



dans l'atelier de
LEONARDO CREMONINI
INCISIONI E LITOGRAFIE 1967 - 2006

**GALLERIA
BELLINZONA**

**GALLERIA
BELLINZONA**

dan's l'atelier de
LEONARDO CREMONINI
INCISIONI E LITOGRAFIE 1967 - 2006

29 novembre 2025 > 25 gennaio 2026

a cura di Oreste Bellinzona

Si ringraziano per la collaborazione:
Pietro Cremonini e Ruggero Montrasio

i Collezionisti per il prestito delle opere

Allestimento mostra:
Oreste Bellinzona, Sabrina Galli

Schede delle opere:
Sabrina Galli

Progetto grafico e impaginazione:
Teresa Barone

Foto di copertina
Elettrotreno, 1968, litografia a colori (cat. n. 5)

Referenze fotografiche
Archivio Galleria Bellinzona

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

© Galleria Bellinzona, 2025

Lecco, Via A. Visconti 12
Tel. 0341365488 - Cell. 336341038
www.galleriabellinzona.com
Orari: martedì - sabato 14.30 : 19.00
sabato e domenica 10.00 : 12.30
altri orari su appuntamento

Carissimi

*vi ho sempre proposto artisti contemporaneamente grandi pittori e grandi incisori.
Forse l'ultima mia "scoperta" è Leonardo Cremonini.*

*Negli anni passati ne avevo ammirato la pittura alla Galleria Montrasio
e soprattutto a Legnano a Palazzo Leone da Perego.*

*Recentemente ho conosciuto Pietro Cremonini (architetto ormai parigino)
che sta seguendo in modo veramente scrupoloso il lavoro di suo padre.
Nel suo studio di Parigi ho scoperto la bellezza della produzione grafica
che possiamo ammirare ben documentata nel catalogo:
"dans l'atelier de Leonardo Cremonini" ...*

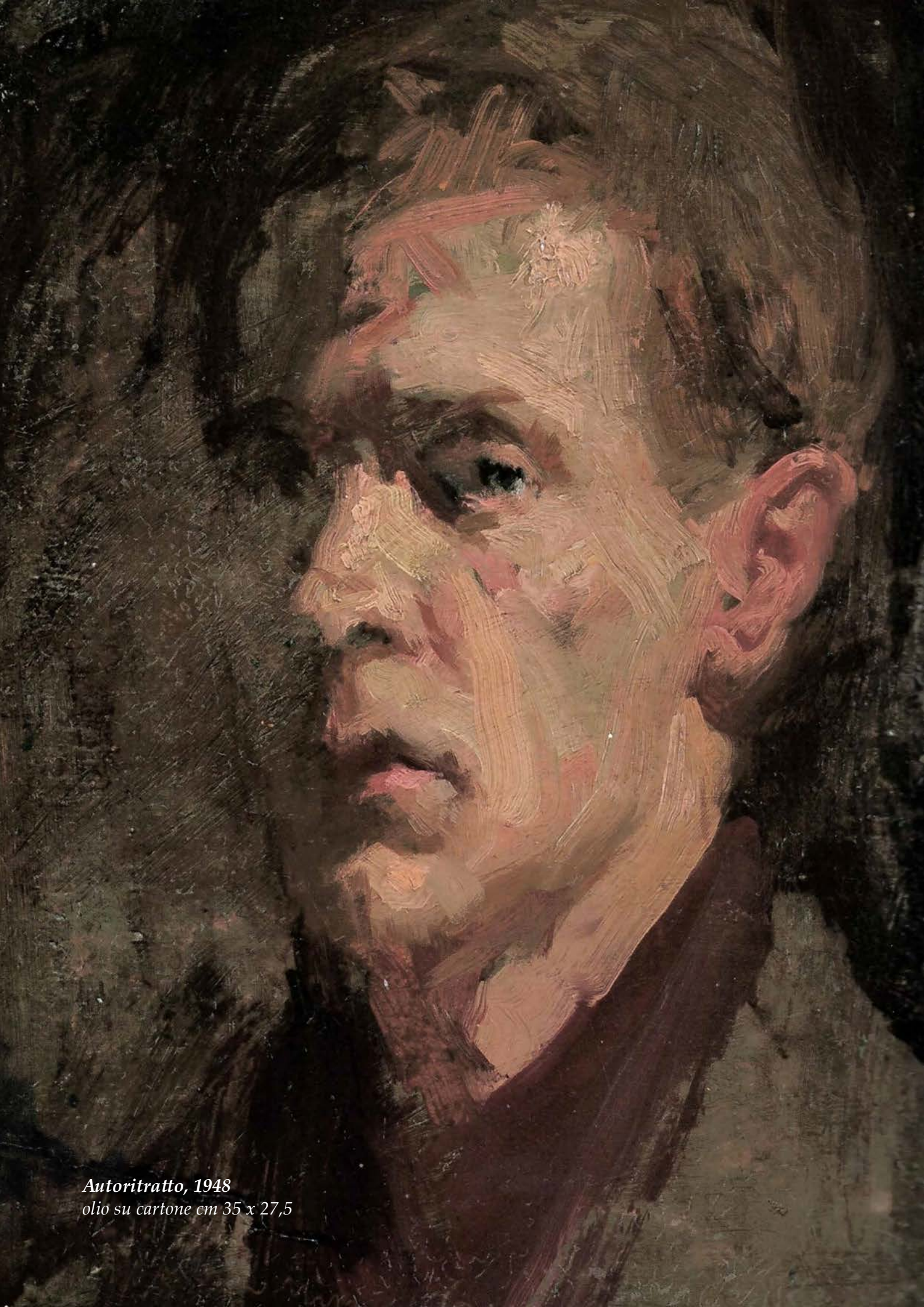
*Il vostro "bottegaio" di fiducia
(che vi ringrazia per la fantastica adesione alla donazione economica per Il Nespolo)
vi ha recuperato una selezione di circa quaranta opere che potete ammirare.*

È previsto il catalogo della mostra in formato digitale ...

Le opere vanno viste dal vivo.

Vi aspetto

Art. Bellefleur



Autoritratto, 1948
olio su cartone cm 35 x 27,5

INDICE

<i>Leonardo Cremonini pittore-incisore</i> <i>Anne-Marie Garcia</i>	pag.	6
<i>Ricordi incisi</i> <i>Pietro Cremonini</i>	pag.	8
<i>Elenco delle opere</i>	pag.	14
<i>Opere</i>	pag.	16
<i>Biografia</i>	pag.	60
<i>Il ricordo è bendato</i> <i>Italo Calvino</i>	pag.	62
<i>L'assurdo logico di Cremonini</i> <i>Mario De Micheli</i>	pag.	66
<i>Le epifanie di Cremonini</i> <i>Umberto Eco</i>	pag.	68
<i>Le vacanze di Cremonini</i> <i>Alberto Moravia</i>	pag.	72
<i>Leonardo Cremonini, il sogno</i> <i>Enzo Siciliano</i>	pag.	75
<i>L'ultima estate di Leonardo Cremonini</i> <i>Franco Solmi</i>	pag.	76
<i>Mario Sironi</i> <i>Milano, maggio 1950</i>	pag.	86
<i>Marco Valsecchi</i> <i>Milano, 1950</i>	pag.	87
<i>Bibliografia italiana essenziale</i>	pag.	88

Nella primavera del 2022, Pietro Cremonini contattò l'École des Beaux-Arts di Parigi. Credeva di aver raccolto un esemplare di ogni stampa realizzata da suo padre e desiderava donare tutto a una prestigiosa istituzione.

La sua scelta ricadeva giustamente sull'École: Leonardo Cremonini è stato capo dell'atelier di pittura dal 1983 al 1992 e l'École dispone di un museo composto da trecentocinquantamila opere, frutto e riflesso dell'insegnamento impartito da oltre tre secoli. La stampa, inoltre, continua a essere insegnata all'interno del polo dedicato, nei laboratori di incisione, litografia e serigrafia.

A dire il vero, mancavano alcuni pezzi, ma oggi, dopo due anni di ricerche, l'intero corpus delle opere di Leonardo Cremonini è stato completato e, grazie alle successive donazioni organizzate dal figlio, è entrato a far parte della collezione delle Belle Arti di Parigi, costituendo un fondo unico nelle collezioni pubbliche. In totale, circa duecento pezzi: oltre alla dozzina di opere giovanili, le centosessanta edizioni realizzate tra il 1966 e il 2009, duplicati di una trentina di prove di stato che, al di là della loro intrinseca bellezza, sono rivelatrici del suo modo di lavorare.

Grazie a questo approccio globale è stato possibile redigere il catalogo ragionato, basandosi principalmente sulle opere stesse, che da sole possono svelare i segreti e le pratiche dell'artista. Esistono infatti pochi archivi: un quaderno e alcuni diari nell'archivio dello studio; lettere conservate da due dei suoi editori, Il Bisonte di Firenze e la Fondazione Adriano Olivetti di Torino, che coprono solo gli anni 1967-1972, nonché alcune testimonianze e ricordi di tipografi ancora viventi.

Non è mai esistito un deposito legale degli editori, poiché la Biblioteca Nazionale di Francia possiede solo una quindicina di documenti donati nel 1987. Al contrario, l'esame della biblioteca e del fondo documentario dell'artista ha confermato l'esistenza di molti dei suoi mecenati: Il Bisonte in primis, e Adriano Olivetti già menzionato, ma anche Bezuga, gallerie come Dragon, La Hune e Farber e riviste come BolffiArte ed Exit. Senza dimenticare gli editori delle sue stampe principali, come le edizioni Galilée o Fata Morgana, o dei portfoli collettivi come Maeght o Opus International.

L'artista datava, firmava e "giustificava" costantemente le sue stampe. Lo ha fatto fin dagli esordi, quando ha sperimentato l'incisione durante i suoi studi, ma anche con le acqueforti del periodo 1946-1952, accattivanti nella loro goffaggine di stampa e in cui riconosciamo gli embrioni di un vocabolario che si sarebbe sviluppato in seguito. Tuttavia, pur assegnando titoli a ciascuna delle sue stampe, non li includeva sulle opere stesse ma preferiva modularli nel tempo, restringendoli dentro campi semantici a lui affini in una poetica altamente personale.

Sfruttando al massimo la stampa d'arte, considerata l'arte della riproduzione per eccellenza, Leonardo Cremonini moltiplicò i suoi esperimenti e ampliò all'infinito le sue tirature, raddoppiando le numerazioni con cifre arabe e romane, prove d'artista e varianti di edizione, provocando grande frustrazione nei suoi editori, tra cui Il Bisonte e Adriano Olivetti, che finirà per rinunciare al finanziamento di una delle sue incisioni.

Seguendo la grande tradizione, è diventato l'incisore interprete delle sue stesse opere, convertendo molti dei suoi disegni in acqueforti e serigrafie. La serigrafia gli consentiva anche di riprodurre i suoi dipinti (spesso per un evento o una mostra), frammentandoli, ritagliando un dettaglio e modificandone la scala. Gli permetteva anche di estrarre dalle sue acqueforti un frammento che poi valorizzava e ampliava con altre tecniche.



Parigi, Pavillon Comtesse de Caen (Académie des Beaux-Arts), aprile 2024

La retorica di qualsiasi catalogo ragionato richiede una descrizione tecnica delle opere. Per le stampe ciò significa riconoscere le “complessità” che governano e caratterizzano quest’arte, decifrando il lavoro svolto a monte e “alla cieca” dagli artisti sulle lastre di stampa prima della rivelazione nel passaggio sotto la pressa. Leonardo Cremonini praticava contemporaneamente l’incisione, la litografia e la serigrafia, spingendo al limite le possibilità della stampa: sovrapponeva tecniche e mescolava inchiostri, moltiplicava i colori e le lastre fino a saturare la carta. Ha tagliato lastre di rame e le ha giustapposte per creare meglio il rilievo sulla carta, ha realizzato stampe in rilievo, ha lasciato le sue impronte digitali: tutte queste sono state sfide per i suoi stampatori, come Il Bisonte o Raffaello e Filippo Becattini a Firenze, Alain Controu, gli studi Bellini, Georges Leblanc e Fernand Mourlot, Jacques Marquet e Bernard Frize, e Franck Bordas in Francia e a Parigi.

Al di là delle prodezze tecniche che ci si aspettava dai suoi stampatori, Leonardo Cremonini frammentava, ricombinava, valorizzava e riconvertiva in pezzi unici, intrecciava, prelevava e operava sottili metamorfosi. La stampa gli permetteva tutti questi andirivieni, un lavoro di intreccio sempre aperto, anche nella litografia prima della cancellazione delle matrici che rimandava il più possibile. Così, bambini e cani potevano passare da una pietra all’altra, una rana mineralizzata rivivere la creazione del mondo, il dorso inciso di un abbraccio profilarsi e serigrafarsi in Caino, un balcone passare dal giorno alla notte.

Così, con la sensazione che l’opera riservi ancora delle sorprese e che alcuni legami siano sfuggiti alla nostra attenzione, durante la stesura di questo inventario e la descrizione delle sue molteplici opere, abbiamo dovuto continuamente riadattare il nostro sguardo e, tra disegni, dipinti, prove migliorate, riprese e ricorrenze, affinare la nostra acutezza visiva per districare al meglio il mondo intrecciato e infinito delle impressioni di Leonardo Cremonini.

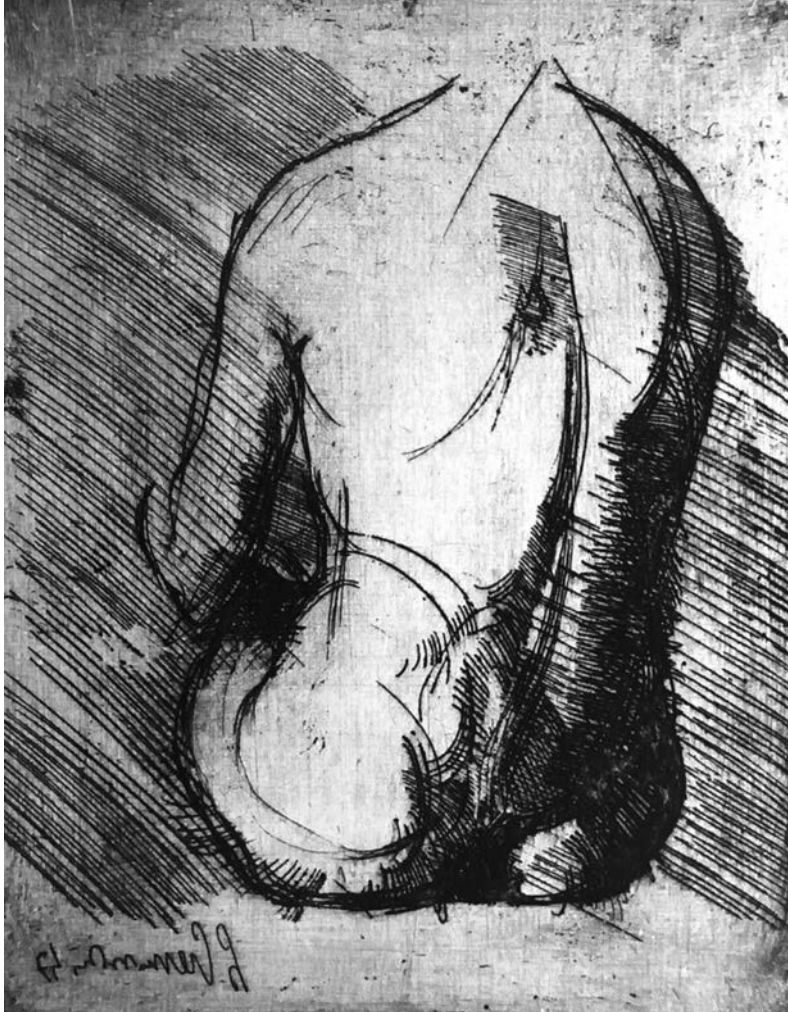
Da: Dans l’atelier de Leonardo Cremonini, l’œuvre complet de ses estampes, catalogo della mostra, Pavillon Comtesse de Caen - Académie des beaux-arts, 5 aprile - 29 maggio 2024.

Avevo otto anni quando mio padre mi portò a casa del suo incisore, un sabato mattina. Era una casa non lontano da Parigi con un grande giardino e “bambini della tua età”, disse per convincermi a rimanere fino a domenica. Ho un vago ricordo dei bambini, delle partite a nascondino o a bluff del cieco, e delle corse da una stanza all'altra: forse, intrecciandosi, questi ricordi si sono sovrapposti ai dipinti che mio padre stava creando in quel periodo. La casa dell'incisore era un mulino, con ruote, acqua ed enormi attrezzi. Anche se ho dimenticato i nostri giochi d'infanzia, ricordo che ci nascondevamo per spiare gli adulti: forse l'acqua non proveniva dalle chiuse ma semplicemente dalle grandi vasche dove la carta veniva immersa prima di essere pressata. Perché ci sono torchi e viti, lastre di rame e strani blocchi di pietra, ma anche tessuti tesi su telai e acqua ovunque. Tutt'intorno, incisioni e litografie accatastate.

