

SPOLETO anni 50

LEONCILLO
DE GREGORIO — MARIGNOLI — RASPI

SPOLETO anni 50

29 maggio -3 luglio 1982

inaugurazione

29 maggio 1982 ore 19

giorni feriali: ore 17-20

**l'attico - esse arte
roma - via del babuino 114**

SPOLETO ANNI CINQUANTA

Non è certo agevole dare conto, in una visione che sia ad un tempo sintetica ed esauriente, di un periodo quale fu quello degli Anni Cinquanta; e ciò anche se si pone lo sguardo su di una ben precisa situazione, osservata, oltre al resto, attraverso un'ottica determinata a priori. Fissato un punto, ecco che altri vengono chiamati in causa con il loro carico d'implicazioni e, perché no?, di contraddizioni; definito un concetto, meglio, delineato un ambito o, se vogliamo, perfino un'atmosfera, immediatamente ci si avvede che qualcosa manca ed allora il discorso, che si avrebbe voluto contenere entro certi limiti, deve essere allargato per una somma di rimandi, magari soltanto a livello di nozioni e di dati.

Se questo accade sul piano mentale, per chi ha vissuto l'epoca e con una sovrapposizione di incalzanti ricordi, cosa succederà davanti alla pagina, non dico già scritta, ma nel momento stesso in cui parola dopo parola, concetto dopo concetto, prenderà forma? Abbiamo un autentico letto di Procuste sul quale vanno costrette od ampliate non solo questioni d'ordine estetico.

In quel torno di anni vi furono, e non si può fare a meno di accennarvi, tensioni di non poco rilievo, che determinarono risvolti e riflessi e riverberi persino nel mondo dell'arte e in maniera davvero marcata, per non dire inusitata. In altri termini, se sempre è esistito un rapporto di dare e di avere fra l'ambiente (inteso nella sua polivalenza di fenomeni politico-sociologici) e gli artisti, questo rapporto negli Anni Cinquanta fu talmente stretto da determinare e da improntare un'unica realtà.

Mi riferisco a quell'angoscia ed a quel disagio esistenziale, a quell'affermazione estrema di individualità — e i due termini non sono certo antitetici come parrebbe — che la generazione uscita dalla seconda guerra mondiale portava in sé praticamente ovunque. Ai traumi che tutti avevano alle spalle, e non solo i reduci, alle difficoltà di inserimento in un nuovo modo di vivere, si aggiungeva il timore per nulla infondato di un altro conflitto; di contro si assisteva, con il consolidarsi di una ripresa economica, al nascere dell'ebrezza consumistica.

Da qui tensioni, contraddizioni ed incertezze che coincisero e confluirono naturalmente in un particolare *background* che, formatosi fin dagli albori degli Anni Quaranta, si definì in maniera sempre più marcata con un insieme di sfaccettature, oltre al resto, letterarie e filosofiche di varia estrazione, sia dal punto di vista ideologico che geografico (Artaud, Céline, Miller, Ponge, Camus, Sartre, Heidegger, Jaspers, Beckett, Dylan Thomas, etc.).

Talvolta era la protesta, il grido ad erompere; in altri casi prendeva spazio una melanconica visione, perfino un proustiano riflettere sul nostro modo di essere nel mondo, di vivere nel ricordo, di sopravvivere addirittura, come in questi versi, dai quali paiono affiorare gli «Otages» di Fautrier, che diedero titolo ad un'aurea raccolta di Gaetano Arcangeli:

«Solo se ombra potrai sopravvivere / a rianimare il deserto / dopo il fragore, gli schianti... // Così, lieve, potrai rassomigliare / ai nuovi simulacri, ombre di uomini, / tornati da lontane prigionie». (1)

La citazione mi sembra opportuna e non solo per ricordare da queste pagine, e con un affettuoso inciso, accanto a Francesco, studioso e critico d'arte tra i più sensibili di allora, il fratello poeta, la citazione mi sembra opportuna — dicevo — per riferire di un clima e di stati d'animo, di una situazione, in una parola, che per quanto concerne le arti visive si diramò con infiniti rivoli ribollenti nella grande stagione dell'esistenzialismo e dell'Informale; una stagione varia come gli appellativi che la contraddistinsero, in cui l'irrazionale tenne banco — Michel Tapié cita, fra l'altro, «la più indifferente disinvoltura e la più feconda anarchia» (2) — al punto che il dettato dell'inconscio, dell'effusione più intima, vennero ad amalgamarsi con gli spessori, talvolta violenti, della materia pittorica — il grumo si rapprende o si espande a macchia — e del segno che da 'scrittura' si tramutò in gesto, in situazione esistenziale tesa al massimo. Sono gli anni di Burri, di Wols, di Pollock, di Tobey, di Fautrier, di De Kooning, di De Stael, di Afro, di Dubuffet, di Hartung, di Tapiés...

Citati così paiono una manciata di nomi, e qualche altro ne andrebbe forse aggiunto; accontentiamoci comunque di questo ventaglio meramente indicativo per delineare, sia pure per grandi linee, una vitale e pulsante costellazione densa di allarmi, di disagi, di angosce e soprattutto di una drammatica affermazione di vita, quasi di rivolta.

Fu una ventata che investì un po' tutti, fu un linguaggio che presocché tutti coinvolse dall'Europa, agli Stati Uniti, al Giappone. L'ombra del campanile non era più sufficiente a misurare, come per il passato, le ore ed i fatti; ma fino ad un certo punto. Se l'Informale è stato una sorta di lessico universale, non mancarono tuttavia riverberi di tradizioni e di eredità, ancorate a loro volta ed a seconda dei casi, a quell'orticello di volterriana memoria nel quale ciascuno di noi, volente o nolente, anche se avvertito di quanto avviene altrove, è portato a muoversi.

Questione dunque complessa, alla quale ulteriori apporti sarebbero necessari per completare esaurientemente il quadro con opportuni riferimenti ai contributi più sensibili e puntuali di quegli studiosi i quali, con un incalzare di sempre nuove definizioni, ebbero qui da noi, a proporre una dialettica vasta e produttiva, inscindibilmente legata allo sviluppo —

si potrebbe usare anche il termine di viluppo — di accadimenti che, nonostante fossero fra loro scissi, erano pur sempre concatenati gli uni agli altri.

Si dovrebbero così soppesare ancora una volta le spigolose scansioni di quell'ecumenismo post-cubista che sedusse più di un pittore nostrano, per passare poi alle cronache del realismo socialista e quindi alla presa di posizione dell'astratto-concreto — autentico punto nodale — e di altri gruppi sempre più lontani dalla figurazione. Un decennio dunque ricco di fatti e di fermenti — come non ricordare all'interno di un simile ambito i contributi di Fontana, di Capogrossi e di Colla? — ed anche di sorprese, come quella di un gruppetto di pittori umbri, tre dei quali, De Gregorio, Marignoli e Raspi, figurano in questa rassegna con opere di quegli anni assieme a sculture di Leoncillo.

La loro individuazione si deve alla vivace ed appassionata perorazione di Francesco Arcangeli. Dopo la mostra al «Camino» di Roma (1954) — presentata da Mafai — ed a quella dell'anno dopo a Milano alla galleria «Spotorno», fu appunto Arcangeli a presentarli in una esposizione a «La loggia» di Bologna, intitolata «6 pittori di Spoleto». Del gruppo, oltre ai tre citati artisti, facevano parte anche Gianni Orsini, Ugo Rambaldi e Bruno Toscano. In quell'occasione, ricordato come due anni prima, nella rassegna del Premio Spoleto, artisti e critici (Melli, Mafai, Mazzacurati e lui stesso; nella tornata successiva Bellonzi e Carluccio) stupirono nel «riscontrare un livello così nutrito» (3), Francesco Arcangeli, analizzando quella che chiamava «una serrata civiltà -pittorica», pose subito in evidenza «una sorta di alto artigianato pittorico, che verrebbe quasi voglia d'intendere come eredità, inconsapevole ed atavica, della Spoleto remota: una miniera di civiltà, stratificata dai resti romani alla grande scultura decorativa del Medio Evo, dalle chiese longobarde agli affreschi, ridenti di colore, del Romanico; fino allo smalto cupo e fulgente dei grandi trecentisti umbri» (4).

Su questa argomentazione, su questo «discorso umbro», il critico bolognese ritornò in modo preciso per lo meno due volte; in quella splendida pagina dedicata a Leoncillo per la mostra a «L'Attico» di Roma (ottobre 1958) e in una lettera all'avvocato Sargentini, in cui, come vedremo tra un attimo, collega la situazione degli spoletini con quella dell'ultimo naturalismo.

«Avevo scritto — afferma Arcangeli nella citata lettera del novembre '58 — qualche cosa circa il loro rapporto con l'Umbria antica; ma allora io ero stato preso dall'intuizione, tutta Italia del Nord, lombarda-longobarda, dell'ultimo naturalismo; che non è stato uno scherzo, ma certe radici profonde che riaffioravano, una nuova passione che prendeva i più forti, i più sensibili artisti della mia terra. Ora, con altre presentazioni agli spoletini (Firenze, e ancora Bologna), con quella a Burri, con quella a Raspi, con questa a Leoncillo, ho tentato di portare avanti il discorso, sia pure a pezzi e bocconi. Ma siete voi che dovrete portarlo avanti a fondo; è un discorso importante, è quello della provincia nel senso profondo, non strapaesano del termine. Già lo scrivevo negli ultimi naturalisti: «... si può immaginare che qui sia una potenza che dalla provincia salga a qualche termine universale...». Ho ripetuto la cosa, senza ripensare agli ultimi

naturalisti, in Leoncillo; il passo verso la fine della prima pagina 'fedele a se stesso in profondità, alla sua provincia umbra'» (5).

Concludeva Arcangeli il pensiero, ma non la lettera, esortando Sargentini: «Avvocato, se potesse, con Burri e Leoncillo e gli spoletini giovani, se terranno, lei non avrebbe più paura di nessuno; e non avrebbe bisogno nemmeno dell'unità nazionale (Morlotti, per esempio, che fa il suo vero gioco a Milano, e del resto d'Italia se ne frega) a cui io credo poco». E ribadiva quindi: «Una regione che ha avuto San Francesco e Iacopone, i trecentisti umbri, e oggi ha Leoncillo, Burri, etc. (il piano di grandezza, a quello non badi, badi al significato) non ha paura di niente» (6).

