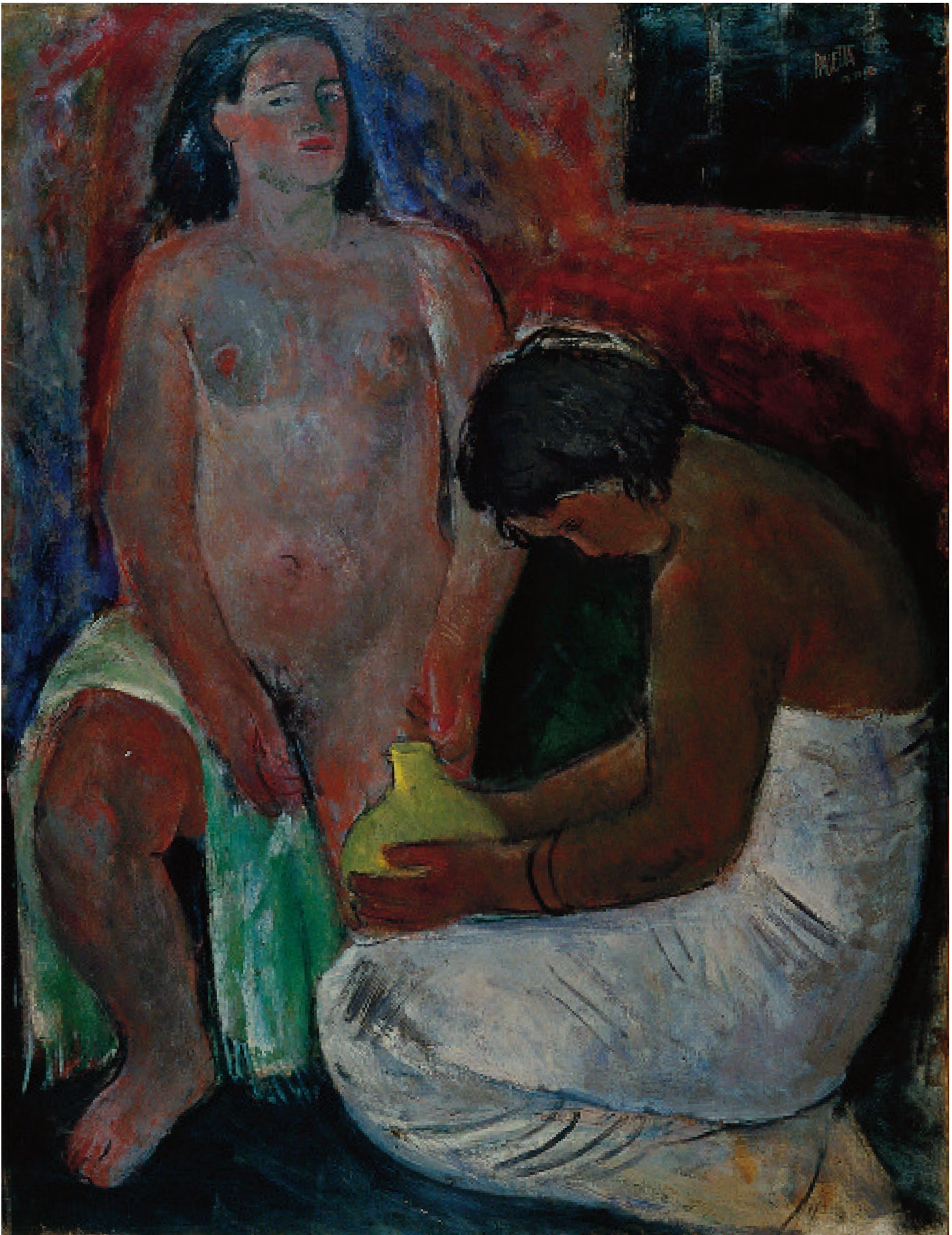


“Novecento”, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 6)  
**7. Madonna, 1932**  
Olio su tela  
122 x 62 cm  
Firmato e datato in alto a destra:  
“Pajetta 32”  
Milano, collezione privata  
Verso: Archivio Pajetta n. 00979  
*Esposizioni: Mostra personale di*

*Guido Paolo Pajetta, Milano, Galleria  
Milano, 1933 (cat. tav. X)*

**8. Suonatore ambulante, 1932**  
Olio su tela  
100 x 81 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in alto a destra:  
“PAJETTA 32”  
Verso: Archivio Pajetta n. 00612  
*Esposizioni: XVIII Biennale di  
Venezia del 1932, fotografia in*





catalogo (p. 24); Esposizione  
collettiva a Stoccolma, 1933

**9. La favorita, 1932**

Olio su tela

130 x 100 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in alto a destra:

"PAJETTA 1932"

Verso: Archivio Pajetta n. 00671

Etichetta XVIII Biennale di Venezia,

1932

*Bibliografia: E. Crispolti, Guido  
Pajetta, Attraverso e oltre il*



*"Novecento"*, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 9)

**10. Adamo ed Eva, 1932**

Olio su tela

160 x 90 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"G. PAJETTA 1932"

Verso: Archivio Pajetta n. 00975

*Esposizioni: Mostra personale di*





Guido Paolo Pajetta, Milano, Galleria  
Milano, 1933 (cat. tav. V )

**11. Scena urbana, 1932 ca.**  
Olio su tela  
100 x 80 cm  
Milano, collezione privata

Non firmato e non datato  
Verso: Archivio Pajetta n. 00069  
**12. Il viale del Grand Hotel, 1933**  
Olio su tela  
70 x 80 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a sinistra:  
"PAJETTA 1933"  
Verso: Archivio Pajetta n. 00371  
*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica*, in Guido





*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 67)

**13. Ritratto del padre, 1933**

Olio su tela

80 x 60 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in alto a destra:

“.PAJETTA 1933”

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-*

*1985, a cura di M. De Micheli,*

*Milano, Società per le Belle Arti ed*

*Esposizione Permanente, 1988*

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica, in Guido*

*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 10)

**14. Ponte di Rialto, 1934**

Olio su tela

70 x 80 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"PAJETTA 34"

**15. Diana giovanetta, 1932**

Olio su tela

96 x 49 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"PAJETTA 32 X"

Verso: Archivio Pajetta n. 00976

*Esposizioni: Mostra personale di*





*Guido Paolo Pajetta*, Milano, Galleria  
Milano, 1933 (cat. tav. XIII)

**16. Ritorno dalla caccia, 1933**

Olio su tela

97 x 130 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra:

“PAJETTA 1933”

Verso: Archivio Pajetta n. 000296





*Esposizioni: Guido Pajetta, Parigi,  
Galerie Le Niveau, 1935*

**17. Aspettando l'eroe, 1933**

Olio su tela  
110 x 89 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a sinistra:

**"PAJETTA 1933 X"**

Verso: Archivio Pajetta n. 00662  
**18. Piazza Venezia, 1934**  
Olio su tela  
100 x 121 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato in basso a sinistra: "pajetta 34"  
Verso: Archivio Pajetta n. 00611  
Etichetta XIX Biennale di Venezia,  
1934  
*Esposizioni: Guido Pajetta, Milano,*

*Galleria il Milione, 1936 (Bollettino  
n. 45, cat. n. 3 e tav. in copertina);  
Guido Pajetta 1922-1985, a cura di  
M. De Micheli, Milano, Società per le  
Belle Arti ed Esposizione  
Permanente, 1988  
Bibliografia: M. De Micheli, *Il fascino  
di una esperienza pittorica*, in *Guido  
Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori  
& ass., 1987 (p. 14); E. Crispolti,  
*Guido Pajetta, Attraverso e oltre il**



*Dal 1934 al 1946*

---

**Oltre “Novecento Italiano”. La maturazione d’un “turbolento” di spirito**

Enrico Crispolti





Guido Pajetta e la moglie nel 1942

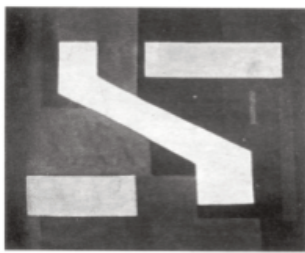
### *Una congiuntura “novecentesca” fra partecipazione e insubordinazione*

Attraverso l’esperienza di lavoro presso Sironi, che lo mette in rapporto con un universo al confronto certamente del tutto nuovo, di sintetica costruttività plastica dell’immagine, tipicamente di clima “novecentesco”, Pajetta vive dunque la propria decisiva maturazione pittorica “moderna” superando modi connessi ad una formazione tardottocentesca. Nel divenire del suo fare pittura, nel giro di alcuni anni, fra scorcio dei Venti ed esordio dei Trenta, vive così di tale clima (particolarmente milanese) una congiuntura di attraversamento, che si esplica in una partecipazione risultante più direttamente evidente in particolare in alcuni composti e solidamente cadenzati dipinti di figura. E che tuttavia al tempo stesso si configura, indirettamente, cioè in senso antagonistico, anche in movenze invece di una insubordinazione manifestata soprattutto in scene di gruppo e particolarmente in dipinti di paesaggio, questi ultimi traversati da riferimenti mitici e da una notevole motilità fantastica. Passaggi ed umori che risultano oggi ancor più chiari, disponendo di maggior documentazione di opere rispetto anche a quanto attestato nella mia monografia appena dello scorso anno<sup>1</sup>.

La vive infatti, tale congiuntura, attraverso una dapprima piuttosto latente, quindi sempre più insorgente insoddisfazione liberatoria, la cui traiettoria risulta certamente più complessa nella condizione appunto dei dipinti di figura. Come è evidente nel percorso di maturazione nuova che dal plasticismo sufficientemente rigoroso e sodo, ancora notevolmente sironiano, per esempio, di *La modella e l’uomo con la mela*, del 1928 (una plasticità echeggiante ancora, in inflessione vagamente masaccesca, in *Adamo ed Eva* di quattro anni dopo), corre sino ai modi in certa misura già posti innovativamente in causa di *La favorita* e *Suonatore ambulante*, o al più disinvolto *Nudo femminile*, pure tutti del 1932, e i primi due esposti nella Biennale veneziana del 1932 (ove è presente infatti con tre dipinti di figura). Nei quali Pajetta, quel plasticismo, tende appunto a dissolverlo in una diversa corsività di stesura, fra segno che accenna i profili e definizione cromatica approssimata. Come avviene più esplicitamente in studi di nudo del 1934, la cui levità di configurazione, confrontabile – come del resto parallelamente può dirsi anche di suoi paesaggi – con altre formulazioni giovanili milanesi (da Birolli, in particolare, a Lilloni, Del Bon, De Amicis, Spilimbergo) o torinesi (Menzio, nella figura, Paulucci, nel paesaggio), manifesta dunque un’intenzione chiaramente oppositoria rispetto alle tipiche certezze plastiche “novecentesche”. Del resto assai disinvolve, quasi bozzettistiche, risultano anche scene di gruppo realizzate fra il 1933 e il 1934, in tele di consistente formato (quali *Ritorno dalla caccia*, 1933, o *Piazza Venezia*, 1934).

Tuttavia, negli anni che sono dunque di pur sufficientemente disinvolta e piuttosto insubordinata adesione alla cultura dominante del “Novecento”, è certamente misurandosi insistentemente in particolare proprio con il tema del paesaggio, urbano oppure di fantasia, d’evocazione lirica rappresentativa oppure – più raramente – d’ingaggio meramente immaginativo, che Pajetta si muove con ancor maggiore libertà rispetto ai paralleli dipinti di figura. Quanto al primo aspetto, di paesaggio cittadino, come nel caso di un dipinto tuttavia concitato quale *Il cavaliere delle periferie*, 1928 circa, il lavoro di Sironi può avergli suggerito qualche spunto di tematica urbana, ma certo sviluppato con l’aggiunta di un personale elemento d’ironia, che del resto si rivelerà, nel tempo, sempre graffiante e irridente nel figurare di Pajetta (il quale nella Biennale di Venezia del 1930 espone un *Paesaggio cittadino*). E nel dialogo con il paesaggio urbano, sia pure quello particolarissimo veneziano, la sua immaginazione viene lievitando nel senso di rappresentazione in chiave di appropriazione accentuatamente lirica

A fianco:  
Guido Pajetta alla fine degli anni  
Trenta.



ORESTE BOGLIARDI, VIRGINIO GHIRINGHELLI,  
MAURO REGGIANI presentano la loro produzione recente.



GUIDO PAJETTA IN UNA MOSTRA PERSONALE NELLE NOSTRE SALE  
CON 30 PAESAGGI, COMPOSIZIONI E FIGURE DELLA  
SUA ULTIMA PRODUZIONE, E ALCUNI DISEGNI.

Copertina del Bollettino n. 32 della Galleria "Il Milione" a Milano in occasione della mostra dedicata ai primi astrattisti milanesi Oreste Bigliardi, Virgino Ghiringhelli e Mauro Reggiani nel novembre del 1934.

Copertina del Bollettino n. 45 della Galleria del Milione a Milano in occasione della mostra dedicata a Guido Pajetta nel marzo del 1936.

(come in vedute di *La riva degli Schiavoni*, del 1930 e 1931, attraverso un clima sensitivamente concitato, in un cromatismo ribadito su dominanze di bruni). Mentre, quanto al secondo aspetto, di paesaggio del tutto immaginato, la sua immaginazione risulta coinvolta in svolgimenti d'apertura decisamente più fantastica e misteriosa (come in *Viaggio nel mito*, del 1930, sicuramente una delle sue opere più originali del momento).

All'inizio del 1933 ha tenuto la sua prima mostra personale, a Milano, alla Galleria Milano, di dipinti soprattutto di figura, e di disegni, che segnano in atto l'evoluzione orientata appunto oltre modelli del "Novecento" sironiano. Esponendo, per esempio, il ricordato, ancora in certa misura d'eco plastica, *Adamo ed Eva*, e *Diana giovinetta*, ambedue del 1932, ma nel secondo dei quali chiaramente s'assiste alla dissoluzione di tali modelli; e altrimenti tuttavia proponendo anche il più avanzato *Nudo femminile*, sempre del 1932, pure già ricordato. E un'altra personale tiene alla Galleria Milano nel 1934, di più dichiarate novità liberatorie.

Per la prima delle quali, che è stata dunque di transizione innovativa, Carlo Carrà parlava di "tavolozza festevole e di reale risonanza"<sup>2</sup>. Mentre Dino Bonardi annotava un'interpretazione di "romanticismo tragico in qualche modo analogo a quello di Sironi", ancora, e che dà spontaneamente luogo a "un nuovo modo di figurare che può, in qualche modo, rammentare lo stile espressivo" del maestro sardo, e tuttavia si manifesta anche in movenze, invece, d'un suo diverso figurare lirico. Sottolineando dunque la condizione "di intimo combattimento", e d'una "pittura agonistica, quasi cioè bipartita tra le due affascinazioni, opposte tra loro, di un senso tragico ed universale, in cui la forma tende a fluire fuori di se stessa, ed a ricongiungersi a verità che sono al di là di ogni forma perché la loro definitività è l'infinito; e – d'altra parte – di un senso, più vicino e più umano, in cui la forma si rivela come un involucro tendenzialmente bello, finalisticamente acquisito"<sup>3</sup>. Ma è appunto la seconda sua personale milanese, nel 1934, a rendere esplicito il superamento del "novecentismo" d'ascendenza sironiana, negli svolgimenti della ricerca del giovane Pajetta. Nuovi interessi maturano infatti nel suo immaginario pittorico.

### *Fra suggestioni tardocubiste e immaginazione metafisica e surreale*

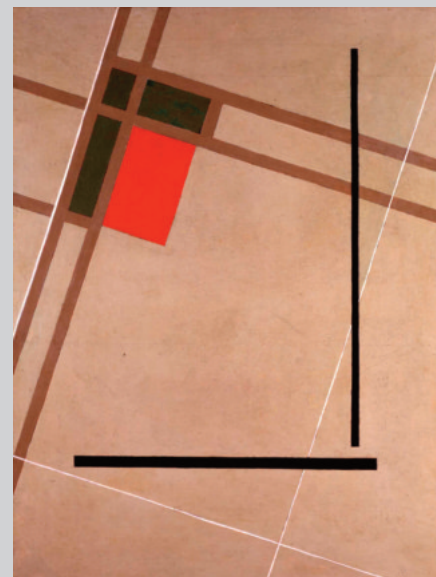
Alla fine del 1934 si stabilisce a Parigi per alcuni mesi, ritornandovi da allora di frequente, immaginando persino di stabilirvi lo studio, e intessendovi rapporti in particolare con Raoul Dufy e A.-É.-Othon Friesz. E in una importante personale, a metà del 1935, alla Galerie Le Niveau, espone paesaggi del lago Maggiore e di quello di Como e altre vedute, e qualche dipinto di figura o di gruppo (come *Ritorno dalla caccia*, 1933), ma anche quelle che un recensore, Henri Héraud (che parla complessivamente, per la sua, di opera "débordante d'impetuosité moqueuse, de verve poétique"), definisce "oeuvres abstraites"<sup>4</sup>. "Astratte" certamente per approssimazione al confronto di quelle invece di evidenza figurativa, costituendo un episodio di utilizzazione trasgressiva composita di sagome di corpi e di assemblaggi oggettuali, secondo impianti strutturali di evidente disposizione tardocubista, ma anche di nessi fra d'eco metafisica e di metamorfosi surreale. Sono le sue "tele più recenti", fra quelle esposte, decisamente diverse da quant'altro ivi allora proposto, puntualizzava un altro recensore<sup>5</sup>.

E costituiscono certamente la prova più evidente della rottura ormai dunque consumatasi (appunto fra 1934 e 1935) nella vicenda pittorica di Pajetta, rispetto alle precedenti pur insubordinatamente risolte attrazioni "novecentesche". Tuttavia, come mi sembra provi il modo stesso di presentarsi in quella prima personale parigina, certamente non si tratta d'una svolta radicale univoca, né tanto meno complessiva, nella sua navigazione pittorica, ma soltanto di un'esperienza, peraltro sufficientemente circoscritta e datata nel giro di poco più d'un paio d'anni, per quanto molto significativa e creativamente certo del tutto proficua, alla quale va riferita l'acquisizione d'una libertà immaginativa e compositiva che nella successiva impostazione pittorica pajettiana lascerà in qualche misura il segno.

Se autopresentandosi nel catalogo di una personale alla Galleria del Lauro, a Milano, nel 1972, dedicata appunto a questi particolarissimi dipinti, Pajetta li indicava elaborati in "un periodo che va dal 1928 al 1934", di "un'epoca – qui in Italia – di solitaria e quasi 'clandestina' ricerca"<sup>6</sup>, in realtà le attestazioni coeve alla loro prima esposizione, appunto a Parigi nel 1935, mi sembra non lascino possibilità di

## “Astrattisti” lombardi, fra Galleria del Milione, a Milano, e gruppo di Como: Gino Ghiringhelli e Mario Radice

Tra i compagni d'Accademia di Pajetta c'è Gino Ghiringhelli. Artista versatile e innovativo, nel 1930 assieme al fratello apre a Milano, in via Brera, la Galleria del Milione, che diventerà uno dei poli più avanzati della cultura artistica italiana e milanese in particolare. Il Milione – luogo espositivo e di dibattito culturale aperto agli artisti più sensibili ai nuovi orizzonti problematici della pittura italiana ed europea – organizza le mostre di numerosi artisti emergenti o già affermati italiani e stranieri, dai primi astrattisti italiani Reggiani, Bogliardi, lo stesso Ghiringhelli nel 1934, e Fontana nel 1931 e nel 1935, a Kandinskij nel 1934, a De Chirico nel 1939 e nel 1940, a Savinio nel 1940. Pajetta vi esordisce nel 1936, con una mostra memorabile dove manifesta con i suoi dipinti il definitivo distacco dall'orbita sironiana. Mentre il passaggio attraverso la Galleria Milano ha rappresentato una forma di adesione culturale a “Novecento Italiano”, il passaggio attraverso la Galleria del Milione ha consacrato l'uscita da “Novecento” e l'ingresso in un'area nuova, di respiro europeo.



Gino Ghiringhelli, *Composizione 5*, 1934 - *Composizione sulla diagonale*, 1936



Mario Radice, *Composizione C.F.*, 1936

**c'è già a  
colori nel  
depliant  
inserire**



dubbio sul fatto che si trattasse appunto, allora, proprio di “le tele più recenti”. Che non rappresentavano comunque (esperienza verisimilmente avviata, certo più che sviluppata, quando era ancora in Italia) un’opzione se non appunto limitatamente circostanziata e infatti concomitante ad altri suoi modi d’espressione, in una disponibilità paritetica fra istanza astrattiva ed istanza rappresentativa. Lo sottolineava sempre Héraut, nel suo già citato saggio in “Sud”, nel 1935 medesimo: “Il saute de l’abstrait au concret avec une aisance déconcertante, il mêle les époques et les plans de l’espace dans une même toile avec une élégance de prestigiateur”. Osservando: “On a parlé au temps du cubisme d’unanimisme, or Guido Pajetta unit non seulement les diverses périodes d’une scène dans un même tableau, mais arrive à enchevêtrer les gestes humains traditionnels de jadis à ceux d’aujourd’hui”. Avvertendo una trasformazione repentina, nella sua immaginazione, dall’antico al moderno. E tuttavia, aggiungeva sottilmente, “cette transmutation du Passé en Présent ne s’accomplit jamais de façon volontaire (comme chez Chirico par exemple), mais de façon ingénue, subconsciente”.

E citando ampiamente una dichiarazione dello stesso Pajetta, Héraut cercava conferma della di lui motilità immaginativa: “Ce qui me ‘pousse’ dans l’art [...] c’est la ‘curiosité’. Je cherche à ouvrir toutes les portes que je peux et je commets, ainsi, des infractions de toutes sortes. Je suis, donc, si vous voulez, un ‘turbulent’ de l’esprit. Et même si je n’arrive pas à conclure (chose qui ne m’intéresse d’ailleurs aucunement), je suis heureux d’avoir vécu une aventure nouvelle. Les motifs de mon inspiration, je les cherche partout et les trouve partout. Si je vous disais que même les raclures de ma palette peuvent me suggérer quelque chose ! [...] De même une simple tache sur le mur fut peut-être pour moi un sujet d’hallucination visuelle [...] Mais ce phénomène terminé, mon œuvre peinte, je ne puis plus recommencer celle-ci, parce que ce qui a surgit ensuite dans mon esprit ne s’identifie plus de façon naturelle avec la tache sur le mur. Enfin, au moment de créer, quelques instants avant de peindre, il faut que je me sente dans cet état spécial d’un homme qui croit avoir quelque chose de grand à dire”<sup>7</sup>.

Se nei suoi paesaggi si sviluppa una corsività sia di collocazione topologica, sia di scrittura pittorica, in certa misura spartita con quella figurazione in crisi praticata allora da altri giovani suoi coetanei, meno solitari, nei dipinti d’eco tardocubista, e di clima vagamente metafisico e maggiormente in quelli di più marcato accento metamorfico e surreale, ai medesimi paralleli e ugualmente esposti nella personale parigina del 1935, Pajetta si confronta in particolare (persino per certi modi di scrittura pittorica e di cromatismo chiaro, tramato di luce) con il lavoro sviluppato fra secondi anni Venti e primi Trenta, a Parigi, da De Chirico. Esattamente fra i suoi “trophées” e “les calculateurs”, del 1926, e “gli archeologi” e “gli araldici”, dipinti fra 1927 e i primissimi anni Trenta<sup>8</sup>.

Ma si confronta anche con qualche aspetto del lavoro sviluppato sempre a Parigi allora da Savinio, intento ai suoi “monumenti ai giocattoli”, come ne figurò, assieme a *L’île des charmes*, entro la casa parigina di Léonce Rosenberg, nel 1928-29. Accettando tuttavia Pajetta una diversa disponibilità metamorfica dell’immagine, che sembra provenire liberamente da altre suggestioni d’ambito surrealista, di chiave maggiormente discorsiva. E che tuttavia può altrimenti suggerire anche un richiamo, quasi in citazioni, a modi d’impaginazione corporea latamente di tradizione postcubista, che sembrano prossimi in particolare a quanto Ossip Zadkine andava elaborando in quei medesimi anni nelle proprie sculture (del resto non insensibile a sua volta a suggestioni dechirichiane postmetafisiche). Ma sono verisimilmente proprio i dipinti di maggiore impronta strutturale d’eco tardocubista a caratterizzare l’aspetto più innovativo della ricerca di Pajetta in quella personale parigina a metà del 1935 (il che in certa misura giustifica il riferimento “astratto” appunto ricorrente allora). Fra l’ancora alquanto sincretistico *Nudi*, del 1934 (ivi esposto), nel quale sono presenti anche elementi materici a collage, *Composizione (figura con chitarra)*, del 1934, e *Composizione metafisica (la famiglia metafisica)*, del 1935, proposizioni serrate nell’assemblaggio disparato di forme e allusioni oggettuali, sia di profilatura appunto tardocubista in sagome di figure di riscontro meramente fantastico, sia di complessivo impianto posto come entro una lontana sospensione d’eco d’aggregazione tardometafisica. Dipinti questi ultimi entro il cui contesto, persino materioso nelle stesure, e comunque pittoricamente ricco, si esercitano motilità corsive di scrittura, quali accenni figurativi risolti in graffi nel tessuto cromatico, o allusioni come alla struttura di pavimento o di fondali, lineari o reticolari. E dipinti la cui complessiva impostazione risulta assai disinvolta rispetto a

Manifesto della mostra *Guido Pajetta* presso la Galerie Le Niveau a Parigi nel 1935.

## Rapporti a Parigi negli anni Trenta

Dopo l'abbandono definitivo dell'esperienza di "Novecento Italiano", maturato in seguito all'esclusione dalla Biennale veneziana del 1934, Guido Pajetta decide di cercare nuovi orizzonti nella cultura europea. In particolare Parigi diviene il centro di ripetuti suoi soggiorni di lavoro dal 1935 al 1938 e dal 1946 al 1948. Nella capitale francese studia dal vivo l'Impressionismo, l'opera innovativa di Picasso – quella dell'avanguardia cubista, quella del ritorno al classicismo ed infine quella contemporanea delle sintesi postcubiste – ma soprattutto respira l'aria a lui congeniale dei "fauves". In occasione della prima mostra alla Galerie Le Niveau conosce e frequenta Raoul Dufy e soprattutto Emil Othon Friesz, di cui sarà ospite nella nativa Honfleur. Nel loro lavoro Pajetta apprezza la luminosità quasi irreale del colore e la leggerezza del segno.

**Pablo Picasso**  
*Nu assis*, 1922  
Olio su tela  
Collezione P. Rosemberg



**Raoul Dufy**  
*Portrait de Madame Dufy*, 1930  
Olio su tela  
99 x 80 cm  
Nice, Musée des Beaux-Arts.

**Pablo Picasso**  
*Femme lisant*, 1935  
Olio su tela  
162 x 116 cm  
Paris, Musée Picasso



Interno della Galerie Le Niveau in occasione della mostra di Pajetta nel 1935. Si possono notare i tre dipinti *Nudi*, *La famiglia metafisica* e *Figura con chitarra*, oggi riproposti nella stessa posizione.



come, per esempio, s'era comportato nelle sue quasi compitate riprese di modi cubisti "sintetici", fin da metà degli anni Venti, a Parigi, un Renato Paresce.

Vale la pena ricordare che proprio un revival di strutturalità compositiva formale tardocubista, in chiave di un'imputazione immaginativa metafisica (del resto condivisa in Francia, per esempio, da un Louis Marcoussis) è alla base della maturazione "astratta", in senso "concretista" che avviene a Milano, attorno alla Galleria del Milione (ove peraltro Pajetta terrà una personale nel 1936), fra il 1933 e il 1934, pur con diverso accento e umore, in particolare nel lavoro di Atanasio Soldati, come in quello di Mauro Reggiani o in quello di Oreste Bogliardi e di Gino Ghiringhelli. E credo che nei dipinti in questione di Pajetta debba essere riconosciuta una personale risposta appropriativa a quanto di sollecitazione, pur nei termini d'una diversa attenzione alla dizione formale, poteva venire da ciò che nella Galleria del Milione avevano esposto sia Soldati nella personale del novembre del 1933, fra primitivismo, echi di metafisica e richiami a modi

compositivi originati nel cubismo "sintetico", sia e soprattutto Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani nella loro mostra programmatica del novembre del 1934, più sensibili a suggestioni tardocubiste. Che in giovani comunque orientati particolarmente i modelli confluiti in quest'ultima mostra potessero risultare allora almeno provocatori, mi sembra provarlo la tentazione indotta in una pittrice d'altri interessi quale Lia Pasqualino Noto che verisimilmente simili dipinti (ritengo proprio di Bogliardi) vide in occasione della mostra alla Galleria del Milione nel maggio del 1934, assieme a Nino Franchina, Renato Guttuso e Giovanni Barbera ("I Quattro di Palermo").

E subito ne provò a Palermo i modi, attenta particolarmente si direbbe appunto alle proposizioni di Bogliardi. Anche se, per deliberata libertà d'approssimazione, Pajetta sfugge comunque l'univocità di un esito "astratto" o che a tal misura soltanto sembri avvicinarsi; come del resto altrimenti accade nel caso dell'aperto ricercare di Lucio Fontana. Si limita infatti a praticarlo, quando ciò avviene, quale mera possibilità di ricerca, probabilisticamente, episodicamente. E del resto, più che d'astrazione appunto si tratta di fantasiosa e liberissima utilizzazione, appunto, di sintetiche profilature formali d'eco tardocubista e di disinvolte suggestioni d'echi tardometafisici. Prove che dunque infine si iscrivono in quella vocazione eclettica ad una curiosità d'esperienze a tutto campo che Pajetta, del tutto consapevolmente, appunto indicava a Héraud, proprio allora, a Parigi, quale sua maggiore arrischiata intenzione operativa (s'è visto: "Je cherche à ouvrir toutes les portes que je peux et je commets, aussi, des infractions de toutes sortes").

Del resto è in ragione della insubordinazione immaginativa che motiva un tale sostanziale eclettismo d'opzioni che non è possibile neppure, date alla mano, sicuramente posporre i dipinti, (alcuni almeno pure esposti nella personale parigina del 1935), nei quali ad un solido impianto compositivo appunto d'eco tardocubista e insieme dunque di vaga sospensione d'eco metafisica, in un tessuto pittorico ricco e persino appunto materioso, subentra invece un'immaginazione d'accento metamorfico-surreale, che approda ad esiti di fantasioso accenno figurativo configurato attraverso un segno colorato molto corsivo e persino lieve, nel suo ammiccante libero andamento. Più verisimilmente si tratta di due filoni di fatto concomitanti, allora, nella ricerca pittorica di Pajetta (giacché ambedue, a quanto è dato riscontrare testualmente, possono esibire opere datate 1934 e 1935), con qualche occasione si direbbe quasi transattivamente condivisa nei modi (come in *Rissa in osteria*, del 1935). Il secondo dei quali filoni tuttavia, al contrario del primo, di modi tardocubisti d'accento tardometafisico, vi dà luogo ad esiti ulteriori fantastico-grotteschi (già nel 1936).

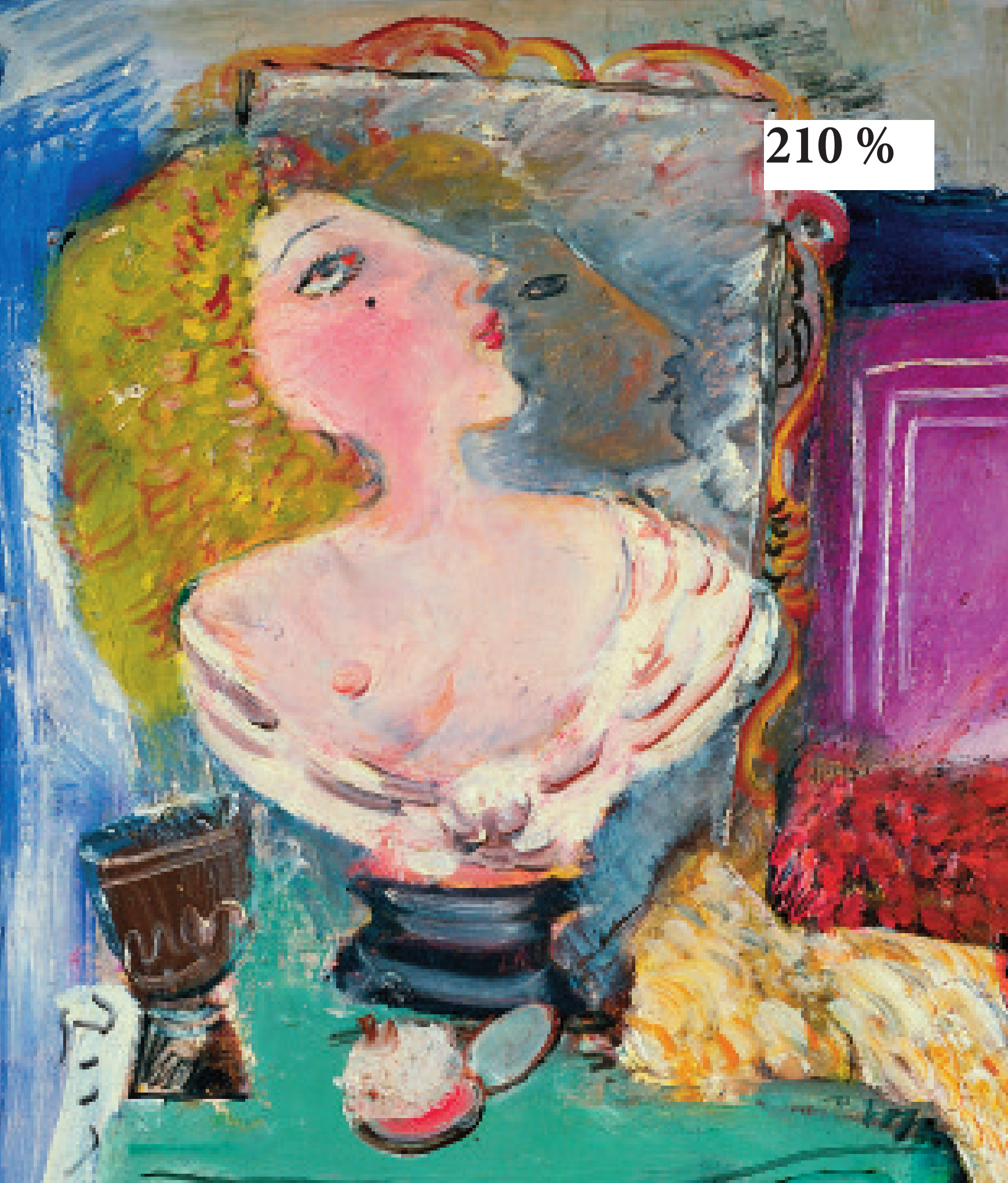
Quanto al primo di tali dunque presumibilmente concomitanti filoni, resta comunque intanto la possibilità di ascrivere plausibilmente, pur nella loro anomala insubordinazione all'egemonia di schemi formali, i dipinti di Pajetta appunto d'eco tardocubista-metafisica, del 1934 e 1935, entro una mappa di attenzioni portate in Italia alla cultura primo-postcubista. Vale a dire al postcubismo che già nella seconda metà degli anni Dieci comincia a costituire una particolare tradizione evolutiva di modi di sintesi di sagome formali allusive riportate sul piano, secondo sviluppi di formulazioni appunto del cubismo detto non impropriamente "sintetico", com'è noto attestatosi verso la metà di quel decennio. Che è questione che altrimenti (a parte premesse nei secondi Dieci e circostanziati episodici ritorni severiniani fra Venti e Quaranta) corre in Italia appunto dalle proposizioni prima ricordate di Paresce, negli anni Venti, ai pure già ricordati esercizi iniziali dei futuri pittori "concretisti" riuniti attorno alla Galleria del Milione, a Milano, a metà dei Trenta, alle formulazioni pittoriche piuttosto solitarie, allora, di Marino Mazzacurati, a intuizioni pittoriche di Cagli alla fine del medesimo decennio, ed entro lo stesso alle ricerche sia in pittura che in scultura di un Mario De Luigi, finendo per coinvolgere infine, sempre in scultura, all'esordio dei Quaranta persino un Arturo Martini.

I punti di riferimento culturali di Pajetta a metà degli anni Trenta sono dunque la ricomposizione, in analogia formale, dell'immagine, elaborata dal tardo cubismo, nei termini ora suggeriti, e altrimenti



Interno della Galerie Le Niveau in occasione della mostra di Pajetta nel 1935. Si possono notare due dipinti present anche in questa mostra: *Ritorno dalla caccia* (di fronte) e *Sogno pompeiano* (sulla destra).

210 %



l'ambito d'immaginazione fantastica gravitante in senso lato attorno al surrealismo francese, ma certamente in questa prospettiva anche specificamente la personalità di De Chirico. Considerata questa nell'esperienza di recupero d'una motilità fantastica, dopo non soltanto la vicenda "metafisica" storica (fra Parigi e Ferrara, negli anni Dieci), ma già anche il suo successivo "novecentismo", fondato sull'iniziale vivido dialogo neoquattrocentesco, d'esordio anni Venti. E plausibilmente associata anche a suggestioni possibili dell'esperienza pittorica di Savinio, certamente tuttavia al confronto più prossima al surrealismo nella sua visionarietà di vincolante insinuazione psichica.

Su che cosa potesse egemonicamente stimolare sulla scena artistica a Parigi a metà degli anni Trenta, credo possano ancora valere le avvertenze avanzate alcuni anni prima da Mario Tozzi (uno degli "italiens de Paris") presentando nel catalogo della Biennale veneziana del 1928 (la medesima che vedeva l'esordio di Pajetta) la mostra *La Scuola di Parigi*, il cui Commissario ordinatore era Renato Paresce. "Se vogliamo prescindere dal movimento surrealista, forma d'arte a carattere letterario, che ha bisogno di attesa per essere ben giudicato, le correnti estreme della Scuola di Parigi si riattaccano ancor oggi al movimento cubista ed al movimento fauve. Il movimento cubista [...] parte dal presupposto assiomatico che l'opera d'arte non sia se non una manifestazione di lirismo, e che tutte le libertà debbano essere concesse all'artista perché più intensamente tale lirismo possa estrinsecare. Il cubismo non solo abolisce l'imitazione letterale del vero perché questo, è noto, raggela l'ispirazione e tarpa le ali al volo lirico; ma giunge a darci una concezione del quadro 'considerato come oggetto indipendente dalla natura e non obbediente che alle leggi della sensibilità ed a quelle dello spirito' (Ozenfant e Jeanneret). Esso pone quindi il problema della pittura fine a sé stessa e conduce, come primo risultato tangibile, alla completa eliminazione del soggetto". E il riferimento, oltre che naturalmente al lavoro di Picasso e di Braque, va a quello di "Léger che alla natura sostituisce un'architettura di equivalenti geometrici, Marcoussis e Metzinger e gli scultori Laurens e Zadkine". Citando come esempi, fra gli altri, nel novero di svolgimenti "postcubisti", dipinti di Ferat, Lhote, Survage, Souverbie.

Quanto a Braque, Tozzi ricorda che partito, come Picasso, "da un cubismo severo, oggi la sua arte è divenuta più amabile, più sorridente e con la natura ha stretto nuovamente più di un legame. Essa fa capolino nel colore dei frutti, nei teneri passaggi dei grigi, nelle linee sinuose ed ondegianti delle sue figure". Mentre il riferimento a Jean Souverbie, oggi pressoché del tutto dimenticato, si carica del riferimento al senso d'una pratica di figurazione sintetica quanto disinvolta, larga e corsiva e a suo modo trasgressivamente evocativa, che sviluppa temi mitologici mediterranei: non prossima al fare certamente più ammiccante di un Pajetta, e tuttavia non del tutto estranea all'orizzonte del suo linguaggio pittorico, allora, ma continua Tozzi: "A questo plotone che raccoglie sotto la sua bandiera i riflessivi, cioè quelli che vogliono sottrarsi alla schiavitù della natura per creare nuove forme plastiche, le quali non abbiano riscontro in essa ma solo equivalenza, sta di fronte la falange "fauve". Essa aggruppa invece gli artisti che tendono a spogliarsi di ogni cognizione estetica dall'uomo acquisita, per far scaturire libera e gioiosa dal fondo di loro stessi la verginità primitiva e selvaggia dell'istinto creativo"<sup>9</sup>. Ed è questa una condizione nella quale s'assesta certamente il traguardo della maturazione allora in atto del pittore monzese.

L'interesse che anima il quale, liberatosi non soltanto dai modi della prima formazione, di tradizione ottocentesca, ma anche di quelli della iniziale maturazione "moderna" di dialettica partecipazione "novecentesca", a metà anni Trenta, riguarda il rapporto tra un'istanza di figurazione nella sostanza più liberamente allusiva ed elusiva che rappresentativa, e un'istanza sommaria di possibilità di libera elaborazione in modi di relativa astrazione formale, e i processi d'immaginazione compositiva che implicano la dimensione psicologica di una condizione formale tendente alla corsività della scrittura pittorica entro una distensione decorativa della spazialità scenica allusa. L'atteggiamento, in queste esperienze, non è dunque imitativo ma liberamente puntualizzante e argutamente e ironicamente critico rispetto sia a temi che a movenze di linguaggio, in aspetti formali e in nuovi cromatismi (e persino in nuove tecniche, come il collage, che non pratica abitualmente ma di cui utilizza la suggestione d'immediatezza allusiva formale nell'impianto compositivo).

Se una delle tematiche care al surrealismo è la "coppia", a questa Pajetta dedica precipuamente allora, fra 1934 e 1936, le ricordate tele d'accento metamorfico-surreale, giocate su esiti di fantasioso accenno figurativo. Fra le quali è *Composizione surreale (figure di schiena)*, del 1934, ove è ellitticamente

*La vetrina del parrucchiere*, 1935, particolare (cat. 32).



Lucio Fontana nel 1928, fotografato sulla nave durante il ritorno in Italia dall'Argentina

figurato, quasi in metamorfica simbiosi, l'abbraccio di una coppia di amanti, ritratti di schiena, quasi ad esaltare il mistero dell'incontro e dell'intreccio psicologico dei protagonisti. Nella composita e metamorficamente intrecciata immagine concorrono in divertita fantasia ironico-erotica i volumi plastici e cromatici dei corpi, le capigliature che si intrecciano e fluiscono scomposte, il volto della protagonista che emerge in una prospettiva evocante una deformazione onirica, il gesto enigmatico ed evocativo di un braccio librato e di una gamba piegata in basso. L'impostazione cromatica del dipinto privilegia ammiccando appunto la dimensione psicologica dell'evento, che si materializza nell'immersione del giallo cromo e del violetto dei corpi dei due nell'azzurro di un parato ambientale, quasi un irreale cielo di scena. Sostanzialmente analogo, anche se più metamorficamente aggrovigliato e composito negli elementi corporei o d'abbigliamento allusi, analiticamente risaltanti nella reciproca individuazione cromatica, è *Composizione surreale (Coppia - abbraccio surreale)*, del 1935, ambedue dipinti appunto esposti nella personale alla Galerie Le Niveau, a rappresentarvi dunque la polarità immaginativa pajettiana metamorfico-organico-surreale. Organicità che del resto ricorre anche ove si tratti d'assemblaggio d'oggetti anziché di corpi, tuttavia quasi personificati, in evidente eco fra de-chirichiana e saviniana, come accade altrimenti in *Composizione metafisica (natura morta con tavolino e poltrona)*, del 1934, pure allora ivi esposto (e giocato su una citazione interna d'un dipinto appunto di natura morta a protagonista dell'impianto compositivo).

E sono dipinti che, a loro volta, indubbiamente riservano al lavoro di Pajetta una presenza, pur circoscritta e tutta giocata tipicamente fra ironia e ammiccamenti, entro la tradizione di un'arte fantastica italiana, nella prima metà del XX secolo. Tradizione entro la quale si pone anche la specifica questione d'una possibile quanto inomologata partecipazione italiana al surrealismo (fra l'evoluzione simbolista "nera" di Alberto Martini, i tempi e i modi della metafisica de-chirichiana, la prossimità visionaria psichica saviniana, un'implicazione scipioniana e il caso singolare di Arturo Nathan, o dello stesso ultimo Paresce, o per esempio del meno noto Angilotto Modotto).

È comunque proprio in quei dipinti d'immaginazione metamorfico-organico-surreale che Pajetta comincia a schiarire la propria tavolozza, ad alleggerirla in una scrittura pittorica corsiva, svelta, acquisendo chiaramente modi di una tradizione "fauve" che, come a suo tempo, accaduto delle abbreviazioni tipiche del linguaggio impressionista, erano ormai penetrati largamente in una cultura d'immagine figurativa, quale eredità di una possibile esaltazione espressiva della componente cromatica.

La più volte ricordata personale parigina di Pajetta nel 1935 fu presentata in catalogo dal medesimo Bonardi, che sottolineava come i "motivi fondamentali del suo spirito" fossero "l'umanità, la fantasia e l'astrazione, intesa quest'ultima come rapporto tra le categorie umane e quelle universali". E considerava come "l'aspetto ultimo della sua pittura", e "il più interessante" sul piano dell'elaborazione intellettuale, lo "stretto rapporto" che "sa conservare fra l'astratto e l'umano, nell'intendimento di realizzare una forma pittorica che dia testimonianza di sottili e complessi rapporti che fioriscono nello spirito umano indagatore di questo tempo". Avvertendo, in ragione della sua libera motilità immaginativa, e certo non impropriamente: "Il Pajetta non è mai stato e non vuole essere uno di quegli artisti che concepiscono il mondo pittorico come semplice giuoco di combinazioni plastiche come toni, volumi, forme, ma si preoccupa di stringere un continuo contatto tra i valori di forma e quelli di contenuto. La sua pittura tende, cioè, non soltanto ad esprimere ed a eseguire, ma, in senso più alto e spaziale, ad interpretare i sentimenti che circolano nel nostro tempo. Perciò egli non è soltanto il fervido e appassionato cantore della natura, quale si afferma nei paesaggi di ultima maniera, in verità squisiti e acuti per quel loro prepotente accento che si discioglie dal rigore del disegno e dallo squillante balenare dei toni che danno alle sue rappresentazioni un sentimento caldo di natura ed al tempo stesso spiritualmente intimo. Al di là di ciò egli rimane il ricercatore dei valori plurimi e complessi dell'umanità". Soggiungendo che proprio in ragione di ciò: "A vantaggio della sua visione egli chiama sovente il sogno o la fantasia in sussidio della realtà"<sup>10</sup>.

La declinazione in impianto fantastico ricorre allora anche in paesaggi di Pajetta, tutti di spiazzamento onirico, pur senza, neppure in questo caso, una dedizione di scelta di campo. Se incursioni nelle mitologie del passato alla ricerca di atmosfere arcaicizzanti e di valori plastici di assoluta purezza contrastano con il suo spirito "turbolento", in dipinti quali *Un viaggio a Citera* e *Il sogno pompeiano*,

## Presenza di Lucio Fontana

Lucio Fontana torna in Italia dall'Argentina nel 1928 e nello stesso anno si iscrive alla Regia Accademia di Brera, diplomandosi nel 1930. In quegli anni inizia un rapporto di amicizia e frequentazione con Guido Pajetta e con lo scultore Arturo Carrera, due artisti, già diplomati, e ben introdotti nell'ambiente di Brera, che condividevano l'atelier a Milano, in via del Lauro 4, presso la galleria e fabbrica di cornici di Massimo Cassani.

L'amicizia tra Pajetta e Fontana, testimoniata dal ritratto che Pajetta fa all'amico nel 1935, durerà per tutti gli anni trenta – fino al ritorno di Fontana in Argentina nel 1940 – e toccherà tutte le vicende di quegli anni: le mostre Sindacali, le Biennali veneziane, le mostre milanesi al Milione, l'esperienza della V Triennale, nel 1933.

La presenza di Fontana nella vita artistica di Pajetta, pur non avendo prodotto alcuna contaminazione visibile, ha certamente alimentato quel forte desiderio di ricerca e innovazione che accomunava il temperamento dei due artisti nella percezione d'un intrinseco vitalismo della sensibilità moderna, e che li orienterà in seguito su percorsi artistici molto divergenti.



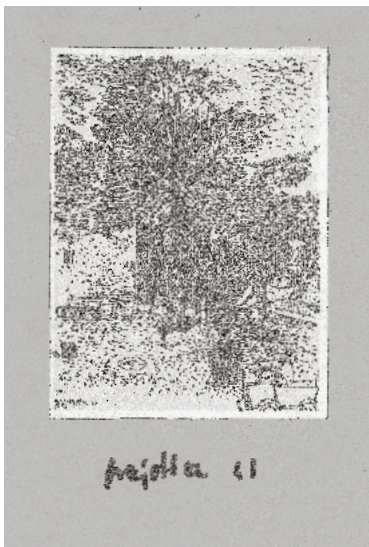
scontornare 2  
statue su fondo  
nero 20 %



Lucio Fontana, *Ritratto di Teresita*, 1949 - *Testa di ragazza*, 1931



Lucio Fontana, *Battaglia*, 1947



ambidue del 1934, Pajetta sembra entrare nel mito classico per demolirne, con il linguaggio che gli sta divenendo più congeniale, quello dell'ironia, i valori retorici di "assoluto", di "verità" e di "salvezza" dello spirito. Narrano la pantomima irridente di due artisti che mimano gli stereotipi dell'estetica classica con espressioni da commedia buffa. In *Il sogno pompeiano* il protagonista sembra essere un pittore spossato e assolutamente indifferente dinnanzi al paesaggio italiano popolato dai fantasmi della classicità. Mentre in *Un viaggio a Citera* la figura del pittore che si porta nell'isola il cavalletto, la modella e il musicista ispiratore, irride in chiave vagamente surreale alle pretese funzioni dell'artista nella società e alle pretese di fuga dalla banalità quotidiana.

Con un messaggio ammiccantemente anticlassico, Pajetta sembra così sigillare un proprio manifesto di rivolta contro esperienze quali quelle d'impronta e d'eco "novecentesca", che giudicava ormai come una nuova accademia e che – s'è visto – ha cercato di superare con le solitarie sperimentazioni di scomposizione della forma e di dilatazione immaginativa dei modi della rappresentazione. E così ha inizio un suo consistente viaggio, almeno d'un decennio, in una dimensione di felice libera motilità di fantasia, dove tuttavia, al di là dei possibili slittamenti immaginativi, è soprattutto il dialogo con il quotidiano che si afferma sempre più come l'unico mito (antimito) riconosciuto, esaltante e divertito, di un'esperienza artistica e intellettuale in cui l'ironia interviene come una misura di cautela, di presa di distanza, e insieme di fiduciosa dichiarazione d'un vitalismo partecipativo e conoscitivo.

E considerabili quali sviluppi narrativi, in chiave d'ironia, di grottesco, del groppo d'immaginazione metamorfico-organico-surreale esibito nella personale parigina del 1935, dipinti quali *La vetrina del parrucchiere*, del 1935 (e che comunque vi era pure esposto) e *Sansone e Dalila*, del 1936, suggeriscono altri modi di scrittura pittorica disinvolatamente corsiva nel suo *ductus* cromatico-disegnativo, d'esito acceso e liberamente allusivo.

### *Vitalismo del vissuto, fra neo-"fauvismo" e "chiarismo"*

Sono infatti, quelli, dipinti che preludono ad una rivoluzione nel linguaggio pittorico di Pajetta, con l'abbandono di atmosfere cupe, di cromie ombrose e terragne, e l'apparizione della luce, di colori luminosi, di leggerezza di toni, d'una pennellata vibrante e di fiducia nella pura percezione visiva. Rivoluzione nel precipitare della quale l'incontro parigino in particolare con la pittura di Dufy risulta allora sollecitazione sicuramente determinante, nel senso del suggerimento d'una estremamente disinvolta possibilità di freschezza di scrittura pittorica allusiva più che descrittiva, affidata interamente al segno cromatico corsivo. E insomma d'una lezione di leggerezza dell'essere, di una del tutto liberata motilità immaginativa. Non isolato del resto Pajetta, allora, in un debito verso i festosi modelli pittorici di Dufy, se si ricordi, per esempio, il percorso di un Francesco Cristofanetti, di tre anni più giovane di Pajetta, il quale verisimilmente lo ha incrociato a Parigi, essendovi quegli vissuto fra il 1925 e il 1939. Mentre sembra senza conseguenze effettive sul lavoro del nostro monzese la frequentazione amicale di Friesz, la cui immaginazione più corporea e certo meno librata rimaneva sostanzialmente piuttosto distante dalla subentrante mentalità di disinvolta e levitante leggerezza pajettiana.