Cinquant'anni dopo, mi immergo nell'opera incisa di mio padre come in un labirinto il cui filo frammentato può essere ricostruito o reinventato dagli strumenti della memoria e della scrittura. Il ricordo della bottega dell'incisore con il suo torchio a mano e la sua gigantesca vite (era una mia visione infantile?) si mescola a quello di tutti gli strumenti del mondo rurale, che affascinavano mio padre e lo accompagnavano per tutta la vita in ognuno dei suoi laboratori: i torchi in pietra lavica che frantumavano le olive di Panarea, i torchi per l'uva delle colline di Bertinoro, i torchi per le mele della Normandia. Gli strumenti della trasformazione della materia, i suoi lenti strumenti di un legame sostanziale tra la terra e le mani dell'uomo pensante e senza fretta... Questi strumenti di un sapere che egli considerava non fundamentalmente diverso da quello che i suoi maestri bolognesi, Pizzirani o Morandi, gli avevano trasmesso.

Ho otto anni e quel fine settimana mio padre mi mostra come le lastre di rame vengono pressate contro la carta completamente imbevuta. Immergere la carta in modo che assorba l'inchiostro dalle scanalature mi sembra così strano che mi chiedo se questi due uomini - mio padre e l'incisore con la barba folta - non mi stiano prendendo in giro come due scolaretti. In autunno, pigiavamo l'uva e poi le mele; quel fine settimana, pressavamo la carta... L'atmosfera nel laboratorio è quella di un alchimista o di un mago. Nonostante l'intensa concentrazione a volte la pressa scivola, si verifica un difetto, l'inchiostro cola e accade l'imprevisto. La natura, o il caos, prende il sopravvento, e mio padre osserva affascinato questo risultato impreveduto: “Stampiamo?” - disse l'incisore... - “No, aspetta, guarda com'è bello il caso...” - “Sì, ma non potremo riprodurlo e fare una stampa...” - “Ci proveremo comunque...”.

Cinquant'anni dopo, eccomi qui, di fronte a tutti questi fogli di carta che ripercorrono le innumerevoli prove con cui ha evocato il caso. Ha conservato tutte le prove, tutte le varianti; alcune sono diventate stampe che ama distinguere da quelle ufficiali chiamandole “prove di stato” o “prove d'artista”. Spesso le firma e a volte le numera.



Nu de dos, 1947
Acquaforte su velina, mm 227 x 172

Come dovrei ordinarle? Come dovrei elencarle? Come dovrei esporle? Mi sembra che attraverso tutte queste varianti sia possibile intravedere il suo processo creativo e sollevare un po' il velo...

Ho otto anni e lui mi spiega che queste prove a volte hanno più valore per lui del risultato finale: "Ma allora perché non ti fermi? Perché continui a modificarlo se il risultato finale ti piace meno?" "Solo perché alcune prove sono molto importanti per me non significa che la stampa finale mi piaccia meno". Non capisco tutto; avrei voluto aggrapparmi alle nozioni infantili di "meglio" o "peggio".

A volte cerca di spiegare: "Il disegno finale è una copertina ben riuscita che cerca di dare un senso al linguaggio (davvero... parlare così a un bambino!). Nelle prove, le tracce del processo e del caso sono a volte più visibili. Il caso è magico; gioca un ruolo importante nel mio lavoro. Cerco di accoglierlo e di dargli forma." "Non capisco, papà. In classe, quando non lo so, rispondo a caso." "Anch'io, non so in anticipo che quadro farò, e spesso dipingo a caso." "Mi stai prendendo in giro, papà, non è carino."

Cinquant'anni dopo, ricordo come il caso fosse lo strumento principale del suo lavoro, un elemento complementare e indispensabile alla sua tecnica unica e magistrale. Riesco ancora a vedere mio padre nel suo studio, mentre iniziava diversi dipinti contemporaneamente, senza un piano preciso, lasciando semplicemente scorrere il colore sulla tela e creando texture, macchie o impronte. Osservava attentamente questi materiali astratti ma organici, come le impronte del suo corpo, osservandoli per veder emergere gli elementi della sua immaginazione, elementi che desideravano essere dipinti: prima l'aria, poi l'acqua, la luce, la roccia... poi i luoghi, e infine le relazioni tra le cose, tra i luoghi e gli esseri viventi, animali o umani. Chiaramente, per lui, il caso era una "cosa mentale".

A volte questa rivelazione ritardava, ed era terribilmente ansioso, di fronte a "questo caos a cui non riusciva a dare forma". Così prendeva un altro dipinto (passava a un diverso tipo di caos) e lo guardava, cercando di vedere qualcos'altro... Lavorò per diversi anni a numerosi dipinti caotici contemporaneamente. Non sapeva cosa avrebbe scoperto in essi, e quindi cosa avrebbe dipinto. Questa mancanza di un piano era sia la sua libertà che la sua ansia. Era in uno stato di tale concentrazione e fragilità che non sopportava di essere osservato o visto lavorare, o persino che qualcuno entrasse nel suo studio... A volte, da bambino, mi era permesso entrare, a patto che mi sedessi in silenzio a un tavolo, con una matita in mano.

Lo vedo ancora, così concentrato, così solitario nel suo lavoro. Ricordo la potenza di quel silenzio e lo strano balletto che mio padre eseguiva, girando le tele in modo che il colore scorresse "a caso" (quindi non del tutto a caso!) e i colori si fondessero liberamente sotto il suo sguardo amorevole e attento. A poco a poco, la tela trovava il

suo orientamento (diciamo “ritratto” o “paesaggio”, il che è una premessa piuttosto povera...) o cambiava formato, sia per riduzione - un dettaglio che diventava il soggetto principale - sia per aggiunta, spesso sotto forma di dittico “per dare respiro alla materia originale”: “Cerco di dare forma al caos, alla materia iniziale, di dargli un significato ma non di nascondere sotto l’immagine, mai di soffocarlo”. Ritrovo questa tensione, questa concentrazione, nelle prove d’artista che studiava e conservava così spesso. L’incisione era un’arte importante per lui; evidentemente incideva direttamente sul rame, come suppongo gli avesse mostrato Morandi: ho trovato diverse incisioni che non espose mai, risalenti ai suoi vent’anni, in cui traspare questa influenza.

Fu solo molto più tardi, intorno al 1966, quando la sua pittura si era ormai affermata, che si sentì pronto a sviluppare questo approccio unico a materiali inaspettati, rivelando l’inconscio, nell’incisione e nella litografia. Aveva quarant’anni quando intraprese questa intensa avventura in compagnia di incisori e stampatori in Francia, ma anche in Italia, in particolare presso il Bisonte di Firenze. Il suo attaccamento agli utensili e alla mano umana assunse in quegli anni una dimensione politica: “Non sopporto il culto dell’opera unica o dell’edizione limitata: mortifica il mio desiderio di creare linguaggio, il mio desiderio o forse la mia illusione...”

Lui, che sentiva di non avere mai abbastanza tempo per dipingere, dedicava intere giornate alla stampa, dove, con tutto l’intenso coinvolgimento che lo animava, giocava a superare i limiti degli strumenti dell’incisore e delle pietre del litografo, prolungamenti delle sue mani e rivelatori dei suoi desideri nascosti. Riuscì infine a coniugare tutti gli aspetti del suo lavoro di intellettuale, di artigiano e di operaio. Ho un ricordo gioioso di questi momenti in cui mio padre riusciva a conciliare la sua inevitabile e infelice solitudine con il piacere giocoso di incidere in compagnia di quelli che chiamava i suoi “complici”. “Complici e resistenti”, diceva spesso, conferendo a queste fughe in campagna un carattere quasi clandestino...

Da: Dans l’atelier de Leonardo Cremonini, l’œuvre complet de ses estampes, catalogo della mostra, Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l’Institut del France, 5 aprile - 29 maggio 2024.





Small white informational label.

Small white informational label.



ESSERE NON ESSERE
primavera - estate 2020
Galleria Bellinzona, Via A. Visconti 12, Lecco
Sala Helenio

ELENCO DELLE OPERE

1	La spiaggia tra le righe, 1967	pag.	16
2	Les horizons d'après nature, 1967	pag.	17
3	La pelle al sole, 1968	pag.	18
4	Bambina nel treno, 1968	pag.	19
5	Elettrotreno, 1968	pag.	20
6	Finestre dal balcone, 1968	pag.	21
7	I giardini pubblici, 1968	pag.	22
8	Il sole negli occhi, 1968	pag.	23
9	La serra (frontespizio), 1968	pag.	24
10	Mosca cieca, 1968	pag.	24
11	La notte calda, 1968	pag.	26
12	La notte calda, 1968	pag.	27
13	Le gourmandises, 1969	pag.	28
14	Giardino notturno, 1970	pag.	29
15	Corpo nell'acqua, 1970	pag.	30
16	Corpo nell'acqua, 1970	pag.	31
17	Le indiscrezioni di una stanza, 1971	pag.	32
18	Promenade des Anglais, 1972	pag.	33
19	Dialoghi annusati, 1972	pag.	34
20	La canicola sulla spiaggia, 1972	pag.	35
21	Germinazione circoscritta, 1972-73	pag.	36
22	Gli altri occhi, 1973	pag.	37

23	Cache - cache (nascondino), 1973	pag.	38
24	Da una stanza al balcone, il giorno, 1973	pag.	39
25	Le indiscrezioni, 1973	pag.	40
26	Il silenzio del corpo, 1974	pag.	41
27	Sospensioni e suspense, 1974	pag.	42
28	Le rideau, 1975	pag.	43
29	Mosca cieca, 1976	pag.	44
30	Tra le diagonali del sonno, 1976	pag.	45
31	La doppia spiaggia, 1979	pag.	46
32	Il desiderio. La notte, 1979	pag.	47
33	L'occhio, 1979	pag.	48
34	Le rideau, 1979	pag.	49
45	Le parentesi della terra, 1979	pag.	50
46	Armoire à glace, 1982	pag.	51
47	Le rêve de l'ombre, 1983	pag.	52
38	Les apples de l'été, 1991	pag.	53
39	Alle spalle di uno specchio, 1991	pag.	54
40	I piedi nell'acqua, 1991	pag.	55
41	I nuotatori, 1992	pag.	56
42	Mineralanalogie, 1993	pag.	57
43	Al mare, 1996	pag.	58
44	Dio disse "Sia la luce." E la luce fu..., 2008	pag.	59



1

LA SPIAGGIA TRA LE RIGHE, 1967

Litografia a colori, mm 460 x 650

Tiratura:

95 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo mostra disegni e grafica, Firenze 1969;

Maison de la Culture, catalogo della mostra, Grenoble 1974, pag. 33;

Maison de la Culture, catalogo della mostra, Amiens 1975, pag. 33;

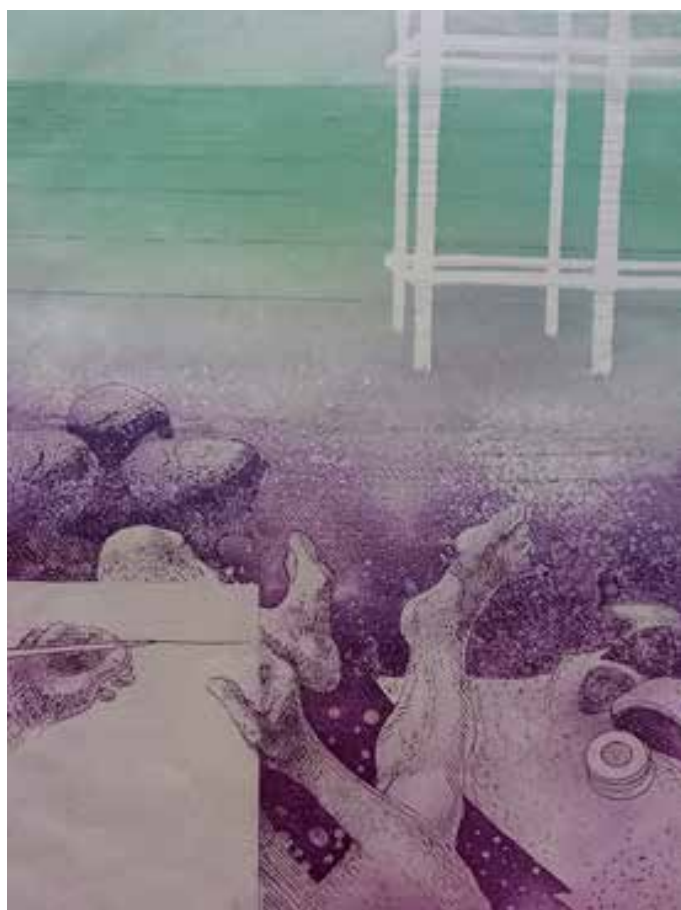
Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n. 2;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 188;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 19/1



2

LES HORIZONS D'APRÈS NATURE, 1967

Acquafornte, acquatinta a colori, mm 415 x 320

Tiratura:

99 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1969;

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.1;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag.46;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 18



3

LA PELLE AL SOLE, 1968 (planche 1)

Litografia a colori, mm 740 x 500

dalla cartella *Le parentesi dell'estate* di 7 litografie originali

Tiratura: 90 + XX esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

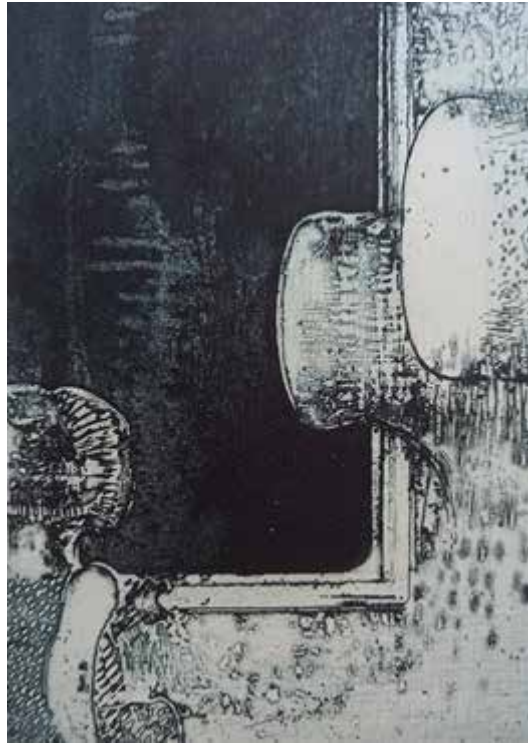
Bibliografia:

Galleria Bambaia, catalogo della mostra, Busto Arsizio 1967, n.3;
Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 189;
Galerie Vitoux, catalogo della mostra, Parigi 2019;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 21

Esposizioni:

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1967;
Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;
Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015;
Galerie Vitoux, Parigi 2019

Un esemplare di questa litografia è presente presso
la collezione del Museo d'Arte Moderna di Parigi



4

BAMBINA NEL TRENO, 1968

Acquaforte e acquatinta, mm 180 x 125

Tiratura:

99 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974, n.10;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.10;

Galleria Farber, catalogo della mostra, Bruxelles, 1977, n.21;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato, 1978;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 28/1



5

ELETTROTRENO, 1968

Litografia a colori, mm 650 x 460

Dalla cartella di autori vari *Le strade ferrate*

Tiratura:

100 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1969;

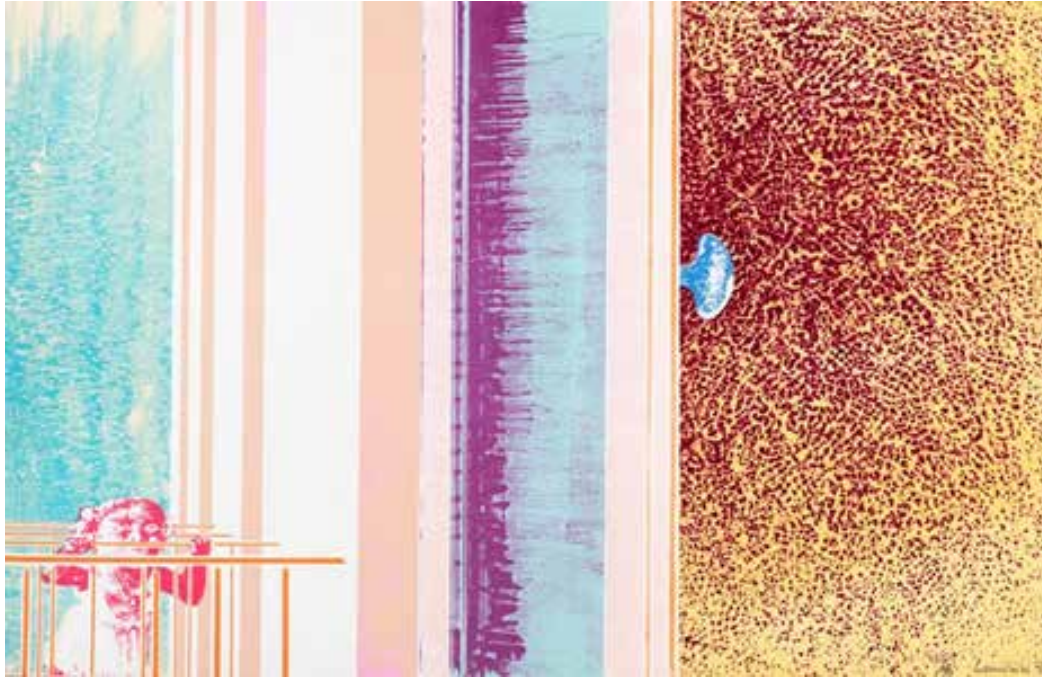
Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato, 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 195;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 32