Ci troviamo nel punto focale del pensiero di Francesco Arcangeli, così fermamente caratterizzato da una ricerca e da un'esaltazione, ricerca convinta e partecipata, lucida ed aperta nel senso più dialettico del termine, delle radici di qualsiasi fenomeno estetico o, se vogliamo allargare il discorso, culturale. E se queste radici affondano nella terra, nella terra di ciascuno — a proposito degli ultimi naturalisti, nel suo famoso saggio, ebbe a scrivere di una «marca di settentrione» (7) — al contempo traggono linfa dall'uomo medesimo, ne sono l'espressione nel senso più alto. Esiste «una consonanza in profondo, un diapason, una rispondenza, all'interno dell'uomo, — scrisse nel 1970 in occasione della mostra «Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana» — del ritmo naturale che non è possibile non chiamare 'esistenziale'. L'uomo che sente di 'esserci', di esistere in una determinata condizione dello spazio e del tempo, in un 'hic et nunc', in un 'dasein' come ha detto la moderna filosofia esistenziale tedesca, di essere stato generato a quella condizione secondo la carne e non secondo il verbo, sperimenta ed esprime, anzitutto, la propria fisicità. Ritengo che sia questa la condizione di base della vita, e perciò anche dell'arte». (8)

Tali concetti, altrimenti tradotti, portarono F. Arcangeli a delineare la menzionata esposizione bolognese da Wiligermo a Giorgio Morandi, da Vitale da Bologna ad Amico Aspertini, da Ludovico Carracci a Giuseppe Maria Crespi e, per quanto concerne quella che chiamerei la «marca d'Umbria», ecco i riferimenti alla grande civiltà medievale, agli affreschi romanici, alle tavole dei trecentisti. Non si può negare infatti che non esista a monte delle opere dei sei spoletini in questione, e qui il discorso andrebbe allargato dal momento che l'Umbria è la terra di Burri, non si può negare che non vi sia, sul piano mentale e dell'approccio con l'opera e quindi anche nei risultati, un particolare *esprit de finesse*. È come dire, menzionando l'immagine di Malraux della 'culla di spago' (il gioco che i bimbi facevano con una funicella annodata tra i pollici e gli indici, inventando sempre nuove immagini), che esiste una sorta di continuità e di profonda dialettica, un approccio formale netto ed inconfondibile.

Se tutto ciò concerne le premesse di una situazione ben definita, per continuare il discorso dovremmo per forza di cose ricorrere ad una silloge che tenesse conto degli ulteriori apporti critici, di Argan, di Calvesi, di Crispolti e di altri ancora (tanto per limitarci agli autori delle prefazioni e dei Saggi di maggiore impegno), ma in questo modo, proprio per l'interna dialettica già menzionata e per la somma di riferimenti di ordine generale

che ne discenderebbero, verremmo a trovarci di fronte ad una realtà fin troppo vasta ed esorbitante dall'attuale contesto, che in fondo altro non è che uno sguardo retrospettivo dai precisi confini e che ci porta a rivivere, a distanza di una ventina d'anni, i risultati di una cernita, dettata da un gusto puntuale, nonché da altre ragioni, come sempre avviene, più contingenti e quotidiane, ossia la splendida stagione della galleria «L'Attico» e quindi uno spaccato di cultura e di arte estremamente vivace.

È dunque opportuno puntare subito l'attenzione sull'attuale mostra che in pratica presenta caratteristiche analoghe a quella di tre anni fa che, con notevole successo, fu allestita al Museo di Saarbrücken con un titolo che riassume appieno la tematica finora svolta e cioè «Nuovo naturalismo umbro» (in tedesco invece recitava: «Paesaggi Informali»).

Anche ora la rassegna si apre con le superbe terrecotte di Leoncillo, il grande scultore — immaturamente scomparso nel '68 — che, più anziano dei tre pittori fu per loro di esempio oltre che di stimolo.

Ecco allora evidenziarsi quella sua drammatica e contrastata concrezione di materia e di colore, dall'architettura — quale definizione plastica dello spazio — organica e pulsante che sembra deflagrare dall'interno per porsi, rugosa ed acre, in un divenire rappreso che sembra ancora caldo, ardente. Ciò tuttavia entro certi limiti, poiché, come precisò Giulio Carlo Argan, «si potrebbe tentare, per la ceramica di Leoncillo, una spiegazione in chiave mitologica: la materia primaria, la terra, che è *periechon* ed incontra l'evento nella prova del fuoco. Ma sarebbe un'ambigua, pericolosa poetica. È più giusto parlare di colore, che di terra, e vedere come quei colori, che arrivano dal di fuori, dal mondo, acquistano un eccitato splendore quando toccano la terra e la penetrano: sembianze superficiali e volatili, che poi fanno massa, diventano gravi di materia, come spazio subitamente precipitato rappreso» (9).

La forma dunque ed il colore, al quale Roberto Longhi, per opere ancora legate al lessico di un realismo derivante dalla lezione espressiva della «Scuola romana» e da influssi postcubisti, diede una definizione valida anche per le sculture successive, allorché individuò la «levitazione ottica di un tono» (10). Ebbene, in queste masse che paiono appunto levitare, la forma si pone con tutta la sua fisicità, quale materia di colore, bloccata e tetragona, con la solidità dei suoi iati, delle sue riprese, dei suoi magmi e di cesure compiute con il filo della lama. Affiorano allora con suggestione immediata e provocatoria l'idea e l'immagine di una roccia squassata o, in altri casi, di resti, contorti allo spasimo, di secolari ulivi fossilizzati, ma sono soltanto delle immagini che appartengono ad un certo tipo di letteratura, e sulle quali non è il caso di insistere oltre, perché ciò che prevale in Leoncillo, al di là di tutto, è appunto l'organizzazione della forma ed il suo farsi plasticamente quale spazio concreto.

I tre pittori di questa selezione sono presenti con dipinti che vanno dal 1956 al 1960, per Giuseppe De Gregorio, ed al '59 per Filippo Marignoli e Piero Raspi. Come dato costante c'è da rilevare nei primi quadri un'impostazione che, nella varietà dei temperamenti dei rispettivi autori, non è soltanto di radice naturalistica, *tout court*, chiamando infatti in causa desinenze d'ordine «astratto-concreto». Si tratta, ed è bene porre subito nel dovuto risalto il particolare, di una netta scelta di campo, la

quale, oltre al resto, denota appieno una lucida intelligenza critica, considerati la situazione ed i fermenti di anni che ancora risentivano della drastica frattura del «Fronte Nuovo delle Arti».

L'ottimistico ecumenismo che, all'indomani della fine della guerra aveva unito artisti di diverse tendenze estetiche ed ideologiche, era stato infranto nel 1948 da un articolo di Roderigo di Castiglia (Palmiro Togliatti) su «Rinascita», nel quale era perentoriamente messa all'indice l'arte astratta. Ne derivarono polemiche a non finire ed il formarsi del cosiddetto realismo socialista. Qualche tempo dopo, nel 1952, Lionello Venturi costituì il «Gruppo degli otto» (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova) all'insegna dell'astratto-concreto.

I tre spoletini dunque ebbero idee chiare, attenzione pronta e, ciò che conta, palesarono una sensibilità pittorica di tutto rispetto che li pose in breve, nell'ambito della giovane pittura del momento, all'attenzione della critica più avvertita. Così di De Gregorio venne subito notato il calibrato impianto dei suoi dipinti, che egli organizzava con una giustapposizione di toni raffinati e che scandiva con una visione — il richiamo cubista non è certo fuor di luogo, pur essendovi motivi che rimandano al neoplasticismo — che definirei analitica e sintetica ad un tempo. Il dato reale, o, per meglio dire, oggettivo — sia che De Gregorio dipingesse paesaggi o nature morte — era insomma assunto e decantato attraverso il moltiplicarsi di continue sfaccettature equivalenti, con la loro intensa vibrazione pittorica, ad altrettanti spazi mentali e addirittura memorativi. Da qui una sorta di pulsanti caleidoscopi, all'interno dei quali Maurizio Calvesi individuava delle impronte più che delle immagini «di cieli e di colline, di strade e di cose, alcune da sempre familiari, nell'aria mite e pungente dell'Umbria, e d'un sapore già stagionato nell'animo» (11), per rilevare poi quanto divenisse sempre più marcato quel «naturalismo di partecipazione» già ravvisato da F. Arcangeli.

Successivamente, e senza mai rinunciare alla sua estrazione naturalistica, De Gregorio connotò la materia pittorica di scansioni larghe ed anche definite da un'idea costruita, che ormai gli era peculiare, ricca di rimandi, ora lirici, ora drammatici, e dai caratteri sempre più informali.

Al riguardo nel 1960 Enrico Crispolti ebbe a notare che «la materia è ora stesa, perde di corpo, a volte si fa fluida linfa, a volte limpida chiazza combusta, spesso tuttavia si raggruma» (12). Luigi Carluccio, da parte sua, evidenziava una «preziosa ambiguità di colore che a volte attribuisce riferimenti del vero ad espressioni irreali, altre invece ricrea su moduli del tutto inventivi ed autonomi un emblema assai remoto della realtà» (13).

Ebbene, in tutto ciò ecco via via affiorare anche un brulichio sotterraneo, che fa vibrare la risonante pastosità dei colori, anticipazione quasi — potremmo azzardare — di quegli spaccati che di lì a qualche anno avrebbero proposto la tematica che sarebbe divenuta tipica di De Gregorio. Mi riferisco a quell'osservazione ravvicinata di un mondo sommerso, ma pure di vicende di vita e di morte come fiori secchi e bucrani, che, visto appunto attraverso un limpido diaframma d'uno specchio

d'acqua, avrebbe espresso con una trasposizione traslata e per nulla veristica, un metafisico silenzio ed una struggente sospensione.

Temperamento differente è quello di Filippo Marignoli, più introverso, a ricercare quasi nei dati esterni le cadenze di pensieri, l'ordito di sensazioni lievitanti come dall'interno (sia Calvesi che Crispolti soffermarono la loro attenzione su tale aspetto). La realtà nella sua polivalente dialettica, nel mutare delle sue stagioni e nei suoi più disparati aspetti, diviene, attraverso l'astrazione del pittore, riflesso di sentimenti e di stati d'animo, di ripulse e di accettazioni filtrate e sublimite con altrettante *trance de vie*, e viceversa. Si può addirittura sostenere che viene ad instaurarsi, e nel modo più ampio, una dialettica esistenzialmente tesa.