*La vetrina del parrucchiere*, del 1935, ora ricordata, è un'opera di raccordo fra la ricerca di un linguaggio d'impianto formale metafisico-surreale, sviluppata dunque da Pajetta all'inizio degli anni Trenta, e la successiva esperienza francese a contatto con pittori già appunto d'esperienza "fauve". Insinuando un clima fantastico e surreale, pur senza un sostanziale scivolamento dalla realtà, si popola infatti di spunti di riferimento quotidiano, associati a metafore psicologiche e a movenze e oggetti di fantasia.

Nel suo saggio *Guido Pajetta tra surrealismo e naturalismo chiarista 1933-1946*, del 1989, Marco Lorandi, descrive con efficacia il ruolo nuovo e centrale che, con la sua ammiccante ironia portata nel meraviglioso del quotidiano, un dipinto come questo svolge nell'evoluzione del pittore: "La 'Vetrina' simboleggia già il magico imporsi di un evento straordinario dentro la realtà di ogni giorno: l'accenno breve, ma significativo, degli oggetti ad assumere parvenze animate (antropomorfismo) come si evidenzia nel trumeau azzurrino dalle movenze sinuose e, specialmente, il busto della donna che da finto diventa reale e che si specchia, richiamando la poetica dell'associazione libera della memoria nell'accumulo degli oggetti e nel rimando speculare della porta lilla. E mentre il Surrealismo francese,

Arturo Carrera (1897-1946), l'amico scultore che ha condiviso l'atelier con Guido Pajetta per dieci anni, dal 1928 al 1938

Nel 1928 il gallerista milanese Massimo Cassani decide di costituire un vivaio di giovani artisti per dare nuovo respiro alla Galleria che fino a quell'anno si occupava di arte dell'Ottocento.

Con questa prospettiva "ingaggia" due giovani artisti che conosceva da quando era un giovane commesso del negozio di colori Calcaterra e loro erano promettenti allievi dell'Accademia di Brera.

Con Pajetta e Carrera, Cassani concorda un rapporto per il quale i due artisti lavoreranno in esclusiva e avranno a disposizione un atelier affacciato nel cortile di via del Lauro 4 a Milano, tra la Galleria e la fabbrica di cornici di cui il Cassani è titolare.

Carrera, di un anno più anziano di Pajetta, si era iscritto all'Accademia di Brera nel 1914 - allievo di Adolfo Wildt - e aveva concluso gli studi nel 1920.

Dal 1928 Pajetta vivrà in simbiosi artistica con Carrera fino al 1938, anno in cui si sposa e trasferisce lo studio in via Borgonuovo.

L'amicizia dei due artisti sarà interrotta dalla tragica e prematura scomparsa dell'amico nel 1946. Tanti anni dopo, alla pubblicazione del romanzo di Thomas Mann *Doctor Faustus*, Pajetta rivive la morte dell'amico in quella del protagonista del romanzo, il musicista Adrian Leverkun, che contrae la stessa malattia come metafora del potere creatore e distruttore dell'arte.

**Arturo Carrera**, *Grande nudo che si pettina*, 1941



**Arturo Carrera**, *Nudo barocco*, fine anni '30



**Arturo Carrera**, *Nudo seduto*, 1942



spesso e volentieri, per le sue stesse radici mira a sollecitare, mediante l'arte, una consapevolezza intellettuale (non di rado concettuale e criptica), qui il confine tra reale e irreale è tenue, registrato pacatamente, teso piuttosto a suggerire la soglia dell'estraniamento che a concluderla; strumento di tale evocazione è il riso furbesco che scaturisce dal volto della donna, dalla cascata frumentosa dei suoi capelli (parrucca o vera capigliatura?), dagli oggetti della toeletta che sembrano appena stati usati e dallo scialle-salvietta che attesta la presenza di un personaggio non visto (il parrucchiere?)<sup>11</sup>.

In certa misura, quando Pajetta si è riproposto alla Galleria del Milione nel 1936, e pur con prevalenza netta di paesaggi (diversamente dunque da Parigi, l'anno prima), aveva dunque ragione Carrà ad accusarlo di "una specie di irrefrenabile desiderio di bizzarria", pur riconoscendo che in quelle immagini "vi è lotta e forse più lotta che volontà di stravaganza"<sup>12</sup>.

Del resto Pajetta ama la Francia, conosce perfettamente la lingua, legge i grandi romanzieri dell'Ottocento, da Hugo a Flaubert, ma anche e soprattutto i poeti nuovi, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé ed Eluard. È così vicino alla Francia che in occasione della ulteriore mostra parigina nel 1937 la stampa locale in lingua italiana, d'osservanza fascista<sup>13</sup>, lo accusa di essersi collocato "fra gli espressionisti deformatori e caricaturali", partecipando del gusto cosmopolita portato avanti dai "peintres juifs", i pittori cosmopoliti di religione ebraica installati appunto a Parigi, assimilandone l'atmosfera. Della cultura francese ama la libertà intellettuale, il sincretismo del pensiero, l'apertura alla diversità contro i totalitarismi ideologici unilaterali, ma soprattutto l'ostilità dei pittori per le manifestazioni di tutte le accademie. A Parigi scopre la dimensione più aperta ed eccitante del ritmo vitalistico del vissuto. E negli anni del suo primo itinerario francese, dal 1934 al 1938, Pajetta cerca di far vivere sulle tele la nuova esperienza che va respirando nelle sue frequentazioni numerose in Francia. Le tematiche maggiormente ricorrenti: il paesaggio e il ritratto, ambedue di taglio urbano, più che la natura morta.

Nasce infatti allora un ciclo di paesaggi ambientati a Parigi, a Barbizon (dove risiede) e a Honfleur (dove pure soggiorna, nel 1935), testimonianze preziose della rivoluzione figurale liberatoria in atto nella sua pittura. Di Honfleur, nella vecchia Normandia, sull'estuario della Senna, di Venezia, di Stresa, ne espone, assieme a ritratti, nudi, nature morte e composizioni di figure, appunto nel 1937, in una nuova personale parigina sempre alla Galerie Le Niveau, e che ne segue una a Berlino, alla FeF Galerie, l'anno prima.

Il sentimento che anima allora la sua visione rifugge le atmosfere cupe e le cadenze volumetriche dei paesaggi "novecentisti" e assume quelle seducenti e luminose della cultura pittorica postimpressionista e appunto della tradizione dei "fauves", ove il grafismo formale diviene vibrante e la cromia è brillantemente accesa. Se la configurazione svelta e sommaria è realizzata attraverso un figurare direttamente appunto in corsività di scrittura tutta cromatica, l'impianto di questa verte su colori prevalentemente accesi, festosi, fantastici o quantomeno fantasiosamente di libera allusività. La configurazione è ellitticamente motivata, ammiccante, persino d'accento favolistica, decisamente rinunciando ad ogni pretesa o compito d'ordine descrittivo. La città come festa, la realtà come festa, umana, sociale, "moderna". E la particolare impostazione prospettica ricorrente nei dipinti di paesaggio è strettamente connessa alla volontà di rappresentare la dinamica del tempo.

In una veduta urbana intitolata appunto *Barbizon*, del 1937, Pajetta sembra aver collocato il proprio cavalletto a un bivio, con un effetto scenico di doppia prospettiva, ascendente e discendente, che se contribuisce a conferire al dipinto un sentimento di soddisfazione favolosa tuttavia vi insinua anche un qualche disagio psicologico. Ed è proprio sia la vivacità cromatica, sia la complessità di tagli a distanziare notevolmente, pur nello schiarimento di tavolozza, i paesaggi di Pajetta da quelli di "chiaristi" lombardi nei secondi anni Trenta (da Lilloni a Del Bon, in particolare).

In effetti ci si può rendere conto che più che in una propinquità al lavoro di Lilloni, Del Bon o anche De Amicis, Pajetta operava entro un clima piuttosto diffuso in modi soltanto in senso lato approssimabili a quelli del "Chiarismo" lombardo. Proprio come accadeva, per esempio, a un Donato Frisia, un Goliardo Padova o un Renato Vernizzi.

Ma accanto ai paesaggi urbani, sostanzialmente comunque più favolosi (come alcuni di Parigi o di Barbizon, fra 1937 e 1938), sono alcuni ritratti, frontali, garbatamente analitici sul piano psicologico, e del resto amicali (come quelli di Lucio Fontana, datati 1935, della signorina Panizzutti, datato 1936, o del proprio mercante Massimo Cassani), o autoritratti. E anche in questo caso l'inquietudine e la precarietà

## De Chirico, Savinio e Paresce

“... Quel che mi spinge nell’arte è la curiosità; io cerco di aprire tutte le porte che posso e commetto, così, infrazioni di ogni genere.

Sono, se volete, un turbolento dello spirito, e se anche non arrivo a concludere (il che non mi interessa d’altronde affatto) sono felice di aver vissuto una nuova avventura”.

Questa dichiarazione di Pajetta in occasione dell’intervista che gli fece Henry Hérault sulla rivista “Sud” nel 1935, in occasione della prima mostra a Parigi, chiarisce efficacemente il desiderio dell’artista di immergersi nella realtà culturale delle avanguardie europee con una forma tendente verso la

contaminazione artistica.

In quegli anni Pajetta si avvicina al surrealismo e alla metafisica e sviluppa un ciclo di dipinti che esporrà a Parigi nel 1935 e nel 1937.

Nel 1937, a Parigi, conosce De Chirico e, come testimonia Denis Chevalier in un suo scritto finora inedito, frequenterà il suo studio parigino per approfondire le tematiche del grande maestro.

In quegli anni lavoravano a Parigi anche Alberto Savinio e René Paresce. Nei dipinti dei quali, che Pajetta non ha conosciuto, si riflette il clima culturale che respiravano i pittori italiani nella capitale francese.



Renato Paresce, *Composizione / Paese marino*, 1932



Giorgio De Chirico, *Manichino con frutta e giocattoli*, 1925-1926



Alberto Savinio, *La famille*, 1930 ca.

implicite nel vitalismo rappresentativo di quelle presenze, pur in modi di tavolozza schiarita, distanziano tali prove – parallelamente a quanto avviene, s'è detto, nei paesaggi – dal sentimentalismo evocativo dei ritratti di “chiaristi” lombardi (ugualmente fra Lilloni, Del Bon, e De Rocchi, De Amicis). Recensendo quella seconda personale parigina, ha ragione dunque Umberto Brunelleschi a sottolineare che il monzese “si avvicina più alle tendenze cosmopolite della Scuola di Parigi che non a quelle italiane”. Indicando sia nell'*Autoritratto con chiave*, del 1936, che del resto in paesaggi l'evidenza de “l'amore e l'ammirazione che Pajetta porta a Raoul Dufy”; tuttavia in altre composizioni avvertendo l'impronta de “la fantasia di Chagall”<sup>14</sup>. Del tutto plausibile e anzi necessaria la citazione del primo, s'è detto, assai improbabile invece quella del secondo, sono riferimenti che comunque si allargano ragionevolmente, ma anche eccessivamente, quando, di ritorno in Italia, Pajetta si ripropone a Milano alla Galleria Gian Ferrari, all'inizio del 1940. In una nota nel “Corriere della Sera” si parla allora, per esempio, di “ricordi” di Matisse, Dufy, Utrillo, Bonnard, che “non si potrebbe capirli in modo più acuto, spremere meglio l'essenza”. Quanto a Utrillo, non v'è dubbio che abbia costituito per Pajetta nei secondi anni Trenta un modello di approccio disinvolto (non descrittivo) al paesaggio urbano, fra l'ammiccante, l'elusivo, e il vagamente sentimentale. Mentre una questione Bonnard la si potrebbe in realtà porre correttamente soltanto nel particolare e breve addensarsi del tessuto pittorico che si registra nel lavoro di Pajetta proprio all'esordio degli anni Quaranta.

Aggiungeva tuttavia, significativamente, quella medesima nota, anche “analogie con artisti italiani, da De Pisis a Fontana (nei disegni), a Mucchi: ma tutto rapito in un giro, personale e inventivo, di variazioni cromatiche, in cui non v'è un colore comune, ma un accordo che non sia distillato da una finissima, rara sensualità. Pajetta ha la felicità, l'abbondanza e l'invenzione del colore, e soprattutto è un colorista. Ogni paesaggio o figura è avvolto di uno scintillio di iridescenze, che per se stesse [...] fanno quasi un racconto, compongono una divertente narrazione piena di brio. Pajetta infatti, per sola virtù di colore, direi d'invenzione cromatica, giunge ad effetti narrativi [...] che danno lo stesso piacere di una fiaba del Gozzi”. E parla infatti, di fronte alle sue opere, “di un piacere vero e perfetto, lo stesso che si prova di fronte alle più squisite decorazioni e favole del Settecento veneziano: e quando giunge a tanta perfezione, anche il gioco ha una sua ragione intima e un suo sentimento”<sup>15</sup>. Il che può dunque spontaneamente riportarci ad una connessione formativa della personalissima corsività della scrittura pittorica pajettiana in quel decennio, proprio all'*imprinting* d'una lata memoria di matrice veneziana settecentesca. Più probabile, si direbbe, proprio nella sua discorsività affabulatoria, che non l'eredità “surtout des charmants peintres et graveurs du XVIII<sup>me</sup> siècle, français”, suggerita da Henri Héraud, nel suo già utilizzato saggio, del 1935, in “Sud”.

In questo senso può aver ragione anche Leonardo Borgese quando, recensendo la medesima mostra milanese del febbraio del 1940, confronta il fare pittorico di Pajetta a quello di De Pisis, ritenendolo di questi “più raffinato” (benché non ancora altrettanto originale), ma soprattutto sottolineando che “De Pisis dipinge da naturalista, con estreme sintesi del vero, mentre Pajetta il vero lo piglia a spunto per l'avvio della fantasia”<sup>16</sup>. La grande *Natura morta in un interno*, del 1938, esposta per la prima volta sempre in quella personale che Pajetta tiene a Milano nel 1940 presso la Galleria Gian Ferrari, è un dipinto iniziato nei giorni successivi al ritorno dalla Francia e in particolare dal suo soggiorno a Honfleur, in compagnia di Friesz. E un'idea ossessiona allora Pajetta: concentrare in un grande dipinto tutto l'enorme bagaglio di cultura, di immagini e di esperienze pittoriche che ha acquisito, filtrato e sedimentato durante il soggiorno francese. È un dipinto che a buon diritto può essere considerato una tappa fondamentale nel percorso creativo del pittore, in quanto rappresenta la maturazione di un impianto pittorico che caratterizzerà tutti i lavori che subito seguono: cromie d'ascendenza post-“fauve” unitamente a una concezione dell'immagine tendente sempre a conciliare la dimensione spaziale e il sentimento della memoria.

Il tema ormai codificato (da Cézanne in poi) della frutta sul tavolo viene completamente reinterpretato da Pajetta, spostando il concetto cézanniano di scomposizione e ricomposizione della realtà dall'ordine spaziale-volumetrico a quello temporale della memoria, configurato attraverso l'universo cromatico che connota emotivamente ed immaginosamente gli oggetti. Questo processo avviene scompaginando tutti i piani prospettici, come se il soggetto fosse meramente immaginato, nel ricordo o nel sogno,

secondo una stratificazione di sensazioni che nel dipinto in questione ruotano dinamicamente attorno al fulcro compositivo rappresentato dal tavolo nero. Anche la varietà degli oggetti, dalla frutta, ai vasi, alla sedia, all'angelo di cartapesta, fino al drappo amaranto, insinua un senso di precarietà e vibrazione di sollecitazione emotiva. Infine lo spiraglio di fondo, da cui si intravede la poltrona barocca, appena delineata, è l'espedito narrativo per affermare che la realtà dello spazio si perde suggestivamente nell'illusione della percezione.

Se per un verso la sapiente immediatezza di presa pittorica dell'immagine esibita da Pajetta si pone sul medesimo versante "anti-novecentesco" che a Milano si esprimeva ormai frontisticamente nella confluenza attorno al periodico, di fatto di fronda rispetto alle conclamate certezze del regime, "Corrente" (in vita, è ben noto, come pubblicazione dal 1938 al 1940, e le cui due mostre hanno avuto luogo all'inizio e alla fine del 1939), e la stessa partecipazione di Pajetta al IV Premio Bergamo, nell'autunno del 1942, potrà confermarlo, non v'è tuttavia altrettanto dubbio che allo scorcio degli anni Trenta, rientrando a Milano, Pajetta si portasse dietro una disinvoltura ignota allora agli artisti lombardi (ma al tempo stesso anche una non altrettanto specificità motivazionale etico esistenziale), e certamente dovuta alle sue libere e libertarie frequentazioni parigine.

Ed è per questo che, sempre nella recensione della personale milanese dell'inizio del 1940, in "L'Ambrosiano", Borgese poteva considerarne le qualità proprio in una prospettiva internazionale (né lo dice certo per gettare del discredito in senso nazionalistico, caro alla cultura più ottusa del regime fascista): "La sua pittura appartiene a quella tendenza internazionale che ha per rappresentanti fuori d'Italia Matisse, Dufy, Bonnard e più precisamente Bérard, Vertés e gli artisti di *Vogue*, dell'*Harper's Bazaar*, di *Verve* e da noi a Milano abbastanza Lucio Fontana e come sensibilità artisti del genere magari di Zocchi: è una tendenza che nell'amore per il colorino delizioso e delicato, per la linea elegante e nel compiacimento a seguire il capriccio delle modiste, o nel suggerirglielo, diresti simile all'altra tendenza che dominò in Europa sulla fine del Tre e il principio del Quattrocento: al cosiddetto stile Gotico internazionale. Nel genere le pitture di Pajetta sono veramente perfette, da far strillare di piacere e nello stesso tempo innocenti come il piacere che procura un *fondant*".

Non che Borgese non colga nel segno. Del resto, se il riferimento a Dufy può risultare addirittura scontato (lo imputava del resto, per esempio, già Carrà nella ricordata recensione della personale del 1936, in "L'Ambrosiano" del 20 marzo), quello a Matisse è provabile non soltanto quale dato culturale ma come circoscrivibile esemplarità specifica (e anche in anni successivi: si veda, per esempio, un dipinto quale *Gianna in rosa - Ritratto di Gianna Panizzutti*, del 1943).

Quanto alla citazione di Christian Bérard e di Marcel Vertés, questa può valere quale indizio per allargare l'orizzonte di possibili connessioni sulla scena parigina per l'orientamento e la consistenza della pittura di Pajetta. Giacché più convincente sembrerebbe, per esempio, riferirsi all'impaginazione deliberatamente sommaria, cromaticamente allertata, post-"fauve", praticata per esempio da un Jules Cavaillès che non al margine di maggior naturalismo sul quale sembra lavorare invece un Bérard. Mentre per Vertés il riferimento più plausibile potrebbe andare a suoi temi di pittura di figura (fra insistenza sulla immagine della donna e ricorso del personaggio emblematico "Pierrot"). D'altra parte la disinvoltura di libertà immaginativa professata da Pajetta nelle proprie esperienze parigine si collocava spontaneamente quanto insubordinatamente entro un assai svariato e perciò indubbiamente stimolante ambito di lavoro di irregolari: da un Jean-François Laglenne, negli anni Venti, o un Henri Lebasque (morto nel 1937), un Pierre Laprade, un Emmanuel Gondouin, nei Trenta, in varie motivazioni d'inquietudine figurativa, di libera eredità postimpressionista, fino alla pittura cromaticamente tutta corsiva di Kostia Terechkovitch, all'inizio dei Quaranta. E altrimenti all'ambito di lavoro di assai più avventurati e innovativamente spinti (con implicazioni di duttilità materica e immaginazione segnica), quali un Paul Tchelitchev o uno Josef Sima, fin dagli anni Venti e Trenta, o un Menkés, approdati a Parigi dall'Europa orientale, e nel cui lavoro il figurare era spinto assai liberamente ad un margine di crisi.

Se il riferimento alla pittura di Carlo Zocchi (di quattro anni più anziano) può giustificarsi sul terreno dell'impiego cromatico ricco e tendente ad una esaltazione di risonanti valori, quanto invece al significativo riferimento a Fontana (spartito con il critico del "Corriere della Sera", s'è visto, attento tuttavia soprattutto ai disegni), sembra Borgese colga un aspetto effettivamente centrale dell'imma-

## Amici “chiaristi” lombardi: Angelo Del Bon e Umberto Lilloni

Guido Pajetta, Angelo Del Bon e Umberto Lilloni sono nati nel 1898, nel 1915 si iscrivono alla Regia Accademia di Belle Arti di Brera, nel 1917 si arruolano volontari e vengono inviati al fronte di Caporetto. Nel 1919 riprendono gli studi e infine nel 1922 ottengono il diploma.

I tre studenti sono i migliori del corso di pittura, Del Bon è l'intellettuale del gruppo, Lilloni ha un carattere estroverso e una grande sensibilità visiva, Pajetta è più chiuso, ribelle e dotato di una grande abilità tecnica che gli deriva dalla tradizione familiare che annovera noti pittori dell'Ottocento veneto. Una volta diplomati i tre giovani artisti partecipano a tutte le mostre collettive sindacali nel grande contenitore di “Novecento Italiano”, ma già all'inizio degli anni Trenta le loro strade si separano. Lilloni e Del Bon si connotano per un diverso orientamento stilistico che nel 1935 prenderà il nome di “Chiarismo lombardo”, mentre Pajetta dapprima viene influenzato dalla forte personalità di Sironi e in seguito, dal 1934, inizia le frequentazioni parigine che lo condurranno a sperimentazioni molto articolate. Dal 1938 al 1946 la pittura di Pajetta si riaccosta alle esperienze “chiariste” dei vecchi compagni tuttavia con una connotazione del colore più marcata in una sorta di “chiarismo” neo-“fauve”, frutto dell'incontro, in Francia, con Dufy e Friesz. Dal 1945 Pajetta abbandona definitivamente gli amici proseguendo la propria strada solitaria nella continua e drammatica ricerca di una identità originaria.



Angelo Del Bon, *Lo schermidore*, 1934



Angelo Del Bon, *Rocca delle Caminate*, 1935



Umberto Lilloni, *Risveglio*, 1933-1934



Umberto Lilloni, *Ingresso al Parco*, 1937

ginario di Pajetta. Vale a dire, attraverso la sua briosa inquietudine immaginativa, che si risolve in una concitata e interrotta corsività del segno festosamente coloristico, cercare di cogliere un intimo dinamismo vitalistico “moderno”. Il che spiega – come altrimenti del resto proprio nel caso di Fontana – la sostanziale distanza di motivazioni dell’immaginazione di Pajetta rispetto alla pressione esistenziale che angosciava invece in area lombarda i giovani artisti gravitanti attorno a “Corrente”. Per Fontana era questione di vitalismo, umano e del reale, d’ascendenza barocca e barocchetta; per Pajetta lo era decisamente d’ascendenza rococò veneziana. Più vitalisticamente plastico il primo; più pittoricamente decorativo e piacevole il secondo.

Ma in proposito, sia a conferma d’un modo di briosa scrittura, o pittorica o plastica, quale allusione diretta alla percezione “moderna” del vitalismo intrinseco al ritmo del vissuto e alla motilità del reale (che è poi quello che Edoardo Persico, nella monografia postuma del 1936, adombrava attribuendo all’ecllettismo fenomenologico vitalistico di Fontana, quale obiettivo, “la vita nell’arte”), va suggerito che un simile confronto potrebbe altrimenti ulteriormente consolidarsi se esteso anche al lavoro di un altro insubordinato e inomologabile frequentatore allora di Parigi quale era il napoletano Edoardo Giordano (il famoso “Buchicco”, che sarà poi, negli anni Cinquanta e Sessanta, un originale esponente d’una ricerca “non-figurativa” di fenomenologia spaziale segnica). Il cui peraltro piuttosto noto *Ritratto del pittore Cordiello*, databile al 1938, in una scrittura pittorica corsiva e svelta offre sorprendenti analogie con parallele soluzioni linguistiche di Pajetta; come d’altra parte anche già accadeva in suoi ritratti del 1934, per esempio quello di Giosi. E con Giordano Pajetta potrebbe essersi effettivamente incrociato sia a Parigi, dove, fra l’altro, nel 1935 il napoletano tiene una personale alla Galerie Carmin, sia nel medesimo anno a Roma, nella II Quadriennale, ove ambedue espongono, sia l’anno prima nella Biennale veneziana, ove peraltro Pajetta si vide rifiutato il proprio dipinto *Piazza Venezia*, del 1934, non molto comprensibile per occhi ligi al regime. Anche per Giordano, in intenzioni anti-novecentesche (e antifasciste), quel linguaggio molto libero e intrinsecamente dinamico costituiva una forma di adesione al ritmo del reale, istintivamente.

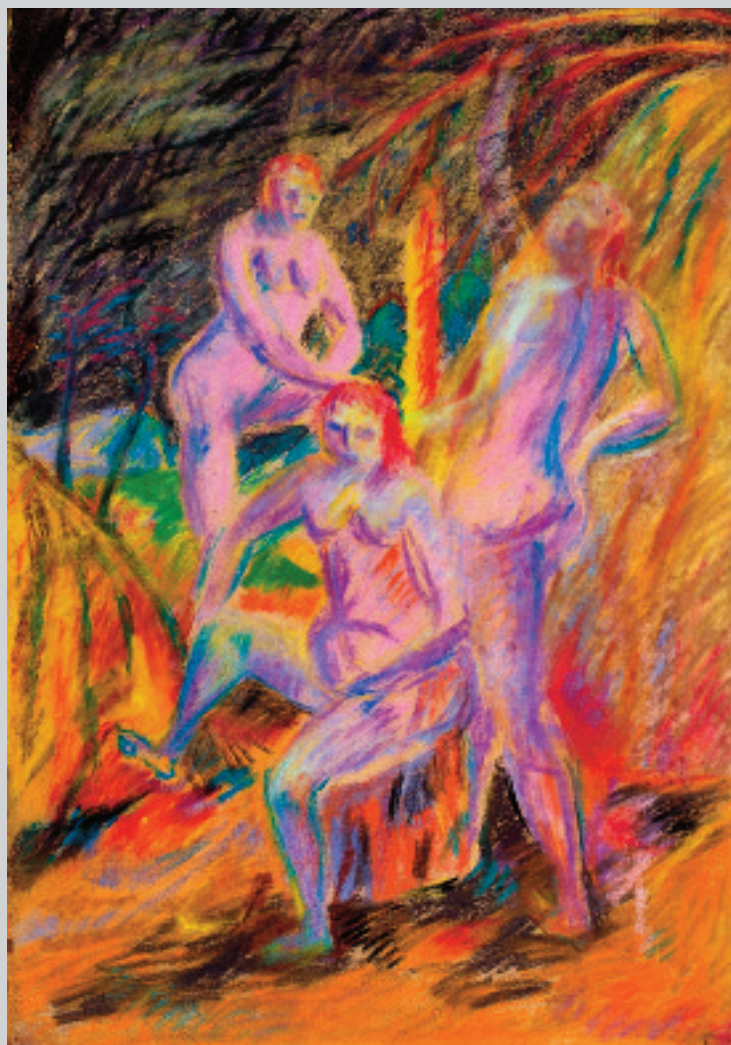
Intanto, fra scorcio estremo degli anni Trenta e inizio dei Quaranta, la pittura di Pajetta sembra arricchirsi di una consistenza coloristica nuova di trama e densità del proprio tessuto; parallelamente del resto a scelte di altri giovani milanesi, e forse in particolare sensibile a quelle di Sassu (come per esempio nel percorso da un dipinto quale *Chez Dupont*, del 1934, a *Il grande caffè*, del 1936-39), quanto verisimilmente anche del Mucchi concomitante (del resto giustamente richiamato, s’è visto, in occasione della ricordata personale milanese del 1940). Tuttavia, al tempo stesso, apparendo anche plausibilmente memore, Pajetta, di altre esperienze parigine (di Bonnard, s’è accennato, in particolare). E ciò frequentando maggiormente tematiche del quotidiano: per esempio, in *Le malinconiche*, del 1940, riprendendo il tema di figure femminili. Se tuttavia negli anni dell’adesione giovanile al gusto “novecentista” il suo interesse si era rivolto alla ricerca di valori plastici e volumetrici delle figure, allora, dopo quattro anni di frequentazione degli ambienti artistici francesi post-impressionisti e post-“fauves”, quella tematica, già cara al “Novecento”, la affronta allora con uno sforzo teso a scandagliare psicologia e temperamento dei personaggi femminili ritratti. Intanto conferendo al colore un ruolo del tutto protagonista nella costruzione del tessuto dell’immagine.

È nell’ulteriore sua mostra personale milanese, alla Galleria Grossetti, nel 1941, che s’afferma nel divenire della ricerca pittorica un tale momento di crepitante cromatismo post-impressionista, e appunto si direbbe di preminenti echi bonnardiani, quanto alla determinazione commista del tessuto pittorico (benché non altrettanto potrebbe dirsi rispetto alla complessa qualità, di sensuosità panica, del francese, che si fonda su un radicalismo di sensualità percettivo-evocativa panica, a fronte della allusività ammiccante e un po’ divagatoria messa in atto dal monzese). Cromatismo postimpressionista, bonnardiano, che ricorre anche in suoi dipinti di nudi, come nel caso di *Le sorelle (nudi con scimmie)*, del 1941 stesso.

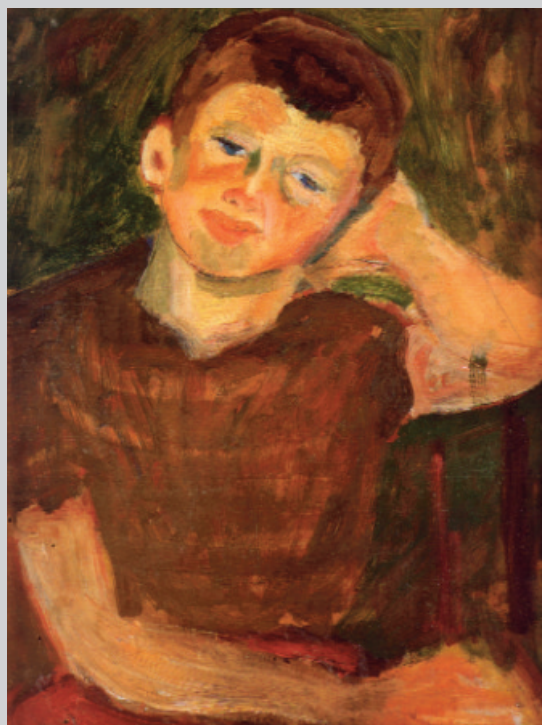
Recensendo quella personale, annotava Marco Valsecchi: “Pajetta è un colorista istintivo, persino ingenuo [...] di un’intelligenza pronta e felice, cioè poco sofferta, che facilmente però soggiace – e si compiace – a esperienze altrui, accolte senza dramma, appunto senza sofferenze, e riscattate in giuochi e divertimenti di un gusto più scenografico che costruttivo. Infatti la sua è una pittura disarticolata, disossata, senza traliccio o soltanto con una intelaiatura gracile, a fil di ferro. [...]”

## Antinovecentismo di "Corrente"

Attorno al periodico "Corrente di Vita Giovanile", poi "Corrente", pubblicato a Milano dal 1938 al 1940, diretto dal pittore Ernesto Treccani, assieme a giovani filosofi (allievi di Banfi: fra i quali Paci, Anceschi, Formaggio), si sono raccolti artisti, non soltanto lombardi, esponenti d'una nuova generazione emersa negli anni Trenta contestando il culturalismo idealizzante di "Novecento Italiano" in nome di una "sincerità" di rapporto con il vissuto esistenziale. Vi confluivano, fra gli altri, Birolli, Morlotti, Sassu, Cassinari, Migneco, Fontana, Guttuso, le cui esperienze muovevano, nei Trenta, da un nuovo dialogo con la cultura postimpressionista (fra Gauguin, Ensor e Van Gogh) verso una prospettiva di concretezza realista. Restio ad ogni aggruppamento, Pajetta non partecipa a "Corrente", tuttavia il linguaggio della sua pittura è piuttosto prossimo a tale ambito.



Renato Birolli, *Le Mistiche*, 1935



Bruno Cassinari, *Ragazzo*, 1939

Gino Meloni, *L'osteria*, 1940



Una pittura viva comunque in una zona ben limitata e astratta, intendiamo fuori da ogni compromesso di coscienza [...] felicemente raggiunta senza scosse e pedaggi: un mondo caramelloso, zucherino, da fiaba natalizia”<sup>17</sup>.

Ed è forse un apprezzamento indicativo dell’ottica attraverso la quale possono aver guardato allora alla sua opera i giovani pittori d’area milanese, attorno a “Corrente”, scivolati da suggestioni di lirismo sognante e incantato d’eco “chiarista” a una vincolante “sofferta” e cogente pressione esistenziale. Che certo non poteva tanto motivare le istanze di fantasia libertaria, al confronto certamente d’apparenza elusiva, rivendicata anche allora da Pajetta. Ma di qui anche un’indicazione conclusiva (malgrado non implausibili affinità esterne di modi) sulla diversità d’implicito orientamento fra il suo vitalistico e ammiccante edonismo immaginativo e il vitalismo fenomenologico (peraltro plastico anziché pittorico), allora, di Fontana. Ciascuno tuttavia nel segno d’una intenzione d’avventura, d’arte quando non di vita.

“Sono un ‘avventuriero’ e spero di continuare ad esserlo fino alla Fine. Ogni volta che io mi metterò davanti ad una tela, comincerà sempre per me un’avventura, ed io non potrò mai dire prima come questa andrà a finire. Perciò non ho mai avuto un programma. Quindi non appartengo a gruppi che hanno un programma”; sottolineava allora Pajetta in una breve nota (volante) d’autopresentazione a quella personale<sup>18</sup>.

Nel 1943 la diversione costituita da questo particolare ma assai pronunciato momento d’arricchimento della consistenza del tessuto plastico-pittorico delle immagini (che peraltro si manifesta anche in temi fra puro paesaggio – vedi, per esempio, *Sestri Levante*, 1940 – e paesaggio decorativamente associato a natura morta – vedi, per esempio, *Fiori a Venezia*, del 1941) risulta nel suo lavoro tuttavia già superata. In *Gianna in rosa* (ritratto della cognata, e gallerista, Gianna Panizzutti), dipinto in tale anno, su un passo cromatico e di sintesi iconica evocativa appunto d’evidente ulteriore suggestione matissiana, Pajetta costruisce un’immagine di disinvolta decantata eleganza formale, dove le tenui colorazioni rosa-pastello dell’incarnato si confondono con il rosato dell’abito. Il tratto di profilo scuro che disegna la figura, e in particolare alcuni elementi del volto e le dita delle mani, serve al pittore a sottolineare lo sguardo intenso e il carattere vigoroso della ritratta. Analogamente a quanto accade in *Autoritratto*, dell’anno prima. E sul passo appunto di suggestioni del grande maestro francese, nel percorso pittorico pajettiano, si configurava così quasi un sotterraneo nesso, a ritroso, con un dipinto quale *Natura morta in un interno*, del 1938. Del resto parallelamente un certo istintuale eco di fauvismo, nel cromatismo acceso e disinvolto, di stesura del tutto corsiva, può riconoscersi corra, in tale percorso, da un dipinto come *Canarino in gabbia*, del 1938, ad altri quali *La gabbia dei canarini*, del 1939, e *I fiori in gabbia* e *Fiori su sedia gialla*, del 1942.

Nell’estate del medesimo 1942, dunque in piena seconda guerra mondiale, Pajetta da Milano si trasferisce con la famiglia a Tremezzo, sul lago di Como. Dove avvia un ciclo pittorico che s’approssima maggiormente a cadenze formali e temi dell’ormai peraltro affermato e divulgato Chiarismo lombardo, la corrente fondata una decina d’anni prima da suoi vecchi compagni nell’Accademia di Brera, quali Umberto Lilloni e Angelo Del Bon. Un ciclo che si sviluppa sia in dipinti di figura, come in particolare nell’impianto vitalmente evocativo di ritratti (per esempio, *Liliana in blu*, 1942), sia e soprattutto in ulteriori paesaggi (dipinti fra Tremezzo e Venezia). Nei quali, traversato il cromatismo più acceso ed elaborato, anche in quest’ambito praticato ancora nel 1941 (tipico esempio, fra i numerosi possibili, *Il frutteto di Tremezzo*, 1941), già nel 1942 la sua tavolozza conferma appunto lo schiarirsi e semplificarsi in modi piuttosto affini a quelli correnti in una lata continuità d’ambito “chiarista” (come in *Hôtel Cadenabbia*, 1942 circa, per esempio). Pur la motilità d’umori dell’ammiccante vitalismo edonistico tipicamente espresso nei paesaggi svelatamente figurati da Pajetta appunto contrapponendosi sempre all’univocità della dedizione evocativa sentimentale degli schiariti paesaggi d’un Lilloni o d’un Del Bon.

Sono modi ai quali la sua pittura rimane sostanzialmente fedele sino alla forte svolta innovativa che matura fra 1946 e 1947 e s’afferma fra 1947 e 1948, quando l’intenzione di sintesi alla quale la pittura di Pajetta era pervenuta, al culmine d’un tale processo di ricerca, passa per un riaccesso rapsodico cromatismo quasi di ripresa “fauve” (fra dipinti quali *Fiori nel vaso bianco*, del 1946, e *Fiori e frutta*

nel blu o *Vaso di fiori su tavolo a strisce*, del 1948). Per quanto, beninteso, non si possa mai dare, nel lavoro pittorico di Pajetta, una traccia rispondente a un'univoca linearità d'intenti; preso piuttosto continuamente, e d'istinto, come era, da tentazioni e curiosità operative diverse.  
Note

<sup>1</sup> E. Crispolti, *Guido Pajetta. Attraverso e oltre il "Novecento"*, Centro Diffusione Arte, Milano, 2003.

<sup>2</sup> C. Carrà, *Mostre milanesi. Paietta e Benvenuti*, in "L'Ambrosiano", Milano, 12 gennaio 1933.

<sup>3</sup> D. Bonardi, *Artisti che spongono. G. Paolo Pajetta*, in "Il Secolo-La Sera", Milano, 12 gennaio 1933.

<sup>4</sup> H. Héraut, *Artistes d'aujourd'hui - Guido Pajetta*, in "Sud", Paris, juillet-aôut 1935, pp. 16-17.

<sup>5</sup> "Dans l'ensemble très important qu'il présent, se détachent nettement ses toiles les plus récents, d'un esprit plus abstrait que ses paysages d'une jolie sensibilité mais où l'artiste cherchait encore sa vie"; L. V., *Galerie "Le Niveau"*, in "Comoedia", Paris, 30 juin 1935.

<sup>6</sup> G. Pajetta, in *Guido Pajetta. 1928-34*, Milano, Galleria del Lauro, febbraio-marzo 1972.

<sup>7</sup> Héraut, *Artistes d'aujourd'hui*, cit.

<sup>8</sup> I primi divulgati dalla monografia di Waldemar George, *Giorgio De Chirico avec des fragments littéraires de l'artiste*, del 1928, nelle Éditions Chronique du Jour; i secondi alcuni utilizzati come illustrazioni di *Le Mystère Laïc* di Jean Cocteau, pubblicato pure nel 1928.

<sup>9</sup> *XVIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928. Catalogo*, Venezia, 1928<sup>2</sup>, pp. 122-123.

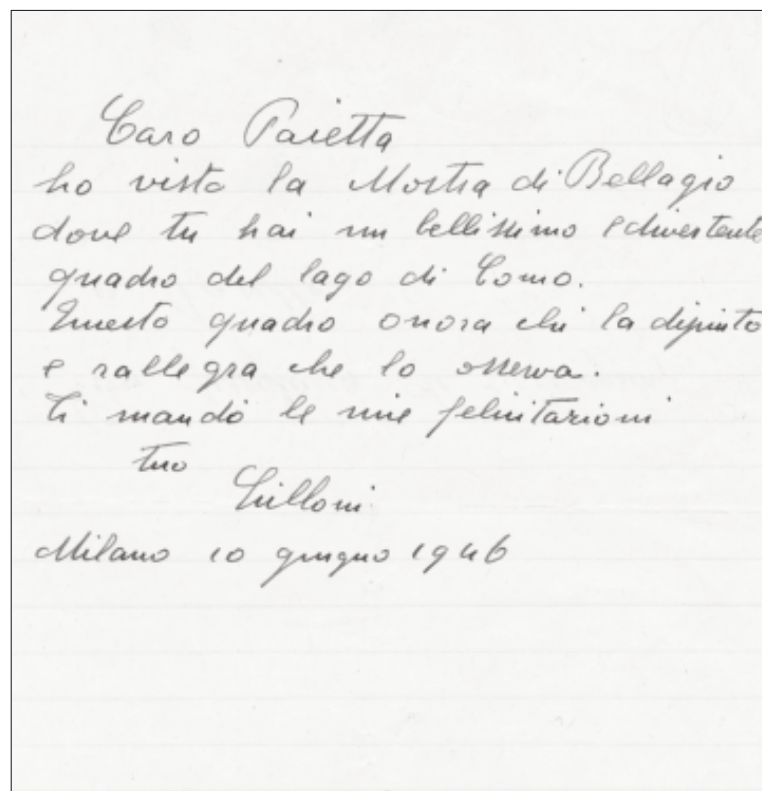
<sup>10</sup> La traduzione è nella citazione contenuta nella lunga nota di presentazione, firmata La Direzione, della mostra personale alla Galleria del Milione, a Milano, di una trentina di opere, fra paesaggi, composizioni e figure recenti; in "Il Milione", n. 45, 2-17 marzo 1936.

<sup>11</sup> M. Lorandi, *Guido Pajetta tra surrealismo e naturalismo chiarista, 1933-1946*, Galleria d'Arte Bergamo, Bergamo, 8 aprile-7 maggio 1989.

<sup>12</sup> C. Carrà, *Beppe Ciardi. Guido Pajetta*, in "L'Ambrosiano", Milano, 21 marzo 1936.

<sup>13</sup> Come Teocrito di Giorgio, *Note d'arte. Una mostra personale*, in "Il Merlo", Parigi, 2 maggio 1937.

<sup>14</sup> U. Brunelleschi, *Artisti d'Italia. Il pittore Guido Pajetta*, in



Lettera di Lilloni che testimonia il legame mai sciolto tra Pajetta e i suoi compagni d'Accademia, in particolare Lilloni, che diedero vita nel '35 al "Chiarismo lombardo".

## Immaginazione metafisica e surreale, 1934-1935

Annunciato quale evoluzione in atto in quanto esposto nella personale milanese alla Galleria Milano nel 1933, il superamento da parte di Pajetta del “novecentismo” sironiano è esplicito nella scrittura pittorica figurativa molto corsiva e coloristicamente fresca che caratterizza gli svolgimenti della sua ricerca proposti nella personale che vi tiene l’anno seguente. Ma a Parigi, nel 1935, accanto a paesaggi e dipinti di figura, espone “tele più recenti” che, al confronto subito considerate “astratte”, costituiscono un episodio di utilizzazione composita di corpi e insiemi di oggetti secondo un ricorrente impianto strutturale che ascende al primo postcubismo (Zadkine) ma sviluppa connessioni d’eco fra “metafisica” e di metamorfosi surreale (De Chirico ma anche Savinio).



**19. Nudi, 1934**

Olio su tela

111 x 131 cm

Milano, collezione privata

Firmato in basso a destra: "pajetta 34"

Verso: Archivio Pajetta n. 000289

*Esposizioni: Guido Pajetta*, Parigi,

Gallerie Le Niveau, 1935; *Guido*

*Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De

Micheli, Milano, Società per le Belle

Arti ed Esposizione Permanente,

1988; *Guido Pajetta. Mostra*

*antologica 1930-1985*, a cura di R. De

Grada, Venezia, Scuola dei tiraoro e

battioro - San Stae, 1987 (*cat. n. ?*)

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino*

*di una esperienza pittorica*, in *Guido*

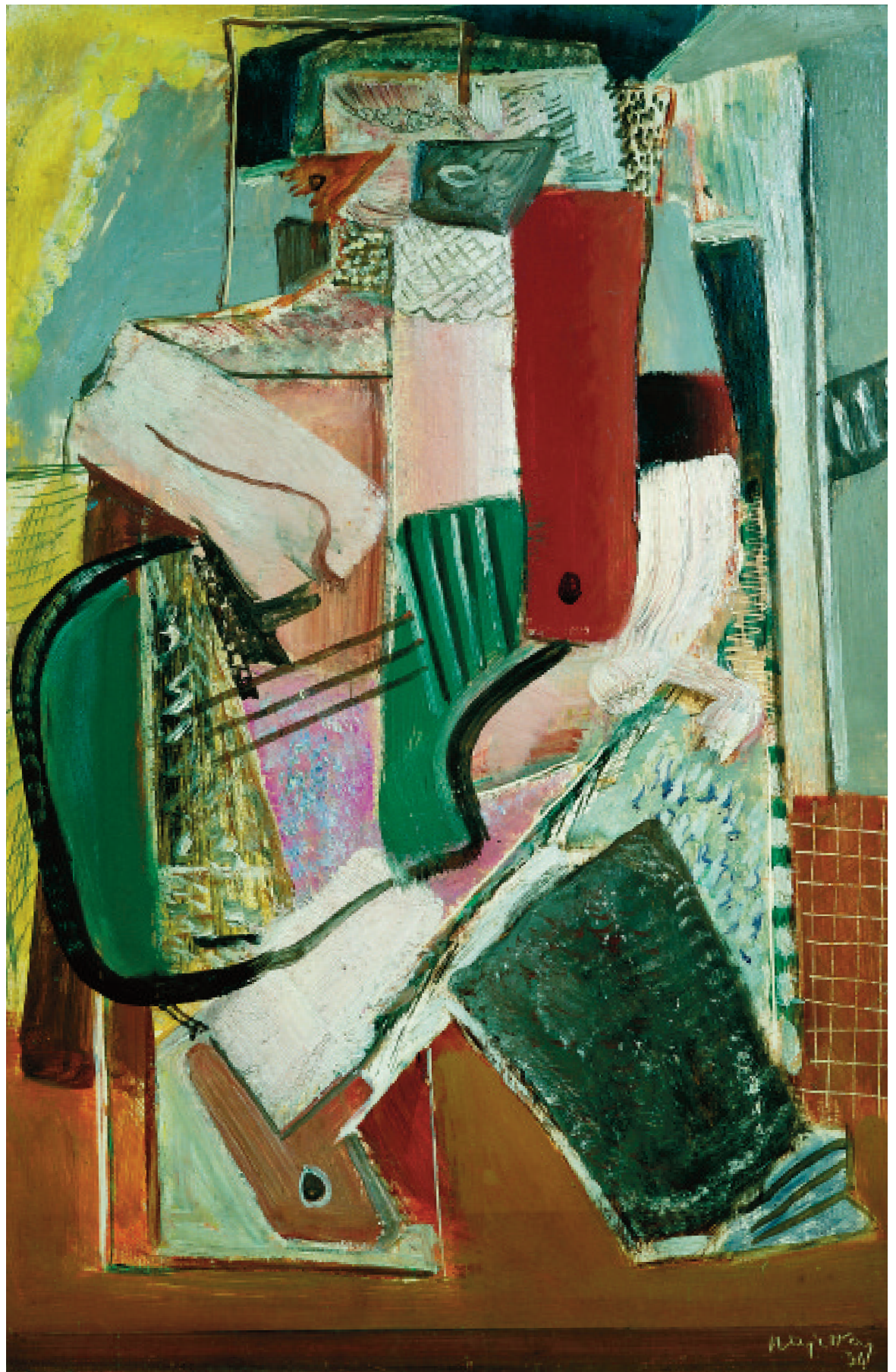
*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori

& ass., 1987; E. Crispolti, *Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

*"Novecento"*, Milano, Centro

Diffusione Arte, 2003 (tav. 16)



**20. Composizione (figura con chitarra), 1934**

Olio su tavola

60 x 40 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 34"

Verso: timbro dogana francese 1935  
*Esposizioni: Guido Pajetta, Galerie Le Niveau, Parigi 1935; Guido Pajetta tra surrealismo e naturalismo chiarista, 1933-1946, a cura di M. Lorandi, Bergamo, Galleria d'Arte Bergamo, 1989 (cat. n. 4)*



**21. Composizione metafisica  
(la famiglia metafisica), 1935**

Olio su tela

60 x 40 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra

“pajetta 35”

Verso: timbro dogana francese 1935

*Esposizioni: Guido Pajetta, Parigi,*

*Galerie Le Niveau, 1935; Guido*

*Pajetta tra surrealismo e naturalismo*

*chiarista, 1933 - 1946, a cura di M.*

*Lorandi, Bergamo, Galleria d'Arte*

*Bergamo, 1989 (in copertina e cat. n.*

*11)*

*Bibliografia: E. Crispolti, Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

*“Novecento”, Milano, Centro*





Diffusione Arte, 2003 (tav. 16)

**22. Uomo e piume di struzzo, 1935  
ca.**

Olio su tela  
100 x 70 cm  
Milano, collezione privata

Non firmato e non datato  
Verso: Archivio Pajetta n. 00051

**23. Antichità onirica, 1934 ca.**

Olio su tela  
70 x 100 cm  
Milano, collezione privata



Non firmato e non datato  
Verso: Archivio Pajetta n. 00053

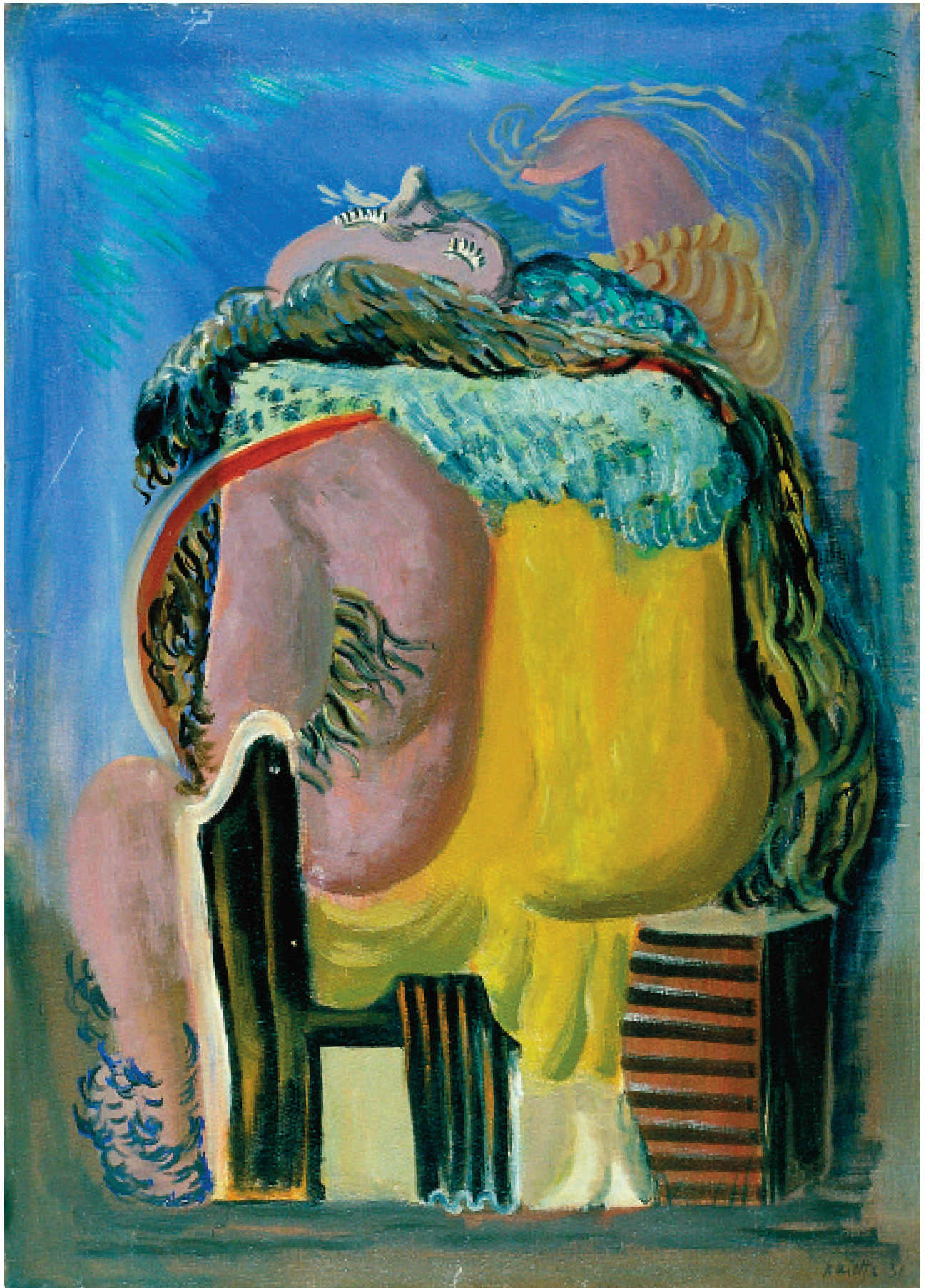
**24. Accoppiamento  
(nudi sul divano), 1935 ca.**

Olio su tela  
60 x 80 cm  
Milano, collezione privata.  
Non firmato e non datato  
*Esposizioni: Guido Pajetta, Parigi, Galerie Le Niveau, 1935; Guido Pajetta, 1928-34, Milano, Galleria del Lauro, 1972 (cat. n. ?); Guido Pajetta tra surrealismo e naturalismo chiarista, 1933-1946, a cura di M. Lorandi, Bergamo, Galleria d'arte Bergamo, 1989 (tav. 9); Ironia, sarcasmo ed erotismo nella pittura di Guido Pajetta, a cura di M. Lorandi,*

Monza, Galleria d'arte Antologia,  
1992 (cat. n. 12)

**25. Composizione surreale  
(figure di schiena), 1934**

Olio su tela  
70 x 50 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 34".  
Verso: timbro dogana francese 1935  
*Esposizioni: Guido Pajetta, Parigi, Galerie Le Niveau, 1935; Guido Pajetta, 1928-34, Milano, Galleria del Lauro, 1972 (copertina e cat. n. 6); Guido Pajetta tra surrealismo e naturalismo chiarista, 1933-1946, a cura di M. Lorandi, Bergamo, Galleria d'arte Bergamo, 1989 (cat. n. 6) Bibliografia: E. Crispolti, Guido Pajetta, Attraverso e oltre il*





“Novecento”, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 14)  
**26. Donna in poltrona, 1936**  
Olio su tela  
100 x 70  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
“pajetta”  
Archivio Pajetta n. 000249  
*Esposizioni: Guido Pajetta tra  
surrealismo e naturalismo chiarista,  
1933-1946, a cura di M. Lorandi,*

Bergamo, Galleria d'arte Bergamo,  
1989 (cat. n. 12)

**27. Composizione metafisica  
(natura morta con tavolino e  
poltrona), 1934**  
Olio su tela  
85 x 65 cm  
Firmato e datato in basso a destra:  
“pajetta 34”  
Verso: Archivio Pajetta n. 000248  
*Esposizioni: Guido Pajetta, Parigi,  
Galerie Le Niveau, 1935; Guido  
Pajetta tra surrealismo e naturalismo  
chiarista, 1933-1946, a cura di M.  
Lorandi, Bergamo, Galleria d'arte  
Bergamo, 1989 (cat. n. 3)  
Bibliografia: M. De Micheli, *Il fascino**



## **Distacco da “Novecento Italiano” e prime esperienze francesi, 1935-1938**

Certamente evidente nella ricerca pittorica di Pajetta a metà degli anni Trenta è la motilità immaginativa. Come scrive Bonardi nel catalogo della personale parigina del 1935, “egli non è soltanto il fervido e appassionato cantore della natura”, in paesaggi implicati in “un sentimento caldo di natura ed al tempo stesso spiritualmente intimo”, ma “a vantaggio della sua visione egli chiama sovente il sogno o la fantasia in sussidio della realtà”. Per alcuni mesi a Parigi, in rapporto con Raoul Dufy (che lo influenza) e amico di Othon Friesz, approfondisce disinvoltura evocativa e intensità coloristica di tradizione “fauve”, sviluppando una figurazione svelta e animata, intesa “ad interpretare i sentimenti che circolano nel nostro tempo” (in certa misura come Lucio Fontana).