6

FINESTRE AL BALCONE, 1968 (planche 2)

Litografia a colori, mm 500 x 740

dalla cartella *Le parentesi dell'estate* di 7 litografie originali

Tiratura: 90 + XX esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze, 1969;

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena, 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio, 1977, n.8;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato, 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze, 1983, n. 190;

Leonardo Cremonini, *le insolenze del sole*, catalogo della mostra,

Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 51;

Leonardo Cremonini, *Huis-clos, peintures et multiples*, catalogo della mostra,

Galerie Marie Vitoux, Parigi 2019;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 22

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974; Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978; Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015;

Historical Archives Museum, Hydra 2016; Galerie Marie Vitoux, Parigi 2019

Un esemplare di questa litografia è presente presso
la collezione del Museo d'Arte Moderna di Parigi



7

I GIARDINI PUBBLICI, 1968 (planche 6)

Litografia a colori, mm 500 x 740

Tiratura: 90 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

- Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;
Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.9;
Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra,
Galleria Comunale, Prato, 1978, n.8;
Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 194;
Leonardo Cremonini, Huis-clos, peintures et multiples, catalogo della mostra,
Galerie Marie Vitoux, Parigi 2019;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 26/1

Esposizioni:

- Galleria Il Portico, Cesena 1974; Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;
Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978; Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015;
Galerie Marie Vitoux, Parigi 2019

Un esemplare di questa litografia è presente presso
la collezione del Museo d'Arte Moderna di Parigi



8

IL SOLE NEGLI OCCHI, 1968 (planche 4)

Litografia a colori, mm 740 x 500

Tiratura: 90 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1969;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.7;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 192;

Leonardo Cremonini, le insolenze del sole, catalogo della mostra,
Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 45;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 24

Esposizioni:

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977; Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015; Historical Archives Museum, Hydra 2016

Un esemplare di questa litografia è presente presso
la collezione del Museo d'Arte Moderna di Parigi



9

LA SERRA (frontespizio), 1968

Litografia a colori, mm 740 x 500

Frontespizio della cartella *Le parentesi dell'estate* contenenti 6 litografie originali

Tiratura:

90 esemplari

Stampatore ed Editore:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 20



10

MOSCA CIECA, 1968 (planche 3)

Litografia a colori, mm 500 x 740

Tiratura: 90 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

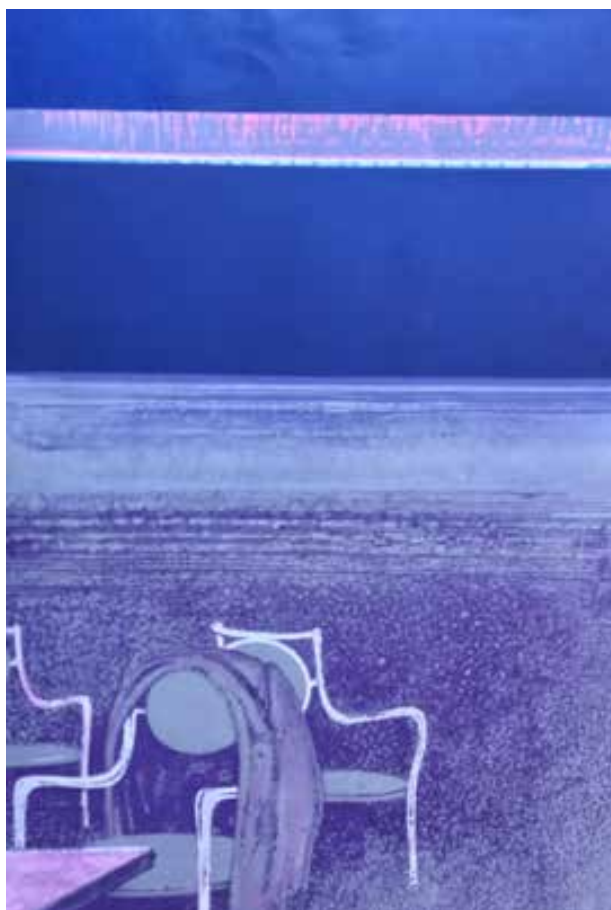
Bibliografia:

- Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1969;
 Maison de la Culture, catalogo della mostra, Grenoble 1974, pag. 34;
 Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974, n.8;
 Maison de la Culture, catalogo della mostra, Amiens 1975, pag. 34;
 Maison des Artes et de la Culture, catalogo della mostra, Creteil 1976;
 Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
 Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.5;
 Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
 Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 191;
 Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 51;
 Galerie Vitoux, catalogo della mostra, Parigi 2019;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
 a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 23

Esposizioni:

- Maison de la Culture, Grenoble 1974; Galleria Il Portico, Cesena 1974;
 Maison de la Culture, Amiens 1975; Maison des Artes et de la Culture, Creteil 1976;
 Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977; Sala di San Jacopo – Galleria Comunale, Prato 1978;
 Artefiera Bologna – R.Saltoun Gallery 2015; Historical Archives Museum, Hydra 2016;
 Galerie Vitoux, Parigi 2019

Un esemplare di questa litografia è presente presso
 la collezione del Museo d'Arte Moderna di Parigi



11

LA NOTTE CALDA, 1968 (planche 5)

Litografia a colori, mm 740 x 500

Tiratura: 90 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1969;

Cremonini, grafica, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.6;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze, 1983, n. 193;

Leonardo Cremonini, le insolenze del sole, catalogo della mostra,

Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 73;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 25

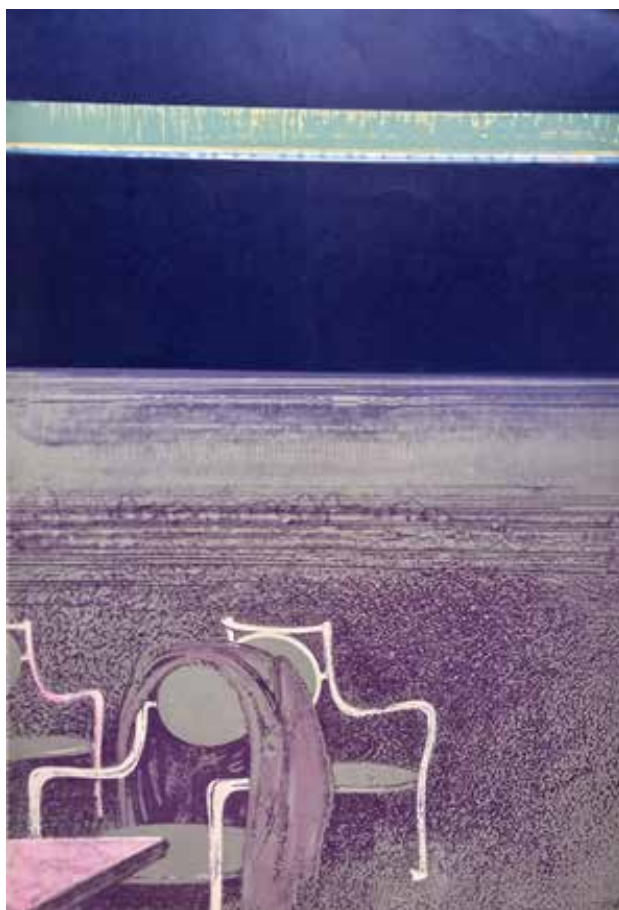
Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974; Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978; Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015;

Historical Archives Museum, Hydra 2016

Un esemplare di questa litografia è presente presso
la collezione del Museo d'Arte Moderna di Parigi



12

LA NOTTE CALDA, 1968 (variante)

Litografia a colori, mm 740 x 500

Tiratura:

90 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Catalogo Il Bisonte 1983, n. 193;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 25



13

LES GOURMANDISES, 1969

Serigrafia a colori, mm 570 x 460

Tiratura: 10 E.A. numerati e firmati

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;
Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976,
catalogo della mostra, Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n 13;
Galerie Farber, catalogo della mostra, Bruxelles 1977, n.19;
Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 35

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;
Galerie Farber, Bruxelles 1977;
Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978



14

GIARDINO NOTTURNO, 1970
Litografia a colori, mm 830 x 640

Tiratura: 125 + XXX esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.15;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia D'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 196;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 37

Esposizioni:

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R. Saltoun Gallery 2015



15

CORPO NELL'ACQUA, 1970

Litografia e acquaforte, mm 300 x 400

Tiratura:

L esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Catalogo Il Bisonte 1983, n. 197;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 36/2



16

CORPO NELL' ACQUA, 1970

Acquaforte a colori, mm 300 x 400

Tiratura: 125 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.16;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 197;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 36/1

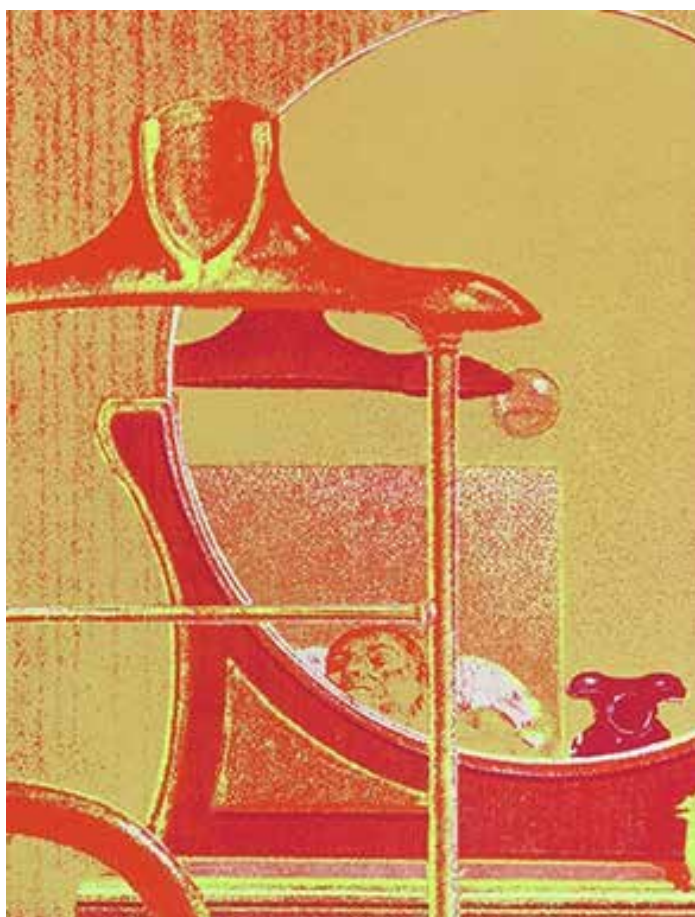
Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Galerie Farber, Bruxelles 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978



17

LE INDISCREZIONI DI UNA STANZA, 1971

Serigrafia a colori, mm 595 x 460

Tiratura:

150 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;
Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976,
catalogo della mostra, Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.19;
Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 40

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;
Sala di San Jacopo – Galleria Comunale, Prato 1978



18

PROMENADE DES ANGLAIS, 1972

Litografia a colori, mm 700 x 500

Tiratura: 99 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.20;

Galerie Farber, catalogo della mostra, Bruxelles 1977, n.11;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 199;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 42

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Galerie Farber, Bruxelles 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



19

DIALOGHI ANNUSATI, 1972

Litografia a colori, mm 460 x 650

Tiratura:

100 + XXV esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.22;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 200;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 43

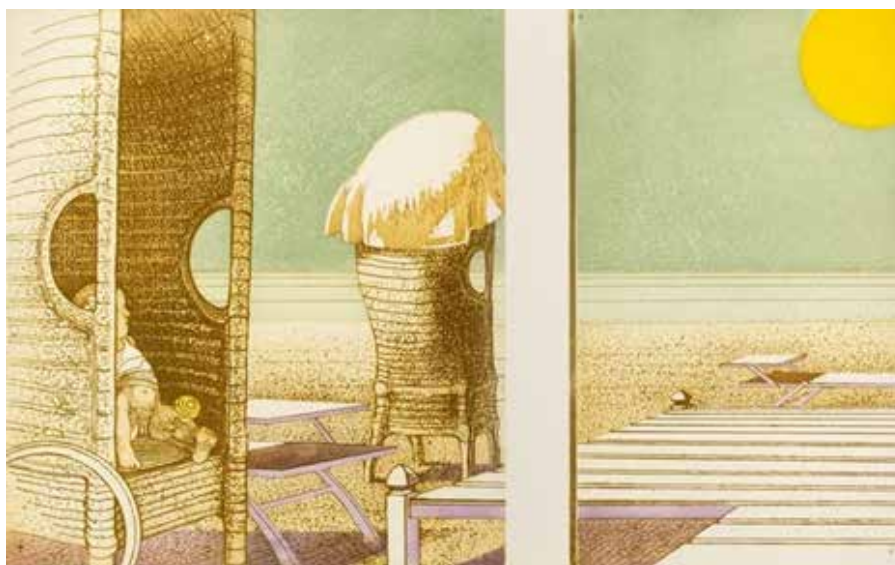
Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



20

LA CANICOLA SULLA SPIAGGIA, 1972

Acquafornte, acquatinta a colori, mm 270 x 425

Tiratura: 99 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

- Maison de la Culture, catalogo della mostra, Grenoble 1974, pag. 35;
 Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974, n.10;
 Maison de la Culture, catalogo della mostra, Amiens 1975, pag. 35;
 Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
 Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.18;
 Galleria Santacroce, catalogo della mostra, Firenze 1977;
 Galerie Farber, catalogo della mostra, Bruxelles 1977, n.16;
 Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra,
 Galleria Comunale, Prato 1978, n.17;
 Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 198;
 Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 60;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
 a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 38/1

Esposizioni:

- Maison de la Culture, Grenoble 1974; Galleria Il Portico, Cesena 1974;
 Maison de la Culture, Amiens 1975; Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;
 Galleria Santacroce, Firenze 1977; Galerie Farber, Bruxelles 1977;
 Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978; Historical Archives Museum, Hydra 2016



21

GERMINAZIONE CIRCOSCRITTA, 1972-73

Acquaforte, vernice molle e acquatinta a colori, mm 320 x 420

Tiratura: 100 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

- Galleria Montrasio, catalogo della mostra, Monza 1973, n.5;
Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974, n.6;
Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, catalogo della mostra, Busto Arsizio 1977, n.23;
Galerie Farber, Bruxelles 1977, n.10;
Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 201;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 44

Esposizioni:

- Galleria Montrasio, Monza 1973; Galleria Il Portico, Cesena 1974;
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977; Galerie Farber, Bruxelles 1977;
Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;
Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



22

GLI ALTRI OCCHI, 1973

Acquaforte, acquatinta a colori, mm 185 x 280

Tiratura: 70 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.27;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 47/2

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R. Saltoun Gallery 2015



23

CACHE - CACHE (NASCONDINO), 1973 (variante)

Litografia a sette colori, mm 510 x 740

Tiratura: 50 esemplari numerati, firmati e datati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.25;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 202;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 45/2

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



24

DA UNA STANZA AL BALCONE, IL GIORNO, 1973

Litografia a colori, mm 620 x 810

Tiratura: XL esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Maison de la Culture, catalogo della mostra, Grenoble 1974, pag. 37;

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974, n.2;

Maison de la Culture, catalogo della mostra, Amiens 1975, pag. 37;

Galleria Farber, catalogo della mostra, Bruxelles 1977, n.2;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.28;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Galerie Vitoux, catalogo della mostra, Parigi 2019;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 49