La realtà, con tutte le sue implicazioni, non è certo ed unicamente un puro e semplice modello, bensì una serie di proposte e di provocazioni umane e poetiche, tramite le quali, per connessione, meglio, per simbiosi, si plasmano altrettante realtà, e questa volta pittoriche. Il gesto che scandisce spazi, che definisce quasi con strutture di colore teso, con accenni qui concreti, là più liberi e pulsanti, una molteplicità anche di piani prospettici, è dunque un mezzo di espressione ed un segnacolo. Il colore e le macchie, che con tutti i loro trasalimenti prenderanno poi corpo con i loro spessori, saranno sempre più nell'opera di Marignoli, riverbero sofferto e vissuto del suo essere uomo e pittore e si affacceranno con vaporose tonalità quali trascrizioni immediate di procelle — è eccessivo pensare a Turner? — dettate da un sensibile automatismo effusivo, alla ricerca di un coagulo e di una definizione in un continuo divenire.

Ma l'introspezione di Marignoli che, per dirla con Calvesi, «riporta al valore di un'intensa allegoria anche spunti di natura fenomenica e visionaria, quasi alla Poe o alla Melville» (14), non si arresterà qui. Con il trascorrere degli anni infatti il suo sguardo indagherà la natura ed il paesaggio, prima con un processo riduttivo ed un'analisi insistente, rapportata per antitesi al controcanto di categorie geometriche, poi, con l'assunzione in primo piano di orizzonti che ci immettono, quasi con sgomento, nelle profondità di «appiombi sfalsati» (15) al punto che, sempre con Pierre Restany, si può ben affermare che «il terreno è divenuto zona, gli sfalsamenti spaziali obbediscono ad un codice, le strutture lineari e i tagli degli appiombi verticali si organizzano in un sistema di segni; il riferimento alla collina verde diviene simbolo» (16).

Anche l'esordio di Piero Raspi fu contrassegnato da opere di sorprendente qualità, una qualità, a bene osservare, che lasciava sempre affiorare uno spessore mentale, meditativo, tra il trasognato ed il nostalgico, in uno scavo che non privava certo di immediatezza il dipinto, ma che al contrario veniva ad accrescerlo di vibrazioni recondite e di accenni ora subito placati, ora invece accesi come da una inusitata vigoria.

Nel 1958 Francesco Arcangeli, dopo averlo chiamato «uno dei pittori di buona civiltà italiana (i due casi più tipici, e conosciuti, restano forse Ajmone a Milano e Brunori a Roma) che si sono inseriti naturalmente, chi un po' prima, chi un po' dopo, in una cultura post-cubista arricchita di elementi sensibili e di bei timbri cromatici» (17), pose in evidenza l'esistenza di un rapporto strettissimo tra tono, materia ed

immagine. In effetti i quadri di allora sono tutti orchestrati, e con estrema sensibilità, in maniera tale da raccordare questi elementi fra loro con una sapienza duttile, grazie alla quale il pittore riesce a calibrare nel suo insieme l'opera, vuoi da un punto di vista cromatico, vuoi da quello compositivo; e qui risalteranno «entro le antiche strutture quasi cancellate, nuovi coaguli visivi in maligni toni ferrei» (18). Sembra che un brivido abbia pervaso la superficie dipinta per rapprendersi e fermarsi con l'evidenza delle sue interne tensioni e di quello *spleen*, che ne permea così a fondo la realtà, tanto che non si può non essere concordi con Calvesi il quale ebbe a precisare che Raspi «fila ed annoda, con risentita eleganza, spessori essiccati di materia, rastremandoli sottilmente, quasi in un recupero psicologico di prospettiva e sovrapponendo a spazi naturali (...) l'incombenza di sofferte e interne minacce» (19).

Tali riflessioni di spazi e di decantate presenze, si pongono dunque in quella loro melanconia così stratificata, come lo sono talvolta i colori stessi, che poi si riaccendono con equilibri di lancinante e di sempre pulsante verità.

LUIGI LAMBERTINI

- (1) GAETANO ARCANGELI - «Solo se ombra» - I poeti dello Specchio - Ed. Mondadori, 1954.
- (2) MICHEL TAPIÉ - «Un art autre, où il s'agit de nouveaux devidages du réel» - Ed. Gabriel-Giraud ed Fils - Parigi, 1952.
- (3) FRANCESCO ARCANGELI - «6 pittori di Spoleto» - Catalogo n. 3 Galleria «La Loggia» - Bologna, 10-28 febbraio 1955.
- (4) idem.
- (5) FRANCESCO ARCANGELI - Lettera a Bruno Sargentini - Bologna, 12 novembre 1958.
- (6) Idem.
- (7) FRANCESCO ARCANGELI - «Gli ultimi naturalisti» - Paragone n. 59 - novembre 1959.
- (8) FRANCESCO ARCANGELI - «Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana» - VII Mostra Biennale d'Arte Antica - Bologna, settembre 1970 - Ed. Alfa.
- (9) GIULIO CARLO ARGAN - «Leoncillo» - «Quaderni dell'Attico 1» - Roma, 1960.
- (10) ROBERTO LONGHI - «Leoncillo» - De Luca Editore - Roma, 1954.
- (11) MAURIZIO CALVESI - «De Gregorio» - Catalogo «L'Attico» - Roma, 1957.
- (12) ENRICO CRISPOLTI - «De Gregorio» - Catalogo «L'Attico» - Roma, aprile 1960.
- (13) LUIGI CARLUCCIO - «De Gregorio» - Catalogo «La Bussola» - Torino, 1960.
- (14) MAURIZIO CALVESI - «Marignoli» - Catalogo «L'Attico» - Roma, febbraio 1960.
- (15) PIERRE RESTANY - «Filippo Marignoli» - Catalogo «Esse Arte» - Roma, maggio-giugno 1979.
- (16) Idem.
- (17) FRANCESCO ARCANGELI - «Raspi» - Catalogo «L'Attico» - Roma, 1958.
- (18) Idem.
- (19) MAURIZIO CALVESI - «Bendini, Bogart, Canogar, De Gregorio, Leoncillo, Marignoli, Mihailovitch, Raspi» - Catalogo «L'Attico» - Roma, febbraio-marzo 1959.

LEONCILLO

Principali Mostre Collettive:

- VII Triennale - Milano - 1940.
Selezione di artisti umbri - Terni - 1942.
Galleria di Roma - Roma - 1942.
Galleria dello Zodiaco - Roma - 1943.
Galleria di Roma - Roma - 1944.
Palazzo del Drago - Roma - 1944.
Galleria Il Ritrovo - Roma - 1944.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1944-1945.
Galleria d'arte La Palma - Roma - 1946.
Art Club - Mostra E.N.A.P.I. - Roma - 1946.
Palazzo Venezia - Roma - 1947.
Galleria della Spiga - Milano - 1947.
VIII Triennale - Milano - 1947.
XXIV Biennale - Venezia - 1948.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna - 1948.
Villa Mirabello - Varese - 1948.
Italian House - New York - 1948.
Royal Scottish Academy - Edimburgo - 1948.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1948.
Victoria and Albert Museum - Londra - 1948.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1949.
Casa della Cultura - Roma - 1949.
XXV Biennale - Venezia - 1950.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1950.
Mostra dell'artigianato italiano - itinerante in America - 1950-1953.
Galleria di Roma - Roma - 1951.
Galleria Il Pincio - Roma - 1951.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1952.
XXVI Biennale - Venezia - 1952.
II Mostra nazionale della ceramica - Pesaro - 1952.
X Mostra concorso nazionale della ceramica - Faenza - 1952.
II Biennale di scultura - Anversa - 1952.
Arte italiana contemporanea - Stoccolma - 1952.
Palazzo Collicola - Spoleto - 1952.
XXVII Biennale - Venezia - 1954.
XII Concorso nazionale della ceramica - Faenza - 1954.
Ausstellung Kunst und Widerstand - Vienna - 1954.
I Biennale de la Méditerranée - Alessandria d'Egitto - 1955.
La Cava - Firenze - 1955.
Palacio del Retiro - Madrid - 1955.
VII Quadriennale - Roma - 1955-1956.
Salone del Podestà - Bologna - 1956.
IV Biennale - San Paolo del Brasile - 1957.
Galleria Pogliani - Roma - 1957.
Haus der Kunst - Monaco - 1957.
Galleria La Bussola - Roma - 1957.
Villa Mazzini - Messina - 1957-1958.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1957-1958.
Palazzo Comunale - Bologna - 1957-1958.
Galleria La Medusa - Roma - 1958.
Galleria l'Attico - Roma - 1959.
Galleria La Nuova Pesa - Roma - 1959.
XVII Concorso nazionale della ceramica - Faenza - 1959.
II Mostra nazionale della ceramica - Gubbio - 1959.