*di una esperienza pittorica, in Guido Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 69)*

**28. Un viaggio a Citera, 1934**

Olio su tela

70 x 100 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 34”

Verso Achivio Pajetta n. 00588

*Bibliografia:* E. Crispolti, *Guido*



*Pajetta, Attraverso e oltre il  
"Novecento", Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 20)*  
**29. Ritratto di Lucio Fontana, 1935**  
Olio su tela  
85 x 65 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 35"  
Verso: Archivio Pajetta n.00377  
*Bibliografia: E. Crispolti, Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il  
"Novecento", Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 27)*

**30. Autoritratto con chiave, 1936**  
Olio su tela  
82 x 66 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 36"  
Verso: Archivio Pajetta n. 0577  
*Bibliografia: E. Crispolti, Guido*







*Pajetta, Attraverso e oltre il "Novecento", Milano, Centro Diffusione Arte, 2003 (tav. 18) Alle pagine precedenti:*

**31. Il sogno pompeiano, 1934**

Olio su tela

63 x 121 cm

Milano, collezione privata

Firmato in basso a destra: "pajetta 34"

Verso: Archivio Pajetta n. 000285

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-*

*1985, a cura di M. De Micheli,*

*Milano, Società per le Belle Arti ed*

*Esposizione Permanente, 1988*

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino*

*di una esperienza pittorica, in Guido*

*Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori*

*& ass., 1987 (p. 11); E. Crispolti,*

*Guido Pajetta, Attraverso e oltre il*

*"Novecento", Milano, Centro*

*Diffusione Arte, 2003 (tav. 19)*

**32. La vetrina del parrucchiere, 1935**

Olio su tela

80 x 65 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra:

"pajetta 35"

Verso: Archivio Pajetta n. 00676

*Esposizioni: Guido Pajetta, Parigi,*

*Galerie Le Niveau, 1935; Guido*

*Pajetta 1922-1985, a cura di M. De*

*Micheli, Milano, Società per le Belle*

*Arti ed Esposizione Permanente,*

*1988; Guido Pajetta. Mostra*

*antologica 1930-1985, a cura di R. De*

*Grada, Venezia, Scuola dei tiraoro e*

*battioro - San Stae, 1987 (cat. n. ?)*

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino*

*di una esperienza pittorica, in Guido*

*Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori*

*& ass., 1987 (p. 68); Guido Pajetta*

*tra surrealismo e naturalismo*

*chiarista, 1933-1946, a cura di M.*

*Lorandi, Galleria d'Arte Bergamo,*

*Bergamo 1989 (p. 9); E. Crispolti,*

*Guido Pajetta, Attraverso e oltre il*

*"Novecento", Milano, Centro*

*Diffusione Arte, 2003 (tav. 21)*



A pagina seguente:

**33. Sansone e Dalila, 1936**

Olio su tela





100 x 80 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 36"  
**34. Ritratto della signorina  
Panizzutti, 1936**  
Olio su tela  
100 x 70 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 36"  
Verso: Archivio Pajetta n. 00591  
*Esposizioni: VIII Mostra del  
Sindacato interprovinciale fascista  
Belle Arti*, Milano, Palazzo della  
Permanente, 1937 (cat. n. 21 e  
tavola); *Guido Pajetta 1922-1985*, a  
cura di M. De Micheli, Milano,  
Società per le Belle Arti ed  
Esposizione Permanente, 1988;  
*Guido Pajetta. Mostra antologica,  
1930-1985*, a cura di R. De Grada,  
Venezia, Scola dei tiraoro e battiuro



- San Stae, 1987 (cat. n. ?)  
*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in Guido Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 15)

**35. Donna che scrive, 1936**

Olio su tela

80 x 60 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 36”





Verso: Archivio Pajetta n. 00425  
*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 74)

**36. Canarino in gabbia, 1938**

Olio su tela,  
 55 x 38 cm  
 Milano, collezione privata  
 Firmato e datato in basso a destra:  
 "pajetta 1938"

Verso: Archivio Pajetta n. 191  
*Esposizioni:* *Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed

Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 19)

**37. Barbizon, 1937**

Olio su tela  
 46 x 55 cm  
 Milano, collezione privata  
 Non Firmato e non datato  
 Verso: Archivio Pajetta n. 000139  
*Esposizioni:* *Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed  
 Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido*

## “Chiarismo” neo-“fauve”, 1938-1946

Quando all’inizio del 1940 torna ad esporre a Milano, in una personale alla Galleria Gianferrari, la critica parla di “ricordi”, nella sua pittura, di Matisse, Dufy, Utrillo, Bonnard (“non si potrebbe capirli in un modo più acuto, spremere meglio l’essenza”, si legge in “Corriere della Sera”, 14 febbraio). Ma fra fine anni Trenta e inizio dei Quaranta, più che con Dufy, nei dipinti di figura Pajetta dialoga con Matisse e Bonnard, in una pittura più distesa e larga, accesa di colore, non lontana, pur senza dividerne l’assillo esistenziale (e certo più internazionale), dagli interessi anti “novecenteschi” dei giovani raccolti a Milano attorno a “Corrente” (con i quali, nel 1942, è nell’ultimo Premio Bergamo). Mentre nei paesaggi protrae il figurare corsivo, prossimo all’edenismo dei “chiaristi”.

*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 80); E. Crispolti, *Guido Pajetta, Attraverso e oltre il “Novecento”*, Milano, Centro Diffusione Arte, 2003 (tav. 24)

### **38. Natura morta in un interno, 1938**

Olio su tela

100 x 80 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra: “pajetta 38”

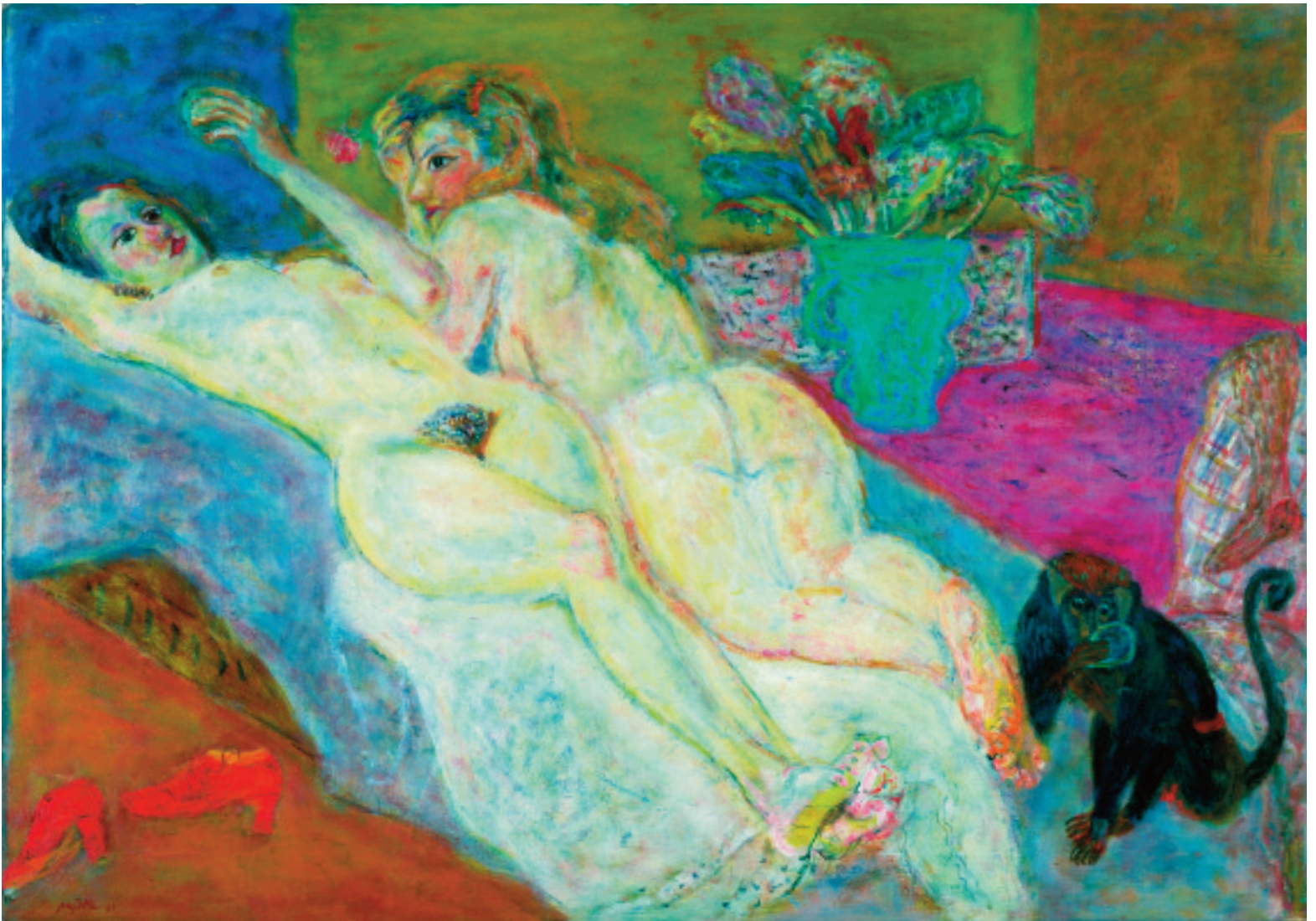
*Esposizioni: Guido Pajetta*, Milano, Galleria Gianferrari, 1940; *Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1988; *Guido Pajetta. Mostra antologica, 1930-1985*, a cura di R. De Grada, Venezia, Scola dei tiraoro e battiuro – San Stae, 1987 (cat. n. ?) (cat. p. 23)

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido*



*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 18); E. Crispolti, *Guido Pajetta, Attraverso e oltre il "Novecento"*, Milano, Centro Diffusione Arte, 2003 (tav. 29)  
**39. L'attesa, 1939**  
Olio su tela





100 x 70  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato a destra in basso:  
"pajetta 39"  
Verso: Archivio Pajetta n. 00584  
**40. Le sorelle (nudi con scimmia),  
1941**  
Olio su tela  
85 x 122 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a sinistra:  
"pajetta 41"

Verso: Archivio Pajetta n. 00591  
*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-  
1985, a cura di M. De Micheli,  
Milano, Società per le Belle Arti ed  
Esposizione Permanente, 1988;  
Ironia, sarcasmo ed erotismo nella  
pittura di Guido Pajetta, a cura di  
M. Lorandi, Monza, Galleria d'arte  
Antologia, 1992 (cat. n 11 e  
copertina)*  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino  
di una esperienza pittorica, in Guido*





*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 85); E. Crispolti, *Guido Pajetta, Attraverso e oltre il "Novecento"*, Milano, Centro Diffusione Arte, 2003 (tav. 32)

**41. Ritratto di Massimo Cassani, 1939**

Olio su tela

100 x 72 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra: "pajetta 39"

Verso: Archivio Pajetta n. 00594

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-*

*1985*, a cura di M. De Micheli,

Milano, Società per le Belle Arti ed

Esposizione Permanente, 1988;

*Guido Pajetta, anni Trenta-Ottanta*,

a cura di E. Crispolti, Milano,

Galleria Cafiso, 1994 (cat. n. 8 e in

copertina); *Dudreville: il ritratto e la*

*realtà*, a cura di E. Pontiggia, Monza,

Galleria d'arte Antologia, 1993

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 55)

**42. Sestri Levante, 1940**

Olio su tela

73 x 100 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"pajetta 40"

Verso: Archivio Pajetta n. 00592

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-*

*1985*, a cura di M. De Micheli,

Milano, Società per le Belle Arti ed





Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p.82)

**43. Bambina con fiocco rosa tra i capelli, 1939**

Olio su tela  
 93 x 66 cm  
 Milano, collezione privata  
 Firmato e datato in basso a destra:  
 "pajetta 39"

**44. Fiori a Venezia, 1941**

Olio su tela  
 70 x 100 cm  
 Milano, collezione privata  
 Firmato e datato in basso a sinistra:  
 "pajetta 41"

Verso: Archivio Pajetta n. 00606  
*Esposizioni:* *Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed



Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in Guido Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 20)

**45. Liliana in blu, 1942**

Olio su tela

100 x 73 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra:  
"pajetta 42"

Verso: Archivio Pajetta n. 00580

*Esposizioni:* Guido Pajetta 1922-1985, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed

Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in Guido Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 88)

**46. Autoritratto con turbante e gatto nero, 1940**

Olio su tela

74 x 55 cm

Milano, collezione privata

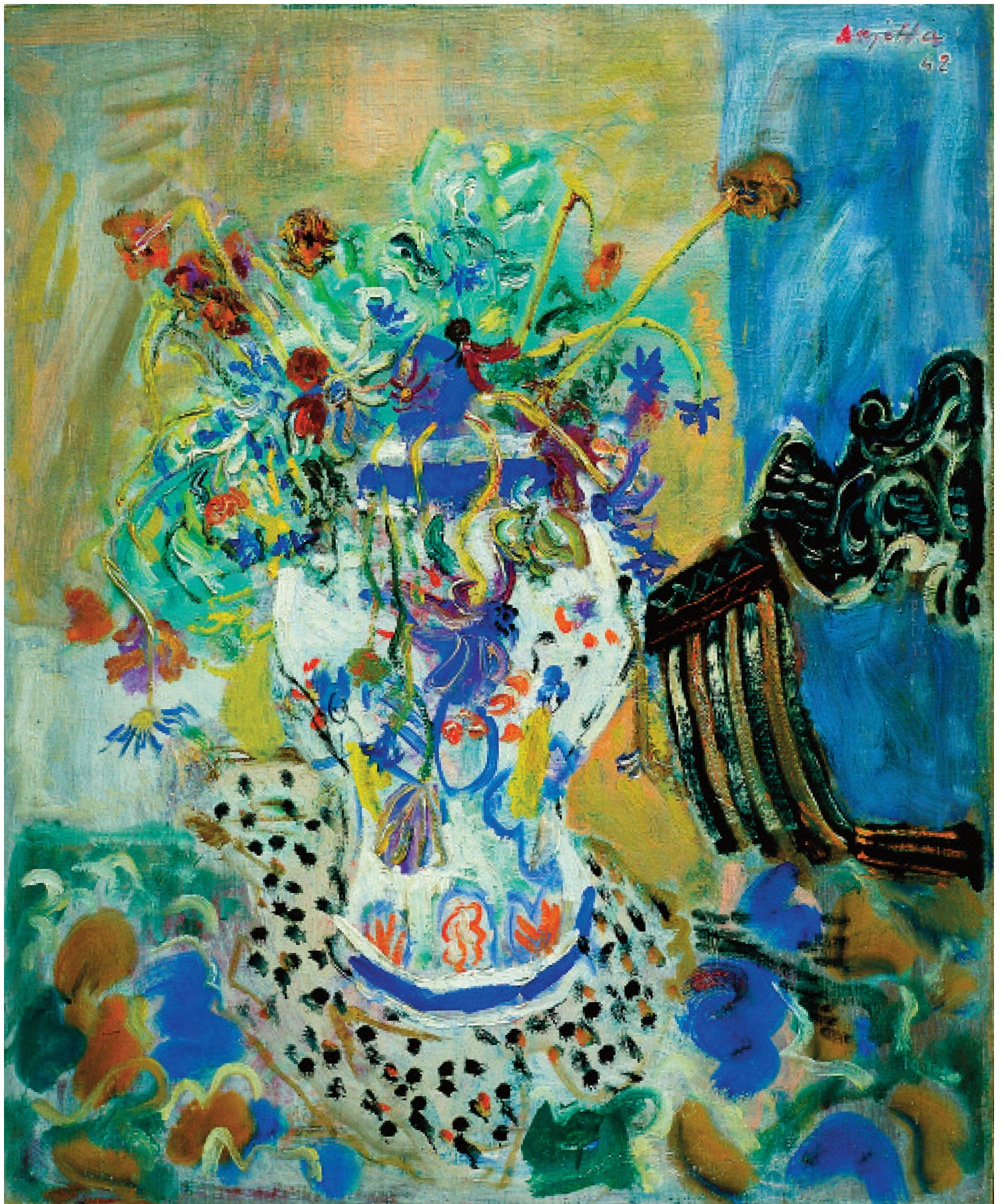
Firmato e datato in basso a sinistra:  
"pajetta 40"

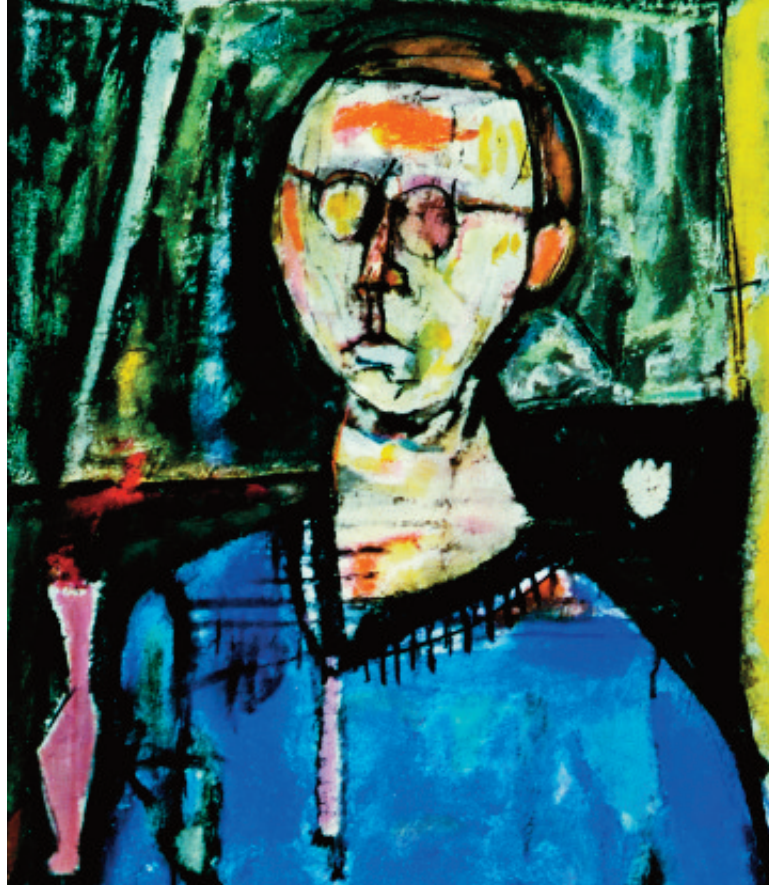




Verso: Archivio Pajetta n. 00198  
*Bibliografia:* E. Crispolti, *Guido Pajetta, Attraverso e oltre il "Novecento"*, Milano, Centro Diffusione Arte, 2003 (tav. 28)  
**47. Pesci sulla spiaggia, 1942 ca.**

Olio su tela  
80 x 120 cm  
Milano, collezione privata  
Opera già di Tito Fontana  
Non firmato e non datato  
**48. Il vaso cinese, 1942**  
Olio su tela  
73 x 60 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in alto a destra:  
"pajetta 42"





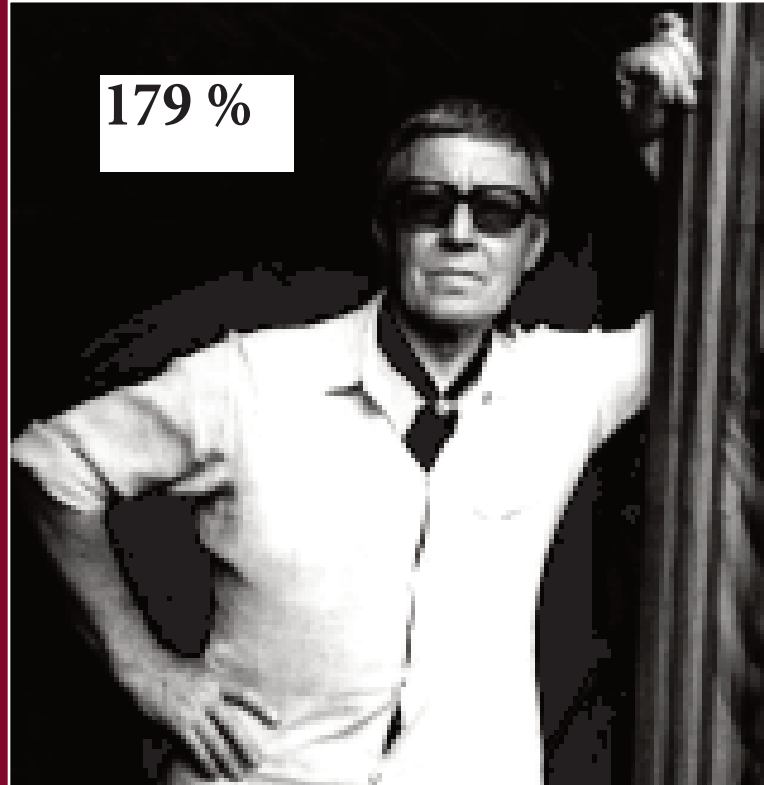
*Dal 1946 al 1967*

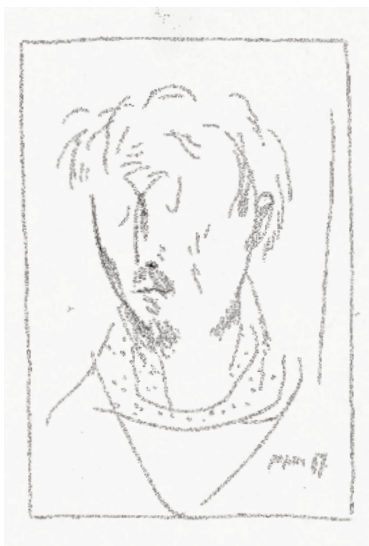
---

**Fra post-cubismo ed espressionismo. Un doloroso disincanto**

Enrico Crispolti

179 %





### *Necessità nuova di sintesi*

Nella ricerca di Pajetta il 1947 costituisce l'anno di maturazione della svolta di prospettiva espressionista che comincerà a materializzarsi nella primavera dell'anno successivo in quanto esposto nella mostra personale presso la galleria parigina Drouant-David, in 52 rue du Faubourg Saint-Honoré, a Parigi (dove alla fine di tale anno torna a vivere frequentemente). Dopo tuttavia una personale di effettiva *rentrée* postbellica tenuta a Milano nella primavera del 1947, alla Galleria Santo Spirito. Svolta che, dopo gli anni cruciali della tragedia bellica, di fatto apre una seconda grande stagione della vicenda pittorica di Pajetta, segnando una significativa drammatica evoluzione da un incanto edenico, fra leggiadro e ironico, rispondente all'immaginario del "primo" Pajetta, fra secondi anni Venti e primi Quaranta, ad un tragico grottesco esistenziale (come suggerivo nella monografia apparsa lo scorso anno).

La svolta è allora forte, e appunto di progressivamente sempre più esplicito accento espressionista. Una necessità nuova di accentuata sintesi formale e di un'accensione cromatica spinta, alimentata da un tessuto pittorico divenuto compattato e risonante. Il "secondo" Pajetta comincia allora, fortemente diverso rispetto al "primo", così da indurre rischiosamente, se non ad una scelta reciprocamente escludente, almeno alla tentazione d'una possibile reciproca subordinazione. Esiste infatti il rischio (che a suo tempo – nel 1994 e nel 2002 – ho sottolineato) che del suo lungo percorso creativo si finisca per privilegiare o soltanto gli anni di piena maturità, cioè dopo il secondo conflitto mondiale, rispetto a quelli giovanili e della prima maturità (come è accaduto implicitamente in una prima configurazione storico-critica del suo lavoro: De Grada e De Micheli, nel 1987), oppure, al contrario, che una rivalutazione del lavoro sviluppato fra secondi anni Venti e primi Quaranta (come avviata da Lorandi nel 1992, da me ripresa appunto nel 1994 e nel 2002, e alla quale contribuisce in modo fondamentale questa mostra), finisca per privilegiare appunto un "primo" Pajetta, più inseribile storicamente a riscontro di frequentazioni europee, in una implicita svalutazione dunque del suo lavoro relativo ai medesimi decenni successivi al secondo conflitto mondiale (che corrispondono in realtà alla parte maggiore, seppure più solitaria, del suo vissuto, anche artistico). Operando così una non meno irragionevole forzosa dicotomia sul vivo d'una personale e certo assai particolare avventura creativa, dialetticamente ininterrotta. Mentre, sul fondamento di migliori conoscenze di quanto realizzato nei diversi momenti del suo lungo percorso creativo, e ponendoli come in questa occasione anche a testuale confronto, credo sia più che opportuno leggere il percorso pittorico di Pajetta nella sua complementare interezza, notevolmente svariato com'è nel tempo, lungo oltre mezzo secolo di lavoro, dai secondi anni Venti a metà degli Ottanta, progressivamente appunto più solitario.

Un percorso nel quale dunque dalla seconda metà dei Quaranta s'assiste ad un sempre più pronunciato rovesciamento di prospettive, attraverso il quale si va configurando il quadro di una sofferta consapevolezza tragica del vissuto, autenticamente scontata, e alla quale il pittore dà figuramente voce attraverso una deformazione ammiccante e quasi grottesca, che non è certo agio di stilizzazione, e se mai il suo contrario. Quasi infatti un'exasperazione tesa a porre in crisi, o almeno a segnare di crisi, con particolare evidenza, dai secondi anni Cinquanta e primi Sessanta, i termini di una sintesi formale di assai remota e manipolata eco post-cubista e forse più prossimamente di suggestione rouaultiana, pur assunta quale emblematica della propria deliberatamente solitaria condizione operativa, non soltanto di scelta introspettiva ma direi proprio di una misura di cauta presa di

Copertina del catalogo della mostra personale di Guido Pajetta presso la Galerie Drouant David a Parigi nel 1947.

A fianco:  
Guido Pajetta nei primi anni Sessanta.



distanza, di distacco doloroso da un aperto rapporto partecipativo, quale invece quello felicemente vissuto lungo gli anni Trenta e i primissimi Quaranta.

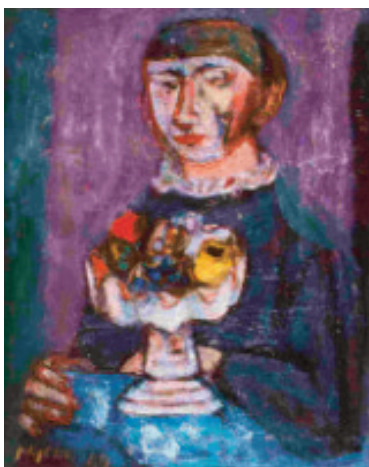
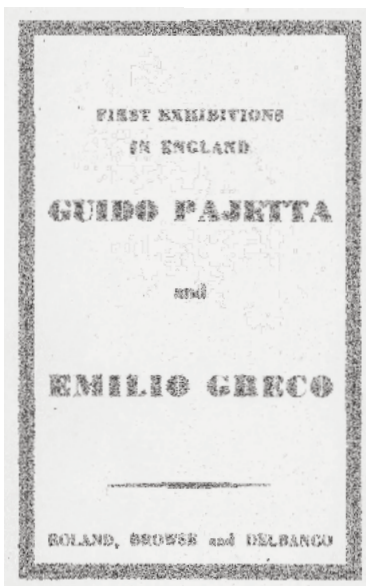
Il “primo” Pajetta merita di riscuotere tutta l’attenzione storico-critica dovutagli per l’intelligente e fresca pertinenza delle sue proposizioni entro l’inquieto orizzonte di una pittura garbatamente innovativa, sostanzialmente anti-“novecentesca”, italiana ed europea (movimento tipicamente italiano, e modello altrui anzi per molti aspetti, il “Novecento” è stato tuttavia indubbiamente parte d’una consimile più diramata condizione europea). Ma il “secondo” Pajetta chiede un riconoscimento di rispondenza all’autenticità di un dramma individuale evidentemente sempre più incalzante, e pur non tanto dichiarato in modo diretto quanto emblematicamente delegato ad un teatro d’inquiete figure, quando non esplicitamente maschere (soprattutto come isolate, richiuse, in interni). E l’ironia si fa allora appunto amarezza di giudizio sulla comune condizione del vissuto possibile, e l’erotismo divertito e divagante d’un tempo si fa esasperato dramma d’un disagio profondo che tutto sempre più vada coinvolgendo. Alla levità sognante, corsivamente grafica, di forme, segni e colori, e di situazioni figurate o alluse, subentra una scrittura pittorica cromaticamente sempre più esacerbata, entro una grafia incidente e deformante. Che non fa più levitare l’immagine proposta in una proiezione fantastica ma la costringe entro una sorta di dimostrazione emblematica di dolorosa contingenza (la cui ossessività, pur nell’insinuarsi di spunti narrativi, credo possa essere paragonata ai condizionamenti psichici iconici coevi d’un Cassinari).

Indubbiamente colto, quale amatorialmente fu, fra ambito artistico, letterario e musicale, della cultura Pajetta ha tuttavia vissuto il rischio come freno all’istintività creativa. Confidando infatti radicalmente nella determinanza del proprio “istinto”, al quale si è esplicitamente appellato nella confessione premessa al catalogo di quella personale milanese del 1947. E una rivendicazione ulteriore dei cui diritti tale svolta certamente ha rappresentato: “la mia qualità peculiare è l’istinto”. Attraverso il quale, dice, “mi riesce più agevole sposare le due cose che ritengo essenziali: forma, colore”. Istintuale vocazione a combinare espressivamente fra di loro l’elemento formale (che proprio a partire dalla fine degli anni Quaranta comincia a consolidarsi materialmente, oltre la fluidità della configurazione segnica precedente) e l’elemento cromatico (che proprio allora supera la stessa contingenza segnica, e dunque la medesima episodicità di stesura, per aggregarsi in una più ampia occasione di distensione della forma, facendosi dunque più accorpato ed evidente nella sua capacità di risonanza emotivo-immaginativa). Dunque anche diritti di confidenza nella “piena libertà d’ogni più palpitante intuizione della forma-colore”, abbandonandosi “ad eccitazioni così varie e spiegate del proprio sentimento”, “per virtù d’un istinto pittorico sgombro da compromessi o da cerebralismi” (come sottolinea Ugo Nebbia nella presentazione contenuta nel medesimo catalogo<sup>1</sup>).

Rivendicazione dell’“istinto” e dunque anche dell’“ispirazione”, alla quale farà infatti un altrettanto esplicito riferimento nel testo che accompagna (in luogo di qualsiasi altro intervento di critico) la sua monografia edita nel 1974 dalla Galleria del Lauro, milanese. Inspiegabile per chi sia appunto “capace di estraniarsi ed abbandonarsi all’istinto”, appunto liberandosi da “un enorme bagaglio di cultura”, che “rende faticoso il cammino”, soltanto l’“Ispirazione” può “produrre il Miracolo”, cioè l’opera compiutamente espressiva. Presupponendo una sostanziale sottrazione immaginativa rispetto ad una temporalità circostanziata, una sostanziale secessione individuale, e dunque un rapporto con la realtà soltanto attraverso la mediazione di grandi questioni e grandi sentimenti in figure emblematiche.

Una svolta, quella che si è aperta nel lavoro di Pajetta all’inizio dei secondi anni Quaranta, di cui peraltro era ben consapevole, se – come riportava Denis Chevalier nella recensione della personale parigina dell’inizio del 1948 – poteva dire: “ Tutto quello che ho fatto nel passato non mi interessa più, l’esperienza è finita”. E attraverso la quale è arrivato a proporre opere ove s’avverte che l’impianto di notazione pittorica veloce quanto sempre accesa è come allora percorso da una diversa preoccupazione espressiva, che lo raffermi, allarga, rallenta e rassoda. Paesaggi, nature morte, dipinti di figura, proposti a Milano come poi a Parigi, ove tuttavia, in dipinti del 1947 stesso, sopravviene quale novità anche un principio di semplificazione e schematizzazione dell’impianto dell’immagine, in ragione del quale il colore acquista diversa consistenza in stesure a pasta, di forte accensione e tesi contrasti. Lo annota subito il medesimo Chevalier ricordando che, se Pajetta non nasconde la propria

L’articolo-intervista dedicato a Pajetta nel 1947 dal giornale “Combat” diretto da A. Malraux.



Copertina del catalogo della mostra Guido Pajetta and Emilio Greco presso Roland, Browse & Delbanco di Londra nel 1952.

Guido Pajetta, *Il sentimento del tempo (uomo con fruttiera)*, 1949  
Olio su tela, 72 x 51 cm  
Milano, Collezione privata

ammirazione per i primitivi, tuttavia la sua arte non potrebbe certo essere definita quella d'un "naïf", risultando invece essere consapevolmente "istintiva". "Utilisant une pâte riche et chaleureuse, Pajetta ménage des contrastes violents à pretensions affectives dans ses compositions harmoniques ». E parla di "volonté décorative", e di un certo "caractère murale" della sua pittura<sup>2</sup>.

I dipinti più dirompenti dell'esposizione parigina del 1948, e perciò più esplicitivi dell'orientamento del nuovo corso pittorico, erano forse quelli sul particolare tema del "passaggio a livello", che in certo modo risulta paradigmatico della struttura narrativa che Pajetta tende da allora a dare ai propri dipinti. Attraverso la quale si manifesta il "sentimento del tempo" materializzato in un evento che sembra sempre incombere sull'ambiente, sui personaggi o sugli oggetti, determinando una condizione di attesa e di angoscia. Il suo linguaggio figurativo si fa più elementare, più povero, a tratti quasi infantile ma con un ritmo preciso e come più autoritario, mentre la forma pittorica riscopre il valore del nero, il colore dell'"ombra", dell'"ignoto" e dell'"inconscio", che ha la forza di esaltare l'intera gamma cromatica. Entro la quale abbandona i colori a olio con le loro velature e trasparenze per utilizzare le tempere che nella piattezza e atonalità cromatica esasperano la radicalità e la tensione espressiva del colore, in certo modo anticipando così, concettualmente, di venti anni quella rivoluzione formale che compirà nella propria pittura, alla fine degli anni Sessanta, con l'impiego dei colori acrilici.

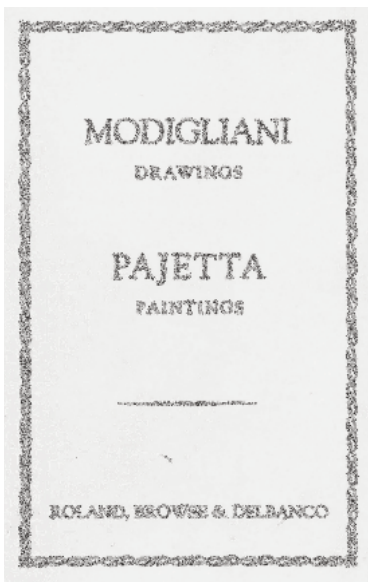
Descrive così René Guilly, su "Combat", il Pajetta delle opere esposte a Parigi: "Lo potremmo definire come un primitivo che si avvale di tutte le tecniche moderne. Egli è, d'istinto, un espressionista. Le sue tele fanno pensare a Soutine per la loro forza, a Dufy per la loro esultanza"<sup>3</sup>. Improbabile il primo riferimento (che comunque non potrebbe che rifarsi a dipinti di movimentata stesura in modi di allertata sensibilità materica, come in *Fiori e frutta nel blu*, *Fiori con marionetta*, e *Vaso di fiori su tavolo a strisce*, tutti del 1948); né del resto il fare pittore russo aveva movenze da "primitivo". Scontato (prebellico, s'è visto) ma ormai di fatto inattuale il secondo. Infatti i riscontri plausibili in ambito parigino appaiono allora chiaramente altri, e vanno ricercati in un'area di prevalente schematizzazione figurativa d'origine post-cubista (a questo livello naturalmente si tratta di un "secondo" post-cubismo: quello cioè che si fonda sulle proposizioni picassiane, soprattutto, ma anche braqueiane degli anni Trenta, anziché sulle formulazioni "sintetiche" dei secondi Dieci, come nel caso del "primo" post-cubismo – quello che aveva interessato Pajetta nel 1934-35); ma venata, tale schematizzazione figurativa, di tensione espressionista. Come variamente si manifestava nel lavoro di un André Marchand o di un André-Alfred Fougeron, di un Eduard Pignon o di un Hillaireau.

Nel 1947 e 1948 Pajetta dipinge paesaggi la cui essenziale configurazione è come sospinta in una condizione di vagheggiamento memoriale, accentuando il colore le valenze sensibili, entro un figurare molto sintetico affidato al tratto colorato o alle larghe campiture sul piano (esempi: *Porticciolo*, *Svaggi sulla spiaggia di Varazze*, *Sulla spiaggia*, 1947). Ma è nei dipinti di figura che la nuova sintesi formale si fa allora più evidente, nella costruzione di presenze che sembrano avere prevalente valenza psicologica, in particolare nel ricorrente tema della donna e della maternità (esempi: *La madre consolatrice*, del 1948, *Donna e piccolo fiore rosso*, *Il sentimento del tempo (Uomo con fruttiera)*, del 1949; fino a *Madre e figlio*, del 1951). Su tutto avvertibile l'incombere della dimensione ontologica del tempo, che si manifesta nell'angoscia dell'essere nato dal nulla e di confrontarsi con questo.

### *L'impronta del "sentimento del tempo" nel presentimento esistenziale*

Gli anni Cinquanta, durante i quali soggiorna frequentemente a Londra (fra le due mostre londinesi, nel 1952 e nel 1955, a Milano espone alla Galleria Gussoni nel 1953; mentre nel 1957 esporrà nuovamente presso la Galleria Roland, Browse and Delbanco, opere degli ultimi anni, assieme a disegni e bozzetti di Henry Moore) vedono il consolidarsi, nella pittura di Pajetta, di una figurazione dai contorni molto definiti e distinta da una densità materico-pittorica dell'immagine. Al pittore interessa narrare il proprio mondo interiore con moduli stilistici di accentuata sintesi, di ormai metabolizzata eco post-cubista (evidente in una certa tendenza al piano, alla frontalità presentativa).

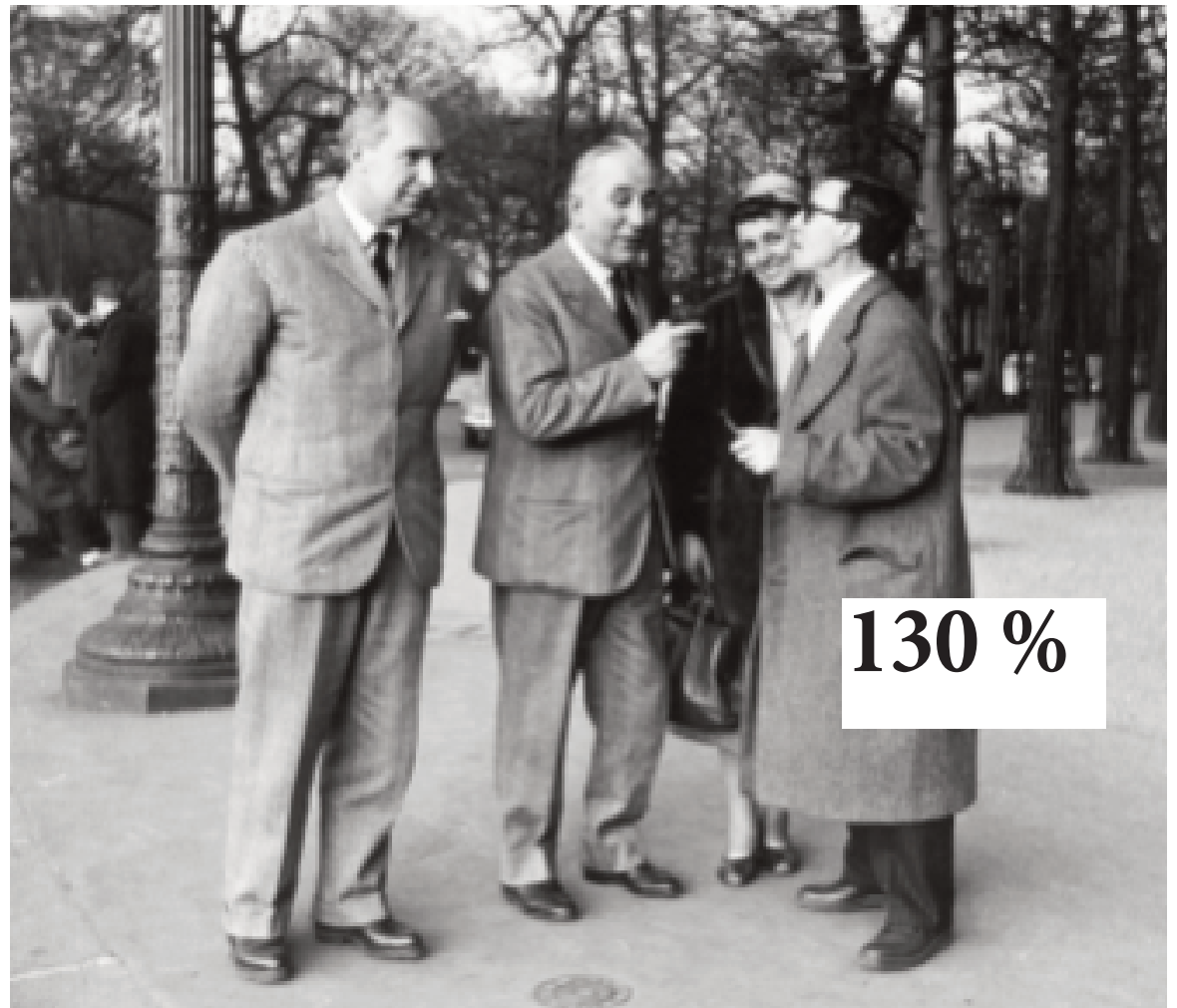
All'inizio dei Cinquanta è interessato agli svolgimenti di un figurare largo, riassuntivo, fra stupefatto e attonito, in un impianto di gamme cromatiche chiare (dal ricordato *Madre e figlio* o *In attesa della recita*, del 1951, a *L'insidia* o *Nudo al bagno*, del 1952, a *Bagnante*, prossima, a *La madre rassicurante*,



del 1953, a *Busto di donna con coboldo sul seno*, del 1954). Mentre le nature morte erano allora da Pajetta risolte in una impostazione di forte frontalità che le schiacciava dunque sul piano, con un effetto di densità cromatica di valenza materica, pur nel risalto qualitativo, a volte assai sostenuto (fra *Natura morta con maschere e chitarra* o *Fiori e maschera*, del 1952, e *Natura morta in cucina* o *Fiori nel blu*, del 1953).

Era convinto che due fossero le vie per far uscire il dipinto dai confini spazio-temporali del racconto, smaterializzandone la rappresentazione in sintetiche proposizioni iconiche di valenza emblematica. La prima indicata dall'insegnamento di Cézanne (appreso direttamente nelle frequentazioni in Francia) su scomposizione e ricomposizione della forma secondo nuove e più semplici ed autonome armonie, liberandosi dunque di qualsiasi rischio di richiamo rappresentativo, che del resto non lo aveva mai interessato. E la seconda via rappresentata dalla ricerca di nuove consistenze delle materie pittoriche, considerate in condizione d'alta sensibilità e funzionalità espressiva.

Agli inizi degli anni Cinquanta dipinge un ciclo di nudi femminili, singoli o in gruppo, alcuni in interni (come *Nudo al bagno*, 1952), altri che popolano spiagge immaginarie (come *Bagnante*, 1952). Queste "bagnanti" sono una personale e nuova interpretazione delle esperienze sul nudo che Pajetta aveva sviluppato già fra lo scorcio degli anni Venti e l'esordio dei Trenta, risentendo dell'influenza "novecentesca", in particolare di modelli di Sironi e Carrà. Da allora ha vissuto molti anni in Francia, dove ha avuto modo di studiare con attenzione direttamente la lezione di Cézanne, nelle sue "bagnanti", e quella precedente degli impressionisti, di Renoir in particolare, su analoghi temi. Alla luce dei suoi nuovi orizzonti espressivi non rinnega il senso delle proprie precedenti esperienze "novecentesche" ma, se le recupera nell'impianto implicitamente d'ascendenza classica, tuttavia le rianima attraverso i nuovi moduli stilistici sintetici ed espressivi della "forma-colore", mutuati dall'esperienza francese



Copertina del catalogo della mostra *Modigliani drawings - Pajetta paintings* presso Roland, Browse & Delbanco di Londra nel 1955.

Guido Pajetta a Londra nel 1952 con la moglie e il gallerista Massimo Cassani.

## Il “postcubismo”

Pajetta ha vissuto fra 1934 e 1935 una breve esperienza di libera approssimazione a svolgimenti del “primo” postcubismo, (che ha sviluppato in senso narrativo la sintesi in sagome d’analogia formale sul piano, formulate a metà degli anni Dieci nell’ambito del Cubismo detto “sintetico”: fra Picasso, Braque, Gris, Marcoussis ecc.). E nei secondi anni Quaranta e oltre un’esperienza di più libera approssimazione vive rispetto al “secondo” postcubismo (che si rifà soprattutto alla sintesi narrativa formulata da Picasso nei secondi Trenta). In Italia è un passaggio nel quale sono implicati gli esponenti d’una nuova generazione in parte affermatasi nello scorcio dei Trenta e all’esordio dei Quaranta, fra l’aggregazione attorno al periodico milanese “Corrente” e le edizioni del Premio Bergamo: da Birolli a Morlotti, da Guttuso a Vedova.



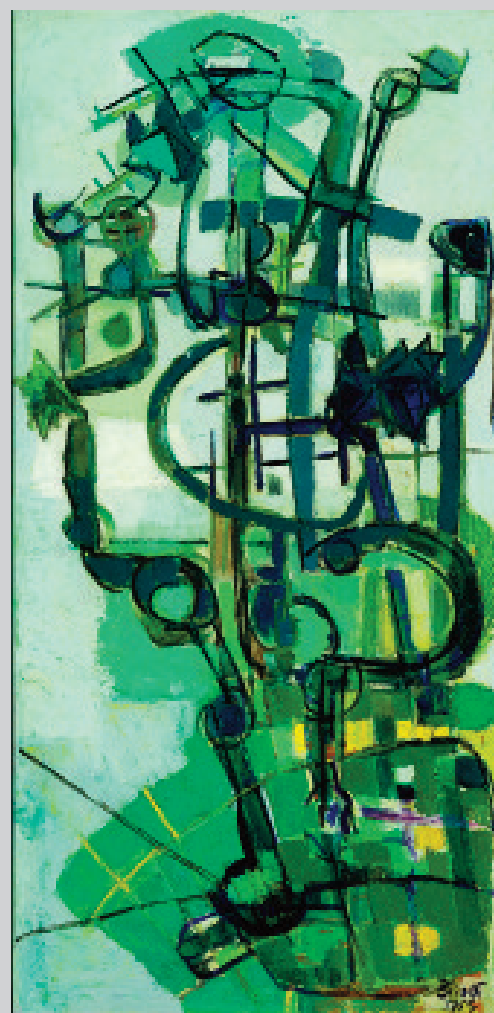
**Bruno Cassinari**, *Composizione*, 1950



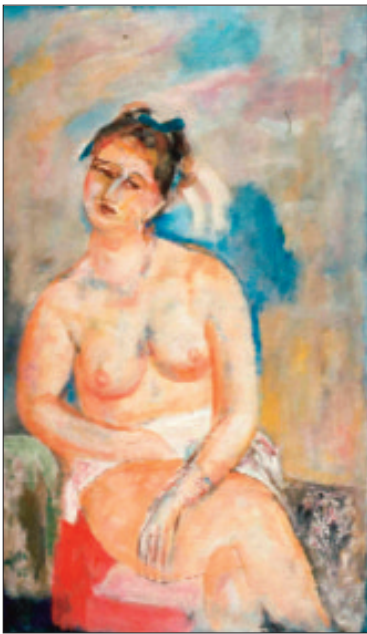
**Bruno Cassinari**, *Enrica in giallo*, 1949



**Gino Meloni**, *Venezia, San Moisè*, 1955



**Renato Birolli**, *La vigna è bianca*, 1952



Guido Pajetta, *Nudo al bagno*, 1952  
Olio su tela, 116 x 70 cm  
Milano, Collezione privata

Guido Pajetta, *La carrozza con i clowns*, 1957  
Olio su tela, 116 x 88 cm  
Milano, Collezione privata

post-“fauve”, rinsaldata attraverso echi di sintesi post-cubista.