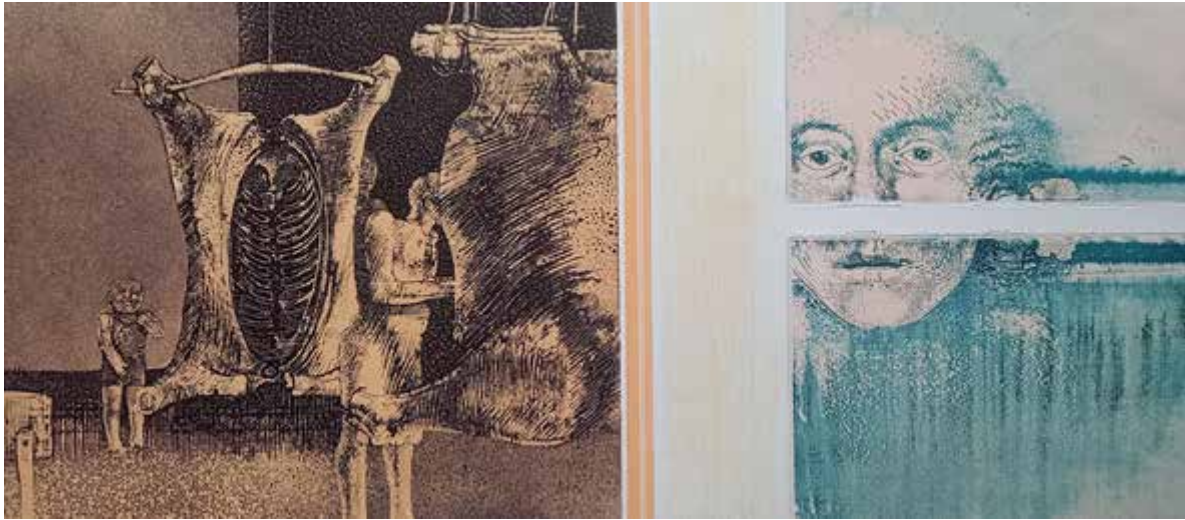
Esposizioni:

Maison de la Culture, Grenoble 1974; Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Maison de la Culture, Amiens 1975; Galleria Farber, Bruxelles 1977

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977; Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015; Galerie Vitoux, Parigi 2019



25

LE INDISCREZIONI, 1973

Acquaforte, acquatinta a colori, mm 355 x 785

Tiratura: 100 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed Editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.26;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 203;

Galleria Montrasio, catalogo della mostra, Monza 1996, n.5;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 50

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974;

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Sala di San Jacopo – Galleria Comunale, Prato 1978;

Galleria Montrasio, Monza 1996



26

IL SILENZIO DEL CORPO, 1974

Acquafornte, acquatinta a colori, mm 435 x 555

Tiratura: 100 + XX esemplari numerati e firmati

Stampatore ed editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Cremonini, grafica, catalogo della mostra, Galleria Il Portico, Cesena 1974, n.5;

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.32;

Galerie Farber, catalogo della mostra, Bruxelles 1977, n.14;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 205;

Leonardo Cremonini, catalogo della mostra, Galleria Montrasio Arte, Monza 1996, n.1;
Galerie Vitoux, catalogo della mostra, Parigi 2019;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 55

Esposizioni:

Galleria Il Portico, Cesena 1974; Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;
Galerie Farber, Bruxelles 1977; Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;
Galleria Montrasio Arte, Monza 1996; Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015;
Galerie Vitoux, Parigi 2019



27

SOSPENSIONI E SUSPENCE, 1974

Acquaforte, acquatinta a colori, 2 lastre mm 350 x 155 + 350 x 400

Tiratura: 50 esemplari numerati e firmati

Stampatore ed editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.29;

Galerie Farber, catalogo della mostra, Bruxelles 1977, n.15;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra,
Galleria Comunale, Prato 1978, n.27;

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n.204 non illustrato;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 51

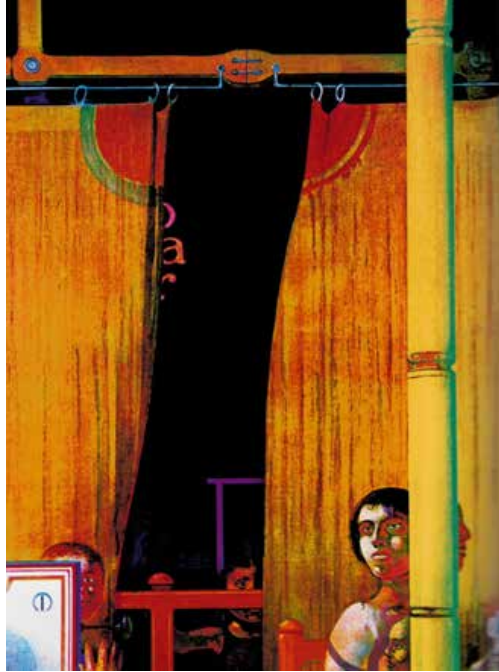
Esposizioni:

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Galerie Farber, Bruxelles 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978;

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



28

LE RIDEAU, 1975

Serigrafia a colori, mm 108 x 84

Tiratura: 200 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.35;

Galerie Farber, Bruxelles 1977, catalogo n.23;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 59

Esposizioni:

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;

Galerie Farber, Bruxelles 1977;

Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978



29

MOSCA CIECA, 1976 (variante)

Litografia e serigrafia a colori, mm 700 x 500

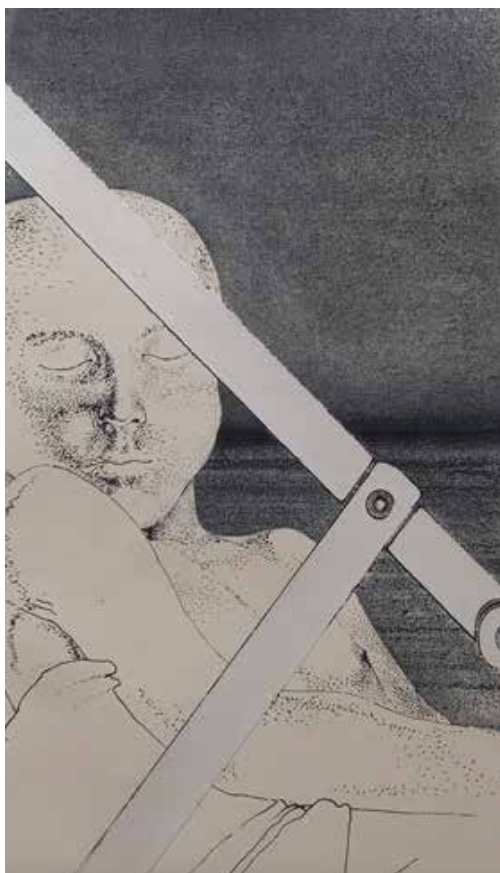
Tiratura: 100 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Galerie Farber, Bruxelles 1977, catalogo n.23;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 64

Esposizioni:

Galerie Farber, Bruxelles 1977;
Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



30

TRA LE DIAGONALI DEL SONNO, 1976

Acquaforte, acquatinta a colori, mm 425 x 250

Tiratura: 70 esemplari numerati e firmati

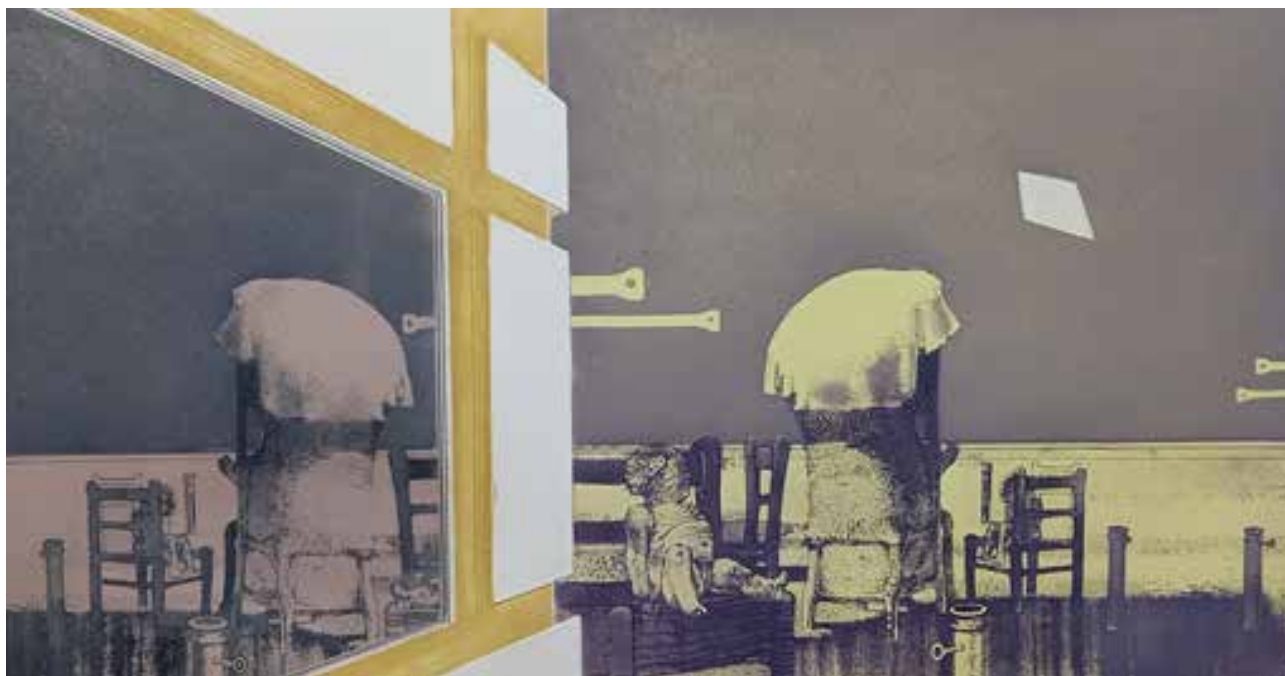
Bibliografia:

Leonardo Cremonini. Opere grafica 1967-1976, catalogo della mostra,
Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977, n.39;
Galerie Farber, Bruxelles 1977, catalogo n.9;

Leonardo Cremonini. Opera grafica, catalogo della mostra, Galleria Comunale, Prato 1978;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 66

Esposizioni:

Galleria Bambaia, Busto Arsizio 1977;
Galerie Farber, Bruxelles 1977;
Sala di San Jacopo - Galleria Comunale, Prato 1978



31

LA DOPPIA SPIAGGIA, 1979

Acquaforte, vernice molle, acquatinta a colori, mm 375 x 705

Tiratura:

100 + XXX esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Théssalonique catalogo, 1994;

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,

a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 74/1

Esposizione:

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



32

IL DESIDERIO, LA NOTTE, 1979

Acquaforte, acquatinta a colori, mm 480 x 620

Tiratura: 100 + L esemplari numerati e firmati

Stampatore ed editore: Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 206;
Leonardo Cremonini, catalogo della mostra, Galleria Montrasio Arte, Monza 1996, n.4;
Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 30;
Galerie Vitoux, catalogo della mostra, Parigi 2019;
ddans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 72

Esposizioni:

Galleria Montrasio Arte, Monza 1996;
Artefiera Bologna - R. Saltoun Gallery 2015;
Historical Archives Museum, Hydra 2016;
Galerie Vitoux, Parigi 2019



33

L'occhio, 1979

Acquaforte, acquatinta a colori, mm 280 x 165-90-105

Tiratura:

100 esemplari numerati, firmati e datati

Bibliografia:

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 70/2



34

LE RIDEAU, 1979

Acquaforte, vernice molle, acquatinta a colori
2 lastre mm 395 x 250 + 395 x 610

Tiratura:

100 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Leonardo Cremonini. *Peintures-aquarelles*,
catalogo della mostra, Galerie le Point, Monaco 1994;
Leonardo Cremonini, catalogo della mostra, Galleria Montrasio Arte, Monza 1996, n.6;
Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 39;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 69;

Esposizioni:

Galerie La Point, Monaco 1994;
Galleria Montrasio Arte, Monza 1996;
Historical Archives Museum, Hydra 2016



35

LE PARENTESI DELLA TERRA, 1979

Acquaforte, acquatinta a colori, mm 485 x 650

Tiratura:

100 esemplari a colori + 40 esemplari in b.n, numerati e firmati

Stampatore ed Editore:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, Firenze

Bibliografia:

Il Bisonte Stamperia d'Arte Grafica, catalogo, Firenze 1983, n. 207;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 73

Esposizione:

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



36

ARMOIRE À GLACE, 1982

Acquaforse, acquatinta a colori, mm 285 x 470

Tiratura:

25 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 76

Esposizione:

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



37

LE RÊVE DE L'OMBRE, 1983

Acquatinta, aquaforte a colori, mm 630 x 480

Tiratura:

90 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Leonardo Cremonini, catalogo della mostra, Galleria Montrasio Arte, Monza 1996, n.8;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 77

Esposizioni:

Galleria Montrasio Arte, Monza 1996;
Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



38

LES APPELS DE L'ÉTÉ, 1991 (variante)

Acquaforce, mm 220 x 295

Tiratura:

40 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 93

Esposizione:

Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



39

ALLE SPALLE DI UNO SPECCHIO, 1991

Acquaforte, acquatinta a colori, mm 385 x 415

Tiratura:

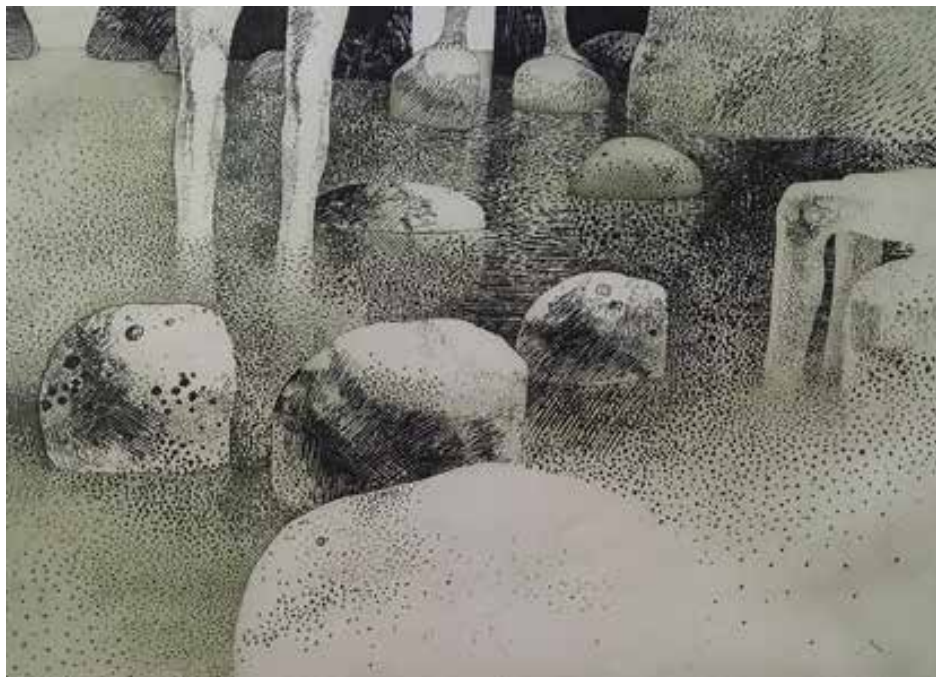
XL esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Leonardo Cremonini. *Peintures-aquarelles*, catalogo della mostra,
Galerie Le Point, Monaco 1994;
Leonardo Cremonini, catalogo della mostra, Galleria Montrasio Arte, Monza 1996, n.3;
Galerie Vitoux, catalogo della mostra, Parigi 2019;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 91

Esposizioni:

Galerie Le Point, Monaco 1994;
Galleria Montrasio Arte, Monza 1996;
Galerie Vitoux, Parigi 2019



40

I PIEDI NELL'ACQUA, 1991

Acquafornte, acquatinta a colori, mm 335 x 470

Tiratura:

XL esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Leonardo Cremonini. *Peintures-acquarelles*,
catalogo della mostra, Galerie le Point, Monaco 1994;

Leonardo Cremonini, catalogo della mostra, Galleria Montrasio Arte, Monza 1996, n.2;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 92/1

Esposizioni:

Galerie La Point, Monaco 1994;
Galleria Montrasio Arte, Monza 1996;
Artefiera Bologna - R.Saltoun Gallery 2015



41

I NUOTATORI, 1992

Serigrafia a colori, mm 600 x 900

Tiratura:

250 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

Historical Archives Museum, catalogo della mostra, Hydra 2016, pag. 57;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 94

Esposizione:

Historical Archives Museum, Hydra 2016



42

MINERALANALOGIE I, 1993 (variante)

Acquafornte, acquatinta a colori, mm 530 x 405

Tiratura:

125 esemplari numerati e firmati

Bibliografia:

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 98/1

Esposizione:

Artefiera Bologna – R.Saltoun Gallery 2015



43

AL MARE, 1996

Litografia a colori, mm 800 x 600

Tiratura:

120 esemplari numerati e firmati

Stampatore:

EdiGrafica R2B2, Firenze

Bibliografia:

Galerie Vitoux, catalogo della mostra, Parigi 2019;
dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 106

Esposizione:

Galerie Vitoux, Parigi 2019



44

DIO DISSE "SIA LA LUCE." E LA LUCE FU..., 2008

Lito-serigrafia a colori, mm 760 x 560

Tiratura:

150 + XXV esemplari numerati e firmati

Stampatore:

Incisione Arte, Corbetta

Editore:

FMR - ART'È, Bologna

Bibliografia:

dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes,
a cura di Anne-Marie Garcia, Beaux-Arts de Paris éditions, Parigi 2024, n. 122

Leonardo Cremonini è nato a Bologna il 26 novembre 1925. Suo padre Luigi, ferroviere, inizia a dipingere in gioventù con talento e passione. Molto presto e in maniera decisiva Leonardo si dedica alla pittura.