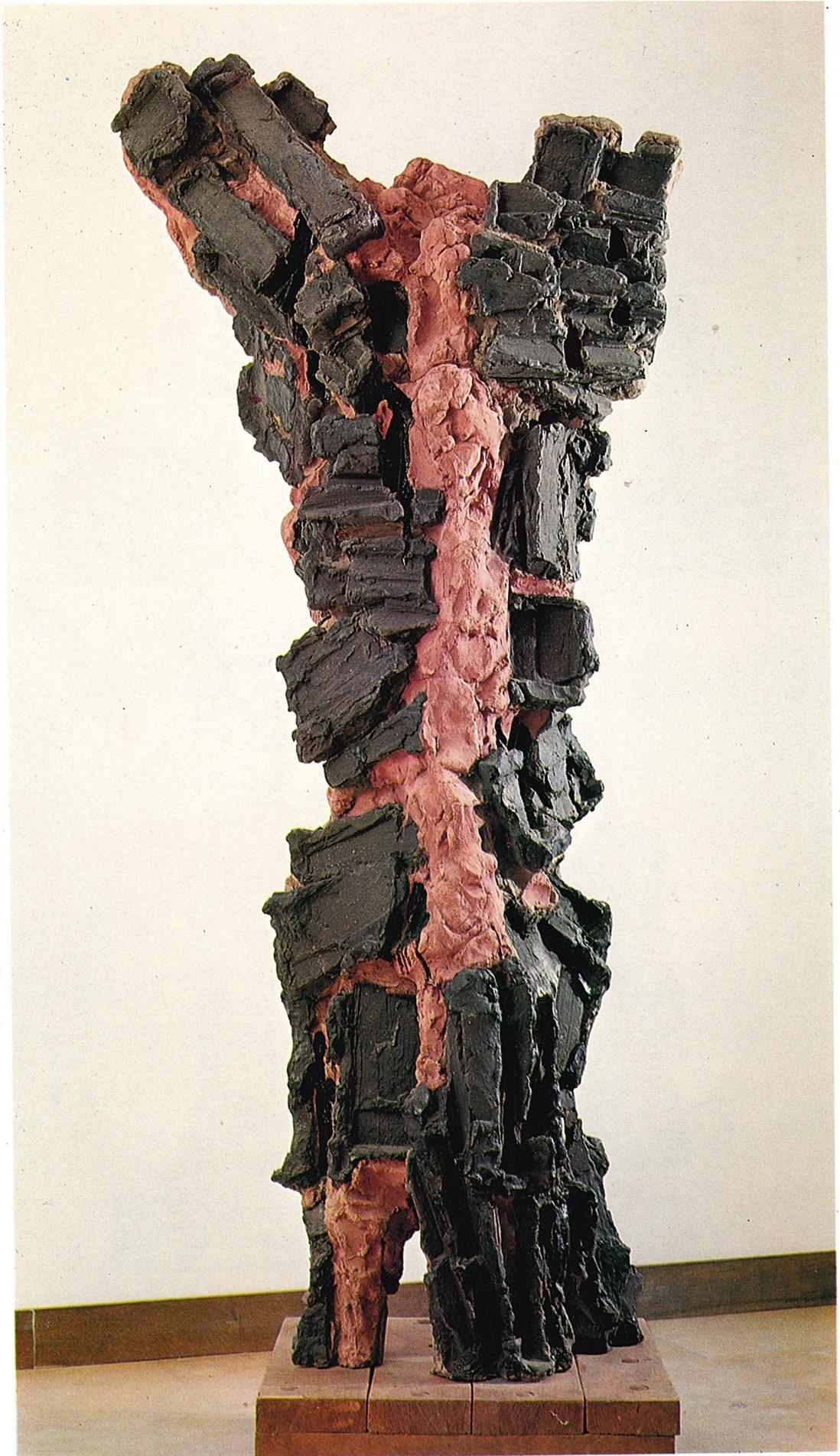
VII Premio Spoleto - Spoleto - 1959.
 Palazzo dell'Arengo - Rimini - 1959.
 V Biennale di scultura - Anversa - 1959.
 VIII Quadriennale - Roma - 1959-1960.
 XXX Biennale - Venezia - 1960.
 III Mostra nazionale della ceramica - Gubbio - 1960.
 Musée Rodin - Parigi - 1960.
 VI Biennale - Tokyo - 1961.
 III Premio Morgan's Paint - Rimini e Lubiana - 1961.
 III Premio Morgan's Paint - Zagabria e Belgrado - 1961.
 Italiensk Kunst I Dag - Oslo Kunsternes Hus - 1961.
 Galleria Il Grattacielo - Livorno - 1961.
 Contemporary Italian Sculpture - New York - 1961.
 Festival dei due mondi - Spoleto - 1962.
 Alternative attuali - L'Aquila - 1962.
 Galleria Toninelli - Spoleto e Milano - 1962.
 Palazzo Ducale - Gubbio - 1962.
 VII Premio Modigliani - Livorno - 1963.
 Centro Culturale Olivetti - Ivrea - 1963.
 Galleria Narciso - Torino - 1963.
 IV Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio - 1963.
 XXI Concorso nazionale e I concorso internazionale della ceramica - Faenza - 1963.
 Galleria Penelope - Roma - 1963-1964.
 XXII Concorso internazionale della ceramica d'arte - Faenza - 1964.
 Galleria La Barcaccia - Roma - 1964.
 Galleria Penelope - Roma - 1964.
 Museum of Art - Pittsburg - 1964-1965.
 Galleria d'Arte Moderna - Torino - 1965.
 IX Quadriennale - Roma - 1965-1966.
 Musée Rodin - Parigi - 1966.
 Galleria Penelope - Roma - 1966.
 Galleria Editalia - Roma - 1966.
 Scottish National Gallery of Modern Art - Edimburgo - 1966-1967.
 Galleria Plinio il Giovane - Spoleto - 1967.
 XXXIV Biennale - Venezia - 1968.
 IV Biennale della ceramica - Gubbio - 1968.
 Mostra della cultura Europa-Italia-Bruxelles - 1969.
 Galleria Rive Gauche - Roma - 1971.
 XXXVI Biennale - Venezia - 1972.
 Galleria Senior - Roma - 1972.
 Villa Malpensata - Lugano - 1976.
 Galleria Editalia - Roma - 1976.
 Galleria Civica d'Arte Moderna - Torino - 1977.
 Centro Studi Vanoni Mattei - Terni - 1978.
 Galleria Esse Arte - Roma - 1978.
 Informelle Landschaften «Nuovo Naturalismo Umbro» Leoncillo, Raspi, Marignoli, De Gregorio -
 Museum Saarbrücken - 1979.

Principali Mostre Personali:

Galleria del Fiore - Firenze - 1949.
 Galleria La Tartaruga - Roma - 1957.
 Galleria L'Attico - Roma - 1958.
 Galleria Blu - Milano - 1960.
 Galleria L'Attico - Roma - 1962.
 Libreria Le muse - Perugia - 1964-1965.
 Galleria Odysia - Roma - 1965.
 Galleria Odysia - New York - 1965.
 Galleria Sanluca - Bologna - 1966.
 Modern Art Agency - Napoli - 1968.
 Galleria Senior - Roma - 1969.
 Chiostrì di San Nicolò - Spoleto - 1969.
 Galleria Esse Arte - Roma - 1975.
 Galleria Mariani - Ravenna - 1976.
 Galleria Il Segno - Roma - 1978.
 Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1979.