Il nudo perde dunque la maestosa rigidità d’un tempo, appunto d’eco “novecentesca”, e, pur restando esuberante, acquista una forte carica di emotività espressiva, insieme sensuale e delicata, che caratterizza le sue immagini femminili lungo tutti gli anni Cinquanta come poi nei primi Sessanta. Anche la materia pittorica, al confronto, risulta completamente mutata rispetto a quei lontani riscontri tematici: non più scarna e sintetica con una gamma cromatica limitata alle tonalità dei bruni e delle terre, ma luminosa e ricca di profondità e iridescenze. E il risultato di questa nuova ricerca di Pajetta è dunque un’immagine di donna che naturalmente si allontana dai canoni classici di una bellezza fatta di equilibrio e proporzioni, ma si allontana anche dai canoni “novecenteschi” che ricercano le grandiosità plastiche dell’“Assoluto”, per identificarsi invece nei canoni baudelaireiani di una bellezza che è immagine ambigua dell’eterno e del presente, sempre tuttavia insinuando una promessa di felicità.

Ma un tema particolarmente inquietante che s’insinua nella pittura di Pajetta negli anni Cinquanta è quello della maschera e del clown. Schopenhauer, Nietzsche e Freud hanno svelato il vero significato della conoscenza quale teatro delle maschere. Pajetta, naturalmente da artista non tanto da intellettuale, intuisce la profondità del messaggio ed è preso dal tema della maschera, di un oggetto che per lui rappresenta la metafora più autentica della vita. Questa passione, che ha radici profonde nella sua personalità lacerata, si manifesta in numerosi dipinti che considerano nella maschera sostanzialmente due significati opposti. In senso nietzscheiano, l’abito da indossare nel viaggio verso il pathos originario. Oppure in senso freudiano, quale travestimento irridente di un Uomo-Narciso che crede con la ragione di essere padrone della propria anima. La divaricazione è, per esempio, evidente in due dipinti piuttosto distanti negli anni. In *In attesa della recita*, del 1951, appare un personaggio androgino, un Arlecchino-Narciso, in attesa di entrare, in maschera, nel teatro della vita. Mentre nell’altro, *La carrozza con i clowns*, del 1957, è rappresentata una carrozza di maschere inconsapevoli che vanno al galoppo verso un destino calamitoso.

De *La carrozza con i clowns*, quando nel 1963 sarà esposto a Londra, in una personale assieme a Bernard Dunstan, sempre presso la Roland, Browse and Delbanco Gallery, scriverà Max Wykes-Joyce: “La carrozza con i clowns’, la più memorabile delle tele ossessionanti di Pajetta, ci offre un cocchio fiabesco stipato di clowns tristi, che va al galoppo attraverso il crepuscolo italiano, diretto forse a un carnevale, forse a un’esecuzione pubblica, ove uno dei passeggeri, ignaro, è la vittima designata”<sup>4</sup>.

In *Modella e il suo ritratto*, del 1959, il racconto si articola in un dialogo wildeiano tra la donna e la sua immagine. Ma, mentre in Wilde il ritratto diventa specchio vivente della coscienza del protagonista, nel dipinto di Pajetta il ritratto è la maschera freudiana del travestimento interiore della donna. I due piani simmetrici di rappresentazione, quello fisico e quello psichico, si raccordano nell’artificio concettuale del quadro nel quadro. La materia pittorica rarefatta e densa come un intonaco eroso dal tempo conferisce grande profondità emotiva temporale al dipinto. Ed è chiara in queste opere l’adesione di Pajetta alle metafore picassiane che vedevano nella maschera, e particolarmente in Arlecchino, il potere creatore e distruttore dell’arte. Ma chiara vi è anche la sua presa di distanza attraverso la cifra personalissima di un’ironia elegante e dolorosa, e una struttura pittorica dove il colore campito diventa risolutamente possibilità di forma.

Nella poetica di Guido Pajetta i fiori hanno un ruolo centrale e assai importante. Punteggiano tutti i cicli dell’avventura immaginativa del pittore e sono messaggeri di un simbolismo astratto che oscilla tra l’“Assoluto” consolatorio della “Bellezza” sensibile e sensuale, e il “Nulla” altrettanto consolatorio della loro profumata caducità. Osservando la posizione temporale dei “fiori” nella pittura di Pajetta scopriamo come essi, spesso, aprano o chiudano dei cicli pittorici, quasi che l’autore volesse usare tale tema come una pausa di riflessione astratta nel proprio viaggio artistico.

Un dipinto quale il già ricordato *Fiori nel blu*, del 1955, può in qualche misura emblematicamente rappresentare il suo lavoro nei primi anni Cinquanta, tuttavia precludendo anche a quello successivo, in cui il colore assume toni più intensi e drammatici, mentre i temi preminenti si orientano alla figurazione del dolore. Il fondo blu del dipinto, con i suoi piani allusivi di un mondo psichico turbolento,

## Rapporti con gli artisti inglesi negli anni Cinquanta

All'inizio degli anni Cinquanta Guido Pajetta avvia un ciclo di mostre a Londra, presso la Galleria Roland, Browse and Delbanco, nelle quali si confronta con altri autori. Nel 1952 espone con Emilio Greco, nel 1955 presenta i suoi ultimi lavori insieme a disegni di Modigliani, nel 1957 espone con Henry Moore, e nel 1950 e 1963 con Bernard Dunstan. In occasione di queste mostre Pajetta soggiorna a Londra, conosce e frequenta artisti inglesi – tra i quali Henry Moore, che allora veniva considerato il più rappresentativo

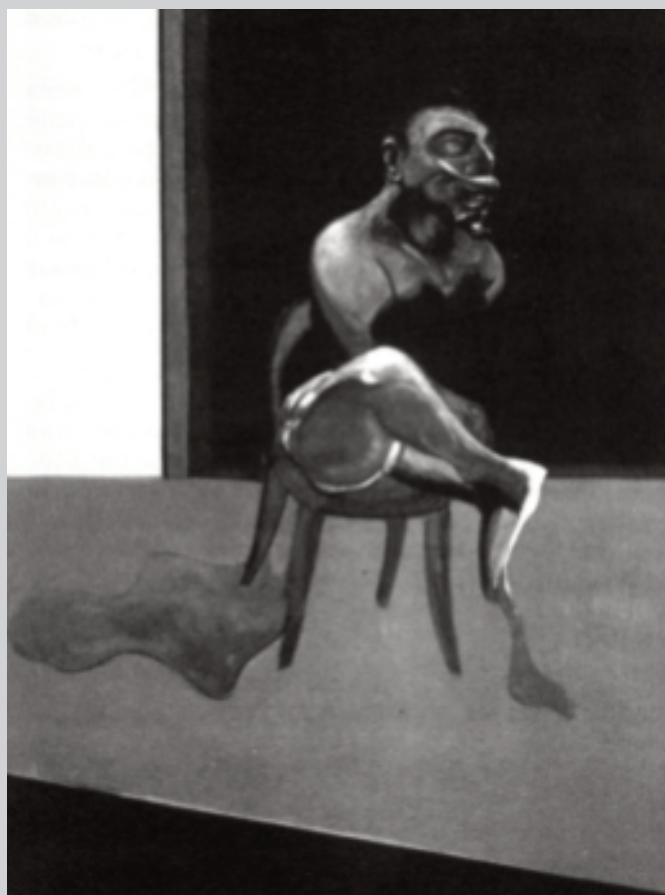
dell'arte anglosassone – visita le gallerie londinesi che espongono le opere sorprendenti di Francis Bacon e Graham Sutherland. Da queste esperienze matura il convincimento che l'Arte è la metafora di un pensiero "innocente" che dimentica gli strumenti retorici della rappresentazione, trascende i concetti di "bello" e di "brutto" e infine diviene opera vivente. Queste riflessioni saranno le premesse di una nuova figurazione che Pajetta inizierà alla fine degli anni Sessanta.



Francis Bacon, *Tre studi per ritratti compreso autoritratto*, 1969



Henry Moore, *Four reclining figures-studies*, 1957



Francis Bacon, *Trittico*, 1972



testimonia un forte disagio interiore. E quanto all'impianto cromatico, peraltro determinante, possono già valere le notazioni (sebbene allora a fronte d'una maggiore evidenza) che dedicherà chi si cela sotto la firma "Pincus" ad una ulteriore personale a Milano, alla Galleria Sacerdoti, cinque anni dopo: "La dote precipua del nostro artista, il colore, ha qui agio di splendere in tutta la sua aggressiva purezza. Colore gemmante e vario che definisce gli oggetti senza 'fermarli', anzi imprimendo loro un'intima vibrazione che non si placa sotto lo sguardo"<sup>5</sup>.

### *Immagini di crisi*

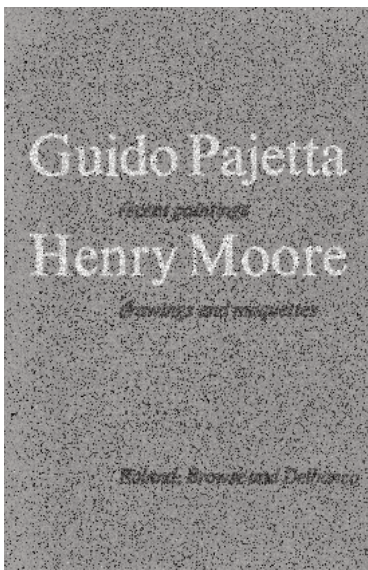
L'evoluzione della ricerca di Pajetta lungo gli anni Cinquanta si sviluppa da una certa compattezza sintetica di figurazione, cromaticamente accesissima, all'inizio (ma come ancora in quanto esposto nelle due personali londinesi prima ricordate, a metà degli stessi), ad una figurazione invece più precaria, corsiva, grottescamente abbozzata, verso la fine del medesimo decennio (e che se mai ritroviamo, accentuata, in quanto esposto nella personale londinese del 1963). Dedicandosi soprattutto a dipinti di figure e nature morte.

Quando nel 1958 tiene a Milano una nuova mostra personale nella medesima Galleria Sacerdoti, Raffaele De Grada, presentandola in catalogo, precisa quella che ritiene la particolarità dell'"espressione del reale" di Pajetta: "Un 'reale' che non è più il vero, ma neppure ancora la 'realtà'. Realtà, diciamo, che è giudizio sul mondo, sulle cose e gli uomini. Pajetta, – e qui sta anche la sua personalità – vive di accenni psicologici e di riflessi che la storia umana profonde copiosamente a chi abbia in animo di accoglierli". E De Grada azzarda che quello di Pajetta sia in fondo, autenticamente, "un mondo infantile, preparato e ordinato da una buona fata che ci vuol far giocare per sempre, fino a che scompariamo"<sup>6</sup>. Insomma un teatro infantile del mondo che, nella sua alternativa grottesca, utilizzi la maschera quale immagine sfuggente ma rivelatoria dell'elusività del rapporto con la realtà, con l'altro.

Nel 1960 Pajetta torna appunto ad esporre anche a Londra, sempre alla Roland, Browse and Delbanco Gallery, assieme a Dunstan. Sono dipinti d'impronta fortemente riflessiva, drammatici, prevalentemente centrati su un dialogo ravvicinato, introspektivamente dichiarativo, con singole figure umane. Per T.G. Rosental "la tristezza è predominante nella sua opera"<sup>7</sup>. E il riferimento avanzato è a Rouault. Riconoscendolo tuttavia "in modo non invadente", tanto più che "l'opprimente aspetto religioso è assente", e comunque la "maggior parte delle tele ha una atmosfera luminosa e tutte splendono di colori intensi"<sup>8</sup>. Un riferimento che in realtà risulta molto approssimativo, essendo estraneo appunto Pajetta a qualsiasi esasperazione d'accento mistico (reale o presunto), e il suo assai particolare espressionismo risultando allora fortemente connotato comunque di sensualità dolente, nel nulla esistenzialmente rigettato.

Vlaminck a volte, forse, Rouault più verisimilmente, eppure in senso sufficientemente lato (e certo attraverso i significativi seppure non numerosi temi sacri episodicamente frequentati dal monzese), subentrano come riferimento possibile alle precedenti eleganze di scrittura pittorica, dufyane. Dapprima, lungo gli anni Cinquanta, Pajetta sembra ricercare una possibilità di racconto, anche corale, venato d'una profonda malinconia incidente ad evidenza sui volti, sui corpi, sulle cose. Una sorta di clima di forzosa remissione esistenziale, quasi di riflessione seria, corrucciata, su aspetti diversi, prossimi quanto tuttavia anche sociali. Mentre l'impianto della sincopata figurazione acquisisce modi di stesura pittorica addensata, a volte quasi corposa. E la "deformazione" è allora un mezzo non di manifestazione contestatoria, insurrezionale, estrovertita, quanto di testimonianza dell'incidenza d'un disincanto doloroso che segna appunto drammaticamente figure, cose, e ambienti.

È una prospettiva drammatica che s'accentua lungo gli anni Sessanta, nei secondi coinvolto il pittore nel nuovo uso degli acrilici, ben disponibili ad un recupero di corsività pittorica. I cui esiti proficui si registreranno alla fine di quelli e all'esordio dei Settanta, quando Pajetta pratica appieno le possibilità di una scrittura pittorica mobilissima, a volte quasi grafico-segnica e gestuale, in episodi in apparenza come d'anticipazione "graffitista"; ma che comunque hanno la premessa in particolari dipinti assai più liberamente disegnati che non affidati a consistenti valenze cromatiche, di metà anni Sessanta (*Lupo di mare con gatti*, 1965, *Il Pittore e la moglie*, *Il sonno: l'incubo o il cauchemar*, *La maestra e*



*l'allieva*, 1966, *Nudo con calze nere al tavolino*, 1967). Mentre l'orizzonte immaginativo va facendosi più cupo, rinchiuso e disperato, e la deformazione di volti, figure, cose diviene più insistente, a suo modo analitica, persino grottescamente distruttiva, in un rimando continuo d'inquietudine profonda, quale misura ineluttabile di partecipata condizione del tempo. Un lavoro angosciosamente solitario, che si fa dunque giudizio tragico sul mondo, recuperando a volte, pur sempre assai personalmente, movenze sintetiche d'eco post-cubista (e segnatamente picassiane, come del resto sembrano confermare alcuni disegni di studio), per figurare una umanità incalzata da un tragico sovrastante destino. Era forse soprattutto un suo continuo, solitario, cercarsi e interrogarsi.

Tutta la vicenda artistica di Pajetta documenta il suo angoscioso dilemma se la "Bellezza" sia, hegelianamente, lo splendore dell'Idea che si manifesta ai sensi, oppure, come acquisito dalla riflessione e dalla sensibilità moderne, una metafora del pensiero per sfuggire il dolore. Uomo di frontiera tra due culture e appassionato lettore di Nietzsche, che formula un tale dilemma nel conflitto fra Apollo e Dioniso, alla fine degli anni Cinquanta, Pajetta sacrifica ancora una volta la propria innata ideale predisposizione alla armoniosa "Bellezza" finalizzando invece la propria pittura alla figurazione del dolore e del pathos. Testimone e complice di questa nuova metamorfosi è il libro di poesie dal medesimo più amato, letto e riletto, *I fiori del male*, di Baudelaire, che tanti suoi dipinti ha ispirato.

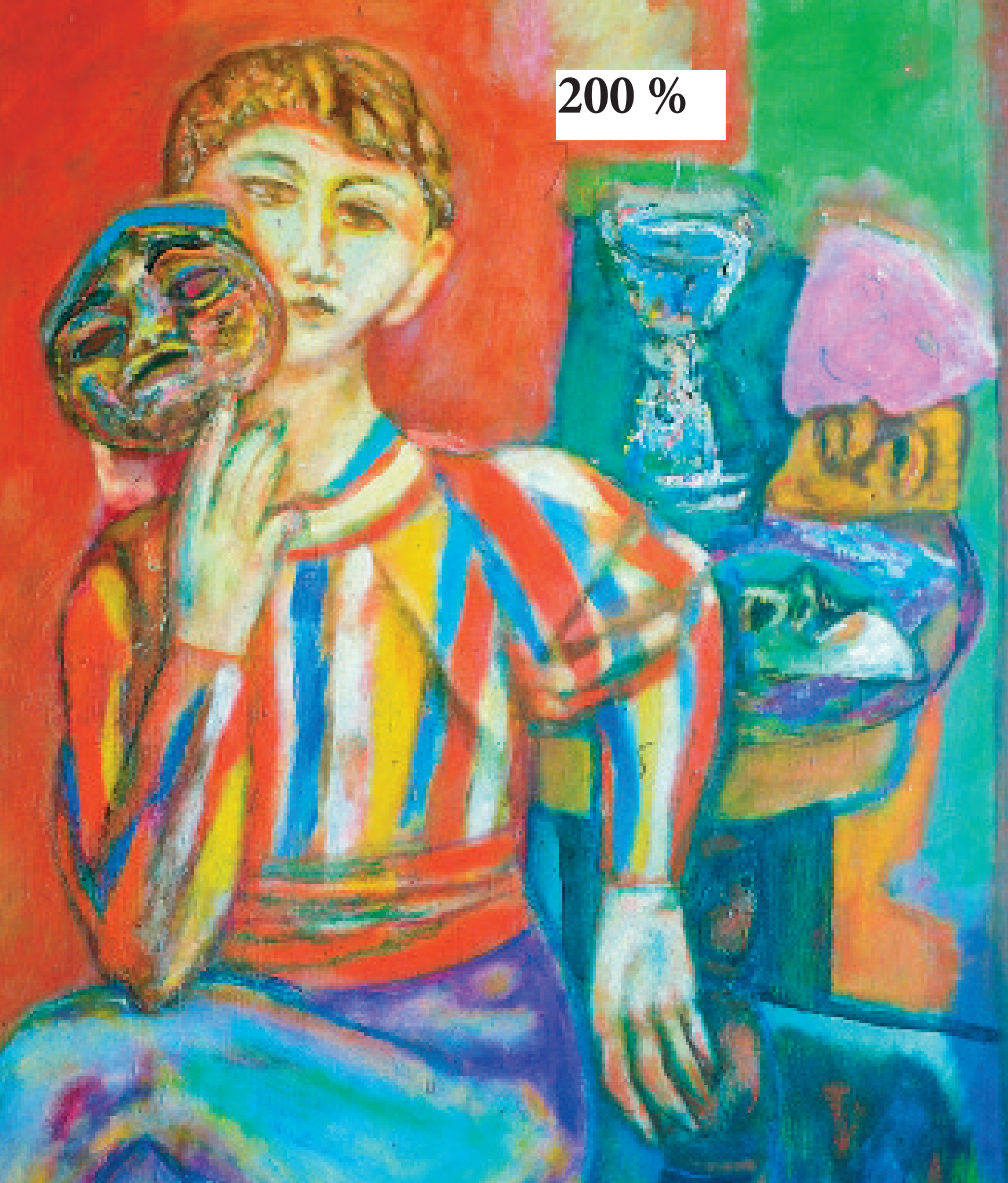
Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta la sua pittura si radicalizza infatti verso una espressività più marcata, caratterizzata da un segno grafico particolarmente duro e incidente, che disegna, con forza, la tensione emotiva dei personaggi e degli emblematici snodi di racconti. Il bianco e il nero divengono spesso protagonisti e rompono quel solido equilibrio tra la forma e il colore che



Copertina del catalogo della mostra  
*Guido Pajetta recent paintings –  
Henry Moore drawings and  
maquettes* presso Roland, Browse &  
Delbanco di Londra nel 1957.

Henry Moore, *Mother and Child*,  
disegno a penna su carta pubblicato  
nel catalogo della mostra londinese  
del 1957.

200 %





Guido Pajetta, *Il pittore e la moglie*, 1966  
Olio su tela, 100 x 70 cm  
Milano, Collezione privata

l'artista ha rincorso con passione fino a questa nuova drammatica tappa della sua avventura. I personaggi dei suoi dipinti sembrano allora come colpiti da una calamità individuale e il segno nero che li avvolge sembra simboleggiare un loro isolamento dal resto del mondo.

In particolare il tema della donna, protagonista assoluto della pittura di Pajetta, appare allora carico di quel simbolismo, caro a Baudelaire, che ossessiona il pittore: archetipo enigmatico, funesto e consolatorio, del martirio e della persecuzione, piaga e lancia, nell'azione sublimata della raffigurazione emblematica quale icona primaria d'una condizione d'esistenza. Le protagoniste dei suoi dipinti appaiono ferite e dolenti, pur nella loro manifesta e "colpevole" esuberanza seduttiva, figure tragiche di un mondo psichico complesso che vede vittime e carnefici contaminarsi e confondersi, e dove, questa volta, sembra che l'ironia non arrivi a riscattare la caduta. Pajetta conservava nella propria biblioteca *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche, ove si sottolinea: "troppo a lungo nella donna è stato nascosto uno schiavo e un tiranno".

Questo nuovo corso del proprio lavoro lo ripresenta a Londra in una ulteriore mostra personale nella Roland, Browse and Delbanco Gallery, sempre parallelamente a Dunstan, all'inizio del 1963.

L'impianto delle immagini risulta consistente ma al tempo stesso precario, impostato su una plasticità come elusa, dissolta, residuale, appena dunque accennata, allusa, come è evidente in particolare nei ritratti, mirati pur sempre ad una certa individuazione psicologica, e nei corpi nudi.

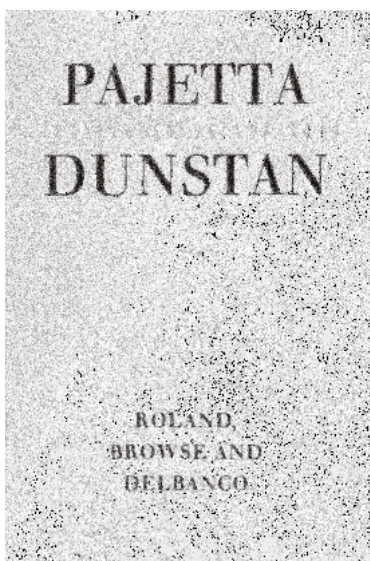
Recensendo la mostra, Max Wykes-Joyce vi legge una particolare condizione di dramma della separatezza individuale: "Il grande mimo Marcel Marceau ha un numero dove recita la profonda tristezza del bambino che ha perso il pallone, circondato dalla completa indifferenza degli adulti presenti. La gente e le cose nei quadri di Pajetta sono continuamente colpite da questa sorta di calamità individuale, che appare senza significato per il resto del mondo"<sup>9</sup>. Dopo la caduta nel "dramma", complice l'innata tendenza maniaco-depressiva del suo carattere, "lo sconcertante Pajetta, con la sua indiatavolata tavolozza ripiena di sorprendenti intemperanze" (come lo descrive Leonardo Borgese in una nota relativa alla nuova personale milanese alla Galleria del Lauro, di Massimo Cassani, a Milano, all'inizio del 1964<sup>10</sup>), ritrova la sua innata vocazione al lirismo del colore. Una continua mobilità d'ispirazione è certamente favorita allora anche dal suo stile di vita, irrequieto, anarchico e senza radici ambientali.

E tuttavia l'immaginazione di Pajetta segue anche un'alternanza di umori che a volte ancora la sottraggono da una declinazione meramente tragica, a favore d'un risarcimento di sensuosità, come avviene in particolare in paesaggi marini o riprese del tema della natura morta a metà dei medesimi anni Sessanta. Dal 1963 al 1970 risiede infatti stabilmente, nei mesi primaverili ed estivi, in un ap-



Guido Pajetta nel suo studio con la moglie-modella in una fotografia degli anni Sessanta.

A sinistra:  
*In attesa della recita*, 1951,  
particolare (cat. 57).



Copertina del catalogo della mostra Pajetta - Dunstan presso Roland, Browse & Delbanco di Londra nel 1963.

Guido Pajetta, *Cesto di frutta sul tavolo*, 1965  
Olio su tela, 70 x 50 cm  
Milano, Collezione privata

partamento-studio affacciato sulla Baia del silenzio, piccola insenatura che caratterizza il vecchio centro ligure di Sestri Levante, da lui già frequentato fin dagli anni Trenta. E quell'ambiente solare e luminoso ispira un ciclo di marine, ove il lirismo del colore racchiude la partecipazione sensuosa all'incanto poetico percettivo della natura. Sono tele nelle quali l'approccio naturalistico non è più fondato soltanto su quel piacere estremo della sensazione che aveva caratterizzato i paesaggi del suo periodo di prossimità "chiarista", in particolare nei secondi anni Trenta ed esordio dei Quaranta, ma anche sulle ricerche pittoriche esperite nei Cinquanta, ove la densità cromatica degli azzurri e la corposità materica del segno aggiungono al lirismo un'atmosfera densa di attesa e di nostalgia. Di qui dunque un addensarsi corposo delle stesure cromatiche di larga sintesi (con qualche casuale affinità di movenza da *deregulation* formale corsiva alla Nicolas De Staël: da *La baja del silenzio*, 1963, a *Sestri Levante (la baia del silenzio)*, a *Marina con vela*, 1964).

E questo ritrovato lirismo del colore, privo di ironia e toni drammatici, caratterizza l'organizzazione della pittura di Pajetta per alcuni anni, su temi non solo di paesaggio ma appunto anche di natura morta. La fruttiera sul tavolo è un tema su cui si sono esercitati moltissimi pittori, dall'olandese Jan de Heem, nel XVII secolo, fino a Picasso. Tutta la pittura del XX secolo, nel raffigurare la fruttiera sul tavolo, muove dalla impostazione formale del tema data nelle sue nature morte da Cézanne. Il quale tratta lo spazio e gli oggetti del dipinto sottraendoli alle leggi prospettiche e assoggettandoli all'autonoma funzione creativa dei mezzi espressivi. Anche Pajetta si cimenta ulteriormente, allora, in questa sorta di vero e proprio esercizio storico della pittura (esempi fra *Frutta sulla sedia*, 1963, *Cesto di frutta sul tavolo*, 1965, e *La fruttiera*, 1967). Segue la lezione cézanniana dalla scomposizione della geometria dello spazio fino alla sua ricomposizione secondo modelli espressivi che tuttavia tratta in misura molto personale; ma i modi pittorici sono di larghe e materiose stesure, e se mai ritornano remote suggestioni di clima post-"fauve". A lui infatti non interessa ricreare una nuova connotazione plastica, volumetrica o spaziale, dell'immagine, giacché il senso ultimo e nascosto delle cose, ciò che rende l'invisibile visibile, non lo considera "plastico". A Pajetta interessa invece affermare una nuova connotazione cromatica che ricomponga sensitivamente lo spazio secondo pochi piani (tavolo, sedia, fruttiera, sfondo) funzionali a una forma-colore assolutamente autonoma, che per l'attenzione ai valori espressivi della materia pittorica rasenta, in certa misura di sintesi, l'astrazione.

Tutto ciò mette in evidenza che un dipinto quale, per esempio, il già citato *Cesto di frutta sul tavolo*, del 1965, può essere considerato d'impostazione conclusiva di una ricerca che ha preso le mosse nei primi anni Cinquanta, nella quale si fondono remotamente quanto liberamente la lezione di Cézanne sulla manipolazione strutturale geometrica, adombrata e subito rimessa, quella "novecentista" massaccesco-sironiana sui volumi, ivi allusivi ma negati, e infine appunto la lezione post-"fauve" sul colore, maturata a suo tempo tra Parigi e Honfleur e ormai proficuamente metabolizzata.

In questa sostanziale unità di linguaggio, che Pajetta chiama "forma-colore", ciò che muta in tali anni è la densità e saturazione cromatica, che per il pittore costituisce una variante di espressività interiore. In certa misura si potrebbe dire che *Cesto di frutta sul tavolo* racchiuda il segreto della pittura di Pajetta, spesso accusata di essere sconcertante e ondivaga ma in realtà invece intimamente unitaria e di sostanziale coerenza evolutiva nella sua complessità e motilità strutturale.

All'inizio dei secondi anni Sessanta, s'è detto, un'ulteriore svolta d'accentuazione drammatica si manifesta nella ricerca pittorica di Pajetta: "denuda, allora, i suoi personaggi, anche quando li veste, scruta al di là dei lineamenti, quali essi appaiono a chi superficialmente li osserva, e ce ne dà una radiografia dalla quale deduciamo tutto ciò che quel tipo di personaggio prova. Non è caricatura neppure nel senso più alto e più 'estetico' del termine: è carattere, è inconscio svelato, è frustrazione condotta fuori dello studio dello psicologo e rituffata nel pieno della vita, è più profondo intuito della condizione umana, è verità, insomma! Per questo, il colore sembra farsi accessorio ed il segno acquisisce un suo più penetrante significato, al punto che l'artista non si preoccupa più di mascherarne i 'pentimenti', anzi par quasi sottolinearli a significare come anch'essi siano l'indice dell'instabilità dell'essere umano. E la luce permea, sostanzia, consuma sempre più questo colore, finché drammaticamente lo cancella, per vibrare essa sola". Dice Mario Monteverdi, presentando la sua nuova personale milanese tenuta sempre alla Galleria del Lauro, alla fine del 1966<sup>11</sup>.



Mentre Mario Lepore propone una più aderente lettura delle novità di linguaggio, che riguardano appunto opere quali quelle già ricordate, da *Lupo di mare con gatti*, del 1965, a *La maestra e l'allieva*, del 1966. “Stavolta, lui, che è sempre stato un colorista irruento, spesso denso nella materia, s’è castigato, s’è appoggiato specialmente al disegno, disegno che d’altra parte è stato ed è anche esso un suo punto di forza. Solo che adesso egli lo evidenzia diversamente e gli dà accenti e gusto diversi da prima. Per il carattere di grafia ingenua abilmente conferitogli insieme con una punta di agrezza espressionistica: qualcosa di molto sapiente sotto un’apparenza semplice e elementare, e che anche ricorda in certo senso Grosz e Modigliani. È una grafia che si accorda benissimo con la tematica attuale di Paietta [sic], – nella quale c’è un meditare sulla condizione umana, venato di ironia temperata da malinconia – e col colore stesso: solitamente messo leggero, trasparente, un poco sbavato a risonare sui molti spazi bianchi della tela lasciata scoperta o appena ‘frotté’ con un quasi incorporeo tono chiaro”. Precisando, subito: “L’uso parco del colore, il ‘castigarlo’, lascia tuttavia constatare egualmente come Paietta sia un colorista nato. Il trillo di certi toni intensi e limpidi, certe note acidule ma di gusto eletto, certi accostamenti e accordi raffinati lo dicono con evidenza. Ha ridotto all’essenziale il fatto cromatico, ma i suoi gialli, verdi, azzurri, violacei, rossi, bruni, cantano forse ancora più di prima sul bianco che spesso predomina e sono molto individuali: sia per la scelta, sia per l’armonizzazione”<sup>12</sup>.

Un dipinto del 1966 dedicato per affinità (più che per pertinenza) al tema altamente drammatico della cacciata dal paradiso terrestre, *La Cacciata*, potrebbe in certa misura essere posto ad inaugurare questo nuovo suo ciclo pittorico nel quale la ricerca espressiva è accompagnata da una deliberata presa di distanza dal colore. Già nel lontano passato Paietta aveva affrontato il tema biblico: si ricordi un suo, sironiano, *La cacciata*, del 1933. Oltre trent’anni dopo si tratta invece di un libero ricorso che, se ha anche valenza di spunto tematico, appare soprattutto rappresentativo della ricerca di forme pittoriche pure, espressive di una dimensione di spiritualità (mentre il tema si complica d’un riferimento umano fra esistenziale e sociale, giacché i “cacciati” non sono i progenitori primi ma una famiglia derelitta: profughi?).

Lo spunto gli è stato offerto dalla lettura della monografia di Ferdinando Bologna *La cappella Bran-*



Guido Pajetta, *La cacciata*, 1966  
Olio su tela, 100 x 70 cm  
Milano, Collezione privata

Guido Pajetta, alla fine degli anni Sessanta, durante uno dei numerosi periodi di permanenza a Venezia.

*cacci*<sup>13</sup>, nella quale è citato il commento di Landino, del 1480: “Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale buon compositore et puro, senza ornato”. E Pajetta sottolinea “puro senza ornato”, parole che illuminano l’altissima e scabra drammaticità esistenziale della *Cacciata* di Masaccio. E nello stesso libro ha potuto osservare la replica possente di Michelangelo dell’affresco di Masaccio, realizzata in un disegno conservato al Louvre. Dal suo temperamento, ribelle e sempre trasversale, è costretto a un ripensamento critico del proprio linguaggio pittorico, nel senso appunto di togliere protagonismo alla densità del colore. Rispetto al suo dipinto del 1933, assai aderente all’iconografia masacesca ma pervaso da una solida e statica teatralità “novecentesca”, *La Cacciata* di metà degli anni Sessanta allarga il tema dell’espulsione appunto a un concetto più generale di emarginazione dell’umanità, certo non più ad opera di una divinità ma dell’uomo medesimo, esprimendo la drammatica nudità dei corpi nell’assoluta trasparenza e nudità del colore.

All’inizio del 1968 Pajetta espone nuovamente alla Galleria del Lauro, a Milano, ove è ormai installato stabilmente. Un’altra tematica importante che ritorna ciclicamente nella pittura di Pajetta è quella che configura il mondo dei sogni, popolato da presenze misteriose e conturbanti, angeli e demoni evocati dal pittore nel proprio interesse per l’inconscio, o immaginati in quell’intreccio inesplicabile che spesso accomuna negli artisti sogno e fantasia. Il tema del sogno, d’altra parte, si adatta felicemente all’impianto pittorico praticato in questi anni iniziali della seconda metà dei Sessanta, che intende esperire nella trasparenza del colore la massima forza espressiva della narrazione.

Al centro di queste evasioni oniriche c’è ancora una volta il nudo femminile, che Pajetta non considera più come oggetto di rappresentazione estetica e neppure (come nei due dipinti qui considerati) psicologica, ma come soggetto simbolico attivo di azioni sceniche enigmatiche, perché insieme grottesche e drammatiche, liriche e ironiche. In *Il sonno: l’incubo o cauchemar*, già ricordato, del 1966, in un clima da fiaba notturna, il pittore racconta l’incubo senza angoscia, quasi divertito, di una donna nuda che in sogno sembra compiacersi che la sua opulenta nudità sia oggetto voyeuristico da parte di diavoli svolazzanti. Mentre in *Sogno*, verisimilmente dello stesso 1966, pure già citato, l’impianto in chiave lirica dell’idillio sconfinava nella sottile ironia, nella melassa romantica dell’angelo chitarrista. La gamma cromatica dei dipinti manifesta grande fedeltà ai temi trattati: freddi e notturni, i lilla e gli azzurri creano un clima spettrale ma fiabesco; i verdi e i rosa evocano il preludio di un giovane amore nell’immaginario di un’adolescenza appena sbocciata.

Singolare personalità indubbiamente quella di Pajetta, della quale riconoscere subito la misura di un’intenzionale autonomia e tuttavia anche di un non isolamento, se pure per il suo lavoro dal secondo dopoguerra è possibile suggerire, anche in area milanese, plausibili parallelismi con particolari situazioni di ricerca aspiranti alla sintesi, in modi diversi di metabolizzazione personale di svariate suggestioni “moderne”. Come, nel caso di più convincente prossimità, con il lavoro di un Gino Meloni (più giovane di sette anni, del 1905), in particolare con il suo sintetismo fra post-“fauve” (vagamente matissiano) e sommariamente post-cubista dei secondi anni Quaranta. Ma altrimenti, pur se in misura indubbiamente più lata, negli anni Sessanta e Settanta, con l’evocativo grafismo ammiccante di un Franco Rognoni (d’altra generazione, del 1913). Spartendosi l’eventuale appartenenza, per anomala e certo inconfessata che fosse, ad una sorta di terza via di possibile locale libera figurazione, del tutto riflessa, allusa e a volte emblematica.

Capace dunque, Pajetta, di sottrarsi, prima e poi, ad un rischio sia di limite provinciale localistico lombardo, sia anche di dissoluzione internazionalistica entro il clima parigino (ove fu certamente un indipendente e tuttavia sul solco d’una tipologia ricorrente di “indipendenti”: da canoni dell’avanguardia, e tanto della modernità quanto della tradizione). Operante infatti visibilmente in connessione con riconoscibili situazioni ma sempre fuori dall’adesione a movimenti, tendenze o gruppi, evidentemente ritenuti condizionanti rispetto ad una affermazione istintuale d’individualità d’ispirazione e d’espressione. Sicuro dunque del proprio pronunciamento d’indipendenza, e tuttavia anche consapevole del costo, umano e culturale, d’una tale riservatezza. Sempre più gravosa e preclusiva dagli svolgimenti della situazione della ricerca dopo il secondo dopoguerra. Sostanzialmente riflessivo nella singolare misura di un a suo modo anche spettacolare vagheggiamento lirico fantastico, certamente comunque d’accento introspettivo, dapprima; quindi, e in particolare dall’inizio degli anni Sessanta, sempre più invece ritratto entro un solitario orizzonte

individuale, quasi riottosamente, quasi aristocraticamente. E proprio allora la distanza festosamente evocativa d'un tempo si capovolge in una personale tensione espressionista sempre più accesa ed esasperata.

Note

<sup>1</sup> Cfr. *Mostra personale di Guido Paolo Pajetta dal 27 marzo all'11 aprile 1947*, Galleria Santo Spirito, Milano, 1947.

<sup>2</sup> D. Chevalier, *Un artiste italien retrouve Paris. G.P. Pajetta*, in "Arts", Paris, 27 février 1948.

<sup>3</sup> R. Guilly, *Pour la première fois depuis la Libération un 'jeune' peintre italien G. P.*

*Pajetta expose à Paris*, in "Combat", Paris, 28 avril 1948.

<sup>4</sup> M. Wykes-Joyce, *Dunstan and Pajetta*, in "The Arts Review", London, February 23, 1963.

<sup>5</sup> Pincus, *Arte*, in "Il Candido", Milano, 3 aprile 1960.

<sup>6</sup> Raffaele De Grada, in *Guido Pajetta. Opere recenti*, Galleria Sacerdoti, Milano, 15-31 marzo 1958.

<sup>7</sup> T.G. Rosental, *Roland Browse & Delbanco*, in "Art News and Review", no. 18, London, July 24-October 8, 1960.

<sup>8</sup> R.O. Dunlop, *Round the galleries*, in "John O' London's", London, October 6, 1960.

<sup>9</sup> M. Wykes-Joyce, *Dunstan and Pajetta*, in "The Arts Review", London, February 23, 1963.

<sup>10</sup> L. Borgese, *Pajetta alla Galleria Cassani*, in "Nuovo Corriere degli Artisti", Milano,



Copertina del catalogo della mostra Pajetta alla Gallerie Drouant David nel 1948

## **Svolta espressionista e altre esperienze francesi, 1946-1958**

La personale di Pajetta nel 1948 a Parigi (dove torna a vivere periodicamente) alla Galerie Drouant-David documenta la svolta espressionista che matura nella sua pittura utilizzando esperienze di sintesi rappresentativa del secondo postcubismo (praticato negli anni Quaranta in Francia e poi in Italia, su modelli soprattutto picassiani degli anni Trenta).

Il suo linguaggio si fa elementare, povero, quasi infantile, riscoprendo il valore del nero. “Lo potremmo definire come un primitivo che si avvale di tutte le tecniche moderne. Egli è, d’istinto, un espressionista”; scrive René Guilly in “Combat” (28 aprile 1948).

Lungo quasi tutti gli anni Cinquanta la sua ricerca pittorica si sviluppa stemperando intenzioni di sintesi in modulati riferimenti narrativi esaltati in accese soluzioni coloristiche.

### **49. Fiori nel vaso bianco, 1946**

Olio su tela

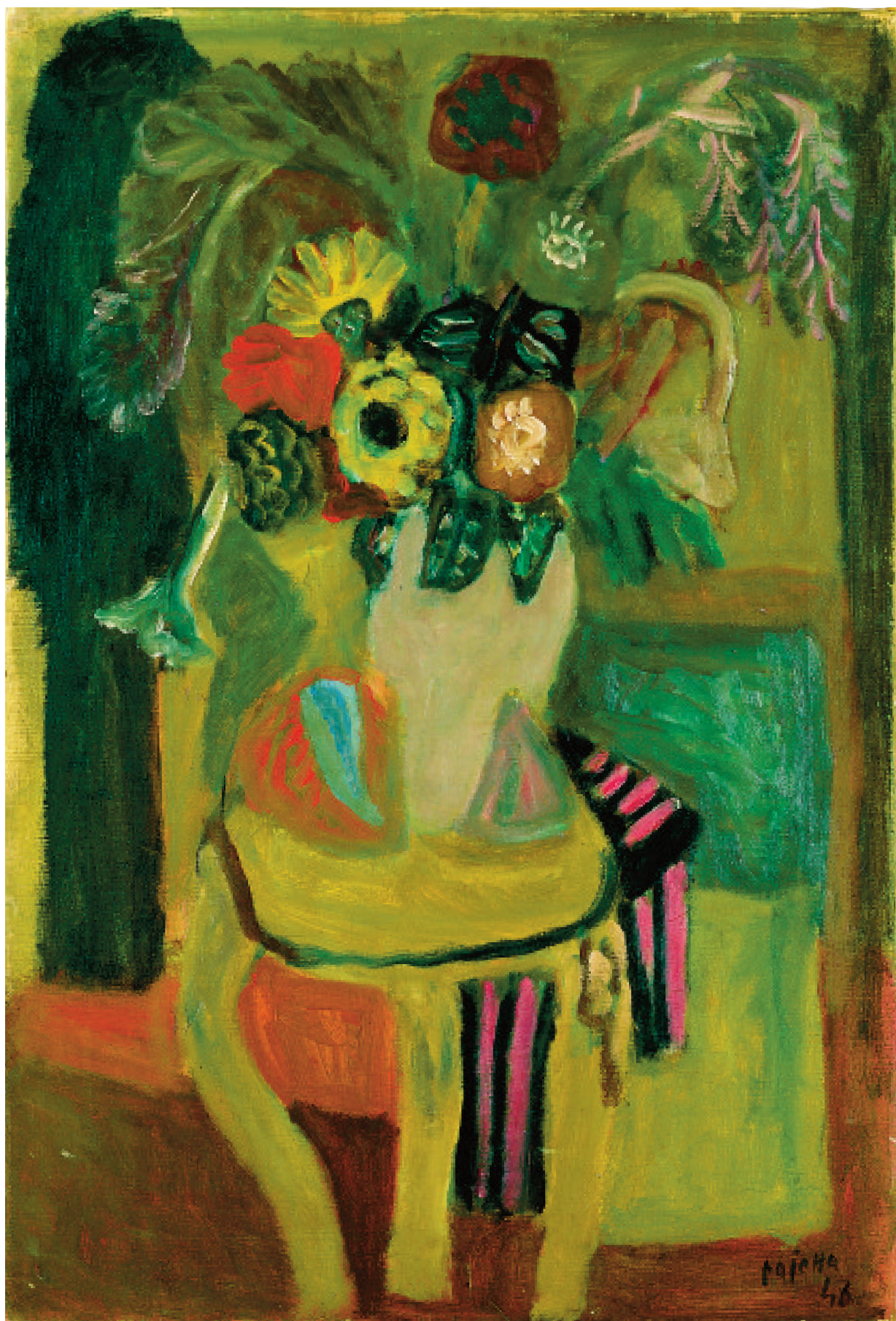
72 x 52 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 46”

*Bibliografia:* M. De Micheli, *Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 23)





50. Passaggio a livello con carretto,  
1947

Tempera su tela

81 x 54 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 47”

Verso: Archivio Pajetta n. 00481



**51. Porticciolo, 1947**

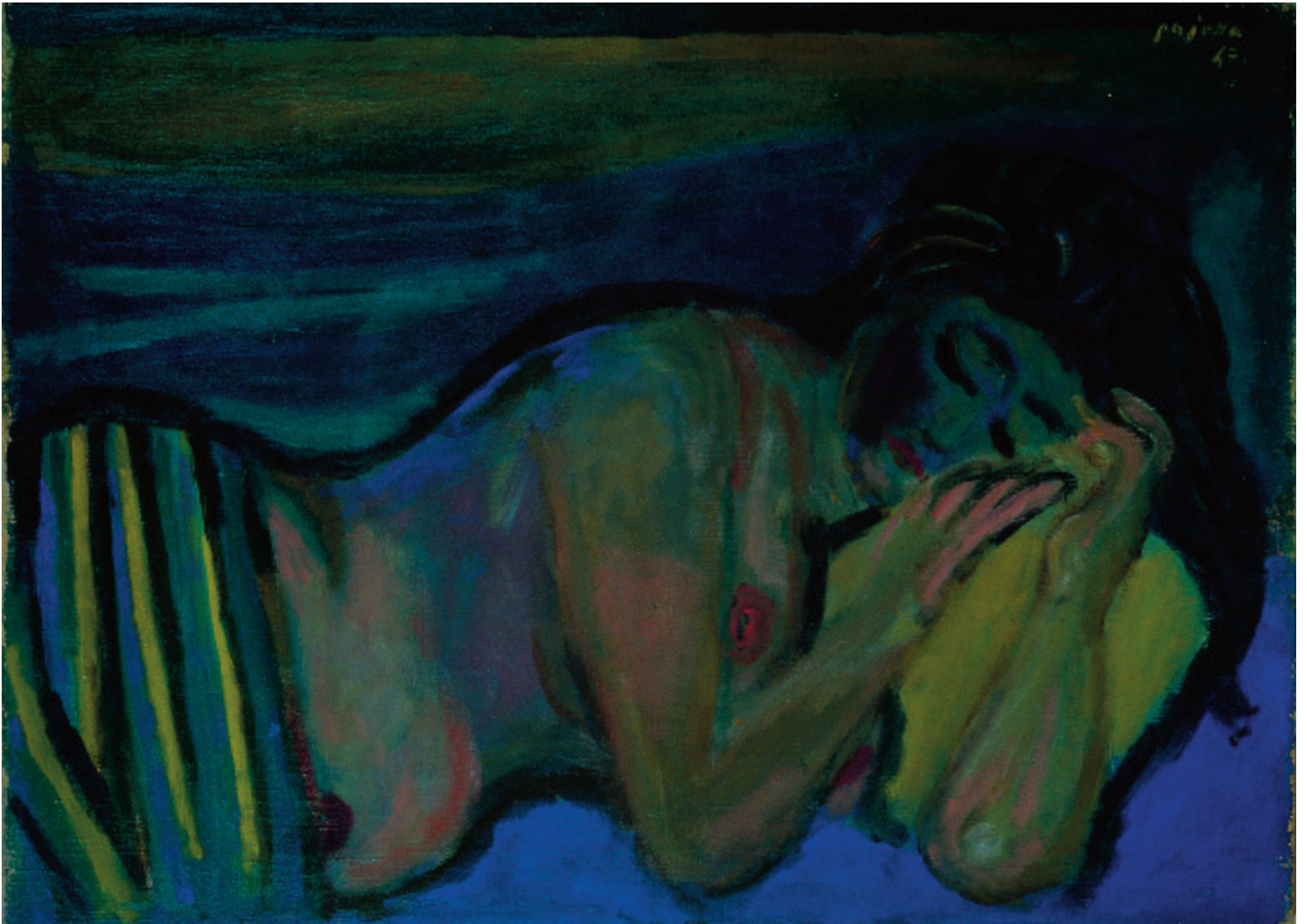
Tempera su tela

60 x 73 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 47"

Verso: Archivio Pajetta n. 00423



**52. Donna dormiente, 1947**

Tempera su tela

60 x 73 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 47”

Verso: Archivio Pajetta n. 000336

Timbro dogana di Milano

*Esposizioni: Exposition Pajetta,*

Parigi, Galerie Drouant David, 1948

(tav. 50); *Guido Pajetta, anni Trenta-Ottanta*, a cura di E. Crispolti, Milano, Galleria Cafiso, 1994 (in copertina e tav. 19)



**53. Fiori e frutta nel blu, 1948**

Olio su tela

90 x 120 cm

Milano, collezione privata

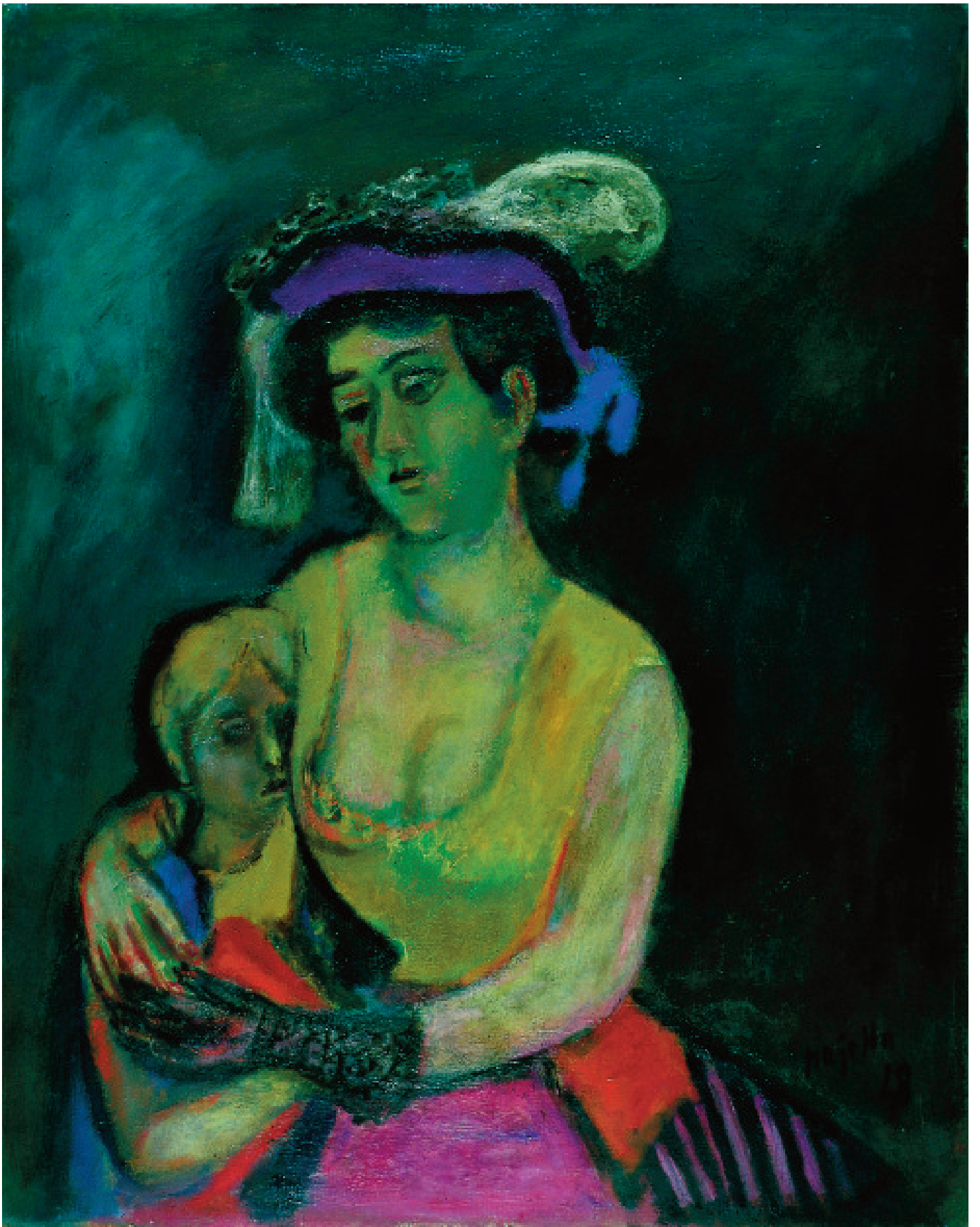
Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 48”