Nel 1936, quando il padre viene trasferito a Paola in Calabria, ha l'occasione determinante di conoscere l'Italia del sud, ancora profondamente artigianale, e la luce mediterranea a cui resterà legato per sempre.

Grazie a una borsa di studio del Collegio Venturoli, frequenta per quattro anni l'Accademia delle Belle Arti di Bologna dove i suoi maestri sono Alfredo Protti, Guglielmo Pizzirani, Farpi Vignoli, Luciano Minguzzi. A Guglielmo Pizzirani è legato da una profonda amicizia, condivisa con l'amico pittore Dino Boschi.

Nel 1945, alla fine della guerra, sempre con la stessa borsa di studio Cremonini decide di andare a Milano per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Brera e conoscere l'ambiente culturale della città. Durante quegli anni effettua lunghi soggiorni di lavoro all'isola Comacina sul lago di Como. I suoi amici di Brera sono Anselmo Francesconi, Karl Plattner e Dario Fo. I suoi maestri: Italo Valenti, Aldo Carpi e Aldo Salvadori.

Già da allora si precisano relazioni amichevoli con Mario Sironi, Gio Ponti, Marco Valsecchi, Lamberto Vitali e Violetta Besesti. Nel 1950 vive e lavora a Venezia dove conosce e frequenta Virgilio Guidi, Peggy Guggenheim e Giuseppe Marchiai. Nel 1951 si reca a Parigi con una borsa di studio del governo francese e qui stabilisce la sua residenza principale, alternando lunghi soggiorni di lavoro a Forio d'Ischia, fino alla fine del 1955.

Nel 1956 si concede un lungo soggiorno di lavoro a Douarnenez, in Bretagna, dove conosce l'amico George Perros e, nel 1958-1959, vive per due anni interi a Panarea, nelle isole Eolie.

Nel 1963, dall'unione con la linguista Giovanna Madonia, nasce suo figlio Pietro, oggi architetto a Parigi. Dal 1974 divide la sua vita con la moglie Roberta Crocioni anch'essa pittrice. Dal 1952 al 1960 espone quasi esclusivamente a New York senza mai però risiedervi.

In quegli anni gli artisti e scrittori che diventano amici suoi sono: Gino Severini, Luigi Corbellini, Jacques Brosse, Pierre Emmanuel, Leonor Fini, Kot Jelenski, William Rubin, Gordon Washburn, Diulio Morosini, Claudio Savonuzzi, Francis Bacon, Balthus, Sebastian Matta, Paul Delvaux, Gian Carlo Menotti, Ivos Margoni, Stanislaw Lepri, Alberto Moravia, Dacia Maraini, Jean Dewasne, Michel Butor, Enrico Colombotto Rosso, Pavel Tchelitchev, Carlyle Brown, Eugene Berman, Fabrizio Clerici, Stephen Spender, Henri Cartier-Bresson, Margherita Russo, Enrico d'Assia, Giannetto Fieschi, Gabriele Mattera, Edoardo Malagoli.

A partire dal 1960 la sua attività si manifesta sempre più in Europa. Continua a vivere a Parigi e alterna soggiorni di lavoro a Bertinoro, Procida, Bagheria, Sanlúcar de Barrameda in Andalusia, Trouville in Normandia e a Panarea o sui colli fiorentini.

Espone soprattutto a Parigi. Le mostre retrospettive più importanti hanno avuto luogo nei musei di Basilea, Bruxelles, Metz, Parigi, Praga, Siena, Strasburgo, Spoleto, Tokyo, Bologna, Aosta, Montecarlo, Grenoble, Tolone, Milano.

Nel 1965 riceve il premio della Biennale di San Martino. Nel 1967 il premio internazionale Gaetano Marzotto e nel 1979 il Premio Nazionale di San Luca.

In questo ventennio si precisano le complicità e le amicizie di una vita. Italo Calvino, Marc L Bot, Giuliano Briganti, Max Clarac-Serou, Gaétan Picon, Cecilia Aylala, Fortunato Bellonzi, Giorgio Soavi, Germain Viatte, Main Bosquet, Luigi Carluccio, Michel Troche, Jean-Robert Ipousteguy, Gilbert Lascault, Pierre Skira, Francois Werlin, Enrico Crispolti, Carlo Ludovico Ragghianti, Zaowouki, Pier Calro Santini, Enrico Vallecchi, Maria Luigia Guaita, Gianni Guaita, Ignazio Buttitta, Lorenzo Tornabuoni, Titina Maselli, Pierre Gaudibert, Louis Althusser, Franco Solmi, Renato Zangheri, Henry Le Chénier, Vladimir Veličković, Irving Petlin, Seymour Rosofsky, Leon Golub, Gilles Aillaud. Fabio Rieti, Pietro Cascella, Gustavo Monroy, Henri Cueco, Alain Jouffroy, France Huser, Dino Buzzati, Pier Luigi Pizzi, Alberto Sughì, Renzo Vespignani, Mario de Micheli, Bernd Krimmel, Jean Francois Lyotard, Emile Langui, Jean Clair, Peter Kral, Vittorio Sgarbi,



Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, Elio Petri, Valerio Zurlini, Roberto Dionigi, Elvira Cassa Salvi, Vieira da Silva, Ginevra Bompiani, Régis Debray, George Balandier, Renzo Federici, Pierre Carron, Marina Lambraki-Plaka, Roberto Barzanti, Jean-Philippe Domecq, Flaminio Gualdoni. Gli amici che l'hanno sostenuto come operatori culturali sono stati cronologicamente Catherine Viviano, Erica Brausen, Gasparo del Corso, Mario Tazzoli, Gino Ghiringhelli, Max Clarac-Serou, Jan Krugier, Sandro Manzo, Aldo Roncaglia, Ennio Casciaro, Tiziano Forni, Pierre Belfond, Claude-Bernard Haim, Alain Gheerbrandt, Franco Trippa, Rosabianca Skira, Giulio Urbinati, Marie Claire Ades, Franioise Künzi, Alberto Montrasio, Flavio Arensi.

Dal 1983 al 1992 è *Chef d'Atelier de Peinture* presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Art di Parigi. È Commendatore delle Arti e delle Lettere in Francia e membro dell'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma (di cui è ex presidente), dell'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, dell'Accademia delle Arti del Disegno a Firenze.

Muore a Parigi il 12 aprile 2010.

Da: Cremonini. 1945-1950. Gli anni di Brera - Les années de Brera. Catalogo della mostra (Legnano, 3 maggio - 6 luglio 2008), a cura di Flavio Arensi e Alberto Buffetti, Allemandi, 2008.

Il ricordo è quello che passa tra stipite e stipite, tra spigolo e spigolo, tra il battente e l'altro battente della stessa finestra (o di un'altra) aperta (o socchiusa), vista di fianco (o di sghembo). Il ricordo ha bisogno di prendere posto tra elementi che dividono lo spazio in un dentro e in un fuori, in un sopra e in un sotto, in una successione di piani e di lontananze, perché è solo tra questi elementi che può apparire qualcosa o qualcuno, affacciarsi, prendere forma. Il ricordo prende forma passando dall'esterno all'interno, dalla luce d'un pomeriggio d'estate che uccide i colori all'ombra violacea in cui gli stessi colori s'addensano al chiuso, forse anche attraverso una successione di stanze, di porte, di specchi, fino ai riquadri là in fondo delle portefinestre che s'affacciano sul lato opposto, dove la luce è tutt'altra e tutt'altri i colori.

Per prima cosa va ricordata l'intelaiatura della portafinestra coi vetri superiore e inferiore separati da un sottile listello, attraverso i quali si vede un'altra intelaiatura identica ma forse diversamente inclinata, diversamente colpita dai raggi di luce: difatti di qua la trasparenza del vetro inquadra il taglio del muro assoluto cito dà sul terrazzo, sul fuori troppo abbagliante per essere visto nitidamente (dunque la prova della nitidezza del ricordo è il ricordarlo non nitido), mentre nei vetri di là i colori sono tutti più in ombra, tanto che non so se si tratta dello stesso fuori o di un fuori contenuto all'interno del vetro, riflesso nel vetro che essendo addossato a uno sfondo opaco non può far altro che rispecchiare le immagini (forse immagini già rispecchiate dal vetro di qua, dico sul vetro che io di qua vedo trasparente ma che di là fa da specchio), con un unico elemento continuo che è la linea dell'orizzonte, identica anche se qua perduta nella luce e là staccata a separare zone più o meno dense e profonde.

Certo l'esterno è molto importante, ma perché il ricordo non sfugga la prima cosa da fare è predisporre un interno in cui catturarlo, delimitato irregolarmente da segmenti rettilinei e superfici piane, da aperture che costituiscano una continuità con l'esterno, e anche un inserimento di spazi esterni inquadriati in specchi e in finestre nell'insieme considerato come un interno. Se il procedimento seguito è giusto, tutto il roto avverrà di conseguenza: ogni movimento dello sguardo e del corpo dovrà oltrepassare una linea di separazione tra un esterno e un interno, sarà un affacciarsi dentro o fuori, uno spiare qualcosa senza sapere con sicurezza cosa serve a nascondere e cosa a mostrare.

Forse l'operazione del ricordare sarebbe più facile se si stabilisse una regolarità di percorso, per esempio un passaggio graduale dal più esterno verso il più intimo, e in questo caso dovrei partire non dalla stanza o dai percorsi dentro la stanza ma da un esterno che non sia contenuto in nessun altro esterno, cioè il mare. Siamo al mare, certo; se non l'ho detto prima è perché non è la parola mare che mi avvicina all'essenza del ricordo ma

un particolare modo d'essere dello spazio che comincia al di là d'un muretto bianco, d'un angolo bianco di casa, o s'apre al di là d'una finestra invasa di luce: diciamo uno spazio definito da linee rette orizzontali e verticali che delimitano zone di luminosità diversa o superfici di diversa consistenza e colore.

Uno spazio che può contenere anche una bassa scogliera, caratterizzata dal contrasto tra la linea retta orizzontale che la separa dalla superficie dell'acqua e l'irregolarità curvilinea del profilo che la separa dal ciclo. Diciamo che in principio c'è un certo spazio che aspetta d'essere occupato da qualcosa e questo qualcosa non può essere che il mare, anche se nelle ore più soleggiate la luminosità troppo forte impedisce di fissare lo sguardo in quella direzione, e perciò nel ricordo la presenza del mare sarà tanto più credibile quanto più indiretta: negli interni, negli oggetti, in tutto ciò che dà scampo e riparo da quella stessa imponente presenza.

La parola mare è dunque quella con cui si è convenuto di designare un particolare campo di sensazioni e di emozioni determinato a sua volta da un campo geometrico, da una certa disposizione di coordinate: linee, superfici, proiezioni di luci e di ombre, insomma da una prospettiva.

Se invece cerco di prendere il mare come punto di partenza e comincio a svolgere il filo del mio ricordo dalla mattina alla spiaggia, dal calore della sabbia che scotta sotto il sole cocente, dal gridare lontano dei bambini che giocano a palla, dal dilatarsi delle sensazioni come nella vampa incolore che trema sospesa, per prima cosa ho bisogno d'un insieme d'elementi che mi permettano di con, 'cc questi ricordi in modo che non svaniscano nella fosti vinosa, appoggiarli a qualcosa che non partecipi della stessa labilità fluttuante.

La mia memoria deve subite sere dunque fissata a impalcature, a sostegni: alla fila di pali e traverse di legno piallato che reggono il tendone sotto il quale s'allineano le intelaiature inclinate delle sedie a sdraio, oppure la piattaforma rialzata sul livello della spiaggia come una bassa palafitta che sostiene la fila delle cabine verniciate z strisce violente, le panche, i tendoni sospesi ad aste e gambe umane che appaiono tra le sbarre della, che penzola fuori sospeso.

Se voglio rivivere nella memoria l'infinito degli elementi diventati un solo elemento, aria acqua sabbia fusi nel fuoco del sole, l'illimitato del corpo che s'abbandona al loro contatto, subito il ricordo mi ripropone una gabbia di solide sbarre, di spigoli ad angolo retto, di superfici che schermano e bloccano. L'illimitato esiste solo in quanto esiste una gabbia per trattenerlo: la gabbia di vetro del caffè sul belvedere cinto dalle balaustre, coi tavolini quadrati nei quadrati del sole e dell'ombra, la tenda avvolgibile, le manopole del calciobalilla. L'immensità è fatta di confuti, di limiti: il mare nelle giornate di calma immobile e piatta.

Sotto il soffitto dell'acqua i corpi galleggiano decapitati dall'orizzontalità imperturbabile. Per questo è inutile che cerchi di risalire nella memoria sperando di ritrovare un momento in cui il ricordo mi si presenti in piena vista, senza cornici, né quinte, né schermi. Potrei cominciare il racconto ancora più indietro, ripercorrere il viaggio per le vacanze ora per ora, il treno, le stazioni affollate.

Ma ogni treno è fatto di sguardi che passano attraverso vetri, corridoi, porte scorrevoli di scompartimenti, sguardi che incontrano altri sguardi smarriti nei finestrini d'altri treni identici, tra identici braccioli ribaltabili, identici poggiatesta laterali d'ispido velluto o guarniti di foderine bianche. (La signora col cappello e la veletta e la volpe intravista in uno scompartimento di prima classe è rimasta nel ricordo associata alla fodera bianca del poggiatesta come a un indumento intimo colto da uno sguardo furtivo). Insomma, se è dalla gabbia d'un reticolo geometrico che devo estrarre il ricordo, non c'è ragione che vada a cercarne gli antecedenti in un prima o in un fuori che sarà ugualmente ingabbiato; è qui che devo cercare, in quest'ombra carica dell'onnipresenza d'un sole abbagliante, in questo interne, segmentato, penetrato dell'invasione dell'esterno, moltiplicato dall'ambiguità delle lastre di vetro che scompongono e ricompongono l'ordine dello spazio. Lascero che la memoria si concentri per prima cosa sulle maniglie delle porte, bianche uova sospese sempre alla stessa altezza a tracciare una linea punteggiata che divide l'alto dal basso.

Quando le porte sono aperte o socchiuse le maniglie ricordano la persistenza d'un confine invisibile, l'indiscrezione d'un passo improvviso, l'irrevocabilità d'un segreto svelato. Poi, le sedie. Fisserò l'attenzione sulle sedie, che di tutti i corpi solidi esistenti in natura sono insieme il più complesso e il più semplice, perché capaci di delimitare uno spazio tridimensionale in una forma aperta in tutti i suoi lati tranne uno, e di esprimere emozioni diverse a seconda se ritte sulle loro quattro zampe, capovolte in obliqua, coricate sullo schienale, carponi sulle gambe davanti, sovrapposte a due a due, addossate, messe in fila - come ben sanno i bambini che manovrando una sedia possono evocare qualsiasi situazione e avventura.

Il discorso cambia completamente quando la sedia sostiene degli indumenti, una floscia camicia maschile, le coppe vuote d'un reggipetto. A questo punto bisognerebbe parlare del rapporto tra gli oggetti e i loro contenitori e supporti, i cassetti aperti dei cassettoni, i bauli spalancati, gli armadi. Ciò che il ricordo cerca di far affiorare potrebbe essere una storia d'oggetti fuori di posto: contenuto dei cassetti che sporge e trabocca, vestiti che invece di avvolgere i corpi giacciono abbandonati, mischiati, di uomo e di donna, e presuppongono corpi usciti dai loro involucri e che certo anch'essi giacciono da qualche parte, riconoscibili forse da un piede che sporge diritto come quello d'un morto.

Per dare evidenza al ricordo e inutile mettermi fretta, dirmi: «e allora? no, capace di dire le cose che ti vengono in mente? cos'è che ti turba? il cane? spiegati, il cane, che c'entra? c'era o c'era? che ci faceva, lì, questo cane?» È inutile: non è c procede il ricordo; non posso cominciare il racconto cane perché un cane è qualcosa che prende forma tra le e dei mobili, tavoli, letti, gambe di poltrona uguali alle e del cane; solo una volta fissato con precisione il posto ove si posano tutte queste gambe sul lucido pavimento potrò distinguere l'inarcarsi a un palmo dal suolo delle zampe che sostengono questa forma di cane che guarda col davanti e il didietro. Nella stanza che contiene il ricordo, nel ricordo a forma di stanza il cane è già lì anche se non sto raccontando del cane: c'è un livello cane che accompagna il ricordo giù in basso; che io dica cane o non lo dica è lo stesso.