4



5









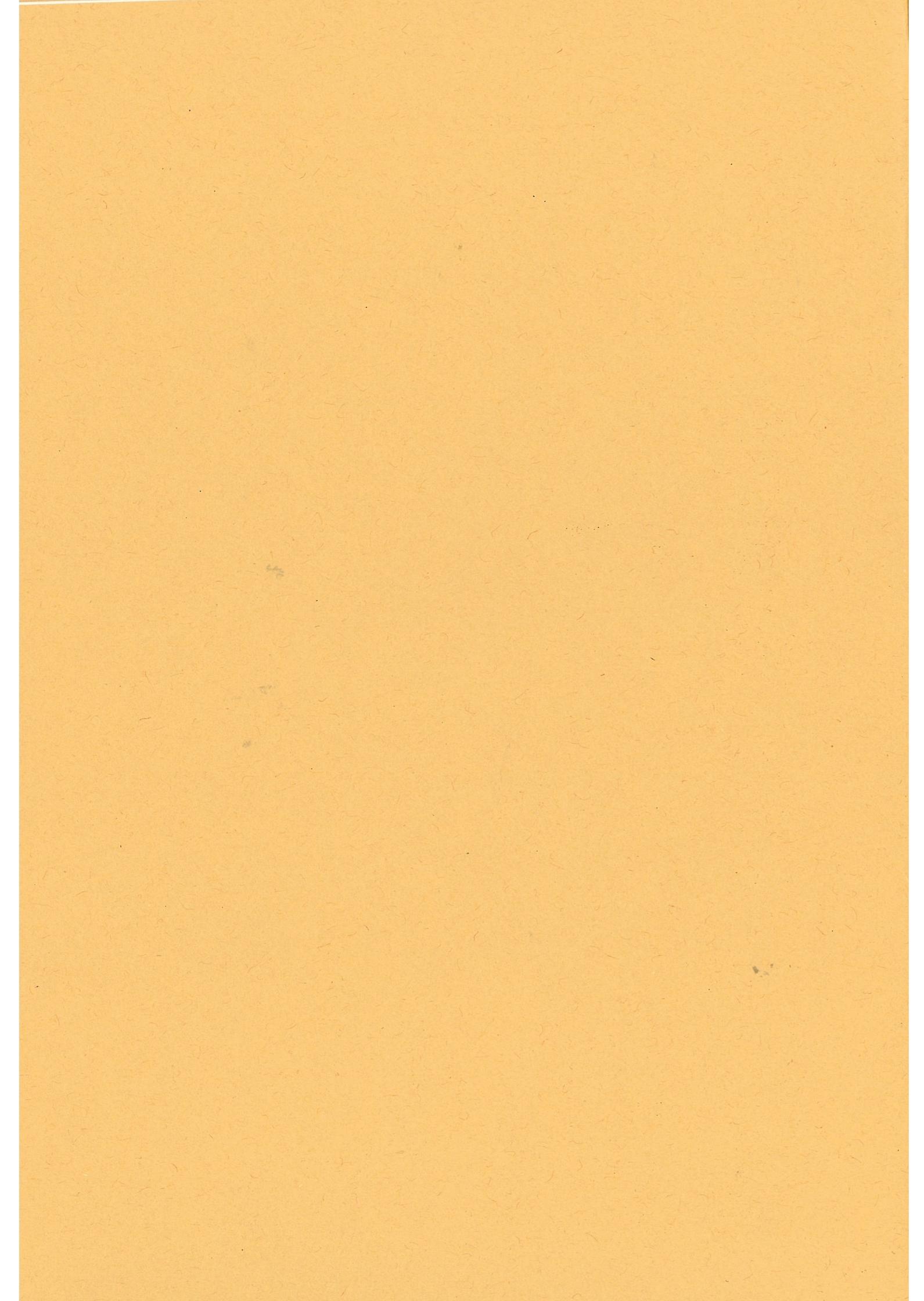
DE GREGORIO

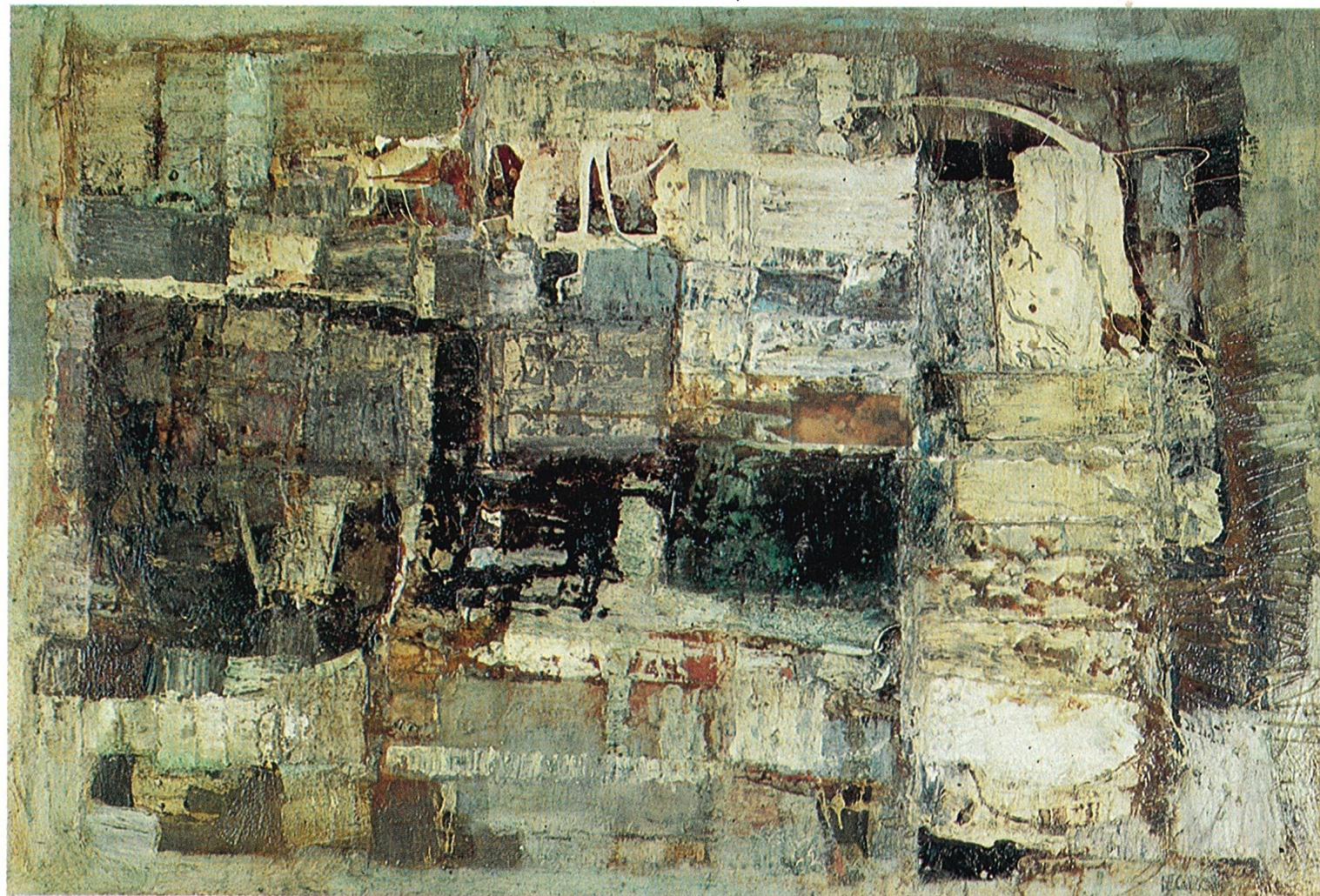
Principali Mostre Collettive:

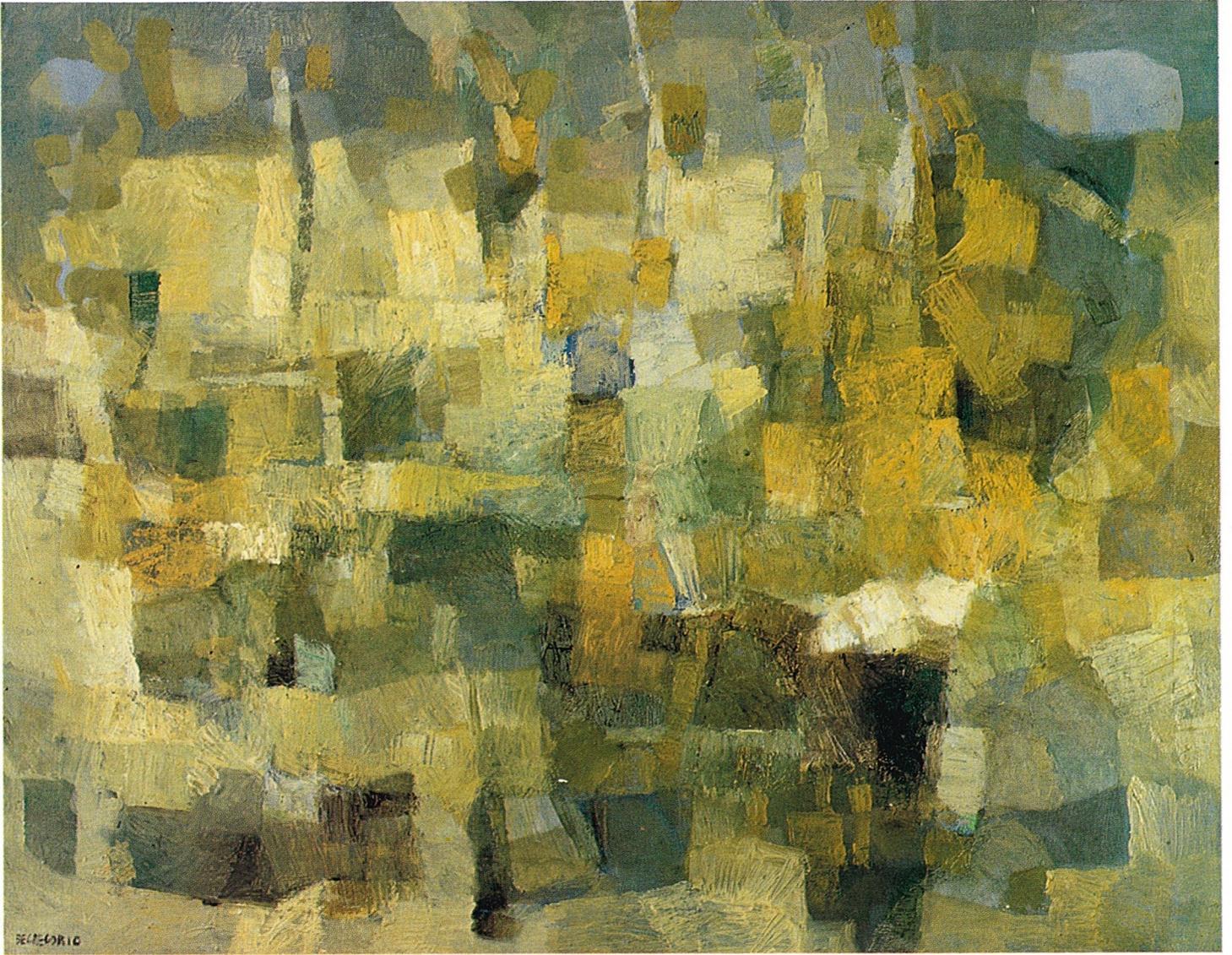
Morgan's Paint - Rimini - 1957.
Morgan's Paint - Jugoslavia - 1958.
Premio Marzotto - 1958.
Premio del Fiorino - Firenze - 1959.
Premio La Spezia - 1959.
Incontro Pittori Italiani e Francesi a Torino - 1959.
Premio Micheletti - 1960.
Premio Esso - Roma - 1962.
XXXII Biennale di Venezia - 1963.
VII-VIII-IX Quadriennale di Roma
Selezione Premio Esso a New York, London (Ontario), Washington, Boston - 1963.
Nuove prospettive della pittura italiana - Bologna - 1963.
Premio internazionale Lissone - 1963.
Selezione Premio Lissone alla Galleria l'Attico di Roma e La Bussola di Torino - 1963.
Premio Il Giorno - Milano - 1963.
Pittori Italiani in Spagna - Barcellona - Siviglia - 1964.
Biennale del Mediterraneo - Alessandria D'Egitto - 1964.
Mostra Internazionale - Galleria Arte Moderna - Firenze - 1965.
Premio Internazionale Leonardesco - Firenze - 1965.
Premio Marche - Ancona - 1965.
Premio Motta Editore - Roma - 1967.
Incontro Pittori Italiani e Francesi a Ravenna - 1975.
Mostra ufficiale XIX Festival Due Mondi - Spoleto - 1976.
Informelle Landschaften «Nuovo Naturalismo Umbro» Leoncillo, Raspi, Marignoli, De Gregorio -
Museum Saarbrücken - 1979.

Principali Mostre Personali:

Galleria l'Attico - Roma - 1957.
Galleria La Bussola - Torino - 1958.
Sala Premio Nazionale - Spoleto - 1958.
Galleria La Loggia - Bologna - 1959.
Galleria l'Attico - Roma - 1960.
Galleria Il Milione - Milano - 1963.
Galleria Odyssia - Roma - 1965.
Galleria Il Milione - Milano - 1966.
Galleria Odyssia - Roma - 1967.
Galleria Sala dei Notari - Perugia - 1967.
Galleria Plinio il Giovane - Spoleto - 1971.
Galleria Diarcon - Milano - 1972.
Antologica Comune di Todi - 1975.
Galleria Santa Croce - Firenze - 1976.
Galleria Melozzo - Forlì - 1978.
Galleria Palazzo Vecchio - Firenze - 1979.
Galleria Aglaia - Firenze - 1979.
Antologica Comune di S. Gimignano - Siena - 1979.
Galleria La Ghirlandina - Modena - 1980.
Antologica Comune di Milano palazzo della Permanente - Milano - 1980.