E. Crispolti, *Guido Pajetta,*

*Attraverso e oltre il “Novecento”,*

Milano, Centro Diffusione Arte,



2003 (tav. 41)

**54. La madre consolatrice, 1948**

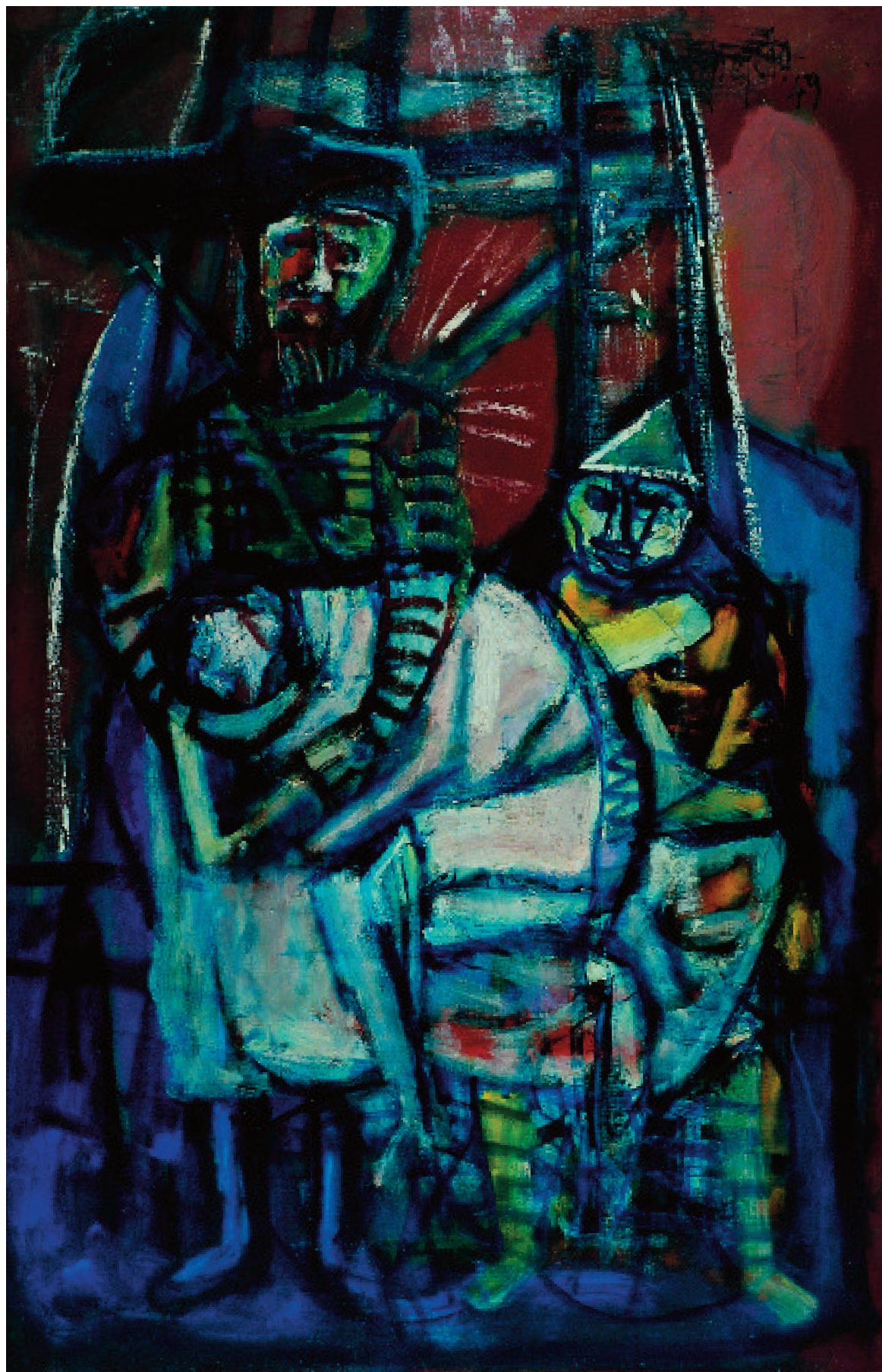
Olio su tela

92 x 73 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 48”



Verso: Archivio Pajetta n. 00569

**55. Deposizione, 1949**

Olio su tela

105 x 70 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in alto a destra:

“pajetta 49”

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-198,*

*a cura di M. De Micheli, Milano,*

*Società per le Belle Arti ed*

*Esposizione Permanente, 1988*

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino*

*di una esperienza pittorica, in Guido*

*Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori*



& ass., 1987 (p.24)

**56. Il braccio di ferro, 1950**

Olio su tea

121 x 90 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra:

“pajetta 50”

Verso: Archivio Pajetta n. 000266

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-*

*1985, a cura di M. De Micheli,*

Milano, Società per le Belle Arti ed

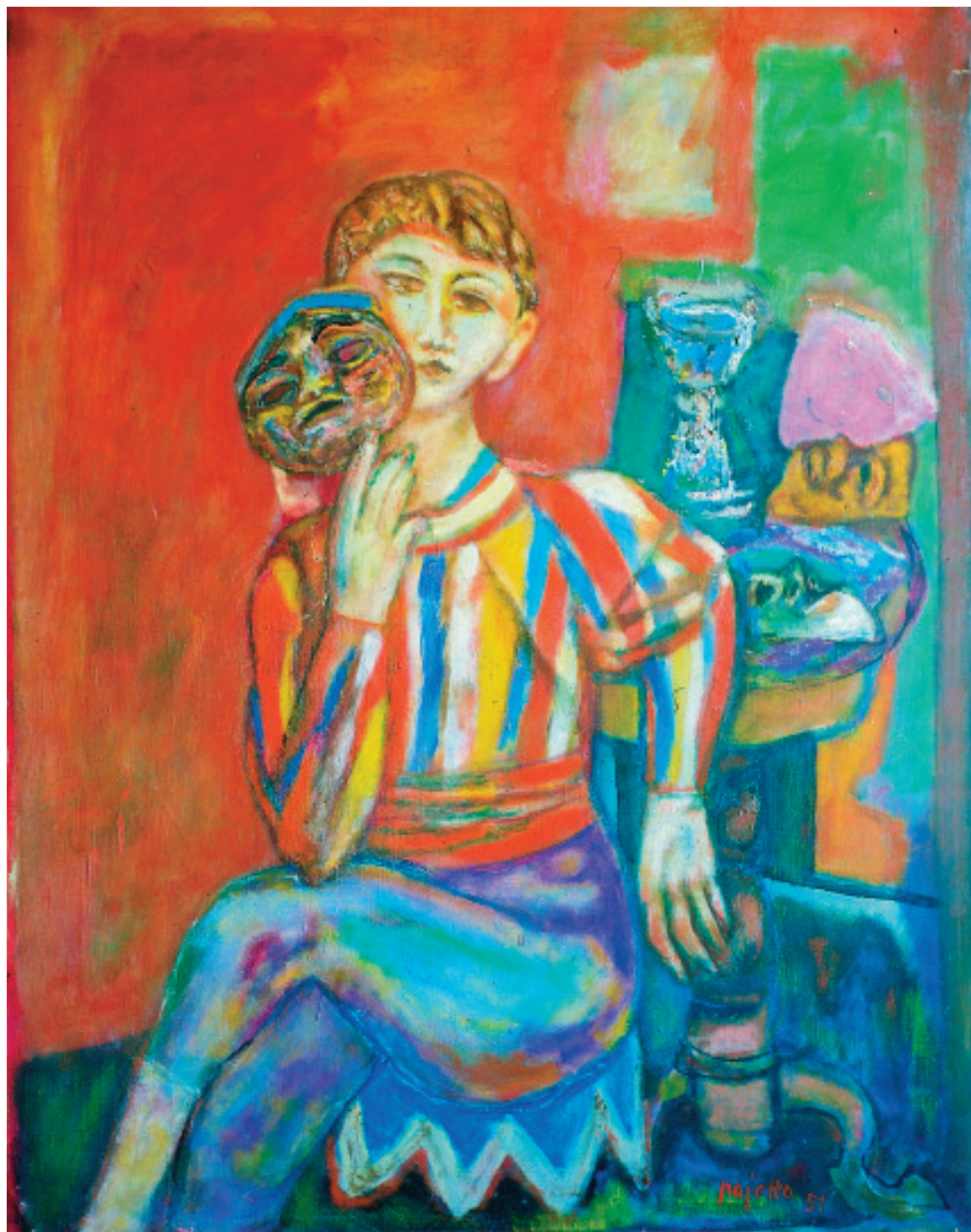
Esposizione Permanente, 1988

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino*

*di una esperienza pittorica, in Guido*

*Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori*

*& ass., 1987 (p. 108).*



**57. In attesa della recita, 1951**

Olio su tela

116 x 88 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 51”

Verso: Archivio Pajetta n. 00667

*Bibliografia: E. Crispolti, Guido*

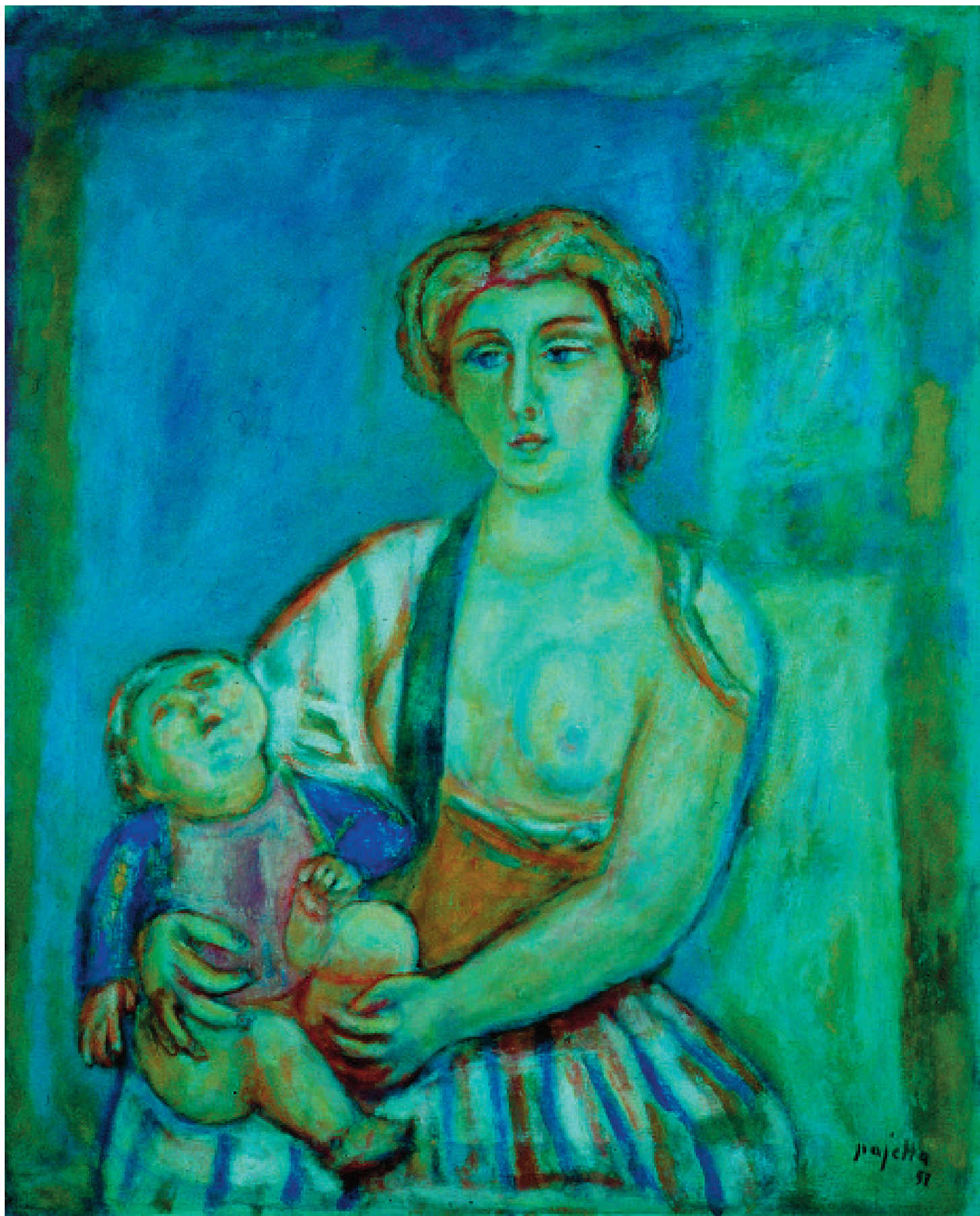
*Pajetta, Attraverso e oltre il*

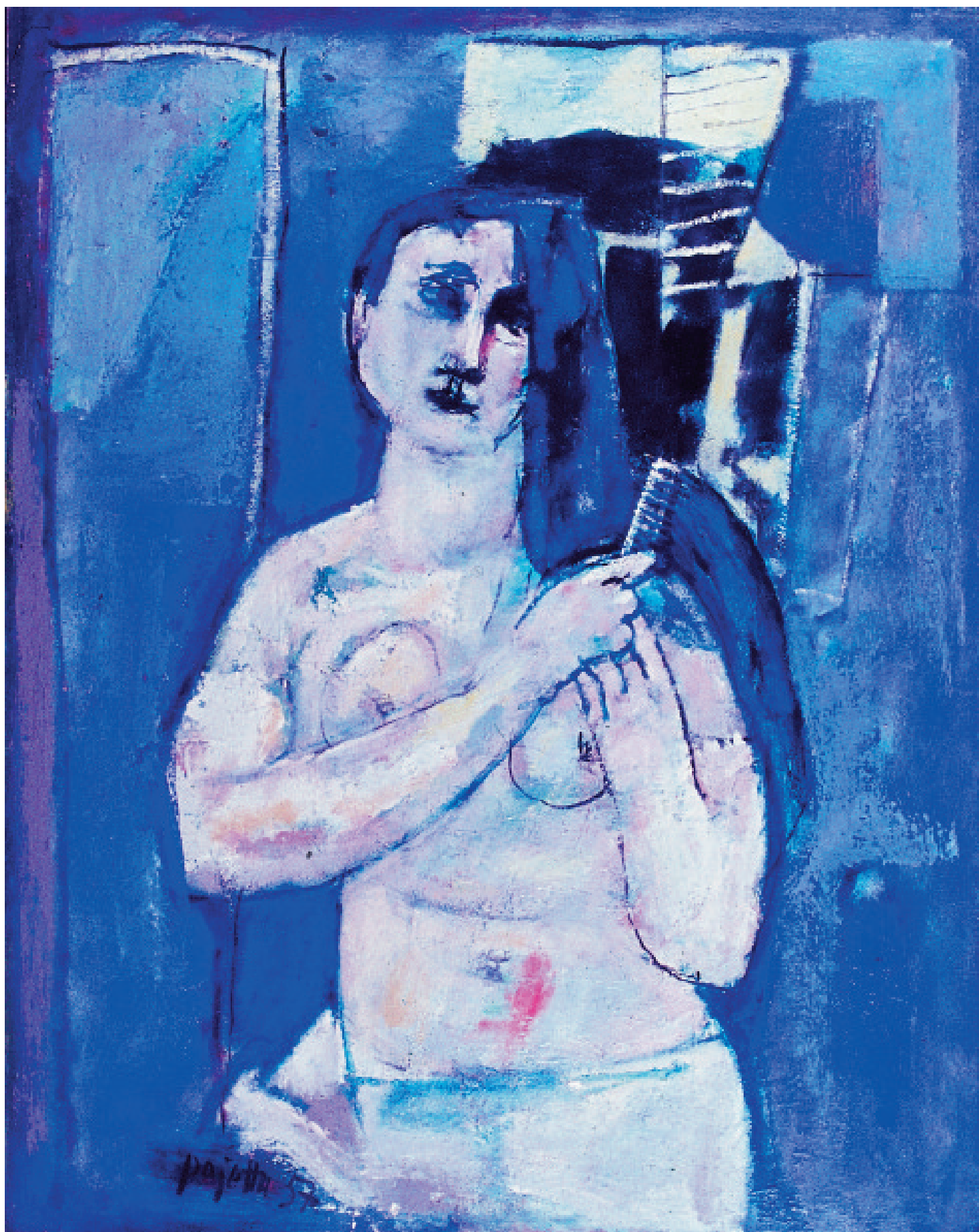
*“Novecento”, Milano, Centro*



Diffusione Arte, 2003 (tav. 54)  
**58. Natura morta con violino, 1951**  
Olio su tela  
80 x 60 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a sinistra:  
"pajetta 51"  
Verso: Archivio Pajetta n. 0752

**59. Madre e figlio, 1951**  
Olio su tela  
101 x 82 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 51"  
Verso: Archivio Pajetta n. 00599  
*Esposizioni: Guido Pajetta, anni  
Trenta-Ottanta, a cura di E. Crispolti,*







Milano, Galleria Cafiso, 1994 (tav. 24)  
**60. Nudo di donna che si pettina, 1957**  
 Olio su tela  
 93 x 73 cm  
 Milano, collezione privata  
 Firmato e datato in basso a sinistra: "pajetta 57"  
 Verso: Archivio Pajetta n. 00575  
*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli,

Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1988  
**61. Grande marina di Sestri Levante, 1958**  
 Olio su tela  
 120 x 170 cm  
 Milano, collezione privata  
 Firmato e datato in basso a destra: "pajetta 58"  
*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli,  
 Milano, Società per le Belle Arti ed

Esposizione Permanente, 1988  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 110); E. Crispolti, *Guido Pajetta, Attraverso e oltre il*

## Immagini di crisi, 1958-1967

Sono in particolare le due personali che Pajetta tiene a Londra, presso Roland, Browse and Delbanco, nel 1960 e nel 1963, a documentare la svolta drammatica verso la quale si orienta la sua pittura fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, in dipinti d'impronta fortemente riflessiva, prevalentemente incentrati su un dialogo ravvicinato, introspettivo con singole figure umane, definite da profilature spesso nere. Immagini di crisi e del subentrare ineluttabile d'una concezione dolente, negativa, dell'umanità e del reale, che del resto con varie inflessioni segnerà il destino ulteriore della sua pittura. La quale si va sempre più caratterizzando in modi di inquietudine, quando non aperta esasperazione espressionista. La critica suggerisce un riferimento a Rouault.

*"Novecento"*, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 52)

### **62. Donna dormiente, 1959**

Olio su tela

90 x 100 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra:

"pajetta 59"

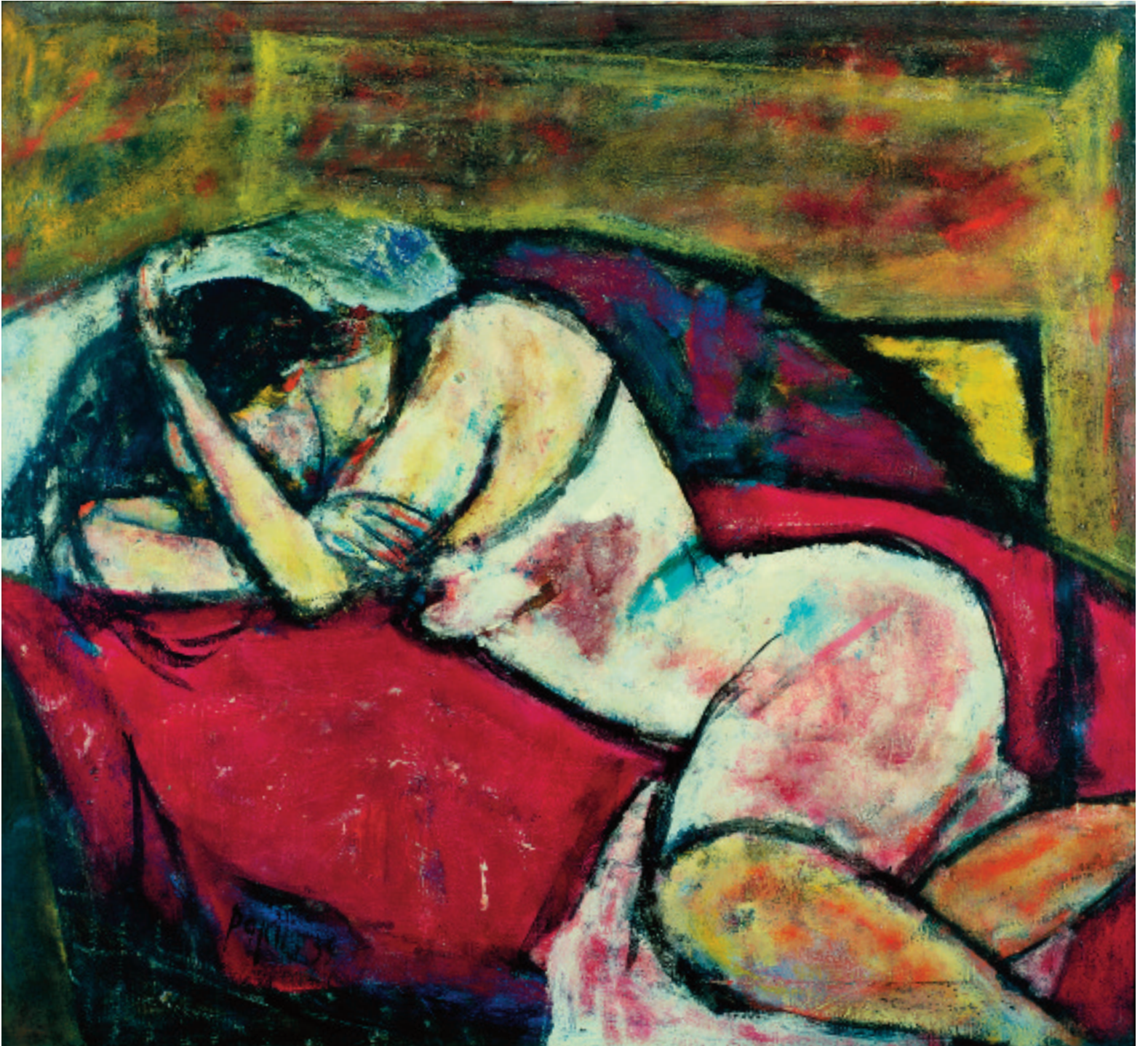
*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-*

*1985, a cura di M. De Micheli,*

Milano, Società per le Belle Arti ed

Esposizione Permanente, 1988

*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino  
di una esperienza pittorica, in Guido*





*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p.116)

**63. Laboratorio di sartoria, 1959**

Olio su tela  
95 x 150

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 59”

*Bibliografia*: E. Crispolti, *Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

“*Novecento*”, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 54)

**64. Autoritratto con cravatta, 1959**

Olio su tela  
100 x 73 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 59”

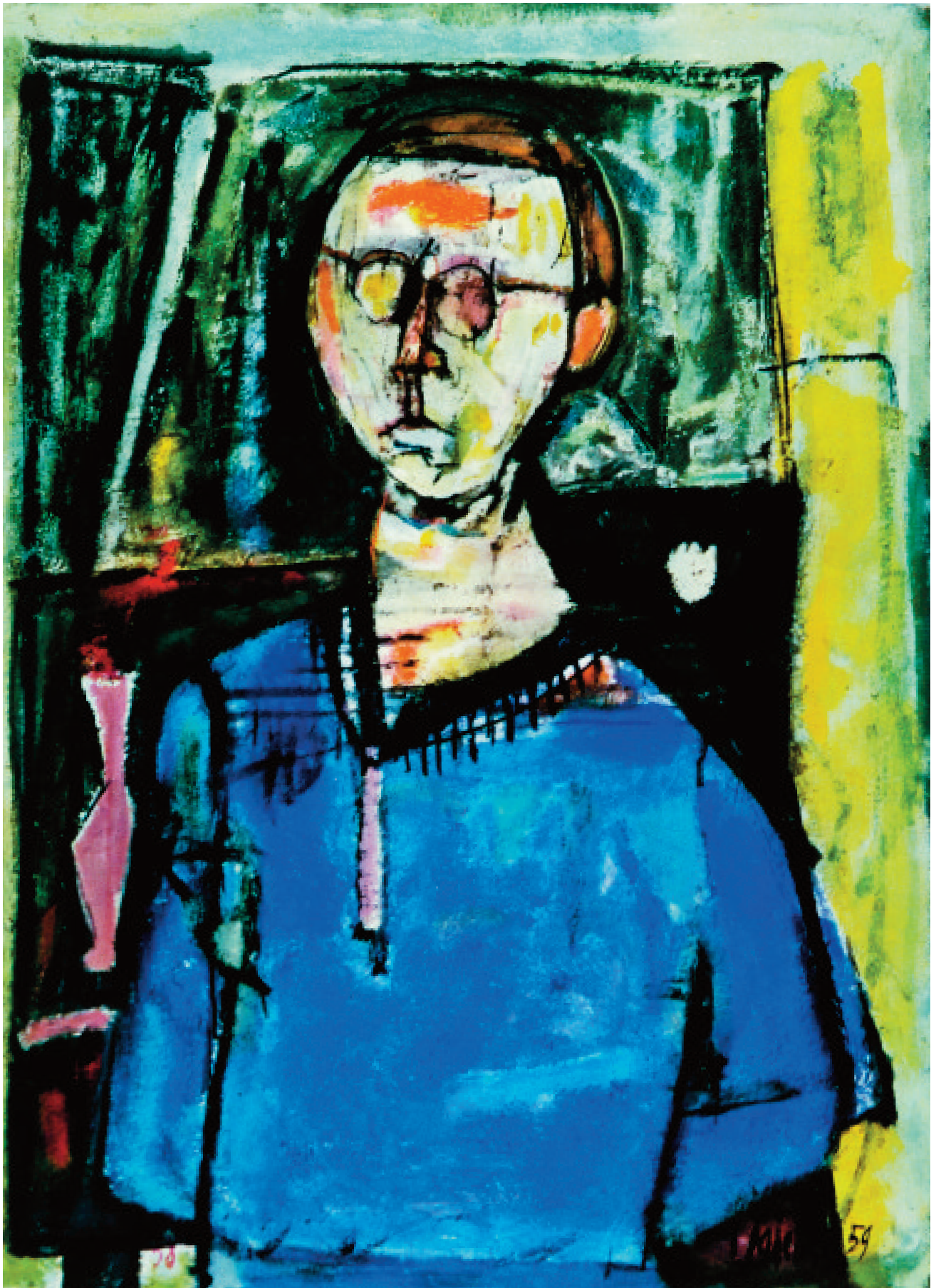
*Esposizioni*: *Pajetta – Dunstand*,

Londra, Roland, Browse & Delbanco,

1963 (cat. n. 12)

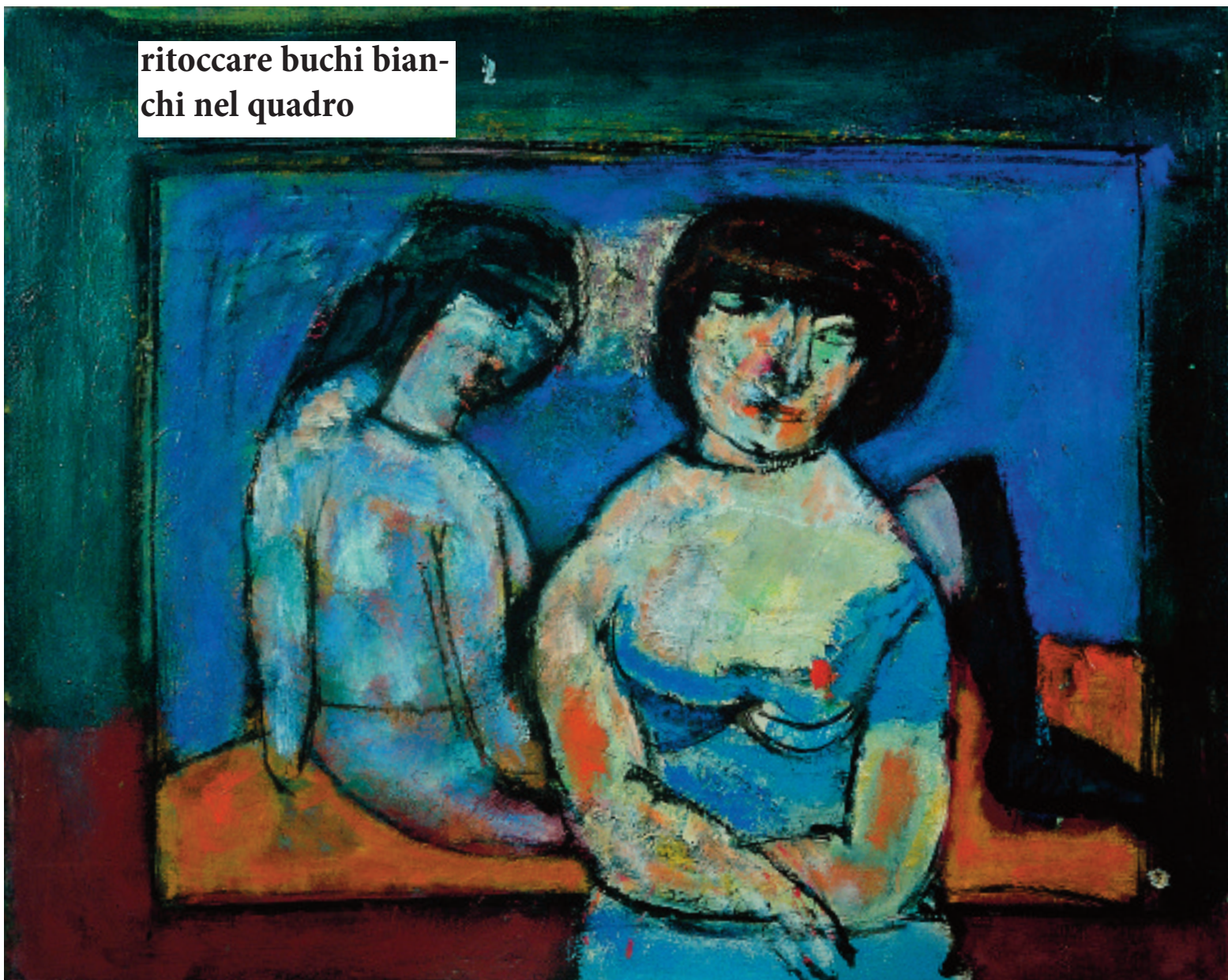
*Bibliografia*: E. Crispolti, *Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*





ritoccare buchi bianchi  
nel quadro



“Novecento”, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 61)  
**65. Gianna su fondo blu, 1961**  
Olio su tela  
100 x 70 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in alto a destra:

“Pajetta 61”  
Verso: Archivio Pajetta n. 0638  
**66. Modella e il suo ritratto, 1959**  
Olio su tela  
80 x 100 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in alto a destra:  
“pajetta 59”  
Verso: Archivio Pajetta n. 00597  
*Bibliografia: E. Crispolti, Guido  
Pajetta, Attraverso e oltre il*





"Novecento", Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 50)  
Alle pagine precedenti:  
**67. La caduta delle maschere, 1963**  
Olio su tela  
80 x 160 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a sinistra:  
"pajetta 63"



Verso: Archivio Pajetta n. 32097

**68. Barche nel porto di Sestri Levante, 1963**  
Olio su tela  
50 x 70 cm  
Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 63"

**69. Ragazzo di Sestri Levante, 1963**  
Olio su tela  
100 x 70 cm  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in alto a destra:  
"pajetta 63"





*Bibliografia:* "le Arti", febbraio 1964  
(retro di copertina)

**70. Il sonno: l'incubo o cauchemar,  
1966**

Olio su tela

80 x 100 cm

Milano, collezione privata.

Firmato e in basso a sinistra:

"pajetta 66"

Verso: Archivio Pajetta n. 00620

*Esposizioni: Ironia, sarcasmo ed  
erotismo nella pittura di Guido  
Pajetta*, a cura di M. Lorandi, Monza,  
Galleria d'arte Antologia, 1992  
(cat. n. 25)

*Bibliografia:* E. Crispolti, *Guido  
Pajetta, Attraverso e oltre il*

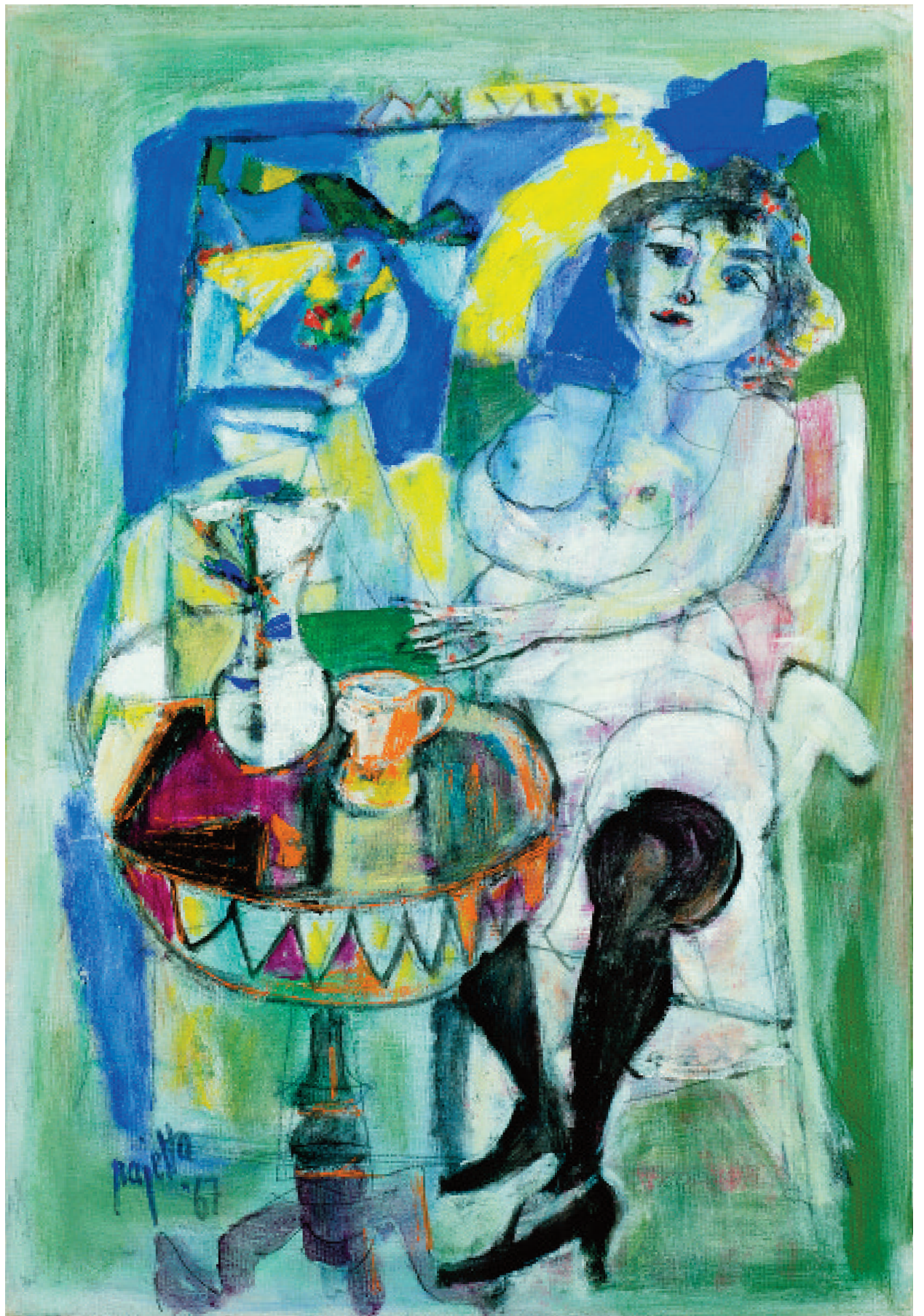
"Novecento", Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 74)

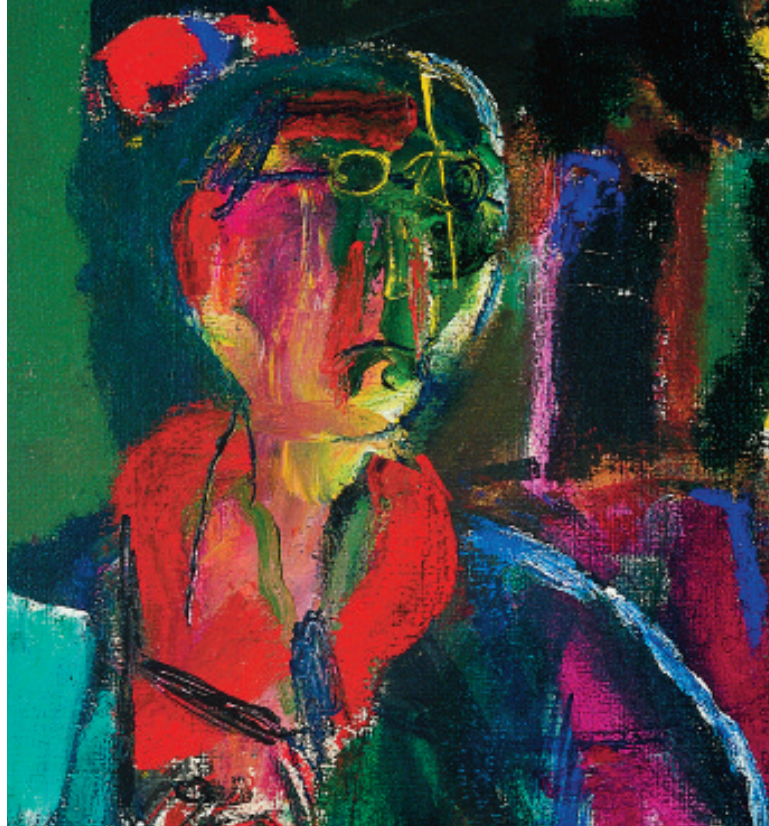
**71. Nudo con calze nere al tavolino,  
1967**

Olio su tela

100 x 70

Milano, collezione privata



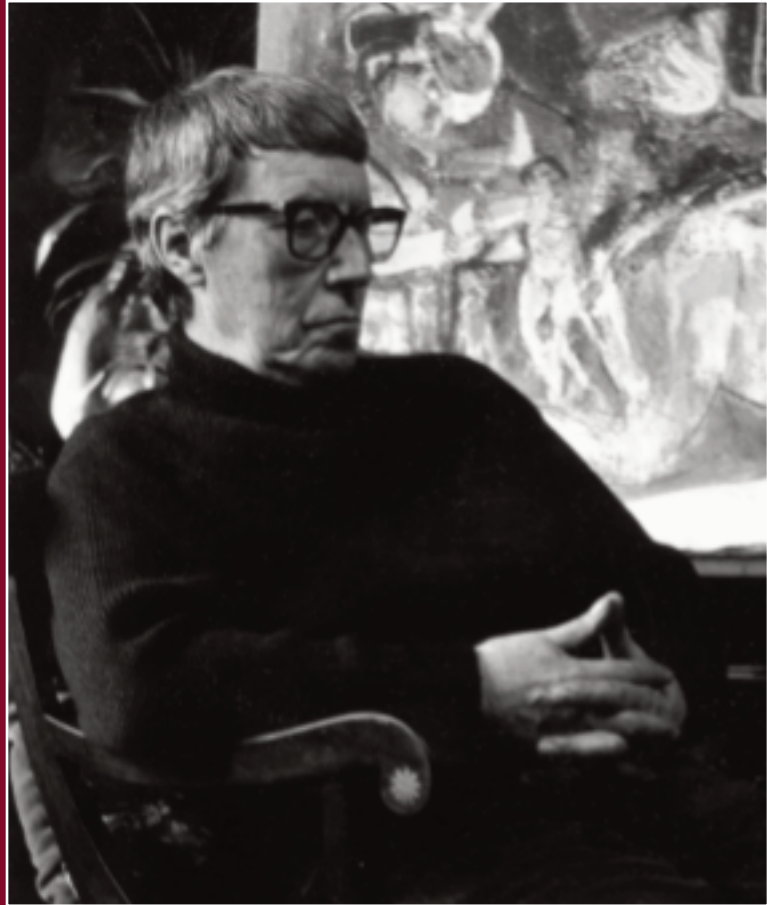


*Dal 1967 al 1987*

---

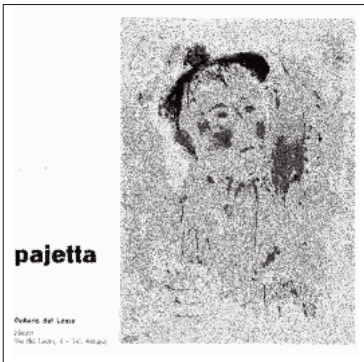
## **Espressionismo esistenziale**

Paolo Biscottini



*Denken heißt Überschreiten  
pensare significa oltrepassare  
Ernst Bloch, 1978*

*e 'l pensiero in sogno trasmutai  
Dante, Purgatorio, XVIII, 145*



### **Logica dell'immagine**

Nel 1967 Pajetta inizia ad usare i colori acrilici<sup>1</sup>, attratto soprattutto dalla possibilità di distaccarsi dalle tecniche tradizionali della pittura figurativa (o di matrice figurativa) lombarda, accostandosi a quel vasto mondo artistico europeo cui da tempo guarda con crescente interesse, sia direttamente che indirettamente, sfogliando quotidianamente riviste e cataloghi in libreria. Pajetta si tuffa coraggiosamente in questa nuova esperienza, trascinato dal desiderio di aggiornarsi e uscire dalla trappola artistica in cui è finito. Ed affronta la nuova via con una tenacia che è pari solo alla speranza di riuscire finalmente ad uscire dall'isolamento artistico<sup>2</sup>, giacché quello esistenziale gli è forse ormai congeniale. Nel 1967 Pajetta, a sessantanove anni, si sente sufficientemente giovane e forte da tentare una nuova scommessa, consapevole quanto sia decisiva e finale.

“... gli acrilici gli fanno intravedere la soluzione del teorema sempre irrisolto della sua poetica: la Forma-Colore”<sup>3</sup>, che nel tempo l'aveva relegato nell'ambito di un realismo dal quale egli si sentiva ormai totalmente disinteressato e sostanzialmente estraneo, sempre più coinvolto dalla propria personale vicenda interiore e quindi dalla concezione di una pittura totalmente assorbita dal *vero* psicologico e mentale.

Non è facile per l'artista comunicare questi nuovi risvolti della sua pittura e soprattutto che non esiste un'equazione figuratività-realismo, perché il teorema forma-colore è dimostrabile anche in una pittura di marca astratta, nonostante la persistente figuratività che, liberata da ogni impegno narrativo e rappresentativo del reale, assume puro valore simbolico.

Si è già detto altrove ed anche in questa stessa sede, della vasta cultura artistica e letteraria di Pajetta, aggiornata soprattutto sulle questioni nodali della contemporaneità culturale e particolarmente sensibile all'esperienza coeva di pittori come Francis Bacon, cui guarda con interesse crescente, non solo per gli altissimi esiti artistici, ma anche per la capacità di affrontare in termini assolutamente nuovi la questione della figuratività, perché “l'immagine somigli alla cosa reale, ma sia al tempo stesso profondamente evocativa e liberi aree di sensazioni diverse dalla semplice illustrazione dell'oggetto”<sup>4</sup>.

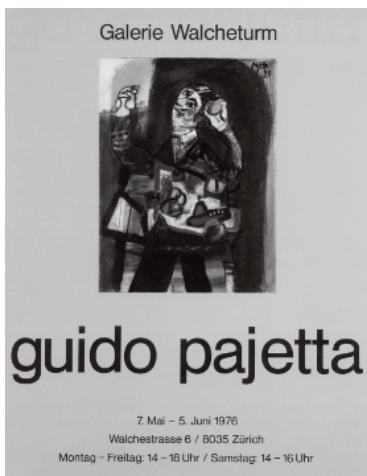
L'assenza di narratività, questione adombrata dall'asserzione citata, è fondamentale nello sviluppo della pittura di Bacon e particolarmente interessante in quella di Pajetta, cui gli acrilici valgono a rinforzare una tendenza già in atto, almeno a partire dalla fine degli anni Cinquanta, esaminando l'intera produzione e in specie la serie degli autoritratti datati 1959 (*Autoritratto con cravatta*), 1965 (*Autoritratto scettico*), 1967 (*Autoritratto*), per concludere con l'*Autoritratto* del 1968, che è già un acrilico.

La serie non si interrompe qui, ma ci serve per evidenziare alcuni ingredienti di cucina espressivista, estranei non solo ad intenti narrativi, ma anche alla stessa corporeità (e per questo motivo si è preferito far riferimento agli autoritratti), sospingendo tutto verso un'immagine astratta, ottenuta lavorando solo sulla superficie della tela, anticipando già nell'olio sviluppi di corsività che saranno congeniali all'acrilico.

Pajetta lavora dunque da tempo sul tema dell'immagine, forse ancor prima che di ciò sia pienamente consapevole, sin da quel lontano periodo compreso fra il 1934 e il 1935, in cui la sua immaginazione scorre in senso metafisico e surreale, verso una pittura che “muove da dentro”<sup>5</sup>. Ma la necessità di dar visibilità ad una sostanza ideativa e mentale si fa strada lentamente, nutrita dal disinganno del reale e da letture fondamentali, come il teatro di Samuel Beckett, che riflette la percezione di un mondo desolato, un immenso deserto contro cui è inutile ribellarsi. Eppure entro questo fondale di-

Copertina del catalogo della mostra Pajetta alla Galleria del Lauro a Milano nel 1967-68.

A fianco  
Guido Pajetta in una fotografia del 1968.



Copertina del catalogo della mostra Guido Pajetta presso la Galerie Walcheturm di Zurigo nel 1976.

Locandina della mostra Guido Pajetta presso la Galerie Walcheturm di Zurigo nel 1976.

sperante i personaggi di Beckett trascorrono la loro giornata umana, sconfinando nell'ironia e nel grottesco, temi peraltro destinati ad alimentare in modo incisivo anche la poetica di Pajetta. In questo senso pare pertinente il riferimento alla scommessa baconiana "La pittura deve strappare la Figura al figurativo"<sup>6</sup>, del tutto assimilabile, sul piano pittorico, alla ricerca che Beckett fa sul piano letterario e teatrale. Chi potrebbe infatti negare, in ambito letterario e teatrale, la dimensione a un tempo figurativa e non dei protagonisti di *Finale di partita*<sup>7</sup>, cui il registro del grottesco e dell'assurdo consente di esistere, ma non di essere? Tema, quest'ultimo, pericolosamente in bilico fra significato e significante, fra la vera natura dell'uomo e la sua percezione. Qualcosa di simile avviene nel crinale su cui Pajetta pone le sue immagini, alle quali affida, per l'appunto, la propria ricerca ontologica.

*Nudo nel sole*, acrilico del 1967, riallacciandosi al tema lungamente trattato della modella, vale a identificare, agli esordi di questa nuova stagione artistica, ingredienti vecchi e nuovi della pittura di Pajetta. Tralasciando per un momento la pur fondamentale questione tecnica, è possibile ravvisare nel dipinto non solo la riduzione ad immagine della corporeità, ma anche l'avvaloramento della dimensione simbolica, nonché l'affiorare, in modo ancora iniziale, del grottesco e del mascheramento. La solidità dei nudi, che negli anni immediatamente precedenti si era già disfatta in dipinti come *Il sonno: l'incubo o cauchemar* (olio su tela del 1966), pur mantenendo una propria funzione narrativa, pare cedere la percezione stessa del volume ad un'immagine definita da un segno corsivo e quasi disegnativo. In questo senso si è più volte parlato di un graffitismo "che tende ad evidenziare la struttura dell'immagine fino a determinarne una sorta di destrutturazione"<sup>8</sup> che lasciando affiorare valori sinopiali, si offre nel complesso in una dimensione di larvale riconoscibilità (*la pittura deve strappare la figura al figurativo*), fortemente connotata in senso simbolico. Così la colomba (che può anche essere considerata all'interno della tendenza citazionistica di Pajetta e in questo caso richiamare, una volta di più, il tema picassiano), così il sole, che paiono suggerire in alto a destra un polo di energia positiva, cui si contrappone il tema del mascheramento beffardo e grottesco del volto, vero centro del dipinto, in forte contrapposizione con il tema generale del *Nudo nel sole*. Se infatti il soggetto del dipinto appartiene di diritto ad un'iconografia tradizionale – da quella classica delle *Veneri al bagno*, dei *concerti campestri* ecc. a quella ottocentesca delle *odalische* prima e degli esiti della pittura impressionista poi (pittura che non a caso attribuisce uno specifico significato al rapporto fra natura, natura-figura e sole) e cézanniani in specie, fino ai numerosi esempi picassiani e post picassiani, dalle *demoiselles* del 1907 al lungo e variegato itinerario novecentesco – qui in qualche modo la si rinnova negandola, e non solo per la tecnica del graffito, bensì più ancora per questa manifestazione grottesca del volto, da sempre centro nobile della figurazione. Domande terribili e inquietanti lacerano e dissacrano il soggetto e rendono beffarda la presenza della colomba e del sole. La ricerca di una verità recondita lascia affiorare dai meandri freudiani quella bruttezza deformante che l'artista sente probabilmente più vera di ogni consolante certezza. Qualcosa di simile era già avvenuto nella letteratura ancor prima di Beckett, dal *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1885), al *Ritratto di Dorian Gray* (1891) che, pur diversamente, affrontano coraggiosamente il tema del doppio, considerato soprattutto in senso introspettivo e psicologico. Al tema di una nuova e disperata coscienza di sé, si contrappone quello dell'imperturbabilità del mondo esterno, per lo più disinteressato al recupero del profondo e dei conflitti che in esso consistono. Pajetta, pittore d'istinto (ma il giudizio è da rivedere sia in sede critica che in quella dell'autobiografia dell'artista che, consapevolmente o meno, pare rifugiarsi, o piuttosto nascondersi in esso), rivela in questi anni in modo sempre più forte la matrice mentale della sua pittura. È per mezzo dell'intelletto che va oltre l'impressione delle cose e la superficie sviluppa una sua profondità.

Schopenhauer – filosofo caro all'artista – si sofferma lungamente su questa intuizione intellettuale che "non consiste in una facoltà mistica di cogliere il sovrasensibile, ma nella facoltà dell'intelletto [...] di dar forma al sensibile"<sup>9</sup>. In tal senso la pittura si manifesta come un processo cerebrale destinato a generare forme e immagini che sussistono solo nella rappresentazione e per essa. Così la pittura non riproduce la realtà, non ha funzione mimetica, ma rappresenta una realtà, un mondo che si configura come altro rispetto a quello a noi noto e accessibile. Qui si coglie la connessione con le concezioni di

## Espressione, figurazione, nuovo racconto

La ricerca sviluppata da Pajetta, in differenti condizioni d'intensità drammatica o di prospettiva tragica, dallo scorcio degli anni Cinquanta corrisponde secondo una propria stilizzazione ad una volontà di figurazione accentuatamente espressiva che in forme diverse è presente sulla scena artistica europea, fra ambito della "nuova figurazione" nei Sessanta-Settanta e del "nuovo espressionismo", nei Settanta e Ottanta. Pajetta sviluppa una disposizione all'accentuazione espressiva entro un accenno di racconto (in area lombarda partecipando ad una possibile terza via di figurazione, molto ellittica, fra ironia e grottesco, altrimenti riconoscibile nel lavoro di un Gino Meloni o di un Franco Rognoni).

E la sua intenzione è sempre più chiaramente quella di proporre immagini emblematiche di un destino di caduta esistenziale dell'uomo, quale condizione del tempo.