Così non mettetemi fretta perché dica: i bambini. Va da sé che ci sono i bambini che entrano dalle portefinestre, occhi di bambini che scrutano l'ombra della stanza-ricordo. Ma un bambino è precisamente uno sguardo che sporte gallo stipite delle porte all'altezza delle maniglie, che s'affaccia al livello d'un davanzale, d'una mensola sotto Io specchio. È uno sguardo che vede e non vede; il ricordo è bendato, come il bambino nel gioco della mosca cieca, che avanza tastando lo spazio. Quello che sto ricordando è uno spazio dove o si vede troppo poco o si vede troppo; e in questo spazio se non c'è il bambino c'è la distanza che il suo sguardo vorrebbe annullare e che resta incolmabile. È inutile che vogliate forzare il ricordo a scoprirsi d'un tratto; è inutile che stiate tutti lì a suggerirmi: «dillo che c'è l'eros là in fondo! fa emergere il desiderio! rievoca la scena che viene prima di ogni altra!» No, per questa via non si arriva che a ripetere quello che già credevate di sapere da sempre, cioè nulla.

Lasciatemi compiere tutto il percorso della memoria verso qualcosa che conta proprio perché è sempre nascosta in un angolo morto e se ne scorge soltanto ciò che si può indovinare da un'ombra proiettata sul muro, da un riflesso su un vetro, dal profilo controluce attraverso uno schermo. Non continuate a incalzarmi con le vostre domande: «ma alla fine cos'era questo ricordo? cos'era?» Lasciatemi prima disporre tutti gli elementi senza i quali non può prodursi la scena: i telai, il cavalletto, le tele...

Come giudicare le immagini tese, lucide, spietate di Leonardo Cremonini? Sono immagini senza ombra, nette, definite. Immagini che non lasciano nulla all'approssimazione formale. Cremonini è uno di quei rari artisti per cui la tela è tutta da dipingere con uguale perfezione e intensità: dai margini al centro e viceversa.

Nelle sue immagini è l'intera superficie che agisce. Questo modo totale di condurre il suo discorso plastico naturalmente non è solo di natura esecutiva. Tale modo è la conseguenza diretta della sua visione del mondo, della sua concezione della realtà. In simile concezione, infatti, il dettaglio partecipa indissolubilmente della globalità, in altre parole non è più dettaglio.

Ma ciò non spiega ancora il senso di una tale visione, nitida sino allo spasimo mentale, da sembrare fissata sulla tela un attimo prima che la sua interna tensione ne provochi l'incrinatura. Si parla di allucinazione nel caso di Cremonini, dell'urgenza fantastica che lo incalza, di componenti metafisiche. Ma fino a che punto sono giusti giudizi del genere? Certo ogni suo quadro è una metafora. Ma una metafora di che? Per Cremonini la realtà è una vicenda di gesti, di oggetti, di situazioni diverse ma uguali nella sostanza.

Una porzione di realtà vale l'altra perché, appunto, la realtà è un «continuum». L'identica importanza ch'egli dà da ogni aspetto che entra nell'ottica del quadro nasce da questa convinzione. Ecco perché dipinge con lo stesso scrupolo e lo stesso intransigente rigore sia i personaggi che lo scenario in cui si collocano, sia l'animato che l'inanimato. Il fatto è che per lui l'intera realtà è trattenuta dentro un assurdo dominante, onnipresente, onnicomprensivo.

Questo è il dato di fondo della sua visione. Ma si badi: questo assurdo non è di natura metafisica, bensì storica. Non è divergente dalla realtà, bensì convergente. È un assurdo reale. Con esso, Cremonini rende visibile, tangibile, palpabile l'usura interiore dell'uomo, la sottrazione d'umanità cui è sottoposto, l'azione segreta che reprime la sua libertà spingendolo in una condizione di scompensi, di astrazioni, di falsi scopi.

Ogni quadro di Cremonini è la rappresentazione inquietante di questo universo umano coinvolto in un simile processo disumanante: un processo che egli scopre traduce in immagini figurative, rendendo con logica implacabile l'illogicità di un'esistenza minacciata nella sua più intima sostanza. Cremonini non dipinge quindi lo spettacolo della violenza nei termini più evidenti del massacro, della tortura, della aggressione, dello stupro; termini che pure hanno un riscontro tragico nelle cronache quotidiane. Ciò che dipinge è la violenza più occulta, che si esercita sulla coscienza, sulle potenze spirituali e decisionali dell'uomo costretto a vivere in una società, quella tardo-borghese, occupata essenzialmente a trasformarlo da soggetto in oggetto.

Appena si comincia a leggere le immagini di Cremonini da questo punto di vista, il loro significato, come i modi in cui si dispiegano, si rivela senza reticenze. Così acquistano un senso preciso i suoi personaggi stretti negli scompartimenti di una carrozza ferroviaria, quelli chiusi in stanze di atroce silenzio, davanti a specchi che rimandano strane fisionomie, i ragazzi che corrono sulla spiaggia tra le gabbie delle cabine o che sporgono la testa dall'angolo di una casa.

La metafora è chiara. La innaturalità dei volti, degli atti; il senso coercitivo o alienante degli ambienti; lo stesso colore sottilmente stridente, dissonante; ogni elemento costitutivo del quadro, insomma, confluisce nella definizione plastica di un panico senza scampo, un panico che immobilizza gli avvenimenti, privandoli di uno scopo, di una finalità, di una coerenza. La coerenza è solo di carattere stilistico. Dipingere l'incoerenza dell'esistere col massimo di coerenza linguistica, è questo ciò che distingue particolarmente Cremonini. Ma ciò che conta, all'interno di questa sua fondamentale poetica, ripeto, è la sicurezza che il dissennato senso della realtà ha le sue cause nell'oggettività della nostra storia in atto, anche se viene patito da noi con angosce esistenziali.

Ecco, dunque, dove la lezione di Cremonini acquista tutta la sua forza di penetrazione, facendo di lui uno degli artisti contemporanei più vivi, più carico di presagi.

Anche a escludere i critici d'arte professionali, è impressionante quanti abbiano già scritto di Cremonini: Alberto Moravia, Stephen Spender, Louis Althusser, Pierre Emmanuel, Annette Michelson... Narratori, filosofi, poeti, critici cinematografici, e via via. Probabilmente perché la sua pittura, anche se è eminentemente "pittorica" (vaste campiture, sfagli, partiture geometriche e cancellazioni materiche), è nondimeno assai letteraria e filosofica: racconta, organizza intrecci ambigui e sottintende una serie di ragionamenti (visivi, certo) sul ruolo del soggetto, dello sguardo, del desiderio e della voluttà (e sono tutti termini su cui il pittore stesso ritorna, le volte in cui parla del suo fare). È il grosso rischio (e l'atout) dei pittori in qualche modo narrativi (che non è lo stesso che dire figurativi, ci sono figurativi che non narrano mentre penso che Pollock intendesse raccontare qualcosa, se non altro il tragitto dei suoi gesti): è il rischio di suscitare variazioni sul tema, esercitazioni letterarie, traduzioni in altre sostanze.

In un suo bel saggio su Cremonini, Moravia inizia rifacendo praticamente Cremonini sur memoire: raccontando una sua storia, moraviana, un ricordo di Agostino balneare. Ma è poi vero che questi effetti siano negativi, contrari alla natura del dipingere? Anche un quadro, come un racconto, è un testo e un testo è una macchina per produrre interpretazioni. Credo che Cremonini dipinga anche per produrre reattivi mentali. Lo dice egli stesso: il quadro è una finestra. Ci guarda lui, certo, ma una volta che l'ha aperta ci guardiamo anche noi, e il mondo, eh, il mondo, ciascuno lo guarda come vuole, anche se qualcuno ha fissato la prospettiva e ha dato le luci.

Questo per giustificare quanto dirà, e il tentativo che faccio anch'io di collegare la pittura di Cremonini alla letteratura contemporanea. Bisogna farlo perché la pittura di Cremonini pare pensata per mettere in crisi le etichette della storia dell'arte contemporanea: surrealismo? no certo, cosa c'è di sovrareale in queste rappresentazioni? il mondo di Cremonini è quello di tutti i giorni. Nuova figurazione? ma cosa vuole dire, che egli rappresenta la figura umana, le pareti e gli infissi ma non come Courbet? se ne ricava ben poco. Pittura metafisica? certo, un poco, specie negli ultimi anni, ma allora anche gli iperrealisti. Iperrealismo? sciocchezza, manca a Cremonini la fissità maniacale e il senso della riproducibilità fotografica, le sue figure lievitano, si sfanno corrose da lebbre che la fotografia non vedrebbe mai, a meno di muovere la camera, e poi ancora.

Dunque, le etichette non bastano. Rimangono due vie: un quadro (come una poesia o un romanzo) è il diario delle operazioni che vi stanno sotto, e cioè il racconto del mondo in cui è stato fatto; oppure un quadro (poesia, romanzo, film) è un testo, una superficie ricoperta di segni, e da quel punto in avanti non conta cosa volesse dire l'autore ma quanto (rapportano i segni ai sistemi di convenzioni vigenti, alle nostre abitudini percettive, al

nostro patrimonio di sapere, ricordi, desideri, ossessioni) noi gli facciamo dire, e rimane inteso che non possiamo fargli dire tutto, salvo casi di aberrazione psichica, ma solo una certa gamma di possibili messaggi di cui l'autore ha offerto, magari senza saperlo, la matrice generativa. Molte volte queste due vie (chiamiamole "riscoperta della poetica dell'artista" e "lettura aperta del testo, o letture di un testo aperto") non si conciliano. L'autore voleva dire certe cose e ne ha dette altre: un testo è una forma che la storia passa il proprio tempo a riempire (Barthes). L'autore rimane indietro: «l'artista, come il dio della creazione, rimane dentro o dietro o al di là o al di sopra dell'opera sua, invisibile, sottilizzato sino a sparire, indifferente, occupato a curarsi le unghie» (Joyce, e dirò poi il perché di questo richiamo). Nel caso di Cremonini tanto vale provare, e lasciare prima la parola all'autore che racconta cosa voleva fare; o almeno, prendere in considerazione alcune delle chiavi che Cremonini offre nei suoi scritti o nelle sue conversazioni.

Di queste ne considererò solo tre. Prima chiave: ordine verso voluttà. Cremonini ingabbia le sue costruzioni (che sono finestre) in rigidi rapporti geometrici; all'interno dei «teatrini» che ne derivano racconta la storia di una voluttà, e quindi di un disordine, di un desiderio, di un gusto della pittura in libertà, dove la figura umana stessa si cancella, emerge da magmi imprecisi, si fa furtiva o frammentaria. Seconda chiave: via all'in su verso via all'in giù. Cremonini avverte che, anche quando si avvertono delle analogie, egli non lavora come Bacon. Questi cancella interni e figure, Cremonini al contrario parte da una cancellazione, da un informe originario e ne fa sorgere (come Michelangelo dal marmo che già doveva contenere in sé la figura) corpi e spazi. Cremonini incomincia con una superficie che sembra un quadro informale: spazi, tracce di colore, nebulose, poi via via circoscrive immagini riconoscibili.

Quello che rimane di sfaldato e informe non è l'effetto di una deformazione, è quanto dell'informe originario non è approdato a comporsi in figura. Cosa significa questa dichiarazione di poetica? che Cremonini appartiene a un filone classico, anti-sperimentale, non vuole cercare le leggi e le nervature della materia che stanno sotto alla percezione e sotto al quadro, ma vuole comporre in bell'ordine delle forme.

Quando si ferma a metà ci saranno pure delle ragioni. C'è un suo quadro che si intitola "Tra l'immaginabile e il visibile" dove in una stanza vuota (solo un cane) che dà su una terrazza sul mare (tutto preciso, campito bene e nitido) sta su un cavalletto un quadro che non sembra di Cremonini, ma di un informale. Eppure, dice Cremonini, questo quadro è quello che era il quadro intero, all'inizio, prima di diventare quello che è ora. Ovvero, il quadro rappresenta la scena della sua "voluttà" che poi si è composta entro tracciati d'ordine geometrico. Terza chiave: gli specchi. Inutile citare quanto la letteratura contemporanea

ha detto sugli specchi. O la psicoanalisi. Gli ingenui pensano che gli specchi servano al riconoscimento (sono proprio io) o al controllo (ho la cravatta a posto). In effetti servono anzitutto a spiare ciò che non si dovrebbe vedere. Se servono al riconoscimento, esso è sempre traumatico (sono io quell'Altro?): lo stadio dello specchio istituisce la nostra identità nel momento in cui ci consegna per tutta la vita al dubbio e alla divisione.

Questo Cremonini. Non male come chiavi di lettura, ma immaginiamo di non avere ascoltato l'autore. Forse avremmo potuto arrivarci da noi. Ora invece io provo a dire cosa "leggevo" in Cremonini (inteso come testo) prima di avere ascoltato Cremonini (inteso come entità anagrafica che, mi dicono, è origine fisica di quei testi e terminale economico parziale del profitto che ne deriva). Ora la mia prima reazione è stata sempre di avere già letto una definizione teorica, di quel modo di guardare, da qualche altra parte. Fuori della pittura. Riferimenti: la teoria delle epifanie in Joyce, la teoria del correlativo oggettivo in Eliot, la teoria dello straniamento in Sklovskij. «Per epifania intendeva Stephen una improvvisa manifestazione spirituale, in un discorso o in un gesto o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura, considerando che erano stati d'animo assai evanescenti». I casi da registrare erano all'inizio molto banali: odore di cavoli marci, l'orologio della Dogana che appariva all'improvviso di notte, illuminato, nella nebbia, un dialogo ascoltato per caso nella strada, la banalità detta da un conoscente, un sorriso, lo sguardo sfrontato di un bulletto che fa saltare in mano una moneta: la cosa insignificante prende rilievo.

Più avanti sarà una visione sulla spiaggia, che in origine è però una ragazzotta che si tira su la gonna lungo le gambe nude, e solo a poco a poco diventa, sulla pagina, un favoloso uccello. Ma in quei momenti al poeta l'anima si "raggrinza", "sospirando invecchiata". Immagini e parole si "svuotano" del loro senso immediato, qualcosa si mostra. Cosa? Forse il senso della vita (che non ha nulla a che fare originariamente con l'oggetto stimolo, che ne diventa, avrebbe poi detto Eliot, il correlativo oggettivo: si può mostrare la paura di una manciata di polvere...), la trama che si sottende al di sotto degli oggetti composti nelle forme della percezione quotidiana.

Si fa fatica allora a riconoscere il normale; si è dato come un rallentamento, una difficoltà della percezione, la cosa si mostra come "strana" e cioè "straniata", quello che era un cavallo, descritto in tal modo, diventa un cavallo difficile, visto quasi per la prima volta, e come se di cavalli non se ne fossero visti mai (perché se ne erano visti troppi e ormai non li si vedeva più) (riassumo: ed è Sklovskij). Nel momento dell'epifania qualcosa si mostra: qualcosa che avevamo sempre visto ma mai veramente guardato.

Nell'epifania la realtà viene spiata (la metafora del voyeur ricorre sia in Cremonini che in molti dei suoi critici: guardare dal buco della serratura restituisce alle cose pregnanza e contorni che in plein air non avrebbero avuto: il voyeur avvampa di desiderio, attraverso il pertugio, per corpi che nella visione normale non lo interesserebbero affatto). L'epifania: per Montale possono essere pochi cocci aguzzi di bottiglia in cima alla muraglia, per Cremonini un cane che fa capolino da un muro bianco ("Giochi senza giocatore" è un quadro di Cremonini su cui Joyce avrebbe potuto scrivere una delle novelle dei Dubliners; "Treni incrociati" è un quadro di Cremonini che potrebbe illustrare di Montale "Addio, fischi nel buio, cenni tosse..."; conclusione: forse gli automi hanno ragione).

È epifania vedere i corpi umani dei bagnanti, per la prima volta, non come appaiono sopra, ma sott'acqua. È epifanico il mondo spiato dai ragazzi (che tanto piaceva a Moravia, è naturale, il quale appunto scrive per Cremonini una sua epifania), e Cremonini insiste ossessivamente sulla presenza dei ragazzi nei suoi quadri, gli unici ad aver gli occhi sempre sbarrati; Cremonini realizza epifanie ma rappresenta al tempo stesso nel quadro il soggetto che epifanizza il reale, e dunque, a voler essere sottili, costruisce rappresentazioni epifaniche del processo di epifanizzazione del reale.

Ma a questo punto le dichiarazioni di poetica di Cremonini si incontrano con la lettura che ne propongo. Stranianti quali sono, gli specchi sono uno degli strumenti dell'epifania come riconoscimento inquieto dell'ambiguità che si cela sotto la trama della percezione normale, fan funzionare la tela «come un dubbio, come la crisi di una iconografia» (Cremonini). E per far funzionare la visione epifanica a pieno regime, invece di cancellare il già visto, forse occorre fare emergere l'oggetto della visione da un magma di pulsioni e sospetti che abbia fatto prima piazza pulita delle nostre abitudini percettive, e figurative. E perché la visione epifanica si affermi, diceva Joyce, occorre che l'artista districchi «con molta esattezza la sottile anima dell'immagine dal reticolato di ben definite circostanze che le stanno intorno per reincarnarle in artistiche circostanze scelte come più esatte per lei nel suo nuovo ufficio»: e dunque una dialettica di ordine e voluttà, una ricostruzione molto puntigliosa delle proprie ragioni di inquietudine e di desiderio.