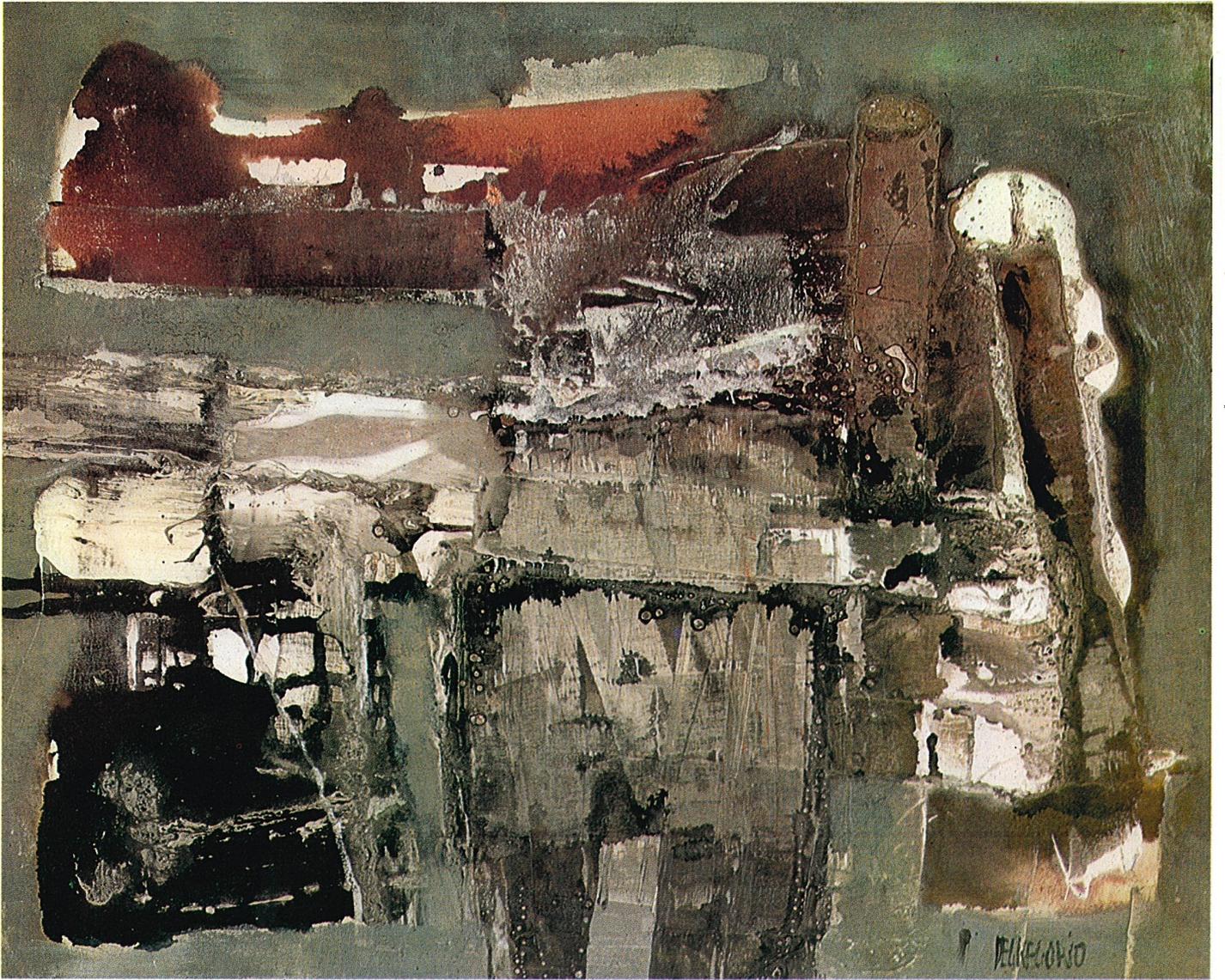


















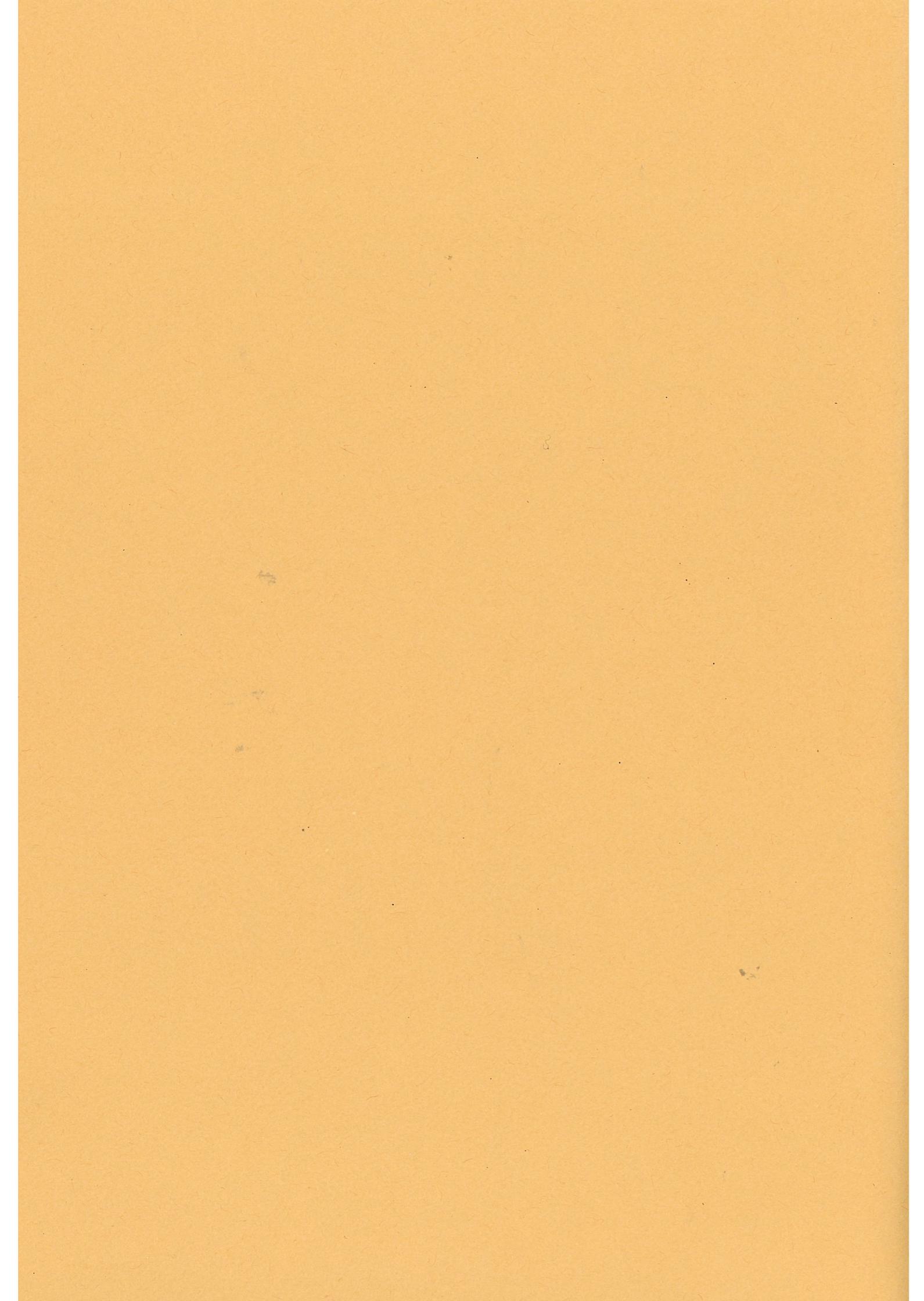
MARIGNOLI

Principali Mostre Collettive:

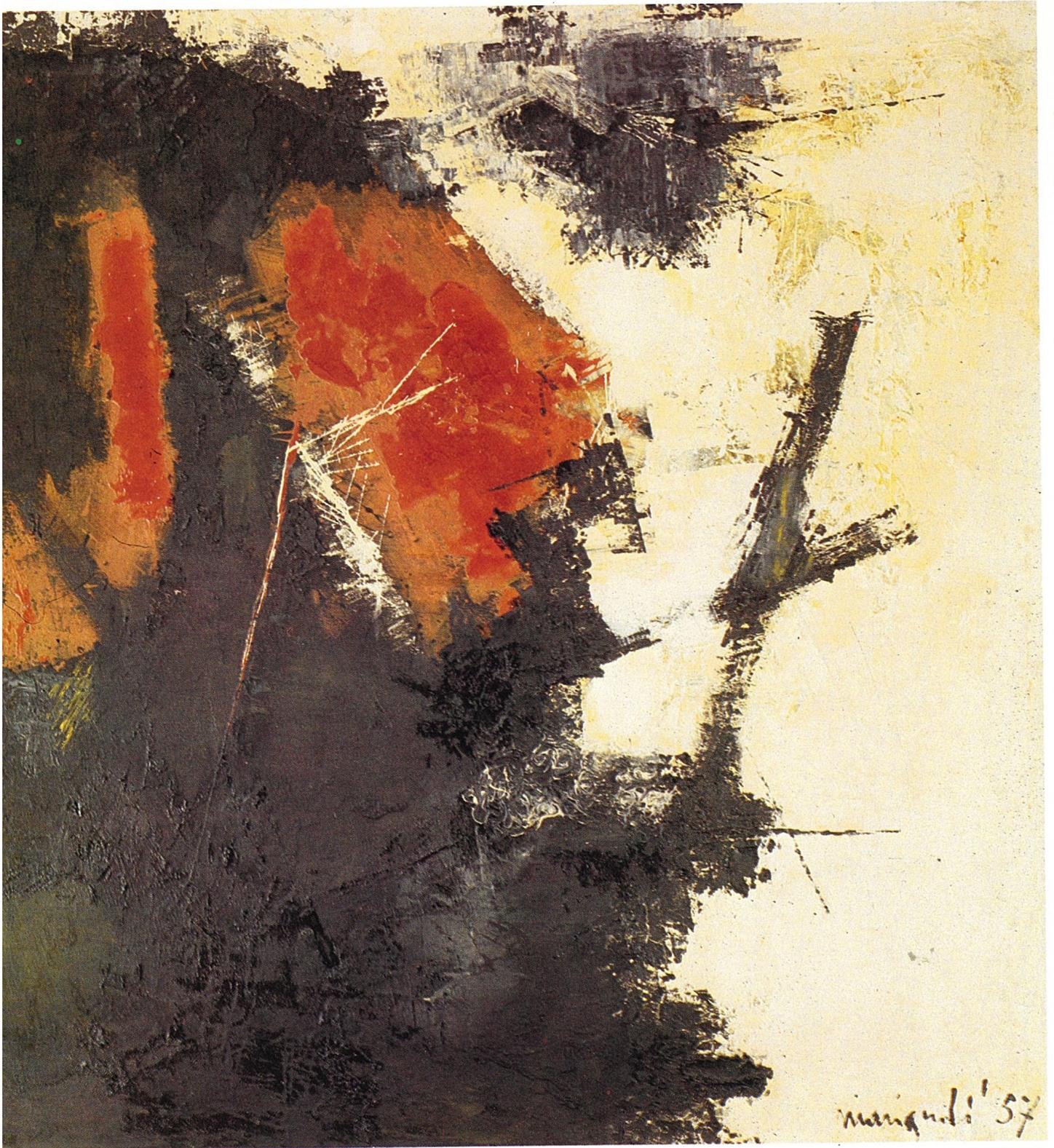
Galleria l'Attico - Roma - 1957.
Das Tunge Italien - Germania - 1958.
Galleria l'Attico - Roma - 1959.
XI Premio Lissone - 1959.
Galleria Verrocchio - Pescara - 1960.
Le Grandes les Jeunes - Parigi - 1977.
Aspetti dell'Arte in Francia - Basilea - 1978.
Galleria Esse Arte - Roma - 1978.
Informelle Landschaften «Nuovo Naturalismo Umbro» Leoncillo, Raspi, Marignoli, De Gregorio -
Museum Saarbrucken - 1979.
FIAC - Parigi - 1980.
Forme Lumière et Mouvement - Marsilia - 1981.
FIAC - Parigi - 1981.
Fiera dell'Arte - Madrid - 1982.
Fiera dell'Arte - Atene - 1982.