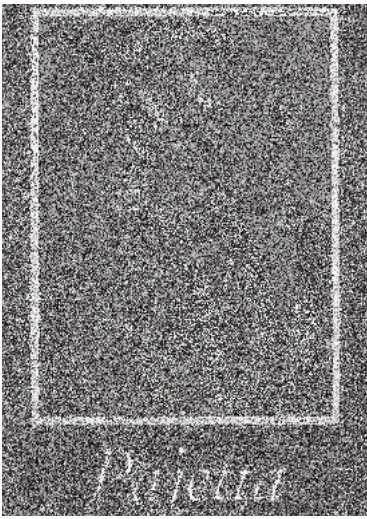
Bruno Cassinari, *Antonio e Giovanna*, 1964



Gino Meloni, *L'uomo che si rade*, 1959



Franco Rognoni, *Interno rosso*, 1973



Bacon e la vera dimensione espressionistica di un'arte prodotto del cervello e dell'interiorità. Qui si spiega il senso di una pittura figurativa, ma estranea al realismo ed alla narrativa.

Si potrebbe forse parlare di una dimensione filosofica da cui l'artista coglie "non solo la verità universale della correlazione necessaria di soggetto e oggetto, ma anche la sua determinata interpretazione fisico-concreta" e comprende "che il mondo che lo circonda esiste solo come rappresentazione, cioè solo in relazione con un altro essere: il soggetto dell'attività rappresentativa che è lui stesso"<sup>10</sup>. Se ne deduce che la conoscenza di se stessi è fondamentale e che tutta la pittura di Pajetta deve essere riletta alla luce di questo intento che va nel tempo assumendo perentorietà, da cui la tendenza all'isolamento e all'introspezione. La stessa depressione di cui si è più volte detto come di uno stato caratteristico della fase finale della vita di Pajetta, va considerata sotto questa luce e forse acquisita come una condizione necessaria di una coscienza non assopita, ma lucidamente impegnata in un disincantato scandaglio interiore. L'artista che guarda in sé non può non dialogare con la morte, che avverte religiosamente e lucidamente come luogo di consistenza della vita; diversamente non la fronteggerebbe come, pur in modo terribile, fa nella *confidenza* del 1984.

Così considerata, dunque, l'opera di Pajetta, almeno nella sua fase finale, dagli acrilici del 1968 alla morte avvenuta nel 1987, si configura come una sorta di *recherche* che l'artista compie in sé, lasciando via via affiorare forme, memorie, temi che rappresentando il suo vissuto e il suo mondo interiore, ad esso solo van riferiti, essendo totalmente estranei ad ogni realtà ad esso esterna.

Così la lettura di *Il diavolo, il peccatore e l'odalisca* (1968) non può esaurirsi nelle pur legittime citazioni picassiane, né consentire ipotesi narrative o di percezione atmosferica (come nelle opere di marca chiarista), giacché ogni elemento del dipinto ed esso nel suo insieme, rinviano a verità sommerse, avvertite come le sole che abbiano il diritto della rappresentazione. È da esse infatti che si possono trarre elementi utili ad una conoscenza metafisica delle cose e della natura, nel disvelamento del vero in sé, così come lo percepisce l'artista nel suo percorso analitico. La domanda legittima è, allora, in cosa consista questa verità nel dipinto citato e dove sia possibile rintracciarvi Pajetta stesso.

Pajetta è totalmente nell'opera, in ogni suo dove: è l'odalisca, il diavolo, il peccatore, ma anche ogni altro non citato particolare e tutto nel suo insieme, posto che il dipinto non racconta nulla, non ha un suo tempo narrativo, né un prima, né un poi. Tutto si offre contemporaneamente all'occhio dello spettatore, come fenomeno, realtà nuova e improvvisa, barlume intuito (o lentamente avvertito?) dall'artista, forse soltanto una sua sensazione alla quale affidarsi coraggiosamente e spietatamente: "... una pittura che ti colpisce direttamente al sistema nervoso ...", per usare il linguaggio di Bacon<sup>11</sup>. Gilles Deleuze<sup>12</sup> spiega molto bene questo passaggio che, riferito a Bacon, vale anche nel nostro caso, aiutando a percepire il significato di un'operazione pittorica di passaggio dal figurativo all'astratto: "quando Bacon parla della sensazione, intende dire due cose [...] Negativamente, egli dice che la forma riferita alla sensazione (figura) è il contrario della forma riferita ad un oggetto, che si ritiene debba rappresentare (figurazione). Secondo un'espressione di Valéry, la sensazione è ciò che si trasmette direttamente, evitando l'espedito o il tedio di una storia da narrare. E, positivamente, Bacon non smette di ribadire che la sensazione è ciò che passa da un 'ordine' a un altro, da un livello a un altro, da un 'campo' a un altro. Perciò la sensazione è maestra di deformazione, agente di deformazione del corpo".

La riflessione, riferita a Pajetta, consente di ragionare sul tema dello spostamento ad un nuovo livello, o campo della pittura e, quindi, della conoscenza ("pensare significa oltrepassare", Ernst Bloch, 1978). La deformazione e il grottesco sono la conseguenza di questo passaggio d'ordine, nel quale Pajetta, sollecitato anche dalla corsività consentitagli dall'acrilico, si dice totalmente, senza ritragno, lasciando affiorare, pur in modo enigmatico, il tutto di sé. Il nudo femminile non ha volto, né nome, né storia: è solo l'aspirazione ad una bellezza (dell'arte, della vita ecc.) non concessa (il diavolo) e continuamente tradita (il peccatore). Il quadro diventa una confessione di sé, ma soprattutto denuncia l'impotenza dell'arte. Del resto sono questi gli anni in cui si vien parlando della morte dell'arte (Testori, Argan ecc.), soprattutto in rapporto alla crisi del concetto di valore e al generale decadimento culturale.

Copertina della monografia *Pajetta* edita dalla Galleria del Lauro nel 1974.

Guido Pajetta a Venezia negli anni Settanta.



Ma Pajetta avverte l'impotenza dell'arte come propria e tutta la sua produzione finale è attraversata da questa amara e lucida consapevolezza, esorcizzata dal farsi della pittura stessa, mascherata dal carattere enigmatico che si cela dietro un'apparente e scontata figuratività.

*Il pittore e la modella* del 1968 esemplifica tale situazione artistica e umana in cui si trova Pajetta in questa fase decisiva della sua attività. Il dipinto si sviluppa secondo un criterio paratattico che vede i personaggi allineati e priva di qualsiasi possibilità di dialogo. Gli sguardi non si incontrano e le figure, pur vicine e in parte tangenti, non solo non comunicano, ma paiono anche aver perso ogni dimensione corporea in un silenzio freddo cui giova l'acrilico, specie nei blu, nel verde smeraldino e nei bianchi. La corsività del segno rinforza la piega amara della bocca del pittore e quella carnosa e fumettistica della modella. Ma la forza espressionistica si avvale anche di intenti metalinguistici quale il ricorso al doppio della testa e del volto del pittore (che del resto non è nuovo all'artificio), e all'enigma celato nella tavolozza, i cui contorni non casualmente disegnano il profilo di un cuore, all'interno del quale è possibile scorgere l'abbraccio degli amanti. Il tema del pittore con la modella è dunque quello della coppia e dell'amore, che la realtà nega e la pittura rappresenta in forma concettuale. L'impossibilità della vita è parallela a quella dell'arte di raccontare, se non per enigmi desunti dalla dimensione mentale in cui il pittore sempre più si rinchiude.

Anche nell'*Autoritratto con personaggi* del 1972, dove si rileva un'accentuazione della poetica beckettiana con esiti notevoli sul piano dell'ironia e del grottesco, la scelta apparentemente figurativa e *clownesca*, va invece ricondotta al tema dell'angoscia esistenziale e a quello della *recherche* dell'artista, la cui mente è come affollata dai volti della sua vita, avvertiti, nel caso esemplare della donna sulla destra, con intenti di dissonanza dal canone della bellezza, al fine di distillare l'intimità del personaggio e quella miseria umana che, senza sconfinare nel ridicolo, assume i caratteri dell'ironia e quindi di una presa di distanza da parte dell'artista che in ogni volto coglie la sofferenza dell'esistenza.

Il rifiuto di una concezione dell'arte platonicamente pura e obbediente a precise prescrizioni teoriche, avvicinandolo al mondo letterario di Beckett e Benn e a quello artistico di Otto Dix, riconducono Pajetta nell'alveo del grande espressionismo europeo e del dibattito ad esso implicito sulla fine dell'epoca moderna, nel prevedibile destino di morte dell'umanità. Da posizioni di questo tipo Dix riflette un'immagine sfigurata e antiborghese dell'uomo<sup>13</sup> che non può non aver colpito Pajetta, sia per l'assonanza del pensiero, che per la sua tendenza ad assorbire la cultura letteraria e visiva che



L'artista al balcone del suo studio di via Tessa 1 a Milano.

L'artista al lavoro nel suo studio di via Tessa 1 a Milano negli anni Ottanta.



264 %



Guido Pajetta, *Nudo al sole*, 1970  
 Acrilico su tela, 110 x 75 cm  
 Milano, Collezione privata

A fianco:  
*Il marchingegno*, 1980, particolare  
 (cat. 88).

aveva occasione di conoscere o che, per affinità, andava ricercando nelle mostre, nelle gallerie e nelle pubblicazioni. Ne scaturisce l'immagine di un pittore assai poco d'istinto, come già si è visto, ed invece di meditazioni lente e intellettualmente filtrate. Un pittore colto e raffinato che spesso confessa ai figli quanto l'abbia danneggiato l'eccessiva profondità culturale (... purtroppo un enorme bagaglio di "cultura ci rende faticoso il cammino anziché alleviarlo ...")<sup>14</sup> in un'epoca sempre più svagata e attratta dal sensazionalismo delle frasi fatte o delle mode gestite al tavolino.

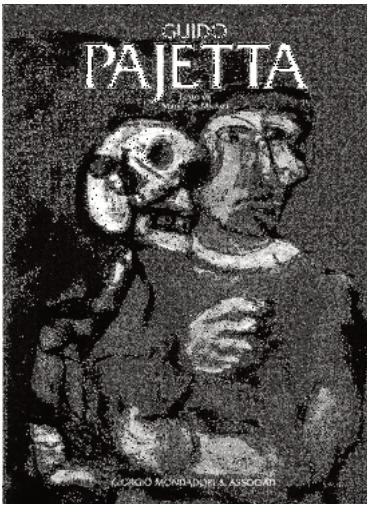
Riflette molto Pajetta sulla pseudo-cultura del suo tempo e la irride senza compiacimenti (si vedano al proposito *l'Uomo con rivista* e *Il collezionista* del 1975), bensì, ancora una volta, con amarezza, sempre più coinvolto dalla ricerca dell'essere non nel sociale, né nelle cose, né nell'assoluto, bensì nella coscienza. Da qui deriva l'interesse per il proprio vissuto e per tutto ciò che si è sedimentato nella coscienza; un interesse prevalente per il passato, dunque, che escludendo qualsiasi attrazione per il futuro, si nutre di memoria (le citazioni) e di un presente avvertito da una personalità volta al soggettivo e inevitabilmente autoriferita.

*Interno fantastico* del 1977 può dunque palesarsi come una stanza della memoria, ove i lacerti della pittura, della letteratura e della vita stessa danno luogo ad una digressione della fantasia, qui assimilabile alla sequenza filmica, potenzialmente in scorrimento oltre i limiti della tela e quindi percepibile come dettaglio senza tempo e senza spazio. Al di sotto di una lampada sironiana un'apparente natura morta disvela la sua origine antica e sacrificale. Dall'ade della memoria affiora l'immagine di un offerente (Lazzaro?), mentre i resti di un banchetto assumono valore sacrale vicino ad un calice da messa, rosso di sangue. Un gatto nero (di facile interpretazione picassiana e difficile lettura onirica) è acquattato vicino all'uomo, che pare sovrintendere all'intera scena o apparizione che sia. Alle sue spalle una donna tesse una tela, Parca o mitica Penelope che sia.

Qui si gioca il destino dell'uomo, che la Parca governa imperscrutabilmente e Penelope affronta con tenace speranza. L'epica di un'antichità pagana si fonde con un' indefinita presenza cristiana, senza che ciò legittimi ipotesi di fede. E basterebbe il gatto nero a dissacrare la scena, se la figura umana non la sospingesse su un piano puramente fantastico ed enigmatico. Pajetta viene sempre più corteggiando il mistero della vita, che la sua pittura adombra in ogni dove. Il disinganno, la tarda maturità e forse questa lucidità che l'isolamento stesso facilita, lo conducono ad intuire l'essenza delle cose e la loro inutile necessità. Non è più il tempo delle grandi domande e delle risposte. Tutto si riavvolge nel misterioso involucro dell'esistenza, più osservata che attraversata, talora contemplata, per l'appunto, nella sua consistenza misteriosa. E in ciò consiste la natura sacrale di questa ultima fase dell'arte di Pajetta.

Il gesto pittorico e la qualità cromatica paiono adeguarsi all'eccitazione immaginativa, riducendo il valore corsivo del segno e accendendo i colori, che risultano smaltati e suggeriscono possibili raffronti con la pittura di Cassinari dagli anni Sessanta alla metà dei Settanta, periodo nel quale accentua la dimensione orfica ed espressionista<sup>15</sup>.

La propensione per una pittura fortemente allegorica va intensificandosi in questi anni ed assumendo una connotazione tragica in opere come *Arlecchino dal dentista* del 1978 e *Il marchingegno* del 1980. Il tema di un destino ineluttabile ritorna prepotentemente, ma è comprensibile che i più scorgessero in simili dipinti una vicenda narrativa inesistente, una sorta di senile *divertissement* del vecchio Pajetta, o un pezzo di pura bravura. Di questa incomprendione, che del resto non faceva nulla per risolvere, certamente soffriva Pajetta, che invece affidava a queste opere, talora di apparente tono scherzoso, l'amaro sapore della vita, il senso generale del destino e del proprio in specie, forse ripensando ai versi che Paul Valéry aveva dedicato alla vita: "... Come non ci sono che le lacrime / a poter giudicare stimare pagare tali istanti vaghi / soltanto un riso saprebbe ai tuoi mali ben rispondere". Il tema della vita e dei suoi ingranaggi domina, come nel sonno, la fantasia dell'artista che va via via perdendo contatti col mondo reale, forse nel tentativo di esorcizzare nell'immagine pittorica la dimensione ottica e tattile, secondo procedimenti che ancora una volta lo accostano a Bacon e a ciò che Deleuze definisce nella sua arte "un modo di presentarsi egizio: la forma e il fondo, riferiti l'uno all'altra dal contorno, sono sullo stesso piano di visione ravvicinata aptica – ma ecco che subito una distinzione importante s'insinua, come una prima catastrofe, nel mondo egizio: la forma precipita, inseparabile da una caduta. La forma non è più essenza, è divenuta accidente, l'uomo è un accidente.



L'accidente introduce uno spazio intermedio fra i due piani dove si verifica la caduta. È come se il fondo indietreggiasse appena in un piano arretrato, e la forma facesse un piccolo salto in avanti, sul piano avanzato. Tuttavia tale differenza qualitativa non è quantitativamente rilevabile: non una prospettiva, ma una profondità 'scarna' separa il piano arretrato dal piano avanzato<sup>16</sup>. In un simile contesto è possibile collocare *Il marchinegno* e la sua atipicità, proprio nel rapporto con figure-fondo e figure-spazio. Il senso di una precipitazione in cui figure e macchina si aggrovigliano conferisce alla rappresentazione il senso tragico del compiersi del destino, sfuggendo a qualsiasi interpretazione erotica. Del resto l'amore nel senso carnale o anche solo sentimentale, viene anch'esso allontanandosi in questi anni finali, dove tutto pare diventare memoria e idea fuggevole a cui pur si contrappone il forte sentire di sé, ultimo vigore di un uomo che occhieggia la morte dentro e fuori di sé. Così il tono grottesco si colora di elementi macabri, come in *Il vecchio col bambino verde* del 1980, probabilmente riferito al tema della violenza sui bambini, ma anche a quello di "un'umanità senza speranza"<sup>17</sup>, cui si affianca quello del disinganno. La maschera del vecchio infermo – estrema e volgare deformazione dell'essere – vorrebbe contrapporsi al bimbo, simbolo di un'incontaminata purezza e bellezza. Ma l'accostamento è ormai impossibile e denuncia il tema della morte anche della paternità. Il bimbo verde è in realtà un bambolotto macabro, cui non è lecito affidare valori redentivi. Si accentua in Pajetta il senso di quella tragicommedia che sente essere la vita che ormai vuol rappresentare nella sua visione infernale. Così in *Hoppa Hoppa Reiter* il tono giocoso è solo apparente. L'anno d'esecuzione è lo stesso di *Il vecchio col bambino verde* e il precedente di quella *Maschera caduta*, che imprime un'accelerazione ad una poetica che sempre più è alimentata da sentimenti di sofferenza e di dolore intimi di un uomo che pare non accettare la propria vecchiaia malata, se non come metafora generale di un'umanità disperata.

*L'attesa* del 1980 e *La confidenza* del 1984 suggellano il percorso artistico di Pajetta e lo dischiudono ormai solamente ai posteri. E forse aveva ragione Otto Dix a dire che "... solo tra cinquant'anni, infatti, si vedrà quel che uno aveva dentro ..."<sup>18</sup>. Guido Pajetta, nato a Monza nel 1898 è morto a

#### Milano nel 1987: solo sedici anni fa. Note

<sup>1</sup> Sull'argomento si trova ampia traccia nella bibliografia riferita a Pajetta. In particolare il tema è stato oggetto di una mostra specifica a Milano nel 1998. Per il catalogo cfr. P. Biscottini, *Acrilici*, Milano, Fondazione Stelline, 1998.

<sup>2</sup> Si veda al proposito E. Crispolti, *Guido Pajetta. Attraverso e oltre il "Novecento"*, Milano, Centro Diffusione Arte, s.a., p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>4</sup> F. Bacon, *La brutalità delle cose, Conversazioni con David Sylvester* (USA 1981), Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 44.

<sup>5</sup> M. Lorandi, *Guido Pajetta. Tra surrealismo e naturalismo chiarista. 1933-1946*, Bergamo, 1989, p. 15.

<sup>6</sup> Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 29.

<sup>7</sup> La commedia *Finale di partita (Fin de partie)* di Samuel Beckett viene rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1956.

<sup>8</sup> Cfr. E. Crispolti, *Guido Pajetta. Anni trenta-ottanta*, Milano,

1994, p. 11; Biscottini, *Acrilici*, cit., p. 13.

<sup>9</sup> Si veda al proposito E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, III, *I sistemi postkantiani*, II, p. 521; e più direttamente A. Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, § 21.

<sup>10</sup> Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., p. 522.

<sup>11</sup> Cfr. Bacon, *La brutalità*, cit., p. 20.

<sup>12</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 86.

<sup>13</sup> Cfr. J.K. Schmidt, *Otto Dix pittore di una società spietata*, in *Otto Dix*, Milano, Mazzotta Editore, 1997, pp. 14 ss.

<sup>14</sup> Così scriveva lo stesso Pajetta nell'introduzione al volume s.a., *Pajetta*, Milano, Edizioni Galleria del Lauro, 1974.

<sup>15</sup> Di Cassinari Werner Haftmann nota nel 1960 come "il colore luminoso e il tessuto cristallino delle forme trasferivano il visibile in una sfera incantata". Cfr. G.A. Dell'Acqua, *Cassinari*, (Piacenza, Palazzo Farnese), Milano, 1983, p. 22.

<sup>16</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, cit., pp. 203 ss.

<sup>17</sup> Cfr. Crispolti, *Guido Pajetta. Attraverso e oltre*, cit., p. 132.

<sup>18</sup> La frase è del 1966 e venne pronunciata da Otto Dix quando venne apposta una targa sulla sua casa natale di Ge-

Copertina della monografia voluta dal pittore nel 1987, anno della sua morte, e pubblicata nello stesso 1987 da Giorgio Mondadori & ass., a cura di Mario De Micheli.

## Il dramma della condizione umana nel *Miserere* di Rouault

Non pubblicate se non nel 1948 da l'Étoile Filante, a Parigi, nella tiratura originaria realizzata per conto di Ambrosie Vollard prima del secondo conflitto mondiale, le cinquantotto grandi tavole di *Miserere* incise da Georges Rouault fra 1922 e 1927, all'acquatinta allo zucchero (con interventi di brunitoio, raschietto, puntasecca), hanno costituito negli anni Cinquanta, in certa misura più che la sua stessa pittura allora non più altrettanto densa di tensione

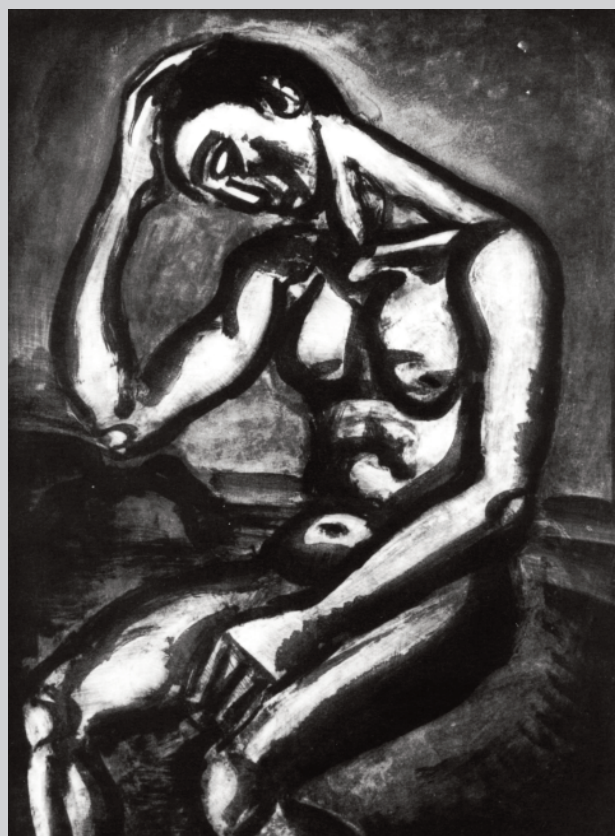
espressiva, un significativo esempio di visione tragica del tempo e di un connesso giudizio morale. Vi si intrecciano due temi: l'uno sacro, relativo alla passione di Cristo, preminente, l'altro profano, dedicato alla vicenda umana e alla guerra (la prima guerra mondiale). Pajetta è sensibile a quei modelli dal momento del suo precipitare, fra la fine anni Cinquanta e Sessanta e Settanta, in una visione esistenziale di crisi, in modi espressionistici su impalcature



Georges Rouault, *Ce sera la dernière, petit père!*, 1927



Georges Rouault, *Face à face*, 1926



Georges Rouault, *Solitaire, en cette vie d'embruches et de malices*, 1922

## Gestione, corsiva, dell'immagine, 1967-1969

L'itinerario della pittura di Pajetta si fa sempre più introspettivo, avviando (nel nuovo studio nel quartiere di Brera, presso San Simpliciano, dove ormai settantenne conclude il suo "nomadismo") un discorso con se stesso, nel quale i dialoghi interiori si intrecciano in una trama inestricabile con tematiche ricorrenti della sua pittura, connotandole in modi di drammaticità nuova.

E alla fine degli anni Sessanta usando i colori acrilici, trova il mezzo immediatamente rispondente, al contrario dell'olio, alla propria dinamica psichica quanto alla relativa gestualità interpretativa.

La sua pittura si fa dunque più immediatamente scritta e corsiva, disegnata nel colore, in effetti d'un singolare impianto di graffitismo di stesure, entro il quale il colore stesso si fa, quasi graficamente, precario.

### **72. Nudo femminile con calze rosse, 1968**

Olio su tela  
100 x 70

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra:  
"Pajetta 68"

Verso: Archivio Pajetta n. 0706

*Esposizioni: Guido Pajetta, anni Trenta-Ottanta*, a cura di E.

Crispoli, Milano, Galleria Cafiso,  
1994







(cat. n. 52)

**73. Il diavolo, il peccatore e  
l'odalisca, 1968**

Acrilico su tela

80 x 120 cm

Milano, collezione privata

Firmato con doppia firma e datato in  
basso a destra: "Pajetta 68"



Verso: Archivio Pajetta n. 00654

**74. Musica e danza, 1968**

Acrilico su tela

90 x 110 cm

Milano collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"Pajetta 68"

Verso: Archivio Pajetta n. 436

*Bibliografia:* E. Crispolti, *Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

*"Novecento"*, Milano, Centro

Diffusione Arte, 2003 (tav. 78)

**75. Il pittore e la modella, 1968**

Acrilico su tela

100 x 70 cm

Milano collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"Pajetta 68"





Verso: Archivio Pajetta n. 0698  
**76. Massimo Cassani, 1969**  
Acrilico su tela  
100 x 70  
Milano, collezione privata  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 69"  
Verso: Archivio Pajetta n. 0606  
*Esposizioni: Guido Pajetta. Opere dal  
1937 al 1985, a cura di E. Di  
Martino, Ferrara, Galleria La linea,  
1987 (in copertina)*

**77. Le amiche, 1969**  
Acrilico su tela  
100 x 70 cm  
Milano, collezione privata.  
Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 69"  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino  
di una esperienza pittorica, in Guido  
Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori*



## Grottesco, 1969-1980

L'accentuazione espressionista della pittura di Pajetta si fa più evidente lungo gli anni Settanta, quando, attraverso un uso più denso del colore acrilico, questa riacquista intensità cromatiche, tuttavia sempre infine coinvolte in una visione fortemente drammatica e intimamente conflittuale della realtà, nell'assillo della dichiarazione d'un profondo disagio esistenziale che caratterizza il suo espressionismo (confrontabile a Milano con proposizioni di Rognoni e di Meloni). Entro il quale si configura un teatro di presenze umane il cui travestimento è dichiarato anche nell'insorgenza del grottesco, partecipando, in condizione dell'"esserci", dell'urlo, d'origine nietzscheana, che attraversa il Novecento, in pittura da Munch a Bacon, in poesia da Strindberg a Ginsberg.

& ass., 1987 (p.132).

### **78. Autoritratto, 1969**

Acrilico su tela

80 x 60 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"pajetta 69"

Verso: Archivio Pajetta n. 922

*Bibliografia*: E. Crispolti, *Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

*"Novecento"*, Milano, Centro





Diffusione Arte, 2003 (in copertina e p. 2)

**79. Il tavolo dei gatti, 1970**

Olio su tela

80 x 160 cm

Milano, collezione privata

Non firmato e non datato

Verso: Archivio Pajetta n. 000291

*Esposizioni: Guido Pajetta. Mostra antologica, 1930-1985, a cura di R. De Grada, Venezia, Scuola dei tiraoro e battioro – San Stae, 1987 (cat. n. ?); Guido Pajetta (1898-1987). Acrilici, a cura di P. Biscottini, Milano, Fondazione Stelline, 1998 (tav. 13)*  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica, in Guido*

*Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 139)*

**80. Autoritratto con personaggi, 1972**

Acrilico su tela

70 x 50 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 73”

*Esposizioni: Guido Pajetta. Mostra antologica, 1930-1985, a cura di R. De Grada, Venezia, Scuola dei tiraoro e battioro – San Stae, 1987 (cat. n. ? , copertina e manifesto); Guido Pajetta (1898-1987). Acrilici, a cura di P. Biscottini, Milano, Fondazione Stelline, 1998 (cat. n. 23)*  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica, in Guido*





*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 141)

**81. Tre figure femminili, 1974**

70 x 50 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in alto a destra:

“pajetta 74”

**82. Il collezionista, 1975**

Acrilico su tela

80 x 60 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in alto a destra:

“pajetta 75”

Verso: Archivio Pajetta n. 00911

*Esposizioni: Guido Pajetta*, Zurigo,





Galerie Walcheturm, 1976 (copertina  
e cat. n. 4)

**83. La nascita di venere, 1973-1975**

Acrilico su tela

70 X 100 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a sinistra:

“pajetta 73-75”

*Bibliografia: E. Crispolti, Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

“Novecento”, Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 90)

**84. Madre e figlio, 1974**

Acrilico su tela

70 x 50 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta 74”

Verso: Archivio Pajetta n. 523

*Bibliografia: Guido Pajetta, Milano,*







Galleria del Lauro, 1974 (in sovraccoperta)  
**85. Personaggio con frutta, 1975**  
 Acrilico su tela  
 70 x 50 cm  
 Milano, collezione privata  
 Firmato e datato in alto a destra: "pajetta 75"  
 Verso: Archivio Pajetta n. 00850

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1988 (in copertina e manifesto)  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 145)

**86. Interno fantastico, 1977**  
 Acrilico su tela  
 70 x 70 cm  
 Milano, collezione privata  
 Firmato e datato in basso a destra: "pajetta 77"  
 Verso: Archivio Pajetta n. 00213

*Esposizioni: Guido Pajetta 1922-1985*, a cura di M. De Micheli, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1988;  
*Guido Pajetta (1898-1987). Acrilici*, a cura di P. Biscottini, Milano, Fondazione Stelline, 1998 (cat. n. 28)  
*Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino di una esperienza pittorica*, in *Guido*



*Pajetta*, Milano, Giorgio Mondadori & ass., 1987 (p. 153)

**87. Arlecchino dal dentista, 1978**

Acrilico su tela

100 x 70 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

“pajetta” con simbolo 78

Verso: Archivio Pajetta n. 0685

*Esposizioni: Guido Pajetta. Mostra antologica, 1930-1985, a cura di R. De Grada, Venezia, Scola dei tiraoro*

e battiro – San Stae, 1987 (cat. n ?)

**88. Il marchinegno, 1980**

Acrilico su tela

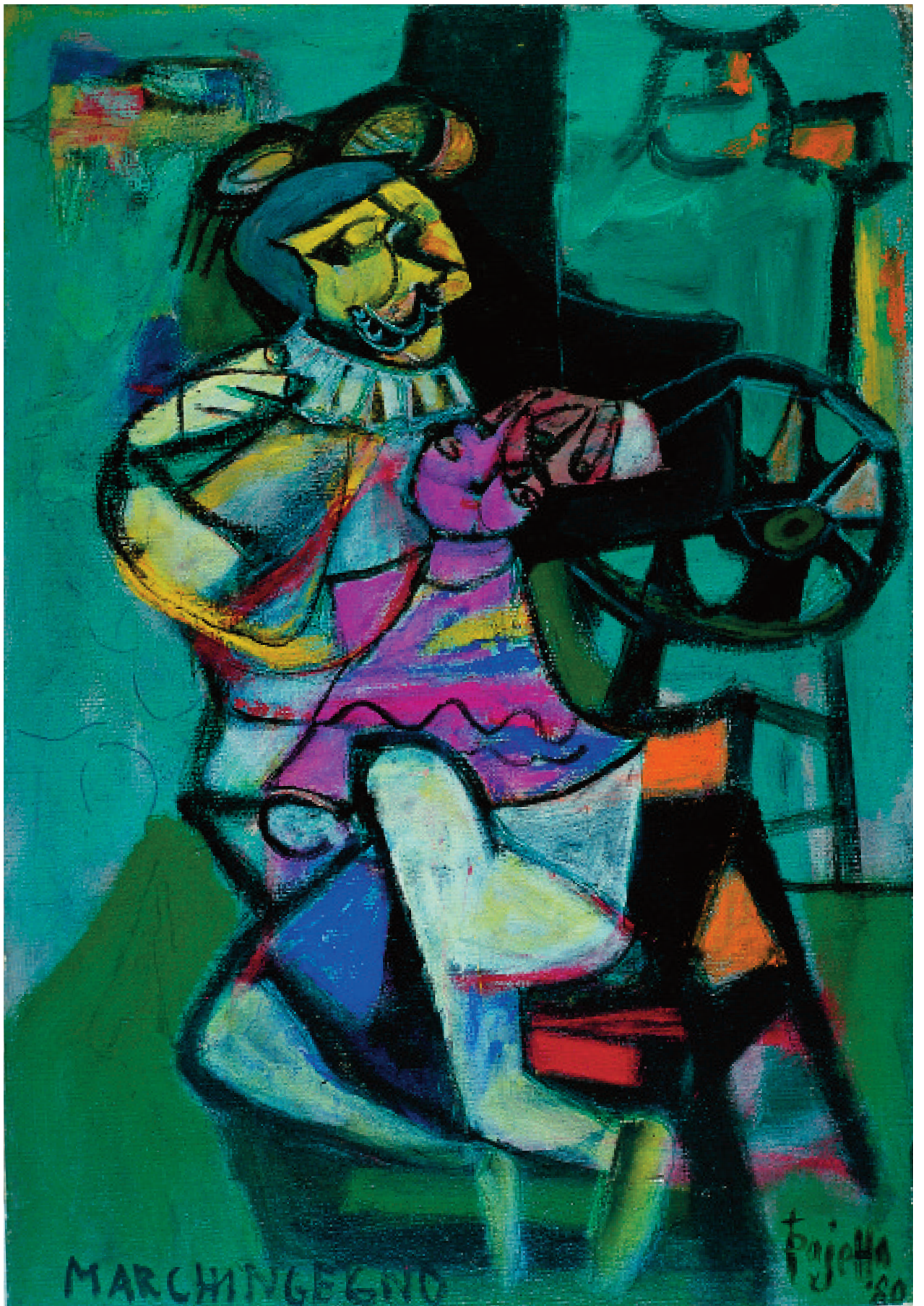
100 x 70 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra.

“pajetta 80”

*Esposizioni: Una stazione per l'arte – Omaggio al Maestro Guido Pajetta, a cura di G. Di Genova, Venezia,*



## Finale di partita, 1980-1987

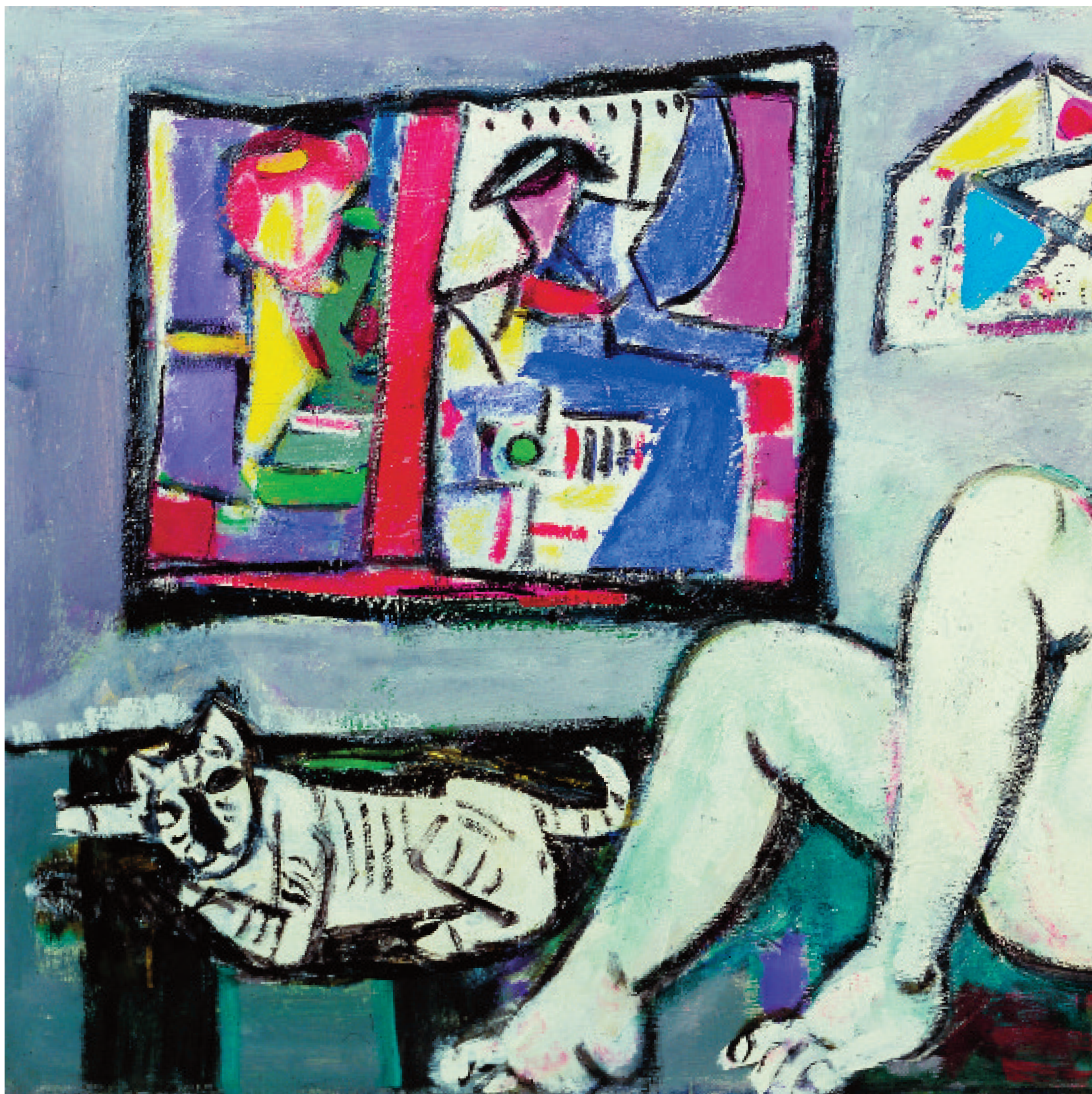
Dopo il 1980, quando colpito da una grave infermità è per lungo tempo costretto alla quasi totale immobilità, con aggravamento di un processo di depressione, nella pittura di Pajetta i riferimenti tematici mutano radicalmente divenendo più intimi e autoreferenziali nell'espressione di sofferenza e di dolore. E questa si fa più compatta, soda, corrucciata, costruita da incontri di zone cromatiche risonanti, dense e cupe, entro marcati profili neri, e la tensione espressionista sembra incasellarsi in significativi incastri che motivano le deformazioni espressive; sedimentandovisi echi picassiani e rouaultiani.

Tema ricorrente vi diviene la condanna della menzogna, preso il pittore da suggestioni di testi letterari di Samuel Beckett, nell'indagare il paradossale e il frammentario dell'esistenza.

Stazione di Santa Lucia, 1996  
(copertina e tav. ?)

**89. L'attesa, 1980**  
Acrilico su tela  
80 x 60  
Milano, collezione privata







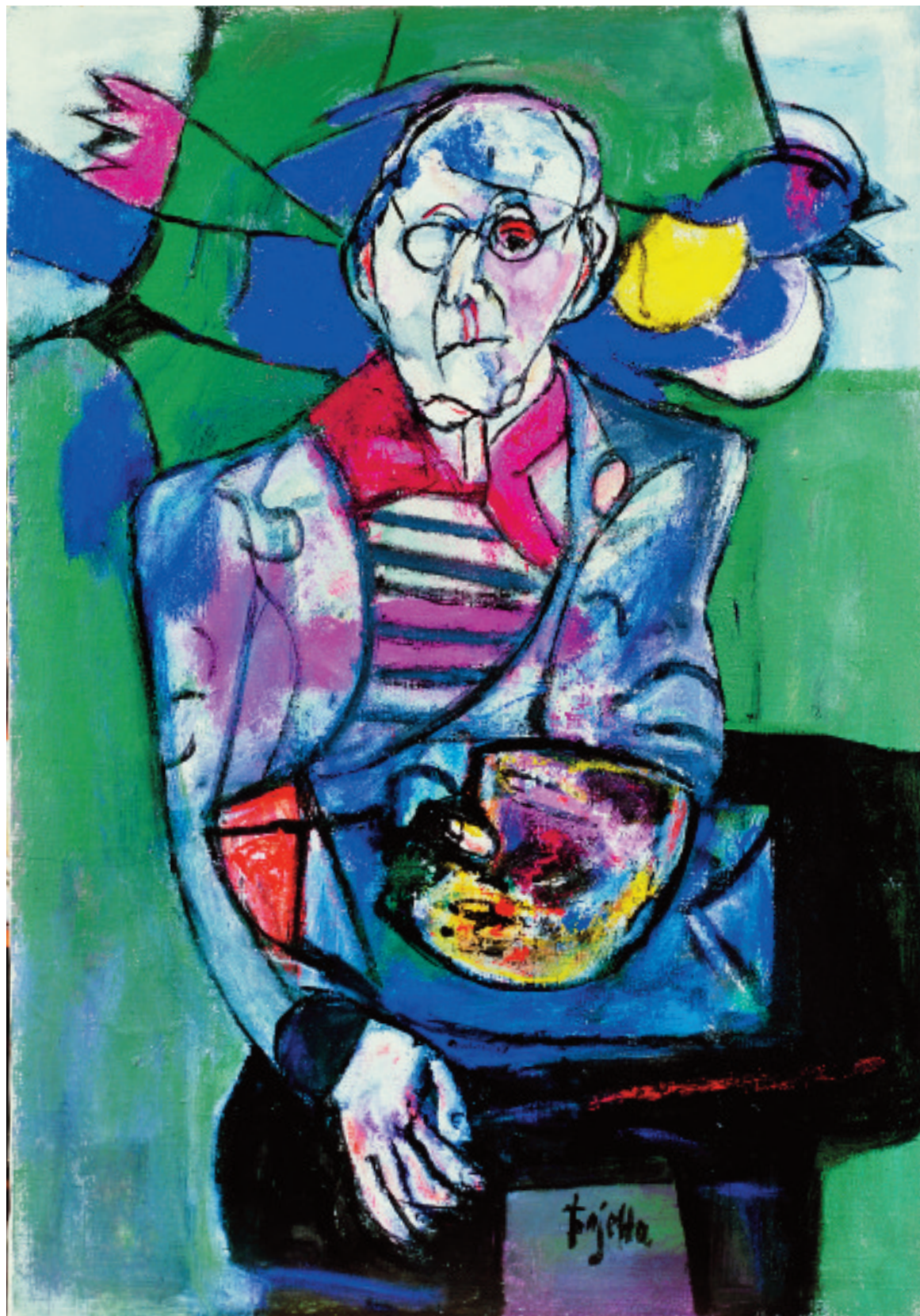
Firmato in basso a destra: "pajetta"  
Verso: Archivio Pajetta n. 917  
Alle pagine precedenti:  
**90. Nudo con gatto, 1985**  
Acrilico su tela

80 x 160 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:  
"pajetta 85"

*Esposizioni: Guido Pajetta. Mostra  
antologica, 1930-1985, a cura di R.  
De Grada, Venezia, Scola dei tiraoro  
e battiuro - San Stae, 1987 (tav.?)  
Bibliografia: M. De Micheli, Il fascino  
di una esperienza pittorica, in Guido  
Pajetta, Milano, Giorgio Mondadori*



& ass., 1987 (p. 37)

**91. Autoritratto, 1980**

Acrilico su tela

100 x 70 cm

Milano, collezione privata

Firmato in basso a destra: "pajetta"

Verso: Archivio Pajetta n. 0603

**92. Il vecchio col bambino verde,  
1980**

Acrilico su tela

100 x 70 cm

Milano, collezione privata

Firmato in basso a destra: "pajetta"

Verso: Archivio Pajetta n. 0636

*Bibliografia: E. Crispolti, Guido  
Pajetta, Attraverso e oltre il*





"Novecento", Milano, Centro  
Diffusione Arte, 2003 (tav. 97)

**93. La confidenza, 1984**

Acrilico su cartone

86 x 63 cm

Milano, collezione privata

Firmato e datato in basso a destra:

"pajetta 84"

*Bibliografia: E. Crispolti, Guido*

*Pajetta, Attraverso e oltre il*

*"Novecento", Milano, Centro*

*Diffusione Arte, 2003 (tav. 101)*



**94. Il vecchio e la bambina, 1986**

Acrilico su tela

100 x 70 cm

Milano, collezione privata



fare in B/N

1917. Foto di gruppo dei giovani allievi dell'Accademia di Brera che, in abiti militari, attendono la chiamata alle armi. In alto a sinistra Lilloni e Pajetta, a destra Ambrogio Alciati

1922. Foto di gruppo dopo il diploma. A sinistra Lilloni e Pajetta, al centro in alto Del Bon. Secondo a destra in alto, il maestro Ambrogio Alciati fa il gesto delle corna. Al centro un non identificato vecchio pittore



fare in B/N

# Cenni biografici

a cura di Giorgio Pajetta

## 1898

- 8 febbraio. Guido Pajetta nasce a Monza. Il padre Augusto, farmacista, era originario di Vittorio Veneto. Il nonno Paolo (1809-1879) e gli zii Pietro (1845-1911) e Mariano (1851-1923) erano affermati pittori veneti di tradizione naturalistica ottocentesca.

## 1915

- Si iscrive al primo "corso artistico di pittura" della Regia Accademia di Belle Arti di Brera a Milano (n. 41), corso tenuto dal pittore Cesare Tallone. Insieme a Pajetta si iscrivono altri giovani allievi che in seguito diventeranno artisti affermati: Contardo Barbieri (n. 123), Angelo Del Bon (n. 76), Virginio Ghiringhelli (n. 70), Arnaldo Carpanetti, Umberto Lilloni (n. 114).

È interessante rileggere nei registri di iscrizione la risposta che le matricole dovevano dare alla domanda circa la strada che intendessero percorrere. Mentre Pajetta, Lilloni, Carpanetti dichiarano il loro desiderio di dedicarsi alla pittura, Del Bon indica l'architettura e Ghiringhelli la pittura decorativa.

## 1917

- 26 febbraio. Dopo avere ricevuto il primo premio al secondo "corso artistico di pittura" si arruola volontario nel corpo degli Arditi.

- Nella ritirata di Caporetto contrae una grave malattia polmonare e intestinale che lo costringe per alcuni mesi in un ospedale militare.

## 1919

- Alla fine dell'anno, ancora in servizio militare, riprende l'Accademia sotto la docenza di Ambrogio Alciati, che sostituisce Cesare Tallone appena deceduto.

## 1920

- Nel febbraio si iscrive al corso di nudo sempre insieme ai giovani compagni d'Accademia.

- In questi anni Pajetta frequenta anche alcuni allievi di altri corsi di pittura (Cristoforo De Amicis, Francesco De Rocchi, Giuseppe Novello, Iras Baldessari ecc., iscritti al primo corso nel 1920), di scultura (Fausto Melotti e Arturo Carrera) e di architettura (Pietro Lingeri, Bruno Fontana).

- Nello stesso anno si congeda dal servizio militare.

## 1922

- Termina gli studi all'Accademia di Brera con menzione onorevole.

## 1925

- Partecipa all'Esposizione d'Arte Nazionale dell'Accademia di Brera

## 1928

- Prende parte alla XVI Biennale di Venezia, e alla 1° Mostra Regionale d'Arte Lombarda, a Milano.

- Partecipa al concorso dell'istituzione privata Fumagalli-Gavazzi per la sezione pittura, con un ritratto.

- Ha un primo incontro con Lucio Fontana, rientrato dall'Argentina, e con lui stringe un rapporto d'amicizia che durerà per tutti gli anni Trenta. Dell'amico dipingerà un ritratto che verrà esposto alla Permanente di Milano.

- Inizia il sodalizio con il gallerista Massimo Cassani, che durerà sino alla morte dell'amico e sostenitore avvenuta nel 1982.

- In questo stesso anno Pajetta stabilisce il suo studio in alcuni locali annessi alla galleria di Cassani in via del Lauro 4.

Questo vero e proprio atelier, che si affacciava su un cortile della vecchia e nobile Milano, Pajetta lo condivide per dieci anni con un giovane e promettente scultore, compagno d'Accademia, Arturo Carrera.

## 1929

- Viene invitato alla Seconda Mostra di Novecento Italiano, ma unitamente ad altri artisti, tra cui l'amico Bucci e Dudreville, rinuncia a esporre i propri dipinti.

Con Anselmo Bucci manterrà da allora un rapporto di amicizia e di stima che diverrà più profondo negli ultimi anni di solitudine del più anziano amico.

## 1930

- Espone alla XVII Biennale di Venezia.

- Mostra d'Arte Italiana, Barcellona.

## 1931

- Partecipa alla Prima Quadriennale d'Arte Nazionale a Roma.

## 1932

- Espone in modo più consistente alla XVIII Biennale di Venezia.

- Inizia una breve collaborazione con Mario Sironi per la stesura degli affreschi di Palazzo dell'Arte in occasione della XV Triennale di Milano del 1933. Insieme a lui lavorano Arnaldo Carpanetti, Giuseppe Valerio (suoi compagni d'Accademia), Vittorio Strada, Giulio Masseroni e certamente altri artisti.

A questa stessa XV Triennale partecipano a vario titolo, ma con spazi autonomi e menzione sul catalogo ufficiale della manifestazione, altri artisti del gruppo degli amici di Brera, tra cui Del Bon, De Amicis, Barbieri, Mucchi e Fontana.

- Partecipa alla III Mostra d'Arte del Sindacato Lombardo (Biennale di Brera)

## 1933

- Prima mostra personale alla Galleria Milano a Milano, presentata da Gian Capo.

Dei lavori di Pajetta parla Carlo Carrà su "L'Ambrosiano", diventando da questo momento un attento osservatore dell'evoluzione artistica del pittore.

- Partecipa alla Prima Mostra del Sindacato Nazionale Belle Arti a Firenze, con un dipinto pubblicato in catalogo dal titolo *Bonifica*.

- Partecipa alla IV Mostra del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti di Lombardia, a Milano.

## 1934

- Seconda mostra personale alla Galleria Milano, a Milano.

- Partecipa alla V Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Lombardia, sempre a Milano.

- Mostra personale alla Galerie Maria Kunde, ad Amburgo.

- Viene invitato alla XIV Biennale di Venezia ma il dipinto inviato, *Piazza Venezia*, 1934, viene escluso dal catalogo e dall'esposizione.

Questa tela – l'ultima dai forti connotati sironiani – sarà in seguito oggetto di violente polemiche da parte di troppo zelanti critici di regime sia per la sua struttura formale, considerata inaccettabile rispetto ai canoni della nuova figurazione "ufficiale", sia per i modi pieni di ironia e ambiguità del "racconto".

- In questo stesso anno e dopo questa prima esclusione dalla Biennale di Venezia gli orizzonti artistici di Pajetta si aprono alla cultura europea e in particolare alla Scuola di Parigi.

- Primo soggiorno a Parigi alla ricerca di contatti culturali e di eventuali sedi espositive.

## 1935

- Partecipa alla Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, a Roma.

- Partecipa alla Mostra d'Arte Italiana, a Budapest.

- Secondo soggiorno a Parigi.

- Mostra personale alla Galerie Le Niveau, a Parigi, in Boulevard Montparnasse, presentato in catalogo da Dino Bonardi.

La rivista "SUD" di Marsiglia, nel numero di luglio-agosto 1935-XIII, pubblica un'importante intervista a Pajetta a cura di H. Héraud.

- Rimane alcuni mesi nella capitale francese dove conosce diversi artisti della Scuola di Parigi tra cui Dufy e Emile-Othon Friesz, con il quale stringe una affettuosa amicizia e del quale sarà ospite nella nativa Honfleur – la città dei pittori – nel nord della Francia, alla ricerca di nuove ispirazione in quell'ambiente amato dagli impressionisti e dal poeta prediletto Baudelaire.

## 1936

- Mostra personale alla Galleria Il Milione, a Milano.

Questo passaggio nella storia di Pajetta è di vitale importanza in quanto Il Milione, galleria gestita dal compagno d'Accademia Virginio Ghiringhelli insieme al fratello, costituiva nei primi anni Trenta il polo più avanzato della cultura artistica milanese.

Il Milione infatti organizza le mostre dei primi astrattisti italiani (Reggiani, Bogliardi e lo stesso Ghiringhelli, e Fontana) e stranieri (Kandinskij), di De Chirico, e di numerosi autori emergenti.

In questa personale Pajetta espone il dipinto *Piazza Venezia*, rifiutato due anni prima dalla giuria della Biennale di Venezia, che provocherà roventi polemiche sulla stampa lombarda. Il critico della "Cronaca Prealpina", di Varese, il 18 marzo del 1936, in una lettera aperta all'illustrissimo prefetto di Milano, chiederà l'intervento della censura.

- Partecipazione alla VII Sindacale Lombarda a Milano. Il podestà acquista per la Galleria d'Arte Moderna il dipinto *Paesaggio*.