Dice Moravia che in Cremonini i bambini spiano come se dovesse avvenire qualcosa mentre non avviene nulla, ma nelle epifanie non avviene mai nulla, anzi quello che apparentemente avviene appare come congelato. In effetti vi si disegna, nello straniamento assoluto, un riconoscimento: di cosa, però, non viene mai detto. Un testo (epifanico) è più di altri una macchina per generare interpretazioni.

Ricordo un giorno lontano, su una spiaggia, d'estate. Sto giocando col mio secchiello e intanto osservo la spiaggia, con le sue file di cabine, le sue barche tirate in secco, i suoi pattini accoppiati. Al di là dello stabilimento, c'è il lungomare, con i caffè dalle insegne in stile floreale; al di là del lungomare, la fila di ville e villette liberty. Dentro le ville e le villette, so che ci sono le stanze con i mobili di giunco, i pavimenti a fiorami, la carta da parati con le roselline, le porcellane igieniche dalle rubinetterie complicate e scintillanti. Osservo di sottocchi questo paesaggio: melenso e borghese, per la prima volta pare avere un'aria minacciosa, misteriosa, tragica. Ciò che lo rende tragico, come mi rendo conto, è l'imminenza di una tempesta. Un enorme nembo nero sbarra obliquamente il cielo, non lasciando all'orizzonte che una stretta striscia chiara dalla quale piove sul mare calmo e tetro un fascio di raggi sulfurei. In quest'aria buia, sotto questo cielo nero, i colori delle cabine, delle barche, dei pattini, i verdi, i rosa, gli azzurri stonano, stridulmente, intensi, chimici, elettrici. Questi colori mi stupiscono, mi domando perché sono così chiari e comprendo che lo sono perché il cielo è così nero. Poi, ecco, in quella striscia di sereno all'orizzonte, ecco, dal nembo si sporge come a cercare il mare, il dito grigio e affumato di una tromba marina. I colori, adesso, stonano più che mai; il cielo è più che mai nero. Mentre osservo questo contrasto, mia madre mi prende per mano e mi porta via, su per la spiaggia, trascinandomi attraverso la sabbia fredda che già le prime gocce di pioggia vanno bucherellando.

Di fronte alla pittura di Leonardo Cremonini, mi ritorna insistente questo ricordo. Perché? Prima di tutto perché, nel ricordo, io sono un bambino che guarda, anzi che spia la tempesta incombente; e i quadri di Cremonini sono pieni di bambini che appunto guardano, spiano. E poi perché Cremonini esprime nei suoi quadri uno stato d'animo angoscioso tutt'altro che superficiale e allegro (lo stato d'animo di chi vede arrivare la tempesta) su uno sfondo, però, frivolo e borghese di precisa connotazione storica. Questo sfondo è quello dell'epoca liberty, la quale, poi, a ben guardare, è stata l'ultima epoca creativa della borghesia europea. Dopo il liberty vero e proprio, la borghesia ha avuto altri stili, dal Novecento fino al pop; ma in realtà si tratta pur sempre di liberty variamente camuffato.

Perché dico che tutti gli stili della borghesia si possono riassumere nel liberty? Perché nel liberty fa la sua prima irruzione l'inconscio sessuale e libidico che poi, in seguito, dominando incontrastato, impedirà che si formi, nell'arte come nella cultura in genere, una scala di valori basata sulla ragione.

D'altra parte, Cremonini ci ricorda pure, coi suoi quadri, che lo stile liberty, così erotico e così represso, così virginale e così impuro, coincide con la scoperta del sesso in quei

luoghi di ancor timida promiscuità che erano allora le località balneari.

Ma chi fa questa scoperta? Naturalmente, i bambini, quei bambini che popolano di presenze cupide e ossessive le stanze così «intime» di Cremonini. I bambini scoprono il sesso in famiglia tra i letti e gli armadi, tra le seggiole e i tavolini, in queste case piene di mobili che, nel loro delirio decorativo, continuamente vi alludono. Lo scoprono, beninteso, «senza che avvenga nulla», per automatica precocità, perché è ormai «nell'aria», e basta guardarsi intorno per «sentirlo». O meglio, poiché alla fine siamo in vere case, con vere stanze, vere porte e vere finestre, si tratterà non tanto di guardarsi intorno, genericamente, quanto di spiare per il buco della serratura o per la fessura di un uscio dischiuso, attraverso i vetri o attraverso le sbarre di una persiana. Da questo voyeurismo infantile ma non candido deriva, nei quadri di Cremonini, l'importanza ossessiva degli interni: stanze, corridoi, anticamere, salotti, camere da letto; nonché di certi luoghi: treni, stabilimenti balneari, caffè all'aperto, alberghi, giardini pubblici, nei quali la borghesia si abbandona alle dolcezze velenose delle vacanze estive. I bambini di Cremonini hanno facce eccitate e avidi che sembrano deformate dall'abitudine dello spiare. Il complesso edipico di cui sono chiaramente affetti, suggerisce loro continuamente che, al di là delle porte, «sta succedendo qualche cosa». In realtà, come abbiamo già osservato, non succede nulla; ma il solo sospetto che qualche cosa invece succeda, basta per distruggere l'innocenza di questi strani infanti. I quali spiano, veramente, tutto; anche quelle cose che, se guardassero in maniera normale, cioè non spiassero, sfuggirebbero al loro sguardo. Di qui la grande importanza degli specchi, nei quadri di Cremonini. Grazie agli specchi, i bambini vedono ciò che altrimenti non potrebbero vedere. Nelle specchiere ovali o rettangolari, schiacciando il naso contro vetri delle finestre, essi osservano avidamente il padre e la madre che si strappano in fretta e furia gli abiti di dosso, chissà perché; o che giacciono affiancati sul letto, nudi ed esausti, ancora una volta chissà perché. Oppure sono le nudità velate dei vapori della doccia, nel bagno, che, rimandate da uno specchio appannato all'altro, giungono misteriose e affascinanti, fino alle pupille avidi del bambino curioso di turno. Ma non si finirebbe mai di descrivere i giochi di specchi nella pittura di Cremonini. Limitiamoci a indicare, nell'insistenza ossessiva di questo motivo, l'indubbia espressione di un ambiguo senso di colpa.

A questo punto vorremmo notare che, quando tutto è stato detto, alla fine, Cremonini, non diversamente dagli impressionisti, vuole ritrarre la vita in atto. In certo modo, le sue figure, fuggono, corrono, si affacciano, si agitano un po' come si atteggiavano, in momenti di equilibrio miracolosamente sorpresi e fermati le figure di un Degas o di un Bonnard. Ma c'è una differenza; ed è che gli impressionisti osservano cioè sanno quello che gli sta succedendo sotto gli occhi; mentre Cremonini spia, quanto dire che non lo sa. Infatti, spiando, noi ci

aspettiamo di vedere qualsiasi cosa, non solo quello che poi realmente vedremo. Sia che ci mostri la corsa di un bambino per un corridoio, sia che ritragga l'agitarsi di un bagnante nell'acqua. Cremonini non riesce a farci dimenticare che il suo è un universo furtivo e clandestino, nel quale le cose che avvengono non sono che alcune di quelle che potrebbero avvenire.

Così, in senso voyeuristico, si spiega l'ossessione delle partizioni verticali: stipiti, finestre, porte, cornici, pilastri, e così via. La visione proibita non può non essere, infatti, che verticale: per una fessura, lo sguardo spazia dall'alto in basso, non da destra a sinistra.

Così si spiega pure l'incompletezza allusiva e piena di sottintesi della realtà spiata da Cremonini: si vedono soltanto parti delle cose e delle persone e il resto è assenza e silenzio.

Così si spiega, infine, l'intensità abbacinante dei colori chiari.

Sono infatti colori da sogno e meglio da incubo perché, sognando come spiando, noi, in fondo, non crediamo veramente a quello che vediamo e così quello che vediamo ci appare illuminato da una luce forte e strana di irrealtà. Significativamente, però, questo mondo spiato e assurdo, è quello dell'esistenza quotidiana, familiare, affettuosa. Cremonini, in effetti, attraverso la fessura dell'uscio dischiuso, non vede nulla di oggettivamente inquietante.

L'inquietudine è nel suo sguardo. Sotto quest'aspetto, Cremonini è un pittore dell'esistenza che, come tutti sanno, è ben altra cosa dalla semplice, pacifica vita. La prossima svolta di questa pittura insieme piena di presagi e frenata dall'eleganza cifrata delle soluzioni formali, potrebbe essere domani il superamento del dato esistenziale, il riconoscimento della drammaticità del reale.

La «bellezza» del sogno sta nella sua crudeltà. Attraverso il sogno sottoponiamo le nostre emozioni alla tortura, pure quando il sogno soddisfa: poiché alla soddisfazione subentra immediato il rammarico (che il sogno sia soltanto un sogno).

Cremonini ha cristallizzato questa dialettica: l'attrazione-repulsione che governa l'immaginario. E ha trasferito qualsiasi apparizione del quotidiano nella sfera dell'onirico. Ma il suo onirismo non asseconda alcuna presupposta necessità simbolica, non sfocia nel cosiddetto surreale: resta di qua, nel reale più scandito, nell'individuazione più capillare di un momento della vita.

La vertigine da una finestra spalancata o la vegetalità dell'universo minerale; lo slancio in aria dell'altalena o i giocattoli rovesciati da una sedia; la serialità degli spazi in un vagone di un treno o le impronte umane in una stanza vuota; i letti disfatti dall'amore o il disteso sole dell'estate.

Tutto questo è identificato non per una smania sociologica, ma attraverso quel colore laminato, quel color lacrime delle cose, e quel ripartirsi fantomatico dello spazio, in cui tutto pare duplicarsi verso l'interiorità, così che proprio ai conflitti dell'immaginazione siamo ricondotti e costretti.

Il sogno diventa qui non una consolazione, ma una condanna, o l'inquietante prova della verità. Nulla è più tattilmente evidente di quell'aria marina, di quella luce liquefatta, di quel lino ammucchiato su un letto, o di quella ringhiera lucidata; nulla è più incisivo di quel silenzio che viene dalla stanza di là in penombra.

Eppure, tutto ciò vive per uno scatto cui la pittura, questa, ci ha provocato: vediamo, serrando il più possibile le palpebre.

Leonardo Cremonini, pittore bolognese di non lunghissima storia, giunge a Parigi, con una borsa di studio, nel 1951. Cosa ve l'abbia portato, non saprei: forse quel desiderio, che è proprio dei giovani, di toccar con mano le cose di cui si ha scarsa notizia, ma che si avvertono importanti; o, più probabilmente, la noia sottile che le vicende culturali, attutite nei morbidi umori di provincia, sogliono insinuare negli spiriti inquieti. Del resto, alle spalle, non lasciava cose grandissime. L'Italia, provincia d'Europa, tentava ancora faticosamente, con passo spesso stordito, le strade inconsuete del rinnovamento dopo la lunga pazienza dell'autarchia: sulla scorta, in genere, di qualche mitico nome d'Oltralpe. La cultura "Oltre Guernica" aveva già bruciato molte illusioni, portando alla Biennale del '48 le ceneri appena tiepide del "Fronte nuovo delle arti". Maturava l'astratto - concreto di Venturi che contribuì non poco a radicalizzare su alcuni personaggi-guida, più che su grandi idee, la polemica fra "astrattismo" e "realismo" in cui è agevole avvertire il riflesso dell'antica contrapposizione di idealismi di segno contrario, fosse messo Hegel sulla testa o sui piedi. E ciò chiudeva, naturalmente, ogni spazio a una impostazione dialettica dei problemi dell'arte.

Generosa e ingenua quanto si può dire, la critica italiana - nutrita di crocianesimo fino all'inverosimile - non volle, e forse non seppe, evitare le schematizzazioni e gli entusiasmi incontrollati per questo o quel capocordata. Ma è vicenda ormai nota. Figurarsi cosa avveniva nella cauta Bologna dove, fino alla mostra della *Alleanza della cultura*, apertasi nel tardo 1948 nel Palazzo del Podestà, pochissimi avevano avvertito le spinte antinovecentiste. E anche dopo, almeno fin verso il 1950-51, accadde ben poco di straordinario. Garbate innovazioni, e impazienze neo-cubiste dei più giovani, raramente oltrepassarono l'ambito della provincia. Non si vuole, qui, togliere meriti a nessuno, si intende. Vi erano difficoltà oggettive: cosa poteva voler dire "far pittura" nella Bologna terragna e contadina, dotta e immemorabilmente "pontificia" di quegli anni? La cultura "colta", implacabilmente universitaria, filtrava anche troppo le spinte, intense di sentimenti, della lotta sociale. La frattura fra mondo culturale e società civile nella "rossa" capitale d'Emilia non era meno profonda che altrove, anzi. Qui la tradizione accademica ha, del resto, qualche peso ancor oggi: la rivoluzione moderata è il suo ideale, l'anarchismo gentile la sua utopia, la "parola parlata" il suo linguaggio. Non è facilissima ora, ed era a quei tempi quasi impossibile, la vita per chi non si acconcia a rispettare le convenzioni - anche nobilissime - del gioco di casa, e tenta di sottrarsi alla feroce tranquillità dell'ambiente per battere strade di fuoriviva. Chi voleva farlo, e sempre che non pretendesse di valicare il limite di una bene educata contestazione, poteva tutt'al più cercar di raccogliere voci irriflesse, echi incomprensibili e sovente equivocati di una cultura "internazionale" che invitava a rompere gli aurei silenzi del Novecento e a rimettere in forse, sulla scorta di improbabili modelli, valori cari e quasi indiscussi. La polvere discreta del provincialismo, che non a caso troverà proprio a Bologna

la sua più alta teorizzazione estetica, finiva per annebbiare anche la polemica, un po' cupa e disperante, fra "astrattisti" e "realisti" locali, e certamente non lasciava molta terra a chi, come Cremonini, non nutriva eccessivo gusto dei dogmi né, d'altro canto, poteva cercare consolazioni alla quietà, e ormai paurosamente incombente, ombra del grande Morandi.

Il disagio della situazione fu avvertito da altri giovani di allora: un minuscolo libretto con dichiarazioni sarcastico-amare di Barnabé, Vacchi e Romiti (futuri transfughi, in casa e fuori), "cubisti" a loro modo, ne reca patetica testimonianza. Tuttavia, Cremonini dovette soffrirne ancor più. Diligentemente ignorato da una critica per altri versi anche generosa, non è da stupirsi se non trovò esaltante l'ambiente. Bisogna anche riconoscere che egli stesso non è mai stato quel che si dice un personaggio facile. La sua vocazione al dubbio, alla continua e quasi puntigliosa verifica del proprio e dell'altrui operato, e all'analisi sempre impietosa delle situazioni, lo porta irrimediabilmente in conflitto con qualsiasi ambiente che tenda a ridurre a misura determinata le sue componenti e le sue strutture. La "provincia" coltiva queste tendenze in sommo grado, ed era naturale che Cremonini ne venisse respinto. Egli è quel tipo di artista che assolutamente "non serve", e non soltanto nel senso che non assoggetta sé stesso e il suo lavoro a finalità dettate, ma soprattutto perché la sua opera, che si costruisce e vive nella problematicità più profonda e nella fondante negatività del dubbio, solo in modo surrettizio può essere riportata all'interno di uno schema (che, fatalmente, ne risulterebbe infranto), o strumentalizzata per una qualsiasi "funzione" del pensiero positivo. La decisione di Cremonini di trasferirsi a Milano per frequentare l'Accademia di Brera ha quindi diverse motivazioni, ma la principale è forse da ricercarsi nel disagio che l'ambiente culturale bolognese, ove era assente una vera dialettica, provocò nel giovane artista. Non tanto per colpa di singoli, va detto, ma a causa di un sistema abbastanza implacabile che trasferiva nelle istituzioni pubbliche e nella vita culturale modelli universitari e logiche di potere dello stesso tipo.

Le conseguenze sono note: almeno due generazioni di artisti, quella fiorita nel primo decennio del secolo e quella protagonista delle vicende degli anni Trenta furono pressoché cancellate dalla storia e dal presente. Fra i giovani, chi, come Cremonini, non era disposto a scelte limitate alla contingenza ma tentava di dilatare i propri interessi in dimensioni non avulse dal concreto della storia, passata o presente che fosse, finiva per trovarsi isolato almeno quanto il suo maestro e amico, Guglielmo Pizzirani, personaggio d'ostinata fierezza che mai cessò di denunciare questo stato di cose e sulla cui opera il silenzio s'è fatto pressoché totale.