Principali Mostre Personali:

Galleria La Loggia - Bologna - 1957.
Galleria L'Attico - Roma - 1958.
Galleria Bussola - Torino - 1959.
Galleria L'Attico - Roma - 1959.
Honolulu - 1959.
Galleria J. Massol - Parigi - 1975.
Galleria Denise-René - Parigi - 1977.
Galleria L'Attico - Roma - 1979.
Galleria Denise-René - Parigi - 1981.
Museo Civico di Bagnacavallo - 1981.



















25



26

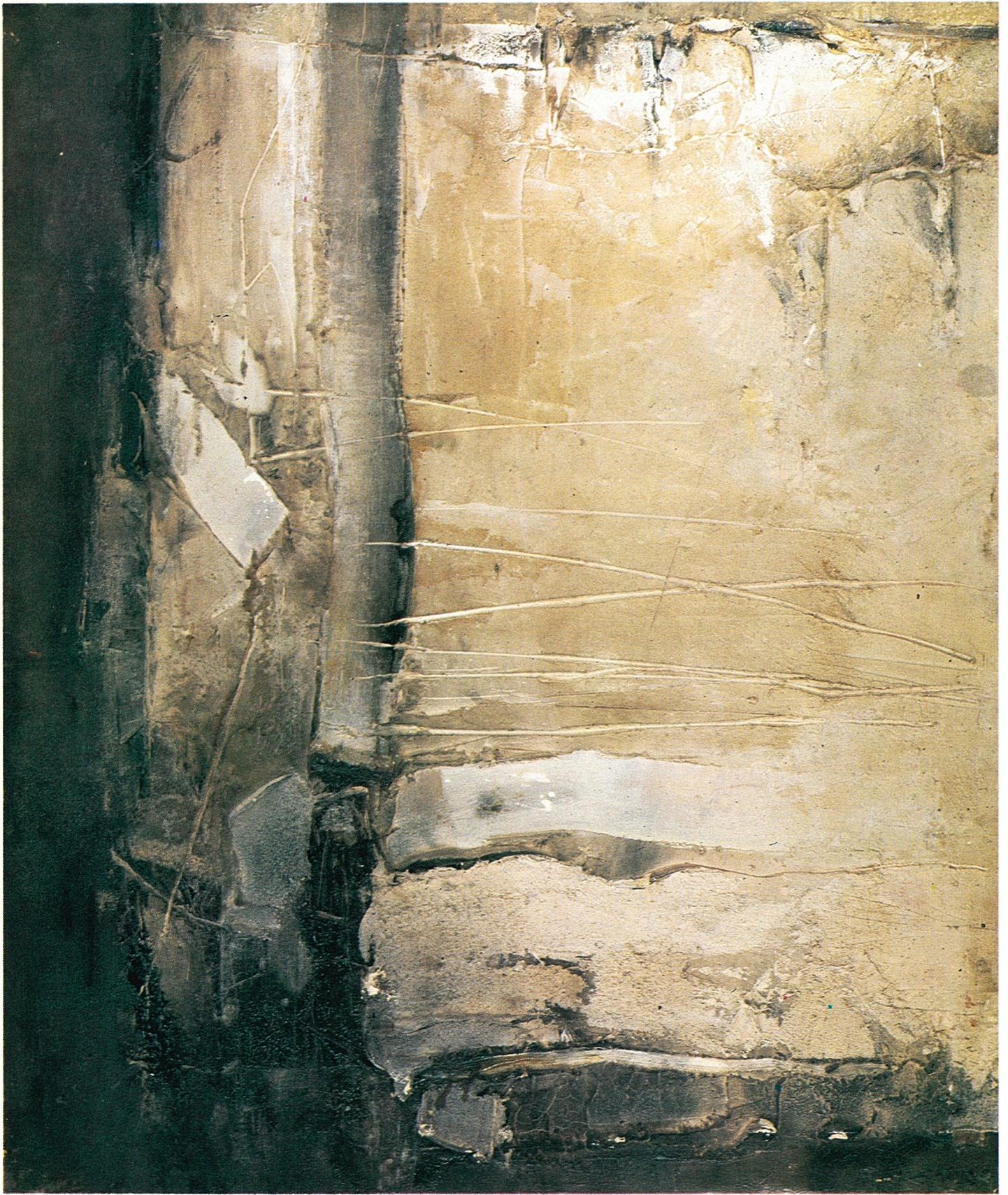
Principali Mostre Collettive:

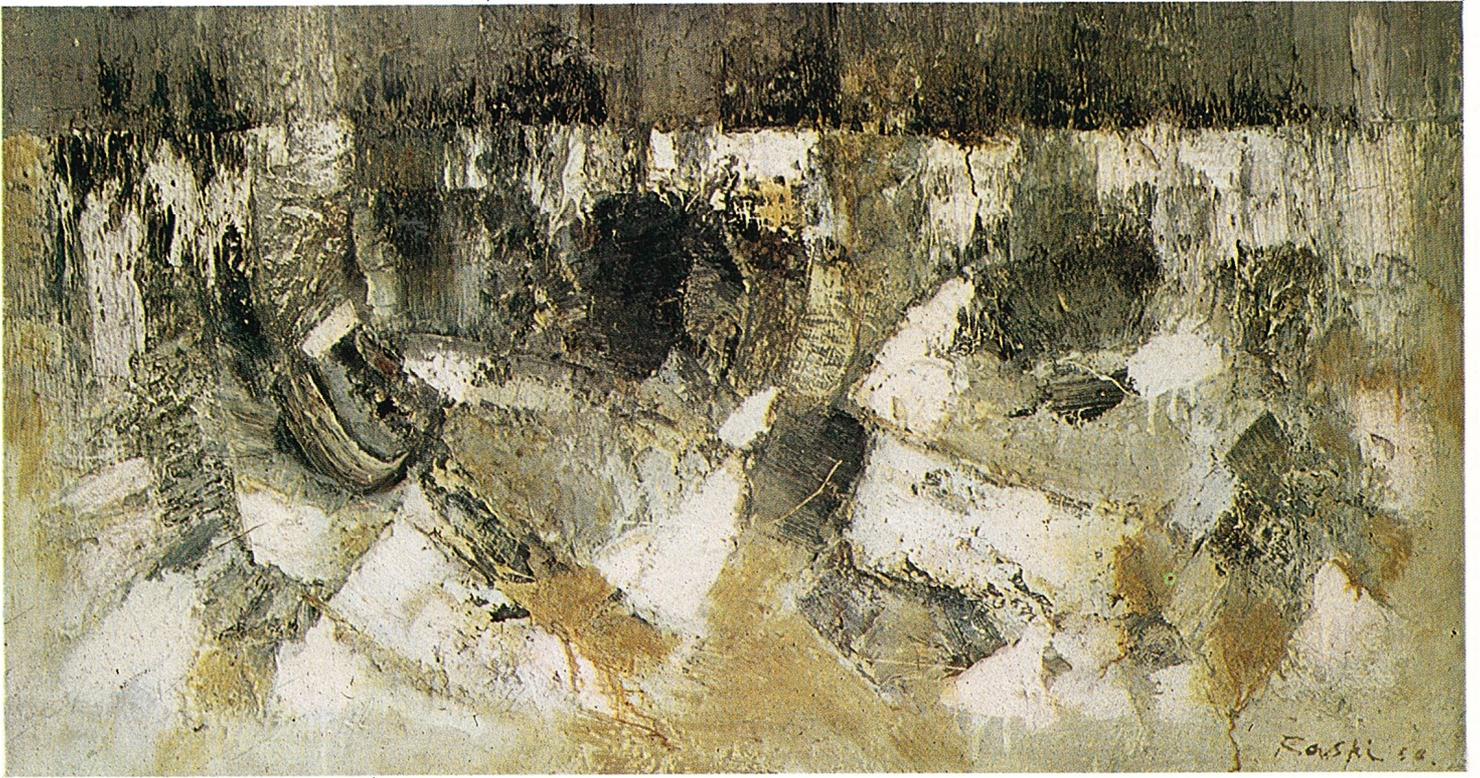
- Quadriennale d'Arte di Roma - 1955.
 Peintresd Aujourd'hui - Francia Italia - 1955.
 Premio Morgan's Paint - 1957.
 Peintresd Aujourd'hui - Francia Italia - 1957.
 Premio del Fiorino - Firenze - 1958.
 Biennale d'Arte di Venezia - 1958.
 Premio del Fiorino - Firenze - 1959.
 Premio Morgan's Paint - 1959.
 Peintresd Aujourd'hui - Francia Italia - 1959.
 Arte Italiana del Dopoguerra - Los Angeles - 1959.
 The New Generation in Italian Art - Chicago - Dallas - New York - 1960.
 Disegni Italiani Contemporanei - New York - 1961.
 Premio Morgan's Paint - 1961.
 Premio del Fiorino - Firenze - 1961.
 Biennale d'Arte di Venezia - 1962.
 Quadriennale d'Arte di Roma - 1963.
 Biennale d'arte di Venezia - 1964.
 Premio del Fiorino - Firenze - 1964.
 Pittori Italiani Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma - 1965.
 Premio Lissone - 1965.
 Aspetti dell'Arte Contemporanea - Galleria d'Arte Moderna di Roma - 1966.
 Informelle Landschaften «Nuovo Naturalismo Umbro» Leoncillo, Raspi, Marignoli, De Gregorio -
 Museum Saarbrücken - 1979.
 Linee della ricerca artistica in Italia - Roma - 1981.