- Viene invitato alla XX Biennale di Venezia ma la grande tela allegorica inviata, dal titolo *Figurazione simbolica*, dapprima viene accettata e fotografata con fotografia ufficiale Giacomelli

n. 213 e successivamente esclusa dal catalogo e dall'esposizione.  
 - Il 13 novembre sottoscrive un contratto di collaborazione in esclusiva con il gallerista Massimo Cassani.

**1937**  
 - Pajetta soggiorna nuovamente a Parigi per alcuni mesi.  
 - Seconda mostra personale alla Galerie Le Niveau, a Parigi.  
 In questa occasione conosce Giorgio De Chirico in galleria e sollecita al maestro un incontro per parlare di pittura che avverrà nel suo studio parigino. L'episodio è raccontato diversi anni dopo nel 1948 dal critico francese Denys Chevalier in un suo scritto tuttora inedito dedicato a Pajetta.  
 - Partecipa all'VIII Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Milano.

**1938**  
 - Si sposa con Maria Panizzutti, sua modella.  
 Dall'unione nasceranno tre figli maschi.  
 - Trasferisce lo studio di Milano da via del Lauro 4 a via Bogonuovo 31, presso la stessa abitazione.

**1939**  
 - Viene invitato alla III Quadriennale d'Arte Nazionale, a Roma.

**1940**  
 - Mostra personale alla Galleria Gianferrari, a Milano.  
 - In occasione di questa mostra inizia a scrivere di Pajetta (su "L'Ambrosiano") il letterato, pittore e giornalista Leonardo Borghese, che da questo momento diverrà amico dell'artista in un rapporto di costante osservazione storico-critica del suo lavoro.  
 - Nascita del primo figlio Augusto.  
 - Partecipa alla seconda edizione del Premio Bergamo con il dipinto *Il trasporto del Cristo*.

**1941**  
 - Mostra personale alla Galleria Grossetti, a Milano  
 - Prende parte alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, in Palazzo dell'Arte, a Milano.  
 - Partecipa alla terza edizione del Premio Bergamo con il dipinto *Le melanconiche*.

**1942**  
 - Nascita del secondo figlio Giorgio.  
 - Dopo l'intensificarsi dei bombardamenti aerei su Milano decide di trasferirsi con la famiglia a Tremezzo sul lago di Como, dove risiederà fino alla fine del secondo conflitto mondiale.  
 La piccola casetta con giardino era adiacente alla Villa Fontana, di proprietà di Tito Fontana, fratello di Lucio.  
 In questo stesso anno la casa di via Borgonuovo appena abbandonata viene distrutta da un bombardamento aereo.  
 - Partecipa alla quarta e ultima edizione del Premio Bergamo, con il dipinto *Autoritratto*.

**1943**  
 - Nascita del terzo figlio Massimo.

**1945**  
 - 28 aprile. È testimone dell'ultimo atto del regime fascista. La sua casa di Tremezzo dista poche centinaia di metri dal cascinale a Giulino di Mezzegra dove, il 27 aprile, Benito Mussolini e Claretta Petacci trascorrono l'ultima notte e dove la mattina successiva vengono fucilati. Pajetta e la moglie, poche ore dopo l'evento, visitano il luogo delle ultime ore del Duce.

**1946**  
 - Partecipa al Premio Bellagio presso il Circolo degli Stranieri, nel piccolo borgo turistico del lago di Como.  
 - Si trasferisce con la famiglia a Milano in via Cadore 43. Nello stesso appartamento organizza il nuovo studio in cui lavorerà per circa vent'anni.  
 - Muore a Milano l'amico scultore Arturo Carrera.

**1947**  
 - Mostra personale alla Galleria Santo Spirito, a Milano, con presentazione di Ugo Nebbia.  
 - L'anno 1947 può essere assunto a linea di demarcazione tra la ricerca "chiarista"- neo-"fauve" e il nuovo corso di pittura di ascendenza espressionista che da questo momento Pajetta intende esperire.

**1948**  
 - Quarto lungo soggiorno a Parigi.  
 - Importante mostra personale alla Galerie Drouant-David in Rue du Faubourg Saint-Honoré, salutata con entusiasmo sulle pagine di "Combat": "Pour la première fois depuis la Liberation un 'jeune' peintre italien G.P. Pajetta expose à Paris".  
 In questo soggiorno conosce il più giovane pittore Bernard Buffet che espone nella stessa galleria.

**1952**  
 - Primo soggiorno a Londra nel quale Pajetta si avvicina alle tematiche della nuova figurazione inglese espressa da artisti come Henry Moore, Francis Bacon e Graham Sutherland.  
 - Mostra personale presso Roland, Browse & Delbanco a Londra (con lo scultore Emilio Greco): *First Exhibitions in England Guido Pajetta and Emilio Greco*.

**1953**  
 - Mostra personale alla Galleria Gussoni, a Milano.

**1954**  
 - Riceve il premio "Lorenzo Delleani" per il dipinto *La cucitrice*.

**1955**  
 - Seconda mostra personale presso Roland, Browse & Delbanco, a Londra: *Modigliani drawings Pajetta paintings*.  
 La mostra che espone appunto disegni di Modigliani e dipinti di Pajetta viene accolta dalla critica londinese con positivi apprezzamenti per l'ardito accostamento di due autori tanto diversi nella tematica linea-colore espressa nei loro dipinti.

**1957**  
 - Terza mostra personale presso Roland, Browse & Delbanco, a Londra: *Guido Pajetta recent paintings Henry Moore drawings and maquettes*.  
 In occasione di questa mostra Pajetta soggiorna a Londra, conosce e frequenta Henry Moore, visita le gallerie londinesi che espongono le opere sorprendenti di Francis Bacon e Graham Sutherland.  
 Da queste esperienze matura il convincimento che l'Arte è la metafora di un pensiero "innocente" che dimentica gli strumenti retorici della rappresentazione, trascende i concetti di "bello" e di "brutto" e infine diviene opera vivente. Queste riflessioni saranno le premesse di una nuova figurazione che Pajetta inizierà alla fine degli anni Sessanta.

**1958**  
 - Mostra personale alla Galleria Sacerdoti, a Milano, a cura di Raffaele De Grada.

**1959**  
 - Mostra personale presso la Galleria Fogliato, a Torino.

**1960**  
 - Mostra personale alla Galleria Sacerdoti, a Milano.  
 - Quarta mostra personale a Londra presso Roland, Browse & Delbanco: *Pajetta and Dunstan*.

**1963**  
 - Quinta mostra personale a Londra presso Roland, Browse & Delbanco: *Pajetta Dunstan*.  
 - L'artista decide di allestire un secondo studio nel vecchio centro ligure di Sestri Levante, da lui già frequentato negli anni Trenta.  
 Dal 1963 al '72 risiederà stabilmente nei mesi primaverili ed estivi a Sestri Levante, in un piccolo appartamento-studio affacciato sulla "Baia del silenzio".  
 Questo ambiente solare e luminoso ispirerà un ciclo di opere di intenso lirismo cromatico.

**1963-1964**  
 - Pajetta considera chiuse le sue esperienze europee e decide di esporre in permanenza alla Galleria del Lauro di via del Lauro 8, a Milano.  
 - Mostra personale alla Galleria del Lauro, a Milano.

**1966**  
 - Mostra personale alla Galleria del Lauro, a Milano.

**1967**  
 - Trasferisce l'abitazione e lo studio in via Delio Tessa 1, a Milano.  
 Dopo lunghi anni di assenza dal suo prediletto quartiere di Brera (dal 1942) Pajetta decide di rinunciare al grande atelier e di trasferire studio e abitazione in un piccolo appartamento nel cuore del vecchio quartiere milanese.  
 Questa scelta fortemente voluta indica che il pittore, ormai settantenne, rifiuta ormai quel nomadismo esistenziale e culturale che ha caratterizzato tutta la sua vita e desidera un radicamento al terreno originario.  
 Da questo momento l'artista inizia un confronto solitario con se stesso alla ricerca finale delle sorgenti primigenie dell'espressività.  
 - Inizia un nuovo ciclo pittorico in cui abbandona i colori a olio - usati per cinquant'anni - e trova nei colori acrilici la materia pittorica ideale per affrontare con nuova vitalità il teorema irrisolto della Forma-Colore.

**1968, 1970, 1971,**  
 - Mostra personale alla Galleria del Lauro, a Milano.

**1072**  
 - Mostra retrospettiva alla Galleria del Lauro, a Milano: *Guido Pajetta 1928 - 34*.

**1973**  
 - Mostra personale alla Galleria A.G., a Milano.

**1976**  
 - La nuova figurazione, che ha intrapreso dal 1967 con l'uso degli acrilici, spinge l'artista a cercare, come nel passato, confronti e conferme al di fuori dall'Italia.  
 - Mostra personale alla Galerie Walcheturm, a Zurigo.

**1977-1982**  
 - Espone in permanenza alla Galleria del Lauro, a Milano.

**1981**  
 - Contrae una grave e cronica malattia articolare che lo costringe a lunghi periodi di inattività.

**1982**  
 - 2 luglio. Scompare il gallerista Massimo Cassani, suo amico e sostenitore fin dal 1928.  
 Da questa data cessa l'esposizione permanente delle sue opere presso la Galleria del Lauro, a Milano.

**1987**  
 - 15 febbraio. Muore improvvisamente nella propria abitazione di via Tessa 1, a Milano.

# Artisti presenti in mostra: biografie e schede delle opere esposte

a cura di Paola Bacchiddu, Silvia Bernasconi, Giorgio Pajetta,  
Vittorino Pianca

## Contardo Barbieri

(Broni, 26 novembre 1900 - Milano, 7 marzo 1966)

La formazione di Contardo Barbieri avviene dapprima presso la Civica Scuola di Pittura di Pavia e in seguito presso l'Accademia di Brera, condividendo con Guido Pajetta fin dal 1915 i corsi di pittura, sotto la guida dei maestri Cesare Tallone e Ambrogio Alciati. Durante il corso di studi ottiene il Premio Mazzola e il Premio Mylius. Diplomatosi nel 1924 – due anni dopo i compagni di studio Pajetta, Del Bon, Ghiringhelli, Lilloni e Carpanetti – inaugura nel 1928 la lunga partecipazione alle Biennali veneziane, esponendo successivamente alle Quadriennali romane (la I, nel 1931, e la IV, nel 1943) e alle più importanti manifestazioni artistiche del regime. Nel 1929 esprime la sua adesione al “Novecento” sarfattiano, partecipando alla “II Mostra del Novecento Italiano”, alla Permanente di Milano. Ricopre la cattedra di pittura all'Accademia di Brera e, dal 1930, la direzione dell'Accademia Carrara di Bergamo, occupandosi inoltre dell'organizzazione di numerose mostre all'interno dei Sindacati Fascisti di Belle Arti di Pavia e di Bergamo. Nell'ambito della poetica figurativa, un interesse costante è rivolto al paesaggio e alla figura umana, risolti di volta in volta con un'elaborazione vicina agli stilemi impressionisti, nel primo caso, e con una fedele aderenza ai modelli accademici, nel secondo. Particolare passione è destinata al disegno, cui si dedica lungo l'intera carriera, affinandone in particolare l'aspetto tecnico. Nell'immediato secondo dopoguerra il percorso artistico dell'autore registra una fase di crisi. La stessa sua produzione cambia registro caratterizzandosi per una tavolozza sobria che si accompagna ad una formulazione plastica scarna. In seguito, il conseguimento di premi in ambito pittorico riprende: nel 1952 è l'anno del Premio Cernobbio, cui si aggiungono, l'anno successivo, il Premio Famiglia Artistica di Milano, Artisti e Patriottica di Milano e il Premio Agrigento. Infine, nel 1959 si aggiudica, *ae aequo* con l'artista Alberto Bianchi, il Premio Ramazzotti a Milano.

### *Il racconto del legionario, 1936*

Olio su tela, 135 x 190 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: “Barbieri XIV”

Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo

*Esposizioni:* Concorso Nazionale Frank, *Città??* 1936, 1° premio; acquistato dal Municipio  
*Bibliografia:* Relazione sul Concorso Nazionale Frank, 1936; S. Fugazza, *Barbieri, Artista di regime?*, in *Contardo Barbieri. Un libero Novecento*, catalogo della mostra, a cura di S. Fugazza e A. Guarnaschelli, Milano, Charta, 1995 (p. 37, rip.).

(P.B.)

## Renato Birolli

(Verona, 10 dicembre 1905 - Milano, 3 maggio 1959)

Pittore e incisore, dopo il diploma in ragioneria s'iscrive nel 1925 all'Accademia di Belle Arti Cignaroli, a Verona, sotto la guida dei pittori Trentini, Nardi e Girelli. Abbandonati rapidamente gli studi, nel 1928, si trasferisce a Milano dove diviene cronista sportivo e correttore di bozze presso il quotidiano “L'Ambrosiano”. Qui ha l'opportunità di conoscere Carlo Carrà e Pietro Maria Bardi, che lo introducono nel vivace clima culturale dell'epoca. Alla Biennale di Venezia del 1930 è presente con due tele di paesaggio. In breve tempo aderisce ai movimenti d'avanguardia pittorica milanese, con Sassu, Tomea, Manzù. Con gli stessi prende parte, nel 1932, a una collettiva alla Galleria del Milione, denunciando una chiara opposizione alla linea novecentista e manifestando una tendenza di apertura alla più vasta cultura artistica europea. Nel 1936 – un anno dopo l'arrivo di Guido Pajetta – si reca a Parigi, dove entra in contatto con Lionello Venturi, fuoruscito in Francia a causa del regime. Rientrato in Italia, Birolli viene arrestato, l'anno successivo, a causa di questi contatti con l'antifascismo ed è condotto nel carcere di San Vittore a Milano. Negli anni 1938-1939 collabora alla rivista “Corrente di Vita Giovanile”. Nel 1943, anno della sua partecipazione attiva alla Resistenza, vengono pubblicati i *Sedici taccuini*, redatti tra il '36 e il '43. Terminata la guerra, diviene il promotore del Fronte Nuovo delle Arti, realizzando una pittura di carattere sociale e dalla forte carica espressionista. Il nuovo soggiorno parigino del 1947 coincide con un profondo mutamento della sua poetica figurativa, che da forme postcubiste si rivolgerà, negli anni successivi, verso forme di “lirico astrattismo”. Prosegue la sua partecipazione alle Biennali veneziane del '48 (presentato da Lionello Venturi nel “Gruppo degli otto”), del '50, '52 e '54, per poi divenirne commissario nel 1958.

### *Le mistiche, 1935*

Pastello e gessetto su carta intelata, 75,5 x 51 cm

Monza, Pinacoteca Civica alla Villa Reale

*Esposizioni:* *Due stagioni di Renato Barilli*, Monza, Galleria Civica, 1966

*Bibliografia:* Z. Birolli, *Renato Birolli, Catalogo generale dell'opera*, Feltrinelli, Milano, 1978; A.M. Brizio, Z. Birolli, G. Bruno, *Due stagioni di Renato Birolli*, Galleria Civica di Monza, Monza 1966, catalogo della mostra, (n. 9, p. 125); *Arte nel '900. Opere della Pinacoteca di Monza*, Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1997 (tav. XXVII)

### *La vigna è bianca, 1952*

Olio su tela, 127 x 63 cm

Milano, collezione privata

(P.B.)

## Anselmo Bucci

(Fossombrone, 29 settembre 1887 - Monza, 19 novembre 1955)

Conclusi gli studi classici frequenta per un anno l'Accademia di Brera di Milano, per poi trasferirsi, nel 1906, a Parigi. Appena ventenne si propone al pubblico francese del Salon des Artistes français, esponendo *La poesia del ferro*. L'esordio parigino segna l'inizio di un'intensa attività artistica, che lo vede presente in tutte le principali esposizioni italiane e straniere del decennio. Cimentatosi nell'incisione, vi si applica assiduamente per molti anni, lavorando per i più noti editori francesi e conseguendo numerosi premi e segnalazioni, tra cui la Medaglia d'argento alla Mostra dell'Incisione di Firenze, nel 1914. Insieme agli artisti Dudreville, Malerba, Oppi, Marussig, Sironi e Funi è fondatore del movimento “Novecento”, partecipando con gli stessi alla “mostra a rotazione” allestita alla Galleria Pesaro di Milano, nel 1923. La sua pittura, dominata da una forte componente di semplificazione postimpressionista intrecciata a un gusto realistico per il dettaglio narrativo, in questi anni si caratterizza per un maggiore plasticismo.

Frequente è la sua presenza alle Biennali di Venezia dove ha modo d'incrociare e conoscere nella edizione del 1928 Guido Pajetta, con cui allaccerà una solida amicizia. Alle competenze pittoriche e incisive si aggiungono in seguito anche quelle letterarie e giornalistiche che vedono la pubblicazione, nel 1930, del volume *Il pittore volante e*, negli anni Cinquanta, delle *Rime e assonanze*, oltre ai numerosi saggi di critica d'arte, redatti per importanti riviste italiane. Nel 1931 si aggiudica, come tale, il prestigioso Premio Viareggio.

### *Quai des grands Augustins, 1914*

Olio su tela, 60,5 x 78,5 cm

Firmato e datato in basso a destra: “BUCCI 14”

Monza, Pinacoteca Civica alla Villa Reale

*Esposizioni:* XVI Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1928 (cat. n. 30, p. 103)

*Bibliografia:* G. Mascherpa, A. Montrasio, G. Predaval, *L'Ottocento a Monza dall'Appiani al Bucci*, catalogo della mostra, Monza, Associazione Pro Monza, 1980, (p. 232, n. 279,1); L. Caramel, *Musei di Monza*, Milano, Electa, 1981, (n. 365, tav. 371, p. 145); P. Biscottini, *titolo, città editore????* 1994, (tav. LXXXV); *Arte nel '900. Opere della Pinacoteca di Monza*, Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1997 (tav. VI)

### *Autoritratto, 1931*

Olio su tela, 70,5 x 59,5 cm

Firmato e datato in basso a destra: “BUCCI 31”

Monza, Pinacoteca Civica alla Villa Reale

*Bibliografia:* L. Caramel, *Musei di Monza*, Milano, Electa, 1981, (n. 369, tav. 368, p. 144); P. Biscottini, *titolo, città editore????* 1994, (tav. XCVI); *Arte nel '900. Opere della Pinacoteca di Monza*, Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1997 (tav. XV)

### *Ritratto della Signora Rapuzzi Guelfa, 1928*

Olio su tela, 82,5 x 65 cm

Firmato e datato in basso a destra: “BUCCI 28”

Monza, Pinacoteca Civica alla Villa Reale

*Esposizioni:* Milano, Galleria Pesaro, 1929, (n. 7, *Ritratto di signora*)

*Bibliografia:* L. Caramel, *Musei di Monza*, Milano, Electa, 1981, (n. 368, tav. 365, p. 146); *Arte nel '900. Opere della Pinacoteca di Monza*, Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1997, (tav. X) (P.B.)

### **Arnaldo Carpanetti**

(Ancona, 15 gennaio 1898 – Milano, 7 aprile 1969)

Pittore la cui attività fu indirizzata prevalentemente verso le composizioni grandiose e la decorazione murale. All'età di soli quattordici anni affresca i saloni della Casa degli Italiani di Manaus in Brasile, dove si trova con la famiglia. Ottiene una borsa di studio per l'Accademia di Brera che inizia a frequentare nel 1915, diplomandosi soltanto nel 1922 a causa di un'interruzione dovuta alla partecipazione al conflitto. Suoi maestri sono Ambrogio Alciati e Cesare Tallone; compagni di corso – oltre a Guido Pajetta – Contardo Barbieri, Angelo Del Bon, Virginio Ghiringhelli e Umberto Lilloni. Uniti dalla comune formazione di tipo accademico e dall'esperienza bellica, i diplomati del '22 condividono anche la prima attività in ambito novecentista, che per Carpanetti diventerà completa adesione. Espone con regolarità alle manifestazioni ufficiali presentando opere di grandi dimensioni, dai soggetti conformi alla propaganda fascista e alla poetica novecentista, rese con accentuazione dei valori plastici e chiaroscurali. Dipinge due tele su disegno di Mario Sironi, su importante punto di riferimento: la prima nel 1931 per il Padiglione Fiat alla Fiera di Milano, raffigurante *Lavoro e guerra*, e la seconda nel 1938 per "Il Popolo d'Italia", esposta alla I Mostra del Dopolavoro a Roma. Negli anni Trenta esegue alcune decorazioni murali all'interno dei principali edifici pubblici milanesi: una volta ad encausto nella sede di "Il Popolo d'Italia", oggi Palazzo dei Giornali, e una parete affrescata intitolata *I due ladri* nel Palazzo di Giustizia. Si confronta anche con la scultura realizzando alcune opere al Cimitero Monumentale di Milano. Nel 1953 espone alla Galleria Rotta di Genova una serie di centotrenta quadri sull'attività del porto del capoluogo ligure, testimonianza del persistere della dimensione epica e ciclica anche nelle opere da cavalletto; l'anno seguente presenta a Milano, al Centro d'arte San Babila, un ciclo di opere sulla laguna di Venezia.

(S.B.)

### **Arturo Carrera**

(Milano, 20 dicembre 1897 - Milano, 22 settembre 1946)

Iscrittosi nel 1914 alla Regia Accademia di Belle Arti di Brera, nel 1920 frequenta il primo corso di scultura, nel 1921 ottiene il diploma. Durante gli anni di Accademia stringe un rapporto di amicizia con Guido Pajetta. Dopo l'Accademia partecipa a diverse mostre collettive e sindacali. Nel 1928 inizia un rapporto di collaborazione con il fabbricante di cornici e gallerista Massimo Cassani, che gli metterà a disposizione un locale-studio a fianco del laboratorio in via del Lauro 4 a Milano. Per circa dieci anni condividerà l'atelier con l'amico Pajetta in un rapporto molto vivace e dialettico di scambi culturali e intellettuali. Nel 1928 conosce e frequenta Lucio Fontana appena tornato in Italia dall'Argentina. Nel 1932 viene invitato ed espone alla XVIII Biennale di Venezia. Nel 1936 una sua scultura dal titolo *Testa di giovane donna* viene acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Il 22 settembre 1946 muore a Milano, prematuramente, in seguito agli effetti di una grave malattia.

*Nudo Barocco*, 1938 ca.

Gesso dipinto, 72 x 21 x 20 cm

Non firmato e non datato

Milano, collezione privata

Provenienza dallo studio di Guido Pajetta

*Grande nudo che si pettina*, 1941

Gesso dipinto, 157 x 53 x 36 cm

Firmato e datato in basso sul retro: "Carrera 41"

Milano, collezione privata

Provenienza dallo studio di Guido Pajetta

*Nudo seduto*, 1942

Gesso colorato, 75 x 45 x 25 cm

Firmato e datato in basso sul retro: "Carrera 42"

Milano, collezione privata

Provenienza dallo studio di Guido Pajetta

(G.P.)

### **Bruno Cassinari**

(Piacenza, 29 ottobre 1912 – Milano, 26 marzo 1992)

Dopo aver frequentato i corsi della Scuola d'Arte Cassola di Piacenza, si trasferisce a Milano nel 1929. Qui lavora dapprima come orafo frequentando, al contempo, l'Accademia Umanitaria e i corsi serali delle scuole d'Arte di Brera e del Castello. Iscrittosi all'Accademia di Brera nel 1934 sotto la guida di Aldo Carpi, vi si diploma nel '38, entrando in contatto con gli artisti che faranno parte, qualche anno più tardi, del gruppo di "Corrente". Con i medesimi espone alle collettive tenutesi nel marzo del 1939 alla Permanente di Milano e alla Galleria Grande di Milano. Nello stesso anno s'impone all'attenzione dei critici, partecipando ai Littoriali della pittura e conseguendo il primo premio con la tela *Autarchia*. Gli anni immediatamente successivi

corrispondono all'acquisizione di una completa maturità espressiva, come emerge chiaramente dalla sua partecipazione alle edizioni del '41 e del '42 del Premio Bergamo. In queste occasioni l'artista espone dei lavori – come *Ritratto di Rosetta* e *Pietà* – che si pongono come opere di aperta frattura rispetto alla produzione della generazione precedente. Nell'immediato dopoguerra aderisce alla Nuova Secessione Artistica Italiana non partecipando successivamente al raggruppamento del Fronte Nuovo delle Arti. È del 1949 la visita a Picasso ad Antibes e la maturazione di un linguaggio postcubista venato da un cromatismo acceso.

Cassinari da quel momento sarà protagonista delle più prestigiose rassegne d'arte nazionali e internazionali: è presente alla Biennale di Venezia dal 1948 al 1952, anno in cui gli viene riservata un'unica sala con venti opere e dove vince il premio per la pittura. Partecipa alla manifestazione veneziana ancora nel 1954, nel 1956, nel 1960, nel 1962 alla mostra dei Grandi Premi e nel 1964. Espone inoltre al Salon de Mai di Parigi nel '54 e nel '55, all'Esposizione Mondiale Documenta di Kassel nel 1955

e nel 1959 e alla Biennale di San Paolo in Brasile nel 1953.

*Enrica in giallo*, 1949

Olio su tela, 75 x 60 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: "cassinari 49"

Milano, collezione privata

*Esposizioni:* Milano, Galleria Cortina, 1971 (ripr.); Palazzo Farnese, Piacenza 1983 (n. 42); Galleria Maggiore, Bologna 1984; Galleria la Tavolozza, Riccione 1984 (p. 15); Palazzo Reale, Milano, 1986 (n. 49 e copertina); *Premio Città di Jesi Rosa Papa Tamburi, pittura, scultura, grafica*, Galleria d'Arte Contemporanea, Jesi 1992 (n. 6); Galleria Braga, Piacenza 1995 (pp. 17, 38, 39, ripr.)

*Bibliografia:* Cassinari. *Catalogo generale dei dipinti*, a cura di M. Rosci, Electa, Milano, 1998 (vol. I, p. 114, n. 1949 I, ripr.; con esposizioni e bibliografia precedenti)

*Composizione*, 1950

Olio su tela, 80 x 59 cm

Firmato e datato in basso a destra: "cassinari 50"

Verso: "Antibes 1950 a Enrica"

Milano, collezione privata

*Esposizioni:* Milano, Galleria Cortina, 1971 (ripr.); Milano, Galleria del Milione, 1984; Milano, Palazzo Reale, 1986 (n. 52); *Premio Città di Jesi Rosa Papa Tamburi, pittura, scultura, grafica*, Jesi, Galleria d'Arte Contemporanea, 1992 (n. 7)

*Bibliografia:* Cassinari. *Catalogo generale dei dipinti*, a cura di M. Rosci, Milano, Electa, 1998 (vol. I, p. 133, n. 1950 27, ripr.; con esposizioni e bibliografia precedenti)

*Antonio e Giovanna*, 1964

Olio su tela, 52 x 40 cm

Firmato e datato in basso a destra: "Cassinari 63-64"

Verso: titolo, data, firma.

Milano, collezione privata

*Esposizioni:* Milano, Galleria Cortina, 1971 (ripr.); Piacenza, Palazzo Farnese, 1983 (n. 92, p. 241, ripr.); Bologna, Galleria Maggiore, 1984; Riccione, Galleria la Tavolozza, 1984 (p. 25, ripr.); Piacenza, Galleria Braga, 1995 (p. 61, ripr.)

*Bibliografia:* Cassinari. *Catalogo generale dei dipinti*, a cura di M. Rosci, Milano, Electa, 1998 (vol. II, p. 395, ripr.; con esposizioni e bibliografia precedenti)

(P.B.)

### **Angelo Del Bon**

(Milano, 12 aprile 1898 – Desio, 1° aprile 1952)

Coetaneo e compagno di corso di Pajetta, Barbieri, Carpanetti, Ghiringhelli e Lilloni all'Accademia di Brera, dove si iscrive nel 1915 nonostante l'ostilità dei genitori, Del Bon sceglie da subito la pittura come professione. Dopo il diploma, ottenuto nel 1922, insegna pittura nella Scuola Umanitaria di Milano. Nel 1928 espone alla XVI Biennale di Venezia, il primo di un appuntamento che diventerà costante. Nel 1929 partecipa alla seconda mostra del "Novecento italiano". Si trasferisce nella "casa degli artisti" di via Solferino 11 a Milano, dove rimane fino al 1938. Allo stesso periodo risale la frequentazione del critico Edoardo Persico, incontro determinante per l'allontanamento dell'artista da "Novecento" e l'apertura verso un rinnovamento espressivo. Proprio con il sostegno di Persico, Del Bon e un gruppo di giovani pittori – tra cui Umberto Lilloni, Cristoforo De Amicis, Adriano Spilimbergo e Francesco De Rocchi – definiti "chiaristi" lombardi, si propongono come antitesi milanese alla poetica figurativa novecentista. I soggetti a cui l'artista rimane legato con coerenza per trent'anni sono ritratti, nature morte e paesaggi, soprattutto i luoghi a lui familiari, che realizza con un'attenzione particolare al colore, alla luce e con l'impiego di tonalità chiare. Nonostante l'apertura europea della nuova poetica, che guarda soprattutto all'impressionismo e al post-impressionismo francesi, Del Bon non lascerà mai la città di Milano. Nel 1935 partecipa alla II Quadriennale di Roma. Nel 1941 ottiene la cattedra di figura al liceo artistico di Brera. Per tutti gli anni Quaranta l'attività espositiva continua molto intensa ed è scandita da numerosi premi. Alle principali rassegne nazionali si affianca la presenza nelle gallerie private, in particolare all'Annunciata di Milano. Viene colto da una paresi durante la progettazione di un affresco per la Triennale nel 1950. Muore improvvisamente due anni dopo alla cerimonia di consegna del Premio Desio. La Biennale di Venezia gli rende omaggio con un'ampia retrospettiva nel 1954.

*Rocca delle Caminate*, 1935  
Olio su tela, 127 x 148 cm  
Firmato in basso a sinistra: "A. Del Bon"  
Milano, collezione privata.

*Esposizioni:* (qui mancano tutti i riferim. ai numeri di catalogo!) *Il Premio Bergamo*, Bergamo 1939; *Del Bon*, Milano, Galleria Annunciata, 1959; *Del Bon*, Milano, Galleria Annunciata, 1968; *Del Bon. Venti anni dalla morte*, Milano, Galleria Annunciata, 1972; *Angelo Del Bon*, Milano, Palazzo della Permanente, 1981; *Il chiarismo lombardo*, Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 1986; *Gli anni del Premio Bergamo*, Bergamo 1993-94 (cat. p. 148, n. 64)  
*Bibliografia:* (completare dati!) Giani, 1961 (copertina); Carrà - Marchiori, 1977 (p. 179); Carluccio, 1981 (p.42); Margorani - Modesti, 1986

*Lo schermidore*, 1934  
Olio su tela, 104 x 82 cm  
Firmato in basso a sinistra: "A. Del Bon"  
Saronno, collezione privata.

*Esposizioni:* V Mostra Sindacale Lombarda, Milano, Palazzo della Permanente, 1935; Venezia, XXVII Biennale, 1954, *Cinquant'anni d'arte a Milano*, Milano, Palazzo della Permanente, 1959; Milano, Galleria Annunciata, 1963; *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1967; Milano, Galleria Annunciata, 1970; *Milano 70/70*, Milano 1971; *Angelo Del Bon. Venti anni dalla morte*, Milano, Galleria Annunciata, 1972; *Angelo Del Bon*, Sasso Marconi 1978; *Angelo Del Bon*, Milano, Palazzo della Permanente, 1981; *Il Chiarismo Lombardo*, Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 1986; *Angelo Del Bon*, Milano, Galleria Daverio, 1987; *Espressionismo lirico 1929/1936*, Milano, Galleria Daverio, 1990; *De Rocchi - Del Bon*, Saronno, Galleria Il Chiostro, 1994

*Bibliografia:* E. Persico, *Angelo Del Bon*, in "L'Italia Letteraria", 2 giugno 1934; P. Torriano, *La mostra del Sindacato delle belle arti di Lombardia*, in "L'Illustrazione Italiana", 24 giugno, 1934; R. Giolli, *Posizione di Del Bon*, in "Domus", febbraio 1942; C. Raggiandi, *DATI???* 1967; G. Marchiori, *Del Bon*, Milano 1970; Birolli - Rosci - Bruno, *DATI???* 1971; C. Carrà - G. Marchiori, *Del Bon*, Torino, Bolaffi, 1977, (p.155); L. Carluccio, *A. Del Bon*, Milano, Electa, 1981, (p. 35); *I Chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano negli anni Trenta*, testi di Giannino Giovannoni e Marina De Stasio, Milano, Gabriele Mazzotta, 1996, (p. 91)

(S.B.)

## Lucio Fontana

(Rosario de Santa Fè, 19 febbraio 1899 - Comabbio, 7 settembre 1968)

Figlio d'arte - il padre Luigi è uno scultore, il nonno Geronimo un pittore - nasce in Argentina per poi trasferirsi, nel 1905, a Milano dove frequenta l'Istituto tecnico Cattaneo, conseguendo il diploma subito dopo la prima guerra mondiale. Arruolatosi volontario durante il conflitto, fa rientro nel paese natale nel 1922, lavorando dapprima nella bottega paterna e in seguito aprendo un proprio studio di scultore. Tornato nuovamente in Italia alla metà del 1927 s'iscrive all'Accademia di Brera dove segue i corsi di Adolfo Wildt e la scuola del marmo. Nel 1928, a Milano, incontra Guido Pajetta, con il quale partecipa alla Biennale veneziana del 1930 e condivide la direzione di un allontanamento dalla tendenza "novecentesca" (a testimonianza della loro amicizia Pajetta dipingerà nel 1935 *Ritratto di Lucio Fontana*). Allestita la prima personale alla Galleria del Milione nel 1931, sviluppa le proprie ricerche anche verso un'astrazione libera, dove l'immagine si svincola dal figurativo per affidarsi all'essenzialità di piani e linee nello spazio. Così orientata è la sua personale sempre al Milione all'inizio del '35. Nel medesimo anno prende parte alla *Prima collettiva mostra di arte astratta italiana* organizzata a Torino, e aderisce, insieme agli artisti Melotti, Soldati e Veronesi, al gruppo parigino Abstraction-Création. Dal '34 comincia a dedicarsi anche alla ceramica - tecnica di cui si occuperà per tutta la vita - dapprima ad Albisola e in seguito alla Manifattura di Sèvres. Con Persico e Palanti partecipa nel 1936 alla sesta edizione della Triennale di Milano, con la realizzazione del Salone della Vittoria. All'inizio del 1940 si imbarca per l'Argentina rimanendovi sino alla primavera del 1947. A Buenos Aires Fontana organizza la Scuola di Altamira, promuovendo nel '46 il *Manifesto blanco*, redatto con un gruppo di suoi allievi. Rientrato a Milano, alla fine del '47 firma il *Primo manifesto dello Spazialismo* insieme a Joppolo, Milani e Kaiserlian, cui ne seguiranno altri negli anni successivi. Negli anni Cinquanta e Sessanta la sua attività è soprattutto di pittore, pur perdurando episodicamente quella di scultore e arricchendosi la collaborazione plastica con architetti (già iniziata negli anni Trenta) e realizzando anche numerosi "ambienti spaziali" (dal 1949). Le edizioni veneziane della Biennale del 1954 e del 1958 gli riservano una sala, come poi quella del 1966. Dagli anni Cinquanta la sua ricerca multiforme diviene un punto di riferimento fondamentale sulla scena artistica internazionale per le nuove generazioni.

*Testa di ragazza*, 1931  
Terracotta colorata, oro, 38 x 32 x 15,5 cm  
Milano, Fondazione Lucio Fontana

*Esposizioni:* Milano, 1933-34; *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1967 (p. 377, ripr.); *Lucio Fontana*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970 (n.2); New York, Guggenheim Museum, 1977 (n. 6, p. 25, ripr.); *Lucio Fontana 1926/1968*, Colonia, Dia Art Foundation, 1981; Monaco-Darmstadt 1983-84, (n. 5, p.32, ripr.); *Laboratorio Fontana*, in occasione della mostra *Lucio Fontana, Centenari della nascita, 5 mostre a Milano*, Milano, Accademia di belle Arti di Brera, 1999, (catalogo Charta, n. IV,5, ripr.)

*Bibliografia:* "Quadrante", n. 9, gennaio 1934 (p. 45, ripr.); E. Persico, *Lucio Fontana*, Milano,

Campo Grafico, 1936, (ripr.); G. Ballo, *Fontana, Idea per un ritratto*, Torino, ILTE, 1970 (p. 42, fig. 39); E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma, Carucci, 1971 (p. 16, fig. 14); E. Crispolti, *Fontana. Catalogue raisonné peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Bruxelles, Ed. La Connaissance, 1974 (vol. II, p. 12, n. 31 SC 12); Catalogo Nazionale Bolaffi, Scultura, n. 2, 1977 (p. 70, ripr.); E. Crispolti, *Fontana, Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986 (vol. I, p. 46, n. 31 SC 12)

*Battaglia*, 1947  
Ceramica, 155 x 225 cm  
Menaggio, collezione privata.  
Proveniente dalla Collezione di Tito Fontana.  
*Bibliografia:* Guido Ballo, *Fontana, Idea per un ritratto*, Torino, ILTE, 1970 (n. 98, ripr.)

*Ritratto di Teresita*, 1949  
Ceramica colorata e riflessata bronzo, argento e amaranto scuro con topazio applicato, 70 x 45 x 31 cm

Firma e data sulla base in basso a destra: "l. fontana 49"

Milano, Fondazione Lucio Fontana

*Esposizioni:* *Lucio Fontana figurativo*, Milano, Circolo della Stampa, 1984 (ripr.); *Fontana. Entre matéria i espai*, Palma di Maiorca, Fundació "La Caixa", 1998; *Lucio Fontana. Entre matéria*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1998; *Lucio Fontana, Idee e Capolavora*, in occasione della mostra *Lucio Fontana, Centenari della nascita, 5 mostre a Milano*, Milano, Padiglione d'Arte contemporanea, 1999 (catalogo Charta, n. I,90, ripr.)

*Bibliografia:* E. Crispolti, *Fontana. Catalogue raisonné peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Bruxelles, Ed. La Connaissance, 1974, (vol. II, p. 22 n. 48 SC 5); E. Crispolti, *Fontana, Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986 (pp. 90, 94, già n. 48 SC 5, ora n. 49 SC 11)

(P.B.)

## Virginio Ghiringhelli

(Milano, 29 giugno 1898 - San Vito di Bellagio, 19 agosto 1964)

Studia all'Accademia di Brera dal 1915 al 1922 - nel 1917 parte volontario per il fronte - sotto la guida di Ambrogio Alciati e Cesare Tallone, dai quali riceve una formazione tradizionale e figurativa. Suoi compagni di corso sono Guido Pajetta, Contardo Barbieri, Arnaldo Carpanetti, Angelo Del Bon e Umberto Lilloni. Nel 1928 esordisce alla Biennale di Venezia e vi torna nel 1930. Si avvicina a "Novecento italiano", che esercita una forte influenza su tutti i compagni di scuola, ma non tarda a prenderne le distanze. Fa parte del gruppo di artisti che si raccolgono intorno alla rivista "Belvedere" della Galleria Bardi, facendovi la conoscenza di Edoardo Persico. Nel 1930 insieme al fratello Peppino fonda a Milano, con sede in via Brera 21, la Galleria del Milione, che assume un ruolo trainante nella reazione a "Novecento" e nel rinnovamento dell'arte italiana e diventa tramite delle novità europee in campo astratto-geometrico, in particolare dei movimenti parigini Abstraction-Création e Cercle et Carré. Nel 1933 istituisce la Società Editoriale Quadrante e l'omonima rivista diretta da Bardi e Bontempelli. Allo stesso periodo risalgono le prime sperimentazioni astratte. Fondamentale è la mostra collettiva con Reggiani e Bogliardi, tenuta alla Galleria del Milione nel novembre 1934, la cui presentazione, scritta dai tre artisti, viene considerata il manifesto dell'astrattismo italiano. Nel 1935 aderisce ufficialmente ad Abstraction-Création insieme a Fontana, Licini, Melotti, Reggiani e Veronesi. Partecipa nello stesso anno alla II Quadriennale di Roma e alla prima Mostra collettiva di arte astratta nello studio di Casorati e Paulucci a Torino. La duplice attività espositiva ed editoriale della galleria lo assorbe sempre di più fino a costringerlo ad accantonare la pittura già dal 1936. Intellettuale, mercante e mecenate, Ghiringhelli mantiene un ruolo di primo piano nel panorama artistico e culturale italiano.

*Composizione n. 5*, 1934  
Olio su tela, 45,5 x 55 cm  
Non firmato e non datato  
Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, inv. 779  
Provenienza: autore, 1940

*Esposizioni:* Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani, Milano, Galleria del Milione, 1934 (Boll. n. 32); *I Mostra collettiva di arte astratta italiana*, Torino, 1935; II Quadriennale nazionale d'arte, Roma, 1935, (n. 6, p. 51); Premio Marche, 1960, (n. 393, p. 119); *Prop. Evid. Dell'Astrattismo*, Milano, Galleria Minima, 1963; *Omaggio a Gino Ghiringhelli*, Milano, Galleria del Milione, 1964 (Boll. n. 103); IX Quadriennale nazionale d'arte, Roma, 1965-66 (n. 2, p. 127); XXXIII Biennale internazionale d'arte, Venezia, 1966 (p. 18); *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1967 (n. 1583, p. 322)  
*Bibliografia:* P. Fossati, *L'immagine sospesa*, Torino, Einaudi, 1971 (tav. 16)

*Composizione sulla diagonale*, 1936  
Olio su tela intelaiata, 80 x 60 cm  
Firmato e datato sul retro sulla etichetta.  
Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, inv. 780  
Provenienza: Collezione Frua De Angeli  
*Esposizioni:* *Anni creativi al Milione 1932-1939*, Prato, 1980 (pp. 56 e 69, ripr., p. 67, n. 4)

(S.B.)

## Umberto Lilloni

(Milano, 1 marzo 1898 - Milano, 16 giugno 1980)

Dopo aver compiuto i primi studi alla scuola per artigiani dell'Umanitaria, Umberto Lilloni si iscrive nel 1915 a Brera, dove segue i corsi di Alciati e Tallone insieme ai compagni Pajetta, Barbieri, Carpanetti, Del Bon e Ghiringhelli. Dopo un'interruzione di due anni dovuta alla guerra, durante la quale parte volontario per il fronte, si diploma nel 1922. Nello stesso anno ottiene il Premio Hayez. Dal 1924 al 1927 insegna all'Umanitaria di Milano, poi a Brera fino al 1941. Espone alla Biennale di Venezia del 1928. Come la maggior parte dei compagni di corso la sua prima attività risente dell'influenza di Sironi e del clima novecentista, sancita ufficialmente dalla partecipazione alla seconda mostra del "Novecento Italiano" del 1929. Immediatamente successivo è l'avvicinamento al "chiarismo" lombardo in funzione antinovecentista, già evidente nei toni chiari e antinaturalistici delle opere esposte alla galleria Bardi in occasione della prima personale. Alle immagini monumentali e celebrative del regime Lilloni contrappone soggetti semplici dalla forte valenza evocativa, impostazioni libere e colorati chiari e luminosi. Temi più ricorrenti sono paesaggi, in particolare gli scorci della campagna lombarda, ma anche nature morte e ritratti. Durante gli anni Trenta non interrompe l'attività espositiva: continua a partecipare con regolarità alle collettive alla Permanente di Milano, alla Biennale di Venezia e alla Quadriennale di Roma, ottenendo numerosi premi e riconoscimenti. Nel 1941 inizia a insegnare decorazione all'Accademia di Parma, cattedra che manterrà fino al 1962. Nello stesso anno è secondo al III Premio Nazionale Bergamo. Compie alcuni brevi viaggi a Parigi e in Svezia, ma non lascia la città di Milano, a cui è fortemente legato. Del 1949 è un importante personale alla Galleria l'Annunciata di Milano, seguita da una seconda nel 1966 nella stessa sede. Come Del Bon, anche la sua produzione tarda rimane coerente alla poetica chiarista.

### Risveglio, 1933-1934

Olio su tela, 95 x 145 cm

Firmato e datato in basso a destra: "lilloni 1933-34"

Numero archivio 446H

Lugano, Collezione privata

Esposizioni: (*nn. Di catalogo???*) XX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1936; *Mostra sociale primaverile*, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1937; Milano, Galleria P. Grande, 1939-1940; *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1967

Bibliografia: E. Radius, *Umberto Lilloni*, Milano, Ed. S.A. Alfieri & Lacroix, 1939; R. Lilloni (a cura di), *Umberto Lilloni, Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, tomo primo, Skira, Milano, 2002, (p. 28); R. Lilloni (a cura di), *Umberto Lilloni*, tomo secondo, Skira, Milano, 2002, (p. 368, n. 198), con bibliografia precedente

### Ingresso al parco, 1937

Olio su tela, 50,5 x 65 cm

Firmato in basso a destra: "lilloni"

Monza, Pinacoteca Civica alla Villa Reale

Esposizioni: *Mostra d'arte a soggetto del parco e dei giardini reali*, Monza, Arengario, giugno 1937

Bibliografia: M.R. (Mario Rivoire), *La mostra d'arte a soggetto*, in "Rivista di Monza", anno V, n. 7; luglio 1937 (p. 10); *Arte nel '900. Opere della Pinacoteca di Monza*, Milano, Giovanni Tranchida ed., 1997 (tav. XLV)

(S.B.)

## Gino Meloni

(Varese, 29 aprile 1905 - Lissone, 23 febbraio 1989)

Gino Meloni compie i primi studi, dal 1923 al 1927, presso l'Istituto Superiore d'Arte di Monza con i maestri Semeghini, Martini e De Grada. Dal 1929 al 1930 frequenta l'Accademia di Brera, dove segue il corso di Alciati. In anni coevi inizia l'attività di insegnamento alla scuola di Arti e di Mestieri di Lissone. Le sue prime personali - nel 1939 alla Galleria Mazzucchelli e nel 1940 alla Galleria Piccola Mostra di Milano - riscuotono scarso interesse sia di pubblico che di critica. Inizia l'amicizia con Giovanni Fumagalli, che ne promuoverà l'opera soprattutto negli anni Sessanta e Settanta. Durante il periodo bellico si concentra sul disegno. Per una vera affermazione bisogna attendere l'immediato dopoguerra. Fondamentali le mostre del 1946 e 1947 - rispettivamente alla Galleria 15 Borgonuovo e alla Galleria Il Camino di Milano, quest'ultima presentata da Gino Ghiringhelli - nelle quali insiste sul tema della figura femminile. Nel 1948 ripropone alla Galleria Borromini la serie delle *Donne*. Nei primi anni Cinquanta espone la serie dei *Galli* e quella delle *Venezie* che ottengono un immediato successo. I collezionisti più fedeli sono Italo Magliano, Guido Le Noci ed Enrico Hintermann. A partire dagli anni Cinquanta si susseguono le esposizioni personali e collettive sia in Italia che all'estero, accompagnate dall'assegnazione di premi e riconoscimenti. Nel 1956 la XXVIII Biennale di Venezia gli dedica una personale, episodio che si ripeterà nel 1964. Espone le sue prime opere informali e astratte. Intorno alla metà degli anni Sessanta recupera la figurazione concentrandosi sugli aspetti più banali del quotidiano e gli oggetti d'uso comune, da lui reinterpretati liberamente. Dalla fine degli anni Settanta, a testimonianza della continua creatività dell'artista, si assiste a un rinnovato interesse per il colore. Nel 1971 il Comune di Milano patrocina una sua antologica alla Rotonda della Besana. Seguono nel 1980 e nel 1985 due importanti retrospettive organizzate a Lissone

e un omaggio nell'ambito della Mostra nazionale di pittura Città di Monza nel 1984.

### L'osteria, 1940

Olio su tavola, 67 x 55 cm

Firmato in basso a sinistra: "MELONI"

Monza, Collezione privata, courtesy Galleria Antologia

Esposizioni: Leverkusen, Städtisches Museum Morsbroich, 1957; Milano, Rotonda della Besana, 1971; Milano, Galleria Carini, 1978; Lissone, Palazzo Vittorio Veneto, 1985; Milano, Palazzo Serbelloni, 2000

Bibliografia: (*mancano tutti i dati bibliografici*) M. Valsecchi, 1971, (n. 6); F. Passoni, 1971 (cit.); R. De Grada, 1971, (cit.); M. De Micheli, 1971 (cit.); L. Caramel, 1985 (p.23, n. 8); E. Pontiggia, 2000 (n. 2)

### Venezia, San Moisè, 1956-58

Olio su tela, 70 x 55 cm

Firmato in basso a destra: "MELONI"

Monza, Collezione privata, courtesy Galleria Antologia

Esposizioni: Milano, Galleria del Milione, 1961; San Donato Milanese, Galleria d'Arte Contemporanea, 2002.

Bibliografia: A. Medesani, *Gino Meloni. L'elegia della materia*, Milano, Edizioni Mazzotta, 2002 (p. 47, tav. 24)

### L'uomo che si rade, 1969

Olio su tela, 81 x 65 cm

Firmato in basso a destra: "MELONI"

Monza, Collezione privata, courtesy Galleria Antologia

Esposizioni: Milano, Palazzo Serbelloni, 2000; San Donato Milanese, Galleria d'Arte Contemporanea, 2002

Bibliografia: E. Pontiggia, *Omaggio a Gino Meloni*, Milano, Nuove Edizioni, 2000 (tav. 32); A. Medesani, *Gino Meloni. L'elegia della materia*, Milano, Edizioni Mazzotta, 2002 (p. 67, tav. 41) (S.B.)

## Mariano Pajetta

(Serravalle, 5 gennaio 1851 - Verona, 3 marzo 1923)

Nato a Serravalle il 5 gennaio 1851, è fratello di Pietro e l'ultimo dei figli di Paolo. Il 20 febbraio del 1887, quando sposa Caterina Ballestrini, si dichiara di professione pittore e residente a Genova. Imparò dal padre a dipingere e, come lui, si dedicò alla decorazione murale. Nel 1881 a Venezia espone *Acrobati e Effetti del gioco*; alla Promotrice Fiorentina del 1883 *Al Pascolo*; a Milano nel 1883 *Vita campestre, All'abbeveratoio, In posa*, questi due ultimi dipinti esposti anche a Roma. Si occupò delle pitture del "fondo fotografico" nello studio Moro a Venezia.

(V.P.)

## Paolo Pajetta

(Serravalle, 30 settembre 1809 - Serravalle, 11 dicembre 1879)

Nasce a Serravalle (che in seguito unitamente a Ceneda prende il nome di Vittorio Veneto) il trenta settembre 1809. Il 22 gennaio del 1836, nel duomo della cittadina Paolo, che si dichiara possidente pittore, sposa Lucia Vincenza Bormiotto, cucitrice (il figlio Pietro le dedicherà un piccolo quadro, *Mia madre, che la ritrae mentre ricama*). Fra il 1842 e il 1845 aveva partecipato alla decorazione della sala Maggiore della Loggia di Ceneda con Giovanni De Min. Nel 1872 espone alla Mostra Regionale di Treviso *Paesaggio e Ornamenti* e per quest'ultimo ricevette la medaglia di bronzo.

Paolo Pajetta è il capostipite di una famiglia che annovera una serie di pittori. Ebbe quattro figli: nel 1845 Pietro (pittore), nel 1847 Maria Antonia, nel 1848 Augusto (farmacista, padre del pittore Guido Pajetta), nel 1851 Mariano (pittore e padre del pittore Mario Paolo Pajetta).

(V.P.)