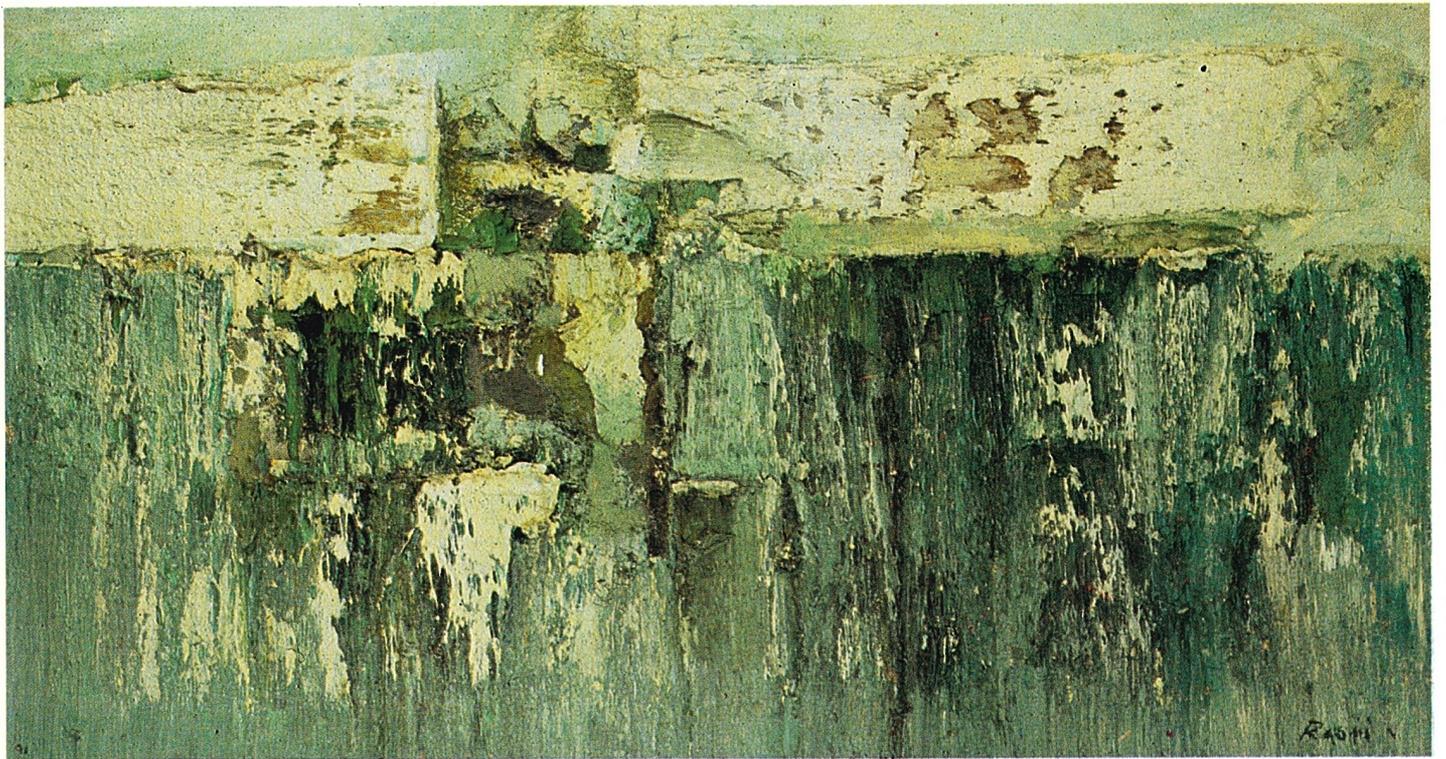
Principali Mostre Personali:

- Galleria La Loggia - Bologna - 1955.
 Galleria La Bussola - Torino - 1955.
 Galleria La Tartaruga - Roma - 1956.
 Galleria La Loggia - Bologna - 1957.
 Galleria Il Fiore - Firenze - 1957.
 Galleria l'Attico - Roma - 1957.
 Galleria l'Attico - Roma - 1958.
 Galleria l'Attico - Roma - 1959.
 Galleria Santa Croce - Firenze - 1960.
 Galleria l'Attico - Roma - 1961.
 Galleria Gliksberg - Los Angeles - 1961.
 Galleria Aujourd'hui - Bruxelles - 1961.
 Galleria Le Zodiaque - Bruxelles - 1961.
 Galleria l'Attico - Roma - 1962.
 Galleria Tunnard - Londra - 1963.
 Galleria Hart - Basilea - 1965.
 Galleria Theo Jacob - Berna - 1966.
 Galleria Theo Jacob - Berna - 1967.
 Galleria Kennick - Toronto - 1967.
 Galleria Cochrane - Philadelphia - 1968.
 Galleria Cochrane - Philadelphia - 1970.

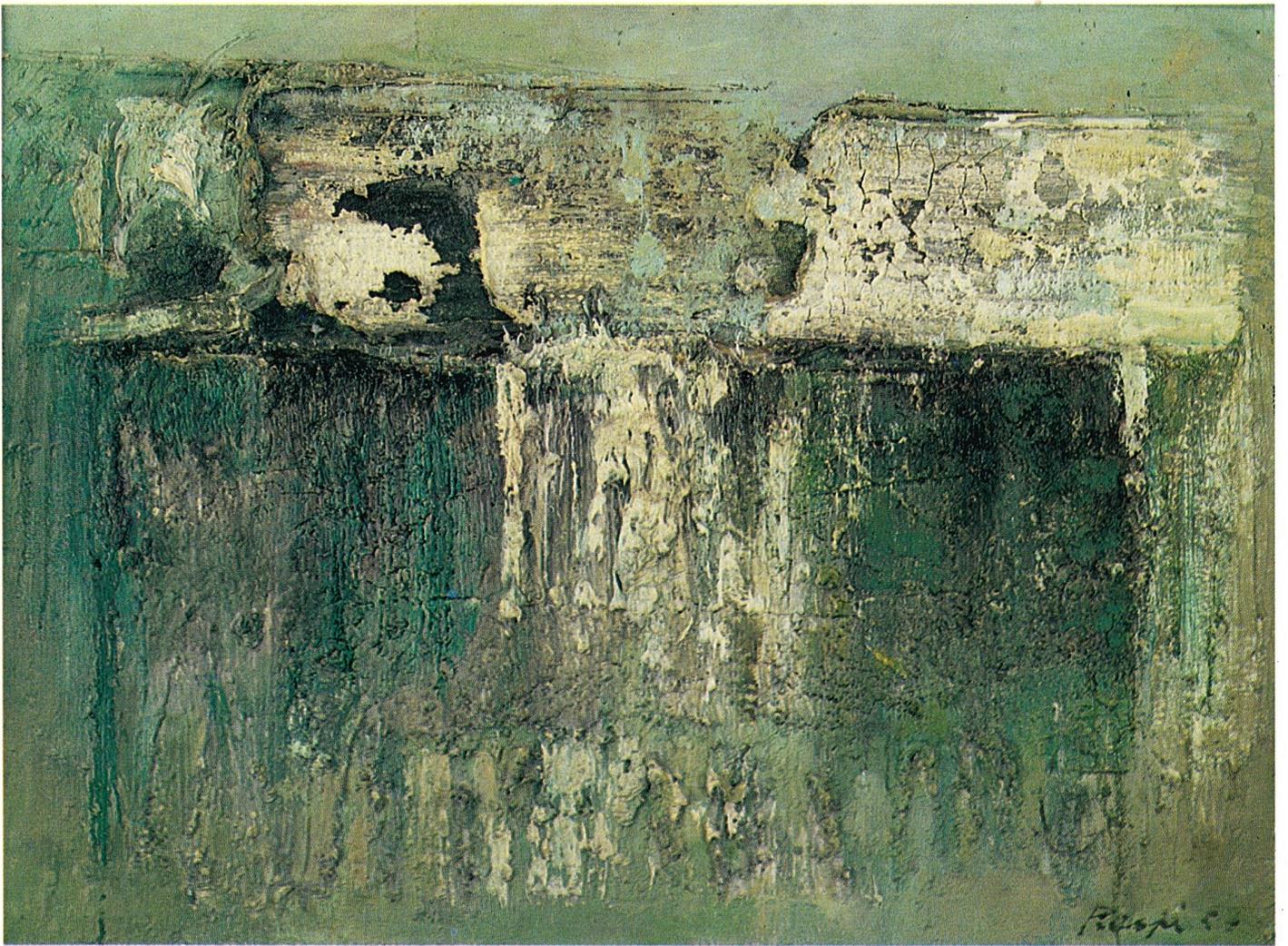


















Elenco delle opere:

LEONCILLO

- 1 - Radice 1954 - cm. 48x31x25
- 2 - Tempo ferito n. 1 1962 - cm. 175x80x35
- 3 - Tempo ferito n. 2 1962 - cm. 180x80x35
- 4 - Appunto 1960 - cm. 34x46x7
- 5 - Racconto 1962 - cm. 55x43x13
- 6 - Taglio rosso 1961 - cm. 85x45x20
- 7 - Ore d'insonnia 1958 - cm. 43x98x70
- 8 - Luce perduta 1959-60 - cm. 96x59x20
- 9 - Pareti sull'asfalto 1956 - cm. 75x45x18

DE GREGORIO

- 10 - Le alte colline d'argilla 1957 - cm. 105x150
- 11 - Paesaggio lungo il fiume 1956 - cm. 80x100
- 12 - Marina d'inverno 1958 - cm. 90x110
- 13 - Temporale 1958 - cm. 115x130
- 14 - Pittura n. 1 1959 - cm. 100x120
- 15 - Pittura n. 2 1960 - cm. 130x115
- 16 - Pittura n. 6 1960 - cm. 100x100
- 17 - Pittura 1960 - cm. 131x97

MARIGNOLI

- 18 - Naufragio n. 3 1959 - cm. 150x134
- 19 - Accadde fra gli isolati 1957 - cm. 137x133
- 20 - Impronta sul mare 1959 - cm. 128x124
- 21 - La banchina di sale 1956 - cm. 75x100
- 22 - Nubifragio 1957 - cm. 104x130
- 23 - Naufragio n. 4 1959 - cm. 134x150
- 24 - Naufragio n. 2 1959 - cm. 135x150
- 25 - Fabbriche 1958 - cm. 60x69
- 26 - Naufragio 1958 - cm. 55x65

RASPI

- 27 - Senza titolo 1959 - cm. 120x100
- 28 - Inverno 1956 - cm. 69x130
- 29 - Giardino 1956 - cm. 70x130
- 30 - Giorno nascosto 1958 - cm. 135x155
- 31 - Piccolo giardino 1956 - cm. 60x80
- 32 - Nessuna primavera 1959 - cm. 100x120
- 33 - Senza titolo 1959 - cm. 100x120
- 34 - Senza titolo 1958 - cm. 130x105

10322771

ARCHIVIO
BIBLIOTECA
QUADRIMESTRALE
DI ROMA

AR
BIQ

NID-

n. inv. 4114

progetto: prospettive - roma
abete grafica s.p.a. - roma

l'attico-esse arte:

**bellmer
bendini
bogart
brauner
buchheister
buratti
canogar
de gregorio
dienst
fautrier
francalancia
k.o. götz
hiltmann
hoehme
leoncillo
mafai
marignoli
matta
paluzzi
pascali
permeke
raspi
schultze
serrano
sironi
stradone
stupica**

AR
BIQ

FLT
op
555

4114

ARBIQ - Fondo Lorenza Trucchi



l'attico - esse arte

via del babuino 114, 00187 roma, tel. 6791556