## Pietro Pajetta

(Serravalle, 22 marzo 1845 - Padova, 10 aprile 1911)

Nasce a Serravalle il 22 Marzo 1845 da Paolo, già noto pittore veneto, e da Vincenza Bormiotto, sesto di nove fratelli. Nel 1863, appena compiuti i 18 anni, si arruola nel 2° Reggimento del Genio di stanza a Bologna. Per interessamento del Generale Cialdini frequenta per un anno e mezzo l'Accademia di Belle Arti di Bologna, fra il 1863 e il 1865. Nel 1865 segue il Reggimento a Piacenza quindi ad Alessandria dove resta un anno con l'incarico di disegnatore meccanico e fotografo del Genio Militare. Nel 1866 sposa Chiara Setragno e si congeda. Il quadro *Gli effetti del vino* del 1869, esposto alla XXVIII Promotrice di Torino, segna il suo esordio nel mondo ufficiale dell'arte. Nel 1870 alla Mostra regionale di Alessandria riceve la medaglia d'oro per *Genio e povertà*. Nello stesso anno fa ritorno a Serravalle che nel frattempo era diventata italiana e, con la vicina Ceneda, aveva dato origine alla nuova città di Vittorio. In questo periodo lavora agli affreschi dell'atrio, della sala, del ridotto e al sipario del Teatro Sociale di Serravalle, inaugurato nel 1879. Nel 1878 tenta la fortuna a Venezia dove dimora fino al 1880. Nel 1879 gli muore il padre Paolo dal quale aveva appreso i primi rudimenti di pittura. Nel 1884 espone al Crystal Palace di Londra per l'Esposizione Internazionale d'Arte dove ottiene la medaglia d'argento. Dal 1893 al 1911 abita a Padova e in questi anni predilige soggetti di carattere religioso.

Torna però spesso a Vittorio dove lavora nelle chiese di Salsa, Longhere, Formeniga, Fregona e nel duomo di Serravalle per il quale realizza la pala della *Sacra Famiglia* nel 1903. In questi anni affresca la Villa Valduga a Feltre e Villa Contarini Camerini a Piazzola sul Brenta. Espone *L'odio* a Pietroborgo, per iniziativa del governo, a Monaco di Baviera *Raggio di sole* (1909), e a Parigi al Salon D'Automne (1909). La grande fatica degli ultimi anni è rappresentata negli affreschi della chiesa di Santa Caterina in Villa di San Giovanni Ilarione (Verona) eseguiti tra il 1907 e il 1909.

*I cantastorie*, 1880

Olio su tela, 50 x 100 cm

Milano, collezione Fabrizio Bellini

*Esposizioni: Pietro Pajetta (Serravalle 1845 - Padova 1911). Cantastorie dell'Ottocento Veneto*, a cura di Vittorino Pianca, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 14 novembre - 30 dicembre 1992 (p. 31, ripr.)

(V.P.)

### Renato Paresce

(Carouge, 6 gennaio 1886 - Parigi, 15 ottobre 1937)

Nasce in Svizzera da padre siciliano e madre tedesca. Allontanatosi nel 1890 da Carouge, piccolo sobborgo di Ginevra, trascorre l'infanzia a Firenze dove risiede fino all'età di diciannove anni, avvicinandosi alla pittura come autodidatta. A Bologna intraprende gli studi di fisica per un solo anno, per poi concluderli brillantemente a Palermo. Grazie alle felici intuizioni delle sue ricerche, si prospetta per lui una sicura carriera universitaria che egli rifiuta, preferendo tornare a Firenze per insegnare fisica in una scuola privata. Divenuto amico del poeta Giannotto Bastianelli e del pittore Baccio Maria Bacci, decide di partire per Parigi nel 1912 dove - mentre è impiegato presso il Bureau International des Poids et Mesures - si dedica con passione alla pittura. Qui entra in contatto con gli artisti di Montparnasse e dei caffè letterari, stringendo rapporti con Picasso e Modigliani. La sua partecipazione ai *Salon* s'interrompe con lo scoppio della prima guerra mondiale, costretto a trasferirsi a Londra con sua moglie, la pianista russa Ella Klatchko. Mentre lavora come assistente al National Laboratory di Teddington, viaggia spesso per l'Europa, prendendo parte ad alcune importanti esposizioni ed intraprendendo la doppia carriera di giornalista e pittore, che lo porta nuovamente a Parigi nel 1920. Alla produzione di vedute paesaggistiche alterna gli stimoli post-cubisti, per avvicinarsi in seguito al surrealismo e alla pittura astratta. Dopo un breve soggiorno londinese rientra a Parigi, dove rimane fino al 1930, dedicandosi completamente alla pittura. È presente alle due esposizioni del gruppo "Novecento", nel '26 e nel '29, esponendo, l'anno precedente, con il gruppo degli *Italiens de Paris*. L'Italia gli dedica un'unica personale nel 1933, alla Galleria del Milione. Imbarcatosi l'anno successivo su un cargo boat come unico passeggero, intraprende un viaggio alle isole Figi da cui nascerà il libro *L'altra America*, pubblicato nel 1935. Colpito da una malattia, muore a Parigi nella Maison de Santé.

*Composizione/Paese marino*, 1932

Olio su tela, 80 x 60 cm

Firmato e datato in basso al centro: "R. Paresce/32"; Galleria Annunciata, recante il titolo "Paese Marino"

Milano, Fondazione Factorit

*Esposizioni: Milano, 1933*

*Bibliografia: (DATI bibliogr. Mancanti) Gorge, 1933, sp.*

(P.B.)

### Mario Radice

(Como, 1 agosto 1898 - Como, 25 luglio 1987)

Mario Radice e Guido Pajetta hanno in comune le date di nascita e di morte: due artisti entrambi lombardi, creatori di una significativa produzione distesa cronologicamente tra il 1915 e il 1987. Per l'artista comasco si parla di circa novecento opere ricostruite nel catalogo generale pubblicato nel 2002. La sua formazione non fu pittorica bensì tecnica e commerciale. Radice frequenta lezioni private di pittura e scultura fin dal 1912 ma si diploma come ragioniere nel 1916 e si impiega in cartiera a Como. Nel 1926 legge *La peinture moderne* di Ozenfant e Le Corbusier, edito a Parigi l'anno precedente, donatogli da Rosetta Martini, sua futura moglie. Continua a dipingere nei ritagli di tempo concessogli dagli affari che si fanno sempre più impegnativi, fino a portarlo nel 1928 in Argentina. Soltanto nel 1930, al suo ritorno in Italia, decide di dedicarsi esclusivamente alla pittura e apre uno studio a Como con l'amico pittore Manlio Rho. Determinanti per la svolta verso l'astrattismo geometrico, iniziata nel 1934, sono i rapporti con la Galleria del Milione di Milano e la collaborazione con l'architetto razionalista Giuseppe Terragni. Al Milione Radice prende parte nel 1933 alla costituzione della Società Editoriale Quadrante e dell'omonima rivista, ma soprattutto entra in contatto con le novità artistiche europee ed è testimone delle prime prove astratte in Italia. Espone per la prima volta alla galleria milanese nel 1935 in occasione della mostra di *Bianco e Nero*. Nello stesso anno trasferisce lo studio nel capoluogo lombardo accanto a quello di Lucio Fontana e Aligi Sassu. Affermazione ufficiale dell'artista è l'intervento alla Casa del Fascio di Como di Terragni che lo impegna dal 1935 al 1936 e per il quale realizza le decorazioni pittoriche interne, oggi distrutte, stabilendo un dialogo continuo con la struttura architettonica nella sua duplice valenza funzionale e simbolica. Lavora contemporaneamente alla *Fontana* per la piazza di Camerlata insieme all'architetto Cesare Cattaneo, presentata alla Triennale del 1936 ma costruita in loco

soltanto nel 1960. Nel 1938 è tra i promotori di "Valori Primordiali" di Franco Ciliberti. Nel 1940 espone alla Biennale insieme agli astrattisti e ai futuristi. Nell'edizione seguente, quella del 1942, all'interno del Padiglione del futurismo italiano si registra la presenza di ben sei astrattisti comaschi. Dopo una crisi dell'astrattismo geometrico che vede la creazione della serie dei *Crolli* nel biennio 1942-43 e un ritorno alla figurazione nell'immediato dopoguerra, l'artista dà vita a partire dal 1950 a una nuova e vitale stagione astratta destinata a continuare fino agli anni Ottanta. Nel 1948 aderisce al Movimento Arte Concreta.

*Composizione C.F.*, 1936

Tempera su tavola, 70 x 100 cm

Non firmato e non datato

Monza, Pinacoteca Civica alla Villa Reale

Premio acquisto alla II Mostra Nazionale pittura Città di Monza, 1953. Studio per il grande affresco nella sala del Direttorio della Casa del fascio di Como di Giuseppe Terragni.

*Esposizioni: II Mostra Nazionale di pittura Città di Monza, Monza, 1935 (n. 7)*

*Bibliografia: L. Caramel, Giuseppe Terragni e gli astrattisti comaschi*, in "Quadrante Lariano", sett./ott. 1986; L. Caramel, *Esperienze d'arte non figurativa a Como negli anni 1933-1940*, in "Architettura", XV, 1969, n. 163; L. Caramel, *Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940*, Monza, Galleria Civica, 1969 (pp. 22-28, 35 e 54); G. Ballo, *Mario Radice*, Torino, 1973 (pp. 52-53); L. Caramel, *Musei di Monza*, Milano, Electa 1981 (p. 48 e tav. 473), con bibliografia precedente; *Arte nel '900. Opere della Pinacoteca di Monza*, Milano, Giovanni Tranchida ed., 1997 (tav. XXXI) (S.B.)

### Franco Rognoni

(Milano, 20 settembre 1913 - Milano, 11 marzo 1999)

Attivo dagli anni Trenta, Rognoni si afferma in sessant'anni di attività come pittore, grafico, incisore, illustratore e scenografo. La sua formazione avviata alla Scuola Superiore di Arte Applicata del Castello ha uno scarto improvviso con la conoscenza e la frequentazione della Galleria del Milione, occasione per entrare in contatto con l'arte europea e il primo astrattismo italiano. Altro elemento determinante allo maturazione di uno stile personale è l'incontro con il critico Raffaello Giolli, nella cui biblioteca Rognoni scopre gli espressionisti francesi e tedeschi. Daumier, Rouault, Chagall, Klee, Grosz, Dix, ma anche Licini e Sironi, modelli esemplari. Esordisce nel 1938 a Milano. L'anno seguente partecipa alla mostra *Dopo il Novecento* ed entra nel gruppo della Rotonda. Nel 1943, sfollato, si ritira a Luino, sul lago Maggiore, per tornare nel capoluogo lombardo nel 1945. Figura schiva e riservata, lavora alacremente nello studio dedicandosi non soltanto alla pittura, ma anche all'incisione - acquaforte, puntasecca, xilografia - e all'illustrazione di libri e periodici. La sua prima personale ha luogo nel 1947 alla Galleria dell'Annunciata. Le sue opere, che associano l'osservazione della realtà con una visione fantastica, si distinguono per il tratto rapido e nervoso, la deformazione espressionistica e l'uso del colore. Ritornano ciclicamente nella sua produzione i temi della città, degli interni e degli uomini. Particolarmente sentite sono le tele su Milano, di cui l'artista coglie le strade, le periferie, la folla, le luci, il movimento. Nel 1957 crea le scene e i costumi al Teatro alla Scala per *La donna è mobile* di Riccardo Malipiero e inizia l'attività di scenografo per la Televisione Italiana. A partire dagli anni Cinquanta si moltiplicano le mostre personali e collettive di pittura, grafica e disegni sia in Italia che all'estero e i riconoscimenti si fanno più frequenti. Nel 1963 viene premiato alla Biennale dell'incisione di Venezia. Nell'estate 2003 il Comune di Milano gli dedica un'ampia retrospettiva per inaugurare la rassegna "Maestri a Milano" alla Rotonda della Besana.

*Interno rosso*, 1973

Olio su tela, 80 x 6 x 99,5 cm

Firmato in basso a destra: "Rognoni F 73"

Verso: "Rognoni F 73 Interno rosso"

Milano, Collezione privata

*Esposizioni: Franco Rognoni, L'ironia poetica*, Milano, Galleria Annunciata, 1974 (tav. 17); *Franco Rognoni. Opere 1931-1998. Interni/Esterni*, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Rotonda della Besana, 2003 (p. 75, n. 48)

*Bibliografia: R. Sanesi, Franco Rognoni*, Milano, Edizioni dell'Annunciata, 1980 (p. 135)

(S.B.)

### Georges Rouault

(Parigi, 27 maggio 1871 - Parigi, 13 febbraio 1958)

Pittore e incisore, nasce nell'anno della Comune parigina in una cantina del quartiere di Belleville, durante il bombardamento della parte settentrionale della città. Figlio di un ebanista, inizia a lavorare come apprendista dal pittore Tamoni e in seguito dall'artista vetraio Hirsch, che gli permette di frequentare contemporaneamente i corsi dell'École des Arts decoratifs. Insofferente all'orientamento classicista della scuola, decide di dedicarsi completamente alla pittura entrando, nel dicembre del 1890, all'École des Beaux-Arts nell'atelier dell'artista Elie Delaunay cui succede, poco dopo, Gustave Moreau. Grazie alla guida del maestro simbolista si avvicina allo studio di Rembrandt e partecipa a due edizioni del Prix de Rome, non riuscendo tuttavia a conseguire alcuna vittoria. Alla delusione da ciò derivante si aggiunge, nel 1898, la morte di Moreau che lascia alla città di Parigi l'intera produzione, nucleo di un futuro museo, di cui Rouault diverrà, pochi anni dopo, conservatore. Nel 1903 partecipa alla fondazione del Salon d'Automne con i colleghi Matisse, Marquet, Piot, Devallière e il critico Y. Rombosson, per poi esporvi fino al

1908. La sua pittura assume in questo periodo una direzione inedita: alla tecnica a olio si sostituisce l'acquerello e la tempera su carta e ai soggetti classici e religiosi un'umanità delusa, marginale e cupa abitata da prostitute, clown e acrobati ritratti con una grafia sommaria e caricaturale. Nel gennaio dello stesso anno sposa Marthe Sidaner, madre dei suoi quattro figli, e prosegue con il filone sulla Giustizia (*Giudici e Tribunali*) inaugurato poco tempo prima e ispirato dallo spettacolo dell'udienza del Tribunale della Senna. Trasferitosi a Versailles nel 1911, stringe amicizia con lo scrittore André Suarès, interrotta solo dalla morte di quest'ultimo nel 1948. I tragici eventi personali legati alla morte del padre e allo scoppio della I guerra mondiale lo inducono a realizzare la serie incisa di *Miserere et Guerre*, commissionategli da Ambroise Vollard divenuto, dal 1917, suo unico mercante. È da questo momento in poi che egli si dedicherà in maniera considerevole all'attività di incisore. Dal 1918 al 1930 riprende nuovamente la pittura ad olio, dipingendo principalmente soggetti religiosi e servendosi di una tavolozza più intensa e influenzata dalla pratica incisoria. Del 1926 è la pubblicazione dei *Souvenirs intimes*, un volume illustrato da sei litografie originali nei quali l'artista rievoca i suoi maestri e compagni spirituali. All'incisione e alla pittura alterna anche le scenografie e i costumi per il balletto di Diaghilev *Il figlio prodigo*, rappresentato al Teatro Sarah Bernhardt tra il maggio e il giugno del '29. La sua attività prosegue intensa dividendosi tra le prime esposizioni all'estero - in particolare negli Stati Uniti - e i vari soggiorni in Svizzera, Italia, Belgio e Olanda. Alla morte a ottantasette anni, nel febbraio del 1958, il Governo gli dedica esequie nazionali, celebrate nella chiesa di Saint-Germain-des-Prés alla presenza delle più alte cariche dello Stato.

*Ce sera la dernière, petit père!*, 1927

Questa sarà l'ultima, papà mio! (è la guerra, la guerra ancora domani... invidia e odio prospereranno in un mondo sapiente e meccanizzato. Ancora di più, miserere)

Acquatinta allo zucchero, puntasecca e rotella, 36,5 x 50,5 cm

Milano, collezione privata

*Esposizioni: Rouault. Il Miserere*, Città di Collegno, Sala delle Arti - Certosa reale, 2000 (cat. Gianfranco Altieri Editore, p. 72, tav. XXXVI)

*Solitaire, en cette vie d'embruches et de malices*, 1922

Solo in questa vita fatta di insidie e di malizie

Acquatinta allo zucchero, puntasecca, brunitoio e rotella, 57,5 x 41,5 cm

Milano, collezione privata

*Esposizioni: Rouault. Il Miserere*, Città di Collegno, Sala delle Arti - Certosa reale, 2000 (cat. Gianfranco Altieri Editore, p.76, tav. V)

*Face à face*, 1926

Faccia a faccia. (8 Agosto 1914; io sono qui ansioso per i miei amici e per i miei parenti)

Acquatinta, brunitoio, puntasecca e rotella, 57,5 x 43,5 cm

Milano, collezione privata

*Bibliografia: Rouault. Il Miserere*, Città di Collegno, Sala delle Arti - Certosa reale, 2000 (cat. Gianfranco Altieri Editore p.41, tav. XL)

(P.B.)

### **Alberto Savinio**

(Atene, 25 agosto 1891 - Roma, 5 maggio 1952)

Musicista, scrittore, pittore e scenografo, Andrea de Chirico, meglio conosciuto come Alberto Savinio, pseudonimo che adotta nel 1914 per distinguersi dal fratello Giorgio, è una delle personalità intellettuali più complesse del Novecento europeo. Vera e propria "centrale creativa", come egli stesso si definisce, esprime attraverso arti diverse una personale visione metafisica del mondo. Nato da genitori italiani dimostra un precoce talento musicale e si diploma in pianoforte e composizione al Conservatorio. Dopo la morte del padre nel 1905 si trasferisce insieme alla madre e al fratello a Monaco di Baviera dove, all'età di quindici anni, compone la sua prima opera, *Carmela*. Nel 1907 è in Italia, prima a Roma, poi a Milano e nel 1910 a Firenze. La vita errante lo porta a designare la Grecia, sua terra natale, a luogo per eccellenza dell'infanzia non soltanto autobiografica, ma anche collettiva, mitica culla dell'umanità e soprattutto fonte di ispirazione per tutta la sua produzione artistica. Accanto all'attività musicale si dedica allo studio appassionato di filosofia, mitologia, storia, letteratura e scienze. Dal 1911 al 1915 risiede con il fratello a Parigi dove entra in stretto contatto con le avanguardie artistiche europee, in particolare con il circolo de "Le soirées de Paris", la rivista diretta da Guillaume Apollinaire. Lo scoppio della guerra costringe però entrambi a tornare in patria. Alberto decide contemporaneamente di abbandonare la musica per dedicarsi alla scrittura. Cruciale è il periodo trascorso a Ferrara con Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis e Carlo Carrà, interrotto nel 1917 dal suo invio in Macedonia, dove resterà fino alla fine del conflitto. Nell'immediato dopoguerra intensifica l'attività letteraria, pubblica *Hermaphrodito*, collabora a numerosi giornali e riviste ed è tra i fondatori di "Valori Plastici". Soltanto tra il 1925 e il 1926 inizia l'attività pittorica, in coincidenza con il secondo trasferimento a Parigi. In perfetta sintonia con i testi musicali e le opere letterarie, ritornano nelle sue tele i temi dell'infanzia, il mito e la metamorfosi. Prima presentazione ufficiale della sua pittura in Italia è la mostra alla Galleria Milano dei "pittori italiani residenti a Parigi" nel gennaio del 1930, seguita dalla Biennale di Venezia, dove espone nella sala degli "Appels d'Italie". Nel 1934, proprio quando Guido Pajetta compie il suo primo viaggio nella capitale francese, Savinio decide di tornare definitivamente in Italia. L'ambiente culturale italiano riserva un'accoglienza ostile ai fratelli de Chirico, accusati di essere stranieri e antifascisti. Nonostante l'avvicinamento a "Novecento" e l'adozione di soggetti più tradizionali

nelle sue opere, quali ritratti, paesaggi e nature morte, l'artista continuerà a sentirsi incompreso e isolato. Nel secondo dopoguerra riprende l'attività musicale e teatrale realizzando scene e costumi per la Scala di Milano. Continua a dipingere fino alla fine, esprimendo nelle ultime tele un pessimismo cupo, non più alleviato dall'ironia.

*La famille*, 1930 ca.

Olio su tela, 38 x 46 cm

Non firmato e non datato

(Autentica di Angelica Savinio)

Milano, Collezione privata, courtesy Galleria Tega

Provenienza: Collezione Philippe Berthelot, Parigi

*Esposizioni: Die andere Moderne. De Chirico und Savinio*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 2001-2002 (cat. p. 331, n. 139); *Da Cà Pesaro a Morandi. Arte in Italia 1919-1945*, Conegliano, 2002 (cat. p. 137)

(S.B.)

### **Mario Sironi**

(Sassari, 12 maggio 1885 - Milano, 14 agosto 1961)

In seguito alla morte del padre, si trasferisce con la famiglia a Roma, dove s'iscrive alla facoltà d'ingegneria. Entrato in contatto con il vivace ambiente culturale della capitale, abbandona gli studi universitari per iscriversi all'Accademia di Belle Arti. Frequenta lo studio di Balla, stringendo amicizia con Boccioni e Severini.

Nel 1915 aderisce al Futurismo dopo avere iniziato un'intensa attività di disegnatore e illustratore.

Lo scoppio del primo conflitto mondiale lo convince ad arruolarsi come volontario nell'esercito fino al 1919, anno della sua prima personale alla Galleria d'arte Bragaglia a Roma. Nello stesso anno si trasferisce definitivamente a Milano dove collabora con numerose riviste, tra cui "Il Popolo d'Italia", di cui tiene in seguito la rubrica della "critica d'arte". Nel 1922 - insieme a Bucci, Funi, Malerba, Marussig, Dudreville e Oppi - è animatore del gruppo "Novecento", partecipando, due anni più tardi, alla XIV Biennale di Venezia. Allo scioglimento del gruppo coincide un periodo di grande attività, in cui la pittura di Sironi si caratterizza per l'asprezza del segno e il monumentalismo della figura. Dall'inizio degli anni Trenta si dedica alla progettazione e realizzazione di dipinti murali secondo una prospettiva di unità delle arti che includeva la decorazione, la scultura e l'architettura. Oltre alla preparazione della vetrata *La carta del lavoro* per il Palazzo delle Corporazioni nel 1932 concepisce una serie di interventi alla Mostra del decennale a Roma. È dal 1932, inoltre, che si stringe il rapporto di lavoro e conoscenza con Guido Pajetta. L'anno successivo lo stesso Pajetta si troverà coinvolto nel grande laboratorio della V Triennale in cui Sironi, membro del direttorio, dirige la realizzazione della sezione dedicata al muralismo. Nel dicembre del 1933, dalle pagine della rivista "La Colonna", appare il *Manifesto della pittura murale*, dove Sironi precisa l'intento di abbandonare la pittura da cavalletto in direzione di un'arte pubblica caratterizzata da una funzione educativa. Da questo momento in poi il suo impegno in opere di carattere monumentale s'infittisce, vedendolo partecipare alla decorazione per l'aula Magna dell'Università di Roma, per il palazzo de "Il Popolo d'Italia" e per il palazzo di Giustizia di Milano. Ritornato alla pittura di piccole dimensioni dal 1943, Sironi continua a dipingere, riprendendo spesso i temi delle periferie urbane e realizzando tele dove il personale repertorio decorativo si converte in un rinnovato sistema di segni. L'artista ottiene ripetuti riconoscimenti (Premio Luigi Einaudi, medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione) fino all'agosto del 1961, anno della morte.

*Contadino*, 1928

Olio su tela, 76 x 75 cm

Firmato in basso a destra: "Sironi"

Milano, collezione privata

*Esposizioni: Novecento milanese*, Firenze, Galleria Bellenghi, dicembre 1928 (n. 28, ripr.); Nizza, 1929 (n. 119, *Paysan*); *Mario Sironi*, Firenze, Palazzo Corsini, 1969; *Omaggio a Sironi. Opere 1922-1960*, Milano, Galleria Bellinzona, gennaio-marzo 2002 (pp. 14-15, ripr. e copertina); *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003 (cat. Mazzotta, pp. 104-105, n. 27 ripr.)

*Bibliografia: Mariani, 1928 mancano dati bibliogr. pp. non numerate*

*Nudo di donna*, 1928

Olio su tavola, 55 x 45 cm

Non firmato e non datato

Milano, Collezione privata, courtesy Claudia Gianferrari

ESPOSIZIONI, BIBLIO???

(P.B.)

## Bibliografia essenziale

- 1925  
Reale Accademia di Brera e Società per le belle arti, *Esposizione Nazionale d'Arte. Catalogo*, Milano, Palazzo della Permanente, ottobre-dicembre 1925, Milano, Stamperia e tipografia industriale, 1925
- 1928  
*La XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1928. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1928<sup>2</sup>  
G. Cornali, *Novecentisti italiani alla XVI Biennale di Venezia*, in "Il Secolo-La Sera", 9 maggio 1928  
C. Carrà, *La Biennale di Venezia. La nuova pittura italiana*, in "L'Ambrosiano", 25 maggio 1928.  
*I Mostra regionale d'Arte Lombarda*, Milano, Palazzo della Permanente, 18 novembre - 30 dicembre 1928, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1928, pp. 25, 32, 41.  
V. Bucci, *La prima Mostra Sindacale d'arte lombarda*, in "Corriere della sera", 28 novembre 1928  
V. Bucci, *Mostre milanesi. Sindacati*, in "Le Arti Plastiche", VII, (20), 1928  
C. Carrà, *La Mostra dei Sindacati*, in "L'Ambrosiano", 3 dicembre 1928.
- 1929  
*Seconda mostra del Novecento Italiano*, Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1929.
- 1930  
*XVII Esposizione Biennale Internazionale d'arte. 1930. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1930<sup>2</sup>
- 1931  
*Prima Quadriennale d'arte nazionale*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, gennaio-giugno 1931, Roma, Edizioni Enzo Pinci, 1931, pp. 119-120.
- 1932  
*III Mostra d'arte del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Lombardia* (Biennale di Brera), Milano, Palazzo della Permanente, 14 febbraio - 15 marzo 1932, Milano, Tipografia Giuseppe Galli, 1932, pp. 46, 85.  
D. Bonardi, *La terza mostra del Sindacato Fascista Belle Arti di Lombardia alla Permanente. La salda affermazione del nuovo equilibrio estetico in una imponente rassegna di pittura e scultura e di bianco nero*, in "Il Secolo-La Sera", 13 febbraio 1932. C. Carrà, *La mostra lombarda. Pittura e scultura*, in "L'Ambrosiano", 24 febbraio 1932.  
C. Carrà, *La mostra lombarda - Bianco e nero*, in "L'Ambrosiano", 9 marzo 1932.  
*Gli Acquisti della Provincia alla Mostra del Sindacato Belle Arti*, in "Il Popolo d'Italia", 11 marzo 1932.  
*Alla Mostra del Sindacato Belle Arti*, in "Il Popolo d'Italia", 15 marzo 1932.  
x. [Mario Sironi?], *Bianco e nero alla III Mostra sindacale lombarda*, in "Il Popolo d'Italia", 20 marzo 1932.  
M. [Mario Sironi], *La III Mostra del Sindacato fascista delle Belle Arti di Lombardia sarà inaugurata stamane dal Ministro delle corporazioni S.E. Bottai*, in "Il Popolo d'Italia", 14 febbraio 1932 (ora in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 117-126).  
*XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. 1932. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1932<sup>2</sup>  
V. Costantini, *Cronache Milanesi - La mostra del Sindacato Lombardo*, in "Emporium", Bergamo, marzo 1932, p. 182.  
u.c.n., *Premi Principe Umberto*, in "Cronache Latine", 1932.
- 1933  
Gian Capo (G. Capodivacca), *I mostra Personale di Guido Paolo Pajetta*, Milano, Galleria Milano, 8 - 19 gennaio 1933, Milano, Arti Grafiche Pizzi e Pizio, 1933.  
D. Bonardi, *Artisti che espongono. G. Paolo Pajetta*, in "Il Secolo-La Sera", Milano, 12 gennaio 1933.
- C. Carrà, *Pajetta e Benvenuti*, in "L'Ambrosiano", Milano, 12 gennaio 1933.  
B. Moretti, *La mostra del pittore Pajetta*, in "L'Italia", Milano, 14 gennaio 1933.  
*Guido Pajetta alla "Milano"*, in "Il Popolo d'Italia", Milano, 14 gennaio 1933.  
*Galleria Milano*, in "Il Giornale dell'Arte", Milano, 15 gennaio 1933.  
*IV mostra del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti di Lombardia*, Milano, 11 marzo - 11 aprile 1933, Milano, Stabilimento Grafico Ripalta, 1933, p. 9.  
V. Costantini, *Cronache Milanesi - La IV Sindacale*, in "Emporium", Bergamo, marzo 1933, p. 171.  
*I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, Firenze, Tipocalcografia classica, 1933, pp. 46, 85, tav. LXXV.
- 1934  
D. Bonardi, *Mostre d'arte a Milano - Prima conclusione di Pajetta*, in "Il Secolo-La Sera", Milano, 24 febbraio 1934.  
N.D.Z., in "Hamburger Anzeiger", Hamburg, 15-16 Dezember 1934.  
M.K.R., *Kunstsalon Maria Kunde*, in "Hamburger Trauderblatt", 19 dicembre 1934.  
*V Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Lombardia*, Milano 1934, nn. 217-218.
- 1935 *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935, Roma 1935, p. 205.  
*Une Exposition - Guido Pajetta à Paris*, in "La Nuova Italia - L'Italie Nouvelle", Paris, 20 juin 1935.  
J. Frezouls, *Guido Pajetta à la Galeric "Le Niveau"*, in "Comoedia", Paris, 23 juin 1935.  
L.V., *Galerie "Le Niveau"*, in "Comoedia", Paris, 30 juin 1935.  
*Exposition Guido Pajetta*, in "À Paris", Paris, 5 juillet 1935.  
*Guido Pajetta*, in "Beaux Arts", Paris, 5 juillet 1935.  
R. Chavane, *Un peintre italien*, in "La Liberté", Paris, 7 juillet 1935.  
*Una mostra del pittore Pajetta a Parigi*, in "La Sera", Milano, 23 luglio 1935.  
H. Héraud, *Artistes d'Aujourd'hui - Guido Pajetta*, in "Sud", Marseille, juillet-aout 1935, pp. 16-17.
- 1936  
*VII Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Milano*, Milano, Palazzo della Permanente, 15 febbraio - 15 marzo 1936, Milano, 1936, p. 14.  
D. Bonardi, *Guido Pajetta*, in "Bollettino della Galleria del Milione", Milano, 2-17 marzo 1936.  
D. Bonardi, *Artisti che espongono - Guido Pajetta*, in "La Sera", Milano, 11 marzo 1936.  
V.B. (V. Bucci), *Le Mostre d'Arte a Milano - Guido Pajetta ed altri pittori*, in "Corriere della Sera", Milano, 15 marzo 1936.  
L'Arciere, *Nella selva selvaggia... Lettera aperta all'Ill.mo Prefetto di Milano*, in "Cronaca Prealpina", 18 marzo 1936.  
*Le mostre d'arte a Milano - Guido Pajetta al "Milione"*, in "Il Popolo d'Italia", Milano, 20 marzo 1936.  
C. Carrà, *Beppe Ciardi - Guido Pajetta*, in "L'Ambrosiano", Milano, 20 marzo 1936.  
L'Arciere, *Nella selva selvaggia. Lettera aperta all'Ill.mo Prefetto di Milano*, in "Cronaca Prealpina", Milano, 18 marzo 1936.  
L'Arciere, *Nella selva selvaggia. Ah, certa critica!*, in "Cronaca Prealpina", Milano, 25 marzo 1936.
- 1937  
*VIII Mostra del Sindacato Internazionale Fascista delle Belle Arti*, Milano, Palazzo della Permanente, 13 febbraio - 14 marzo 1937, Milano 1937, p. 14, fig. 61.  
*Guido Pajetta*, in "La Nuova Italia - L'Italie Nouvelle", Paris, 18 mars 1937.  
M.E., *Guido Pajetta, peintre "turbolent de l'esprit"*, in "L'ami du Peuple", Paris, 24 mars 1937.  
U. Brunelleschi, *Artisti d'Italia - Il pittore Guido Pajetta*, in "La Nuova Italia - L'Italie Nouvelle", Paris, 25 mars 1937.  
*Il pittore Guido Pajetta espone a Parigi*, in "La Stampa", Torino, 27 marzo 1937.  
*Deux debuts*, in "Le Petit Parisien", Paris, 31 mars 1937.  
*Mostra Pajetta a Parigi*, in "La Tribuna", Roma, 4 aprile 1937.

- T. di Giorgio, *Note d'Arte - Una mostra personale*, in "Il Merlo", Paris, 2 mai 1937.
- 1939  
 III Quadriennale d'arte nazionale, Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939, Milano-Roma, Ed. Domus, 1939, p. 217.
- 1940  
 Artisti che espongono - Guido Paolo Pajetta, in "Corriere della Sera", Milano, 14 febbraio 1940.  
 Mostre d'Arte - Guido Paolo Pajetta, in "La Sera", Milano, 16 febbraio 1940.  
 L.B. (L. Borgese), *Mostre Milanesi - Pajetta alla "Gianferrari"*, in "L'Ambrosiano", Milano, 17 febbraio 1940.  
 Mostre Milanesi - Paolo Pajetta, in "Il Popolo d'Italia", Milano, 17 febbraio 1940.  
 U. Ojetti, *La Mostra del Premio Bergamo*, in "Corriere della Sera", Milano, 19 novembre 1940.
- 1941  
 III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, Milano, Palazzo dell'Arter, maggio-luglio 1941, Milano, 1941, p. 37.  
 Pajetta 41, Galleria Grossetti, Milano novembre 1941, s. I. 1941.  
 D. Bonardi, *Mostre d'arte - Guido Pajetta*, in "La Sera", Milano, 4 novembre 1941.  
 Mostre Milanesi - Guido Pajetta, in "L'Ambrosiano", Milano, 7 novembre 1941.  
 M. Valsecchi, *Le Arti - Due mostre milanesi - Marussig e Pajetta*, in "Corriere Padano", Milano, 8 novembre 1941.
- 1942  
 IV Premio Bergamo - Mostra Nazionale di Pittura, Bergamo, Palazzo delle Ragione, settembre-ottobre XX (1942), Bergamo??, 1942, p. 43.
- 1947  
 G.P. Pajetta, U. Nebbia, in *Guido Paolo Pajetta*, Galleria S. Spirito, Milano 27 marzo - 11 aprile 1947, Milano, 1947, pp. 1, 2, 3.  
 Miacino, *Mostre*, in "Arte", Milano. aprile 1947.
- 1948  
 U. Nebbia, *Exposition Pajetta*, Galerie Drouant-David, s.l., 1948.  
 D.C. (Chevalier), *Un artiste italien retrouve Paris - G.P. Pajetta*, in "Arts", Paris, 27 fevrier 1948.  
 R. Guilly, *Pour la première fois depuis la Libération un "jeune" peintre italien G.P. Pajetta expose à Paris*, in "Combat", Paris, 28 fevrier 1948.  
 W. George, in "Ce matin", Paris, 2 mars 1948.  
 P.M. Dess, *Pajetta (Galerie Drouant David)*, in "Aux Ecoutes", Paris, 5 mars 1948.  
*Dans le galleries*, in "Ce Soir", Paris, 5 mars 1948.  
*Un peintre milanais retrouve Paris*, in "Semaine dans le monde", Paris, 5 mars 1948.  
*Pajetta - Galerie Drouant David*, in "Parisien Libéré", Paris, 6 mars 1948.  
 S.t., in "France Illustration", Paris, 6 mars 1948.  
 S.t., in "Le Monde", Paris, 10 mars 1948.  
 S.t., in "Gazette a chez Maxim's", Paris, 15 mars 1948.
- 1951  
 E. Camesasca - U. Galetti, *Enciclopedia della Pittura Italiana*, Garzanti Milano 1951, vol. III, ad vocem.
- 1952  
 Guido Pajetta and Emilio Greco, London, Roland Browse and Delbanco Gallery, April-May 1952, London 1952.  
 W.A. Stewart, *A Welsb artist and poet's pictures*, in "The Yorkshire Observer", York, 26 April 1952.  
 Guido Pajetta, in "The Scotsman", Edinburgh, April 26, 1952.  
 S. Bone, *Two Italian Artists*, in "Manchester Guardian", Manchester, April 30, 1952.  
 M. Chapman, *Art and Artists*, in "What's on in London?", London, May 2, 1952.  
 J.B., *Emilio Greco and Guido Pajetta*, at Roland, Browse and Delbanco, in "The New Statesman and Nation", London, May 3, 1952.  
 A Garrer, *Milan and Catania*, "Art News and Review", London, May 3, 1952.  
*Two Italian Artists - First London Exhibition*, in "The Times Monday", London, May 12, 1952.
- 1953  
 Picus, *Ciascuno a suo modo*, in "Candido", Milano, 1 febbraio 1953, p. 105.  
 Cost.m?? in "Corriere Lombardo", Milano, 3-4 febbraio 1953.  
 L. B., *Mostre d'Arte*, in "Corriere della Sera", Milano, 5 febbraio 1953.  
*Mostre Milanesi - Pajetta e De Amicis*, in "Milano sera", Milano, 6-7 febbraio 1953.
- 1955  
 Modigliani drawings - Pajetta paintings, London, Roland, Browse & Delbanco Gallery, March 1955, London, 1955.  
 E. Newton, in "time and tide", London, 2 April 1955.
- O. Blakeston, *From Italy*, in "Art News and Review", London, April 2, 1955.  
 J. Berger, in "The New Statsman and Nation", London, April 16, 1955.
- 1957  
 Guido Pajetta recent paintings - Henry Moore drawings and maquettes, London, Roland, Browse and Delbanco, September-October 1957.  
 British and continental paintings, in "The Daily Telegraph", London, September 20, 1957.  
 Mr. Guido Pajetta, in "The Times", London, September 23, 1957.  
 S.t., in "The Lady", London, October 3, 1957.  
 Portrait of the artist Guido Pajetta, in "Art News and Review", London, 1957.
- 1958  
 R. De Grada, *Guido Pajetta. Opere recenti*, Milano, Galleria E. Sacerdoti, 15-31 marzo 1958, Milano 1958.  
 M. Lepore, *Rassegna delle mostre d'arte*, in "Corriere d'Informazione", Milano, 20 marzo 1958.  
 Andar per mostre, in "Corriere Lombardo", Milano, 25 marzo 1958.  
 M.P., *Rassegna delle Mostre - Pajetta pittore tra cubismo e Picasso*, in "La Notte", Milano, 25-26 marzo 1958.  
 Le cronache d'arte, in "L'Unità", Milano, 27 marzo 1958.  
 Torna a Milano il "reclamo di Milano", in "Corriere Lombardo", Milano, 29 marzo 1958.
- 1960  
 Nature morte pronte a partire, in "Corriere Lombardo", Milano, 12-13 marzo 1960.  
 M. Lepore, *Le Mostre d'arte*, in "Corriere d'informazione", Milano, 15-16 marzo 1960.  
 E. Newton, *The dilemma of originality*, in "The Guardian", Manchester, September 19, 1960.  
 T.C. Rosenthal, *Roland Browse & Delbanco - Pajetta and Dunstan*, in "Art News and Review", London, September 24 - October 8, 1960.  
 R.O. Dunlop, *Round she galleries*, in "John o' London's", London, October 6th, 1960.
- 1963  
 Pajetta - Dunstan, Roland, London, Browse and Delbanco Gallery, February-March 1963, London, 1963.  
 M. Wikes-Joyce, *Dunstan and Pajetta*, in "The Arts Review", London February 9-23, 1963.  
 M. Mont. (M. Monteverdi), *Le Mostre di Milano*, in "Corriere Lombardo", Milano, 7-8 dicembre 1963.  
 M. Lepore, *Mostre d'arte - La settimana nelle gallerie milanesi*, in "Corriere d'Informazione", Milano, 11-12 dicembre 1963.  
 M.P., *Jean Arp alla Galleria Schwarz. Lo scultore punto e virgola - I fiori di Pajetta - Franco Francesce: il tragico del colore*, in "La Notte", Milano, 14-15 dicembre 1963.
- 1964  
 L.Br. (Borghese), *Pajetta alla Galleria Cassani*, in "Nuovo Corriere degli Artisti", n. 1, Milano, gennaio 1964, p. 5.  
 U. Nebbia, in "Ceramica", Milano, gennaio 1964, pp. 42-43.  
 Milano - Pajetta, in "L'Unità", Milano, 4 gennaio 1964.  
 L. Borgese, *Mostre d'arte - Pajetta*, in "Corriere della Sera", Milano, 19 gennaio 1964.  
 M. Lepore, *Un pittore piuttosto raro*, in "Settimo Giorno", Milano, 25 gennaio 1964, p. 91.  
 G. Fantuzzi, *La pittura di Guido Pajetta*, in "Le Arti", Milano, febbraio 1964, p. 21.  
 Mostre d'arte - Intensa settimana nelle gallerie di Milano, in "Corriere d'Informazione", Milano, 13-14 maggio 1964.
- 1966  
 M. Monteverdi, *L'ultima favola di Pajetta*, in "Pajetta", Milano, Galleria del Lauro, dicembre 1966 - gennaio 1967, Milano 1966.  
 M. Mont. (M. Monteverdi), *Le mostre di Milano. Guido Pajetta al Lauro*, in "Corriere Lombardo", Milano, dicembre 1966.  
 Mostre d'arte, in "L'Unità", Milano, 4 dicembre 1966.  
 M. Lepore, *Mostre d'arte: Pajetta e Venturelli*, in "Corriere d'Informazione", Milano, 14-15 dicembre 1966.  
 L. Borgese, *Mostre d'arte - Guido Paolo Pajetta*, in "Corriere della Sera", Milano, 20 dicembre 1966.  
 M. Portalupi, *Mostre d'arte - Il sigillo sulla tela*, in "La Notte", Milano, 22 dicembre 1966.  
 D. Villani, *Mostre d'arte a Milano. Il ventennale dello specialismo e il paesaggio nell'arte d'oggi*; in "Libertà", Piacenza, 22 dicembre 1966.
- 1967  
 R. Biasion, *Disse grazie ai maestri per cominciare tutto da capo*, in "Oggi illustrato", Milano, 12 gennaio 1967.  
 M. Monteverdi, *L'ultima favola di Pajetta*, in Pajetta, Galleria del Lauro, Milano, dicembre 1966-gennaio 1967.  
 F. Passoni, *Aperta a Milano da un notissimo mercante d'arte. Galleria per un solo pittore*, in "Avanti", Milano, 15 gennaio 1967.  
 XXV Biennale d'Arte Città di Milano, Milano, Palazzo della Permanente, 26 ottobre - 30 novembre 1967, Milano, 1967, pp. XXV, 94.

- 1968  
M. Portalupi, *Guido Pajetta, 70enne allievo del leggendario Alciati. Il corsaro del colore*, in "La Notte", Milano, 17 gennaio 1968.  
*Pajetta tranquillo*, in "La Notte" Milano, 6 marzo 1968.  
Mont. (M. Monteverdi), *Il pittore in copertina: Guido Pajetta*, in "Andar per mostre", n. 11-12, Milano, 1968, p. 177.
- 1970  
*Pajetta*, in "La Notte", Milano, 11 marzo 1970.  
M. De Micheli, *Mostre d'arte. Guido Pajetta*, in "L'Unità", Milano, 12 marzo 1970.  
P., *Mostre d'arte*, in "Il Sole 24 ore", Milano, 18 marzo 1970.  
R. De Grada, *Si respira in Riviera*, in "Vie Nuove", Milano, 22 marzo 1970.  
M.L., *La settimana delle mostre a Milano*, in "Corriere d'Informazione", Milano, 1-2 aprile 1970.
- 1971  
M. Monteverdi, *Fiori e nature morte come musica*, in "Pajetta", Milano, Galleria del Lauro, marzo-aprile 1971, Cremona, 1971.  
M.L., *La settimana delle mostre a Milano*, in "Corriere d'Informazione", Milano, 11-12 marzo 1971.  
*Mostre d'arte*, in "Avanti!", Milano, 25 marzo 1971.  
M. Portalupi, in "La Notte", Milano, 25 marzo 1971.  
A. Sala (a cura di), *Arte-esposizioni*, in "Amica", Milano, 20 aprile 1971, p. 173.  
*Mostre d'arte*, in "L'Unità", Milano, 14 maggio 1971.
- 1972  
G. Pajetta, *Guido Pajetta. 1928-34*, Milano, Galleria del Lauro, febbraio-marzo 1972, Cremona 1972.
- 1973 A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori moderni e contemporanei*, Milano, 1973, IV ed., ad vocem.
- 1974 G. Pajetta, *Pajetta*, Milano, Edizioni Galleria del Lauro, 1974.
- 1976 G. Pajetta, *Guido Pajetta*, Zürich, Galerie Walcheturm, 7 maggio - 5 giugno 1976, Milano, Edizioni Galleria del Lauro, 1976.
- 1986 *Arte Moderna - Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 22 G. Mondadori & ass., Milano 1986, pp. 370.
- 1987  
*Arte Moderna - Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 23, Milano, G. Mondadori & ass., 1987, pp. 114-115.  
M. De Micheli, *Il fascino di un'esperienza pittorica*, Milano, G. Mondadori & ass., 1987, pp. 7-36.  
P. Levi, *Segno e colore come etica*, Milano, G. Mondadori & ass., 1987, pp. 39-41.  
M. Sozzi, *La vicenda artistica*, Milano, G. Mondadori & ass., 1987, pp. 43-60.  
A. Zaninotto, *Cenni biografici*, in "Guido Pajetta", Milano, G. Mondadori & ass., 1987, pp. 61-62.  
P. Levi, *Guido Pajetta. Opere dal 1937-1985*, pieghevole della mostra al Centro d'Arte e Cultura "Il cortile", Cava de' Tirreni (Sa) 13-28 giugno 1987.  
F. D. Martino, *Guido Pajetta, Opere dal 1937-1985*, pieghevole della mostra alla Galleria d'Arte "La Linea", Ferrara 1987.  
R. De Grada, *Guido Pajetta. Mostre Antologica 1930-1985*, Venezia, Scuola del tiratore e battiario, 18 luglio - 10 settembre 1987, Milano, 1987.  
*Pajetta pittore*, in "Venezia 7", Venezia, 30 luglio - 5 agosto 1987.  
E. D. M. (E. Di Martino), *Guido Pajetta, una riscoperta*, in "Il Gazzettino", Venezia, 8 agosto 1987.  
*Guido Pajetta*, in "EurArt", Torino, agosto-settembre 1987.  
G. Gasparotti, *Andar per galleria*, in "Gente Veneta", Venezia, 29 agosto - 5 settembre 1987.  
*Gallerie private - Venezia. Rilettura attenta di due artisti*, in "Arte", Milano, n. 177, settembre 1987, p. 20.  
*Venezia - Guido Pajetta pittore fresco e giovanile*, in "La Gazzetta delle Arti", Mestre, settembre 1987.  
Giu. Ga (G. Gasparotti), *La pittura inspiegabilmente dimenticata di Guido Pajetta*, in "Corriere Veneto", Venezia, 9 settembre 1987.
- 1988  
*Arte Moderna - Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 24, Milano, G. Mondadori & ass., 1988, p. 120.  
*Presenza di un pittore*, in "EurArt", Torino, marzo 1988.  
*Milano - Antologica di Pajetta con 80 dipinti alla "Permanente"*, in "Arte", Milano, maggio 1988, p. 38.  
M. De Micheli, *Guido Pajetta - Mostra antologica 1922-1985*, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 12 maggio - 12 giugno 1988, Milano, Comune di Milano
- Regione Lombardia, 1988.  
*Due generazioni a confronto*, in "Grazia", Milano, 8 maggio 1988, p. 40.  
*Pajetta*, in "Vivi Milano" (suppl. "Corriere della Sera"), Milano, 12 maggio 1988.  
A. Fiz., *Chiaristi*, in "Il Sole 24 ore", Milano, 15 maggio 1988.  
A. Murgia, *La mostra di Guido Pajetta. Il violinista della tela*, in "Il Giornale", Milano, 15 maggio 1988.  
E. Muritti, *Pajetta, outsider del cavalletto*, in "Il Giornale", Milano, 15 maggio 1988.  
F. Portinari, *Immagini - da Monza con ironia*, in "Panorama", Milano, 15 maggio 1988, p. 8.  
*Arte & Mercato - riscoperte - Silenzio d'argento*, in "L'Europeo", Milano, 27 maggio 1988, p. 32.  
*Da non perdere - Milano*, in "Gioia", Milano, 30 maggio 1988, p. 175.  
*Rendez-vous. Mostre*, in "Harper's Bazaar Italia", Milano, maggio-giugno 1988.  
A. B. Di Risio, *Mostra Antologica di Guido Pajetta*, in "Artcultura", Milano, giugno 1988, p. 12.  
*Mostre segnalate - Milano*, in "Casa Vogue", Milano, giugno 1988.  
*Milano*, in "Taxi", Milano, giugno 1988.  
M. Negro, *Guido Pajetta, pittore insolito*, in "L'Eco di Bergamo", Bergamo, 9 giugno 1988.  
L. Cavadini, *Un caleidoscopio di mostre (ma non è fine stagione?)*, in "La Provincia", Cremona, 9 giugno 1988.  
M. Negro, *Guido Pajetta Antologica (1922-1985)*, in "Alba", Milano, 10 giugno 1988, p. 88.  
*Un figlio d'arte "ritrovato" a Palazzo Reale*, in "Il Giornale", Milano, 18 giugno 1988.
- 1989  
*Arte Moderna - Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 25, Milano, G. Mondadori & ass., 1989, pp. 126-127.  
M. Lorandi, *Guido Pajetta tra surrealismo e naturalismo chiarista, 1933-1946*, Bergamo, Galleria d'Arte Bergamo, 8 aprile - 7 maggio 1989, Albegno di Trebiolo (Bg), Cooperativa Grafica, 1989.
- 1990  
*Arte Moderna - Catalogo dell'Arte Moderna italiana*, n. 26., Milano, G. Mondadori & ass., 1990, p. 215.
- 1992  
*Arte Moderna - L'Arte del '900 dal Futurismo a Corrente*, n. 2, Milano, G. Mondadori & ass., 1992, p. 168.  
M. Lorandi, *Ironia, sarcasmo ed erotismo nella pittura di Guido Pajetta*, Monza, Galleria d'Arte Antologia, 14 novembre - 20 dicembre 1992, Albegno di Trebiolo (Bg), 1992.  
*Pietro Pajetta (Serravalle 1845-Padova 1911). Cantastorie dell'Ottocento Veneto*, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 14 novembre-30 dicembre 1992, a cura di V. Pianca, Vittorio Veneto, Grafiche De Bastioni, 1992.
- 1993  
*Gli anni del Premio Bergamo - Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993 - 9 gennaio 1994, Milano, Electa, 1993, pp. 232-233.  
*Il Premio Bergamo 1939-1942 - Documenti, lettere, biografie*, Milano, Electa, 1993, pp. 277-279.
- 1994  
*Guido Pajetta anni Trenta-Ottanta*, Milano, Galleria d'Arte Cufiso, 18 maggio - 18 giugno 1994, Milano, 1994, presentata da Enrico Crispolti.
- 1995  
Giorgio di Genova, in *Storia dell'Arte Italiana del '900 - generazione maestri storici*, Bologna, Edizioni Bora, 1995, tomo 3°, pp. 1404-1407 e 1738-1740.
- 1996  
*Una stazione per l'arte - Omaggio al Maestro Guido Pajetta (Monza 1898 - Milano 1987)*, S. Bona (Tv), Edizioni Tintoretto, 1996.  
Giorgio Di Genova, *Viaggiando sui binari dell'arte*, Venezia S. Lucia, 30 marzo - 5 maggio 1996.  
F. Revel, *Guido Pajetta, Firenze??*, Edizioni S.M.A.C., 1997.
- 1998  
P. Biscottini, *Guido Pajetta (1898-1987). Acrilici*, Milano, Fondazione Stelline, 10 giugno - 10 luglio 1998, Milano, 1998.
- 2002



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86  
20092 Cinisello Balsamo, Milano  
tel. 02 61 83 63 37  
fax 02 61 72 464  
[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura  
sono state eseguite presso lo stabilimento  
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa  
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare  
nel mese di ottobre 2003