Ma questo è discorso che mi riprometto di riprendere più avanti. Per ora mi preme sottolineare che i fatti accaduti negli ultimi anni, dalla mostra di Matta alle Biennali internazionali della giovane pittura, sembrano aver abbastanza minato i meccanismi di difesa della "provincia" intesa come Valore e, in definitiva, come ultima spiaggia delle

“forze buone” della cultura e dell’arte. Qui, dove solo qualche anno fa ci s’acchaniva a portare creta su creta agli idolaloci, attuando un vero e proprio processo di rimozione nei confronti del lavoro di pittori che, come Cremonini, non si lasciano comprendere (uso la parola in senso strettamente etimologico) negli schemi consueti, la mostra di questo bolognese *retour de Paris*, voluta dal Comune e dall’Ente che raccoglie tutte le componenti attive della vita artistica cittadina, assume un significato forse di ripensamento, certo di apertura, dell’ambiente ad orizzonti in qualche modo meno tranquilli, ma indubbiamente più suggestivi, dell’arte contemporanea: un’arte che nella pittura di Leonardo Cremonini assume un volto singolarmente aderente al nostro tempo inquieto, tanto è carica di interrogativi, tanto è priva di consolazioni.

Bologna è la tappa italiana di un itinerario iniziato al *Palais des Beaux-Arts* di Bruxelles e che si concluderà al *Musée d’art moderne de la ville de Paris*. Io credo che essa costituisca il fatto artistico forse più importante di questo anno ben povero di proposte nuove, almeno nel nostro Paese, e penso porterà un contributo non secondario all’approfondimento del dibattito europeo in cui sono coinvolti i grandi temi della vita e dell’arte, e della vita dell’arte: non escluso quello, inquietante, della sua “legittimità”. La mostra non servirà a dissipare questi interrogativi e forse ne riproporrà, ancor più evidente, l’attualità drammatica, ma non mi sembra azzardato auspicare che essa, nella misura in cui testimonia degli scompensi, delle fratture e anche dei sotterranei timori e speranze che travagliano quel mondo dell’immagine che è anche, senza scampo, il nostro mondo possa essere pienamente colta nel suo disporsi per noi, uomini inariditi da troppo divulgati ottimismo. E questo mi par possibile tanto più oggi, quando ancora non s’è spenta l’eco di un maggio generoso che parve, per un momento, risvegliare l’immotivabile fiducia dell’uomo nella poesia e restituirci alla coscienza dei nostri oscuri problemi.

La mostra si apre con un gruppo di dipinti del 1953: Una donna, Tori uccisi e tagliati, La carena del toro. Sebbene ampliata rispetto alle edizioni di Bruxelles, Praga, Basilea e Lund, la rassegna non documenta il periodo bolognese, certo di qualche interesse per noi, ma forse non essenziale in una proiezione critica che prende le mosse dal momento di più sicura consonanza dell’arte di Cremonini coi fatti della cultura d’Europa. Da meno di due anni l’artista ha lasciato l’Italia e l’incontro rischioso con l’Ecole de Paris, avvenuto evidentemente su acquisizioni di prima mano, ha già maturato frutti di rilievo. La prima mostra personale a Parigi, al *Centre d’art italien* è del 1951.

Nel 1952 il lavoro del giovane pittore viene esposto alla Catherine Viviano Gallery di New York, e sarà l’avvio della fortuna critica di Cremonini nel Nord America. Nello stesso anno appariva nella capitale francese *Un art autre*, il volume di Tapié che segnava il montare dell’onda del più grosso fenomeno di egemonia culturale e di mercato che abbia investito l’Europa artistica. È un momento di grandi fermenti, d’inquietudini, di entusiasmi e di

ripulse, e anche di facili smarrimenti.

Cremonini avvertì certamente che le più solide certezze della scuola europea stavano per essere coinvolte

in una crisi di proporzioni mai viste. L'urto viscerale con una "natura" implacabilmente repressiva, d'improvviso identificata col "sistema", con tutte le frustrazioni conseguenti alla presa di coscienza di un irrimediabile conflitto fra l'uomo e il "suo" mondo, potevano ben portare all'angoscia - approdo fatale, direi, per la cultura americana, ad ogni calo di tensione dell'ottimismo pragmatistico - gli artisti d'Oltreoceano. Il riflusso, anche guidato, del vortice informale ebbe, in Europa, l'effetto di far precipitare la crisi delle "certezze" realistiche e degli ordini superbi dell'idealità post-cézanniana: in concreto, l'astrattismo razionalistico e il post-cubismo che rappresentavano le strutture di base del mondo figurativo con capitale Parigi. Ho detto che Cremonini avvertì ben presto e a suo modo questo "crollo delle verità" che rovesciava su ogni "segno" dell'operare umano, e principalmente sul linguaggio artistico, il carico del dubbio e della significazione ambigua.

Nelle opere del 1953, ancora irte e quasi "gotiche" per le potenti squadrature del neocubismo, v'è già un presentimento d'angoscia dell'immagine che, nel momento stesso in cui si dispone "per essere", si tende a divenire "altro da sé". Si veda come anche il ritratto di donna che sembra ricondursi, per più di un verso formale, alla superba umiltà del coevo "populismo", partecipi già di quel momento in cui l'angoscia si chiude entro architetture interne, così bene individuato, per il primo Cremonini, da Pierre Gaudibert.

Ma non per questo è meno trasparente, sotto la patina ossuta delle terre e il bianco d'antichissime calcine che costruiscono una lenta monumentalità, lo sfiorirsi di qualche dolcezza di sensi e l'eco di una pietrificata malinconia. Lo scorrere lieve degli azzurri e il corrompersi dei gialli inaciditi toccano la figura di strane tensioni. V'è già, anche se appena presentito, il senso della fondamentale contraddizione fra immagine e significato, tipica dell'arte di Cremonini, e dello sfasarsi del tempo che ne è caratteristica fondamentale. Ciò diverrà più evidente nei dipinti delle rocce e delle spiagge, dove il tempo "interno" all'immagine si costruisce come una circolarità infinita, un processo, dal "geologico", al vegetale, all'animale, all'umano. Circolarità, ho detto, e non successione, come sembra credere Louis Althusser che, nella sua stimolante teoresi, pone di volta in volta uno di questi momenti al centro dell'operare estetico del pittore, pur trovando in ognuno di essi la presenza (o l'assenza) degli altri. Conseguentemente, Althusser usa questi termini per definire un percorso e una storia. A questo punto il processo si chiude sull'uomo e, irrimediabilmente, in sé stesso, facendosi schema: ciò che invece non avviene mai per la pittura di Cremonini, sempre aperta a infinite possibilità di significazione. La processualità, evidentemente, o è "attuale" o non è. Negando il tempo istituzionalizzato, essa nega la storia intesa come proiezione di una determinata ideologia: anche la storia "materialistica".

Se l'artista Cremonini ha una sua ovvia storia nel tempo dell'orologio, la sua pittura vive invece il tempo dell'immagine, del tutto sfalsato rispetto al primo. Se così non fosse sarebbe giustificato l'errore di identificare l'opera con l'artista, mentre il problema è proprio quello dei rapporti fra l'artista e la sua opera e dell'opera con il suo artista, come lucidamente intuisce lo stesso Althusser. I rapporti hanno senso solo nella diversità, proprio per il carattere di processualità dialettica che li distingue e in cui solo si giustifica il discorso delle somiglianze che sono differenze (e delle differenze che sono somiglianze) sottolineato dallo studioso francese. Nel tempo dell'immagine i fatti, o i segni, non si declinano quindi in successione, ma nella contemporaneità: per questo un momento dell'immagine è, insieme, ciò che è stato, ciò che è, ciò che sarà. Se vi è forza d'arte, ogni immagine è sé stessa ed "altro", non si esprime come "verità", ma configura insieme alla sua una catena di verità "altre", non meno legittime e operanti. Esemplificando fino all'ovvio, si potrebbe dire che la verità artistica è contemporaneamente verità poetica, verità ideologica, verità sociale, verità di mercato, senza essere veramente nessuna di queste cose, senza essere quindi, neppure "verità", ma la sua negazione in atto. Il discorso mi sembrava opportuno perché consente di azzardare qualche ipotesi sulla straordinaria ricchezza del processo metamorfico cremoniniano, ove la pietra si nega nella carne e la carne nella pietra; l'animale nel vegetale e nel geologico, il tempo nella assenza di tempo. L'immagine, mentre è, "perde senso", si fa inafferrabile riflesso (poetica dello specchio) e così via. Si potrebbe dire che Cremonini è un pittore della negazione, se anche questa non assumesse una sua precisa e sfuggente realtà: la "misteriosa" realtà poetica che non offre risposte consolatorie ma propone continuamente sé stessa come un inquietante interrogativo. Il momento "dell'angoscia che si chiude entro architetture interne", a rigore, interessa tutta l'opera del pittore bolognese, ma è certo pressante in *Tori uccisi e tagliati* e *La carena del toro* del 1953, a cui possono ricondursi in modo più immediato - e con operazione certamente di comodo - *Il cavallo caduto*, *L'uomo a cavallo* e *Il bove ucciso* del '54, *Le Agavi* del '56 e, più mediamente - in quanto, ormai, sempre per usare le parole di Gaudibert, *l'angoisse s'est échappée de toutes les plaies ouvertes* - *La cagna*, *I cani e le ossa (ou la multiplication des dents)* del 1957, fino alle immagini più violentemente insanguinate dei "macelli" dipinti negli anni attorno al '60. Gli equilibri strutturali, perfino spietati in opere come *Tori uccisi e tagliati* o *Il cavallo caduto*, son come minacciati dall'interno da oscure vibrazioni, dall'accalcarsi di cupe e non del tutto consumate violenze. Le piaghe sono ancora murate, e il gruppo d'interna tensione preme, fin quasi ad esplodere, la massa dei tori uccisi che pesa sulla terra come un'antica rovina, acre di sangue e di legacci: tendini, si direbbe, allungati nella carne dura a chiudere una ellissi d'immemorabili violenze, remote nel tempo ma così attuali alla coscienza da farci scoprire partecipi, ogni giorno ed ogni ora, del massacro rituale. L'immagine travalica da "cosa in sé" a simbolo operante per noi, come sempre avviene quando l'arte si apre a un

complesso di significazioni. Ma essa non si pone soltanto per quel che configura o testimonia, ch  in questo caso sarebbe solo simbolo narrativo o mera metafora. Pur cos  arroccata in squadri potenti e apparentemente inaccessibili, cresce e si dilata nella vita delle forme morte, in un tumultuare di rapporti, di significati che si tendono l'uno all'altro, l'uno nell'altro: incastri di carne di luci di terra che abitano lo spessore neutro dello spazio e lo forzano a mille possibilit . E tanta   la tensione, da farti sentire che basterebbe il tocco di una lama leggera, portata a sfiorare i legacci a cui s'inchioda lo spasmo dei tori per far esplodere lo spazio in inarrestabili violenze. L'immagine ci coinvolge non tanto in ci  che  , ma in ci  che "potrebbe essere", nella sua potenzialit . Minaccia e profezia, si intende, non sono nuove all'arte, ma qui, a differenza di quanto avviene per il simbolo narrativo che proietta fuori s  la sua intenzionalit ,   l'immagine stessa che si propone come "immagine minacciata", e raccoglie principalmente su di s  - e su di noi nella misura in cui la partecipiamo - la carica di violenza che le   propria. Ne *La carena del toro*, la violenza si esprime in un suono sordo, come di membrana troppo tesa e a lungo vibrante, che sembra pervadere gli spazi calcolatissimi, quasi di sapiente natura morta.   soltanto un preannuncio degli incredibili e quasi estatici equilibri della pietraia a cui s'incrosta il cicaliccio lento delle donne, fra il fico d'india e l'agave puntuta: dove il passo azzurro dei cavalli riecheggia i silenzi di un mare fermissimo. Immagini, queste, col-me e desolate - squillanti a volte del freddo di colori inveleniti - in cui ogni "cosa" - dal grido irrigidito dell'animale, agli incastri intricati della vegetazione, fino alla cruda fissit  di un gioco senza tempo - riconduce alla vocazione profondamente mediterranea (e quindi metafisica) e "classica" di Cremonini. Ma   proprio in queste opere che la mediterraneit  s'inquina pi  profondamente e il pittore si rivela artista di sicura vocazione "europea". La grande luce mediterranea rovina ancora maestosa sui corpi e sulle rocce toccati dai bagliori di antichi soli morti, s'insinua nella disperante quotidianit  dei gesti consueti, cola come una malattia nei colori calcinati delle piante.   una vibrazione che frange dall'interno gli ordini di pietra, portando nella solarit  dell'immagine mediterranea le ombre inquietanti di una eresia nordica. Trovare un punto d'incontro e di fusione fra le due grandi tradizioni culturali d'Europa   stato anche il sogno di una parte della grande avanguardia. De Chirico   il primo nome che si presenta alla mente, e per Cremonini deve aver significato qualcosa l'aprirsi alle spettralit  metafisiche e agli incubi ipnotici in cui l'arte dechirichiana placava - ai limiti di un assurdo pietrificato - il conflitto fra la luminosit  della tradizione mediterranea e le ombre del pi  tenebroso romanticismo. Del resto, certe figure svarianti fra la presenza e l'assenza negli "interni" traslucidi e nelle strade popolate dall'uomo anonimo di Cremonini, o le incastonature incupite dei "Balconi d'Italia" si comprendono certamente meglio se inserite in un discorso culturale che non ignori il De Chirico degli anni precedenti la Prima guerra mondiale, quello, per intenderci, di quadri come *Mistero e malinconia di una strada*. N  le immote

metamorfosi in cui l'uomo si fa pietra e la pietra assume forme di stranita umanità, mentre l'intrico dei rami si chiude in oscuri grovigli di vita, potrebbero intendersi al di fuori di certi fatti del surrealismo. Così gli allucinanti silenzi del mare e dell'atmosfera, se presi a sé (e sarebbe un gravissimo errore) indicano una presa sull'artista della grande tradizione metafisica, dal più deserto Piero della Francesca ai fatti del più alto Novecento italiano, fino alle "archeologie" di Marino. Ma questi richiami di cultura, pur necessari, non spiegano neppure in parte la straordinaria attualità dell'opera del pittore bolognese, in cui non vibrano solo "voci del silenzio" ma pulsa l'ossessione della più ovvia quotidianità. Il conflitto fra il "tempio" e la "foresta", la "pietra" e l'"albero", razionalità mediterranea e irrazionalismo nordico non si placcherà mai, in Cremonini, nelle superiori armonie del razionale estetico o nella tenebra di un inconscio terrorizzato e autosufficiente. Quei simboli non costituiscono, per lui, lo spartiacque di due civiltà, di diverse religioni dell'uomo e della natura. Essi sono invece i poli di un processo dialettico in cui si dispiega l'immagine tesa fra organico e inorganico, razionale e irrazionale, mito e cronaca, "metafisica" e "realismo", senza che mai possa identificarsi (placarsi) in uno o nell'altro di questi momenti opposti. L'immagine, anzi, nega la necessità dell'uno attraverso l'altro, mentre li afferma nell'assumerli come dati ineliminabili del processo figurativo. Questo non perviene mai ad una sintesi di cui la soggettività dell'artista sarebbe il demiurgo, ma resta aperto nell'assunzione di una dialettica ove l'oggetto di tradizione cattolico-mediterranea - questo simbolo murato e sempre "costruito" - s'avvelena di enigmi, e il "bosco sacro" dell'universo romantico nordico-protestante viene violato da un gesto che trova anche nella pianta il segno della macchina. In questo processo aperto a tutte le inquietudini, alla rabbia anche, dell'uomo moderno, è la risposta "europea" di Cremonini alle ricorrenti ondate dell'angoscia estetica o dell'ottimismo industriale dell'arte americana e, nello stesso tempo, il rifiuto autentico dell'umanesimo borghese, inchiodato ai miti della "natura costruita", dell'oggetto prodotto e del soggetto produttore: miti di cui l'avanguardia storica si è nutrita. Anche i maestri a Cremonini più congeniali, di cui mi pareva doveroso far cenno, portatori di un'arte disposta per le "forme della psicologia" e non ancorata alla psicologia delle forme (Carluccio), sono ancora geni sbigottiti, che si pongono all'origine, e non dentro, il mondo che rivelano. L'artista "crea": è padrone, magari inorridito, della "sua" immagine e del "suo" linguaggio. Li costruisce come nuovi mondi dove i valori estetici vengono oggettivati, e imposti allo spettatore come prodotti privilegiati di un'attività che sta fra il magico e il religioso. L'artista è sempre un po' sacerdote illuminato e vive, con la sua opera, in una sfera "superiore": nella sua separatezza, direbbe ora la critica sociologica. Non v'è nichilista o rivoluzionario dell'avanguardia storica, mi sembra, che abbia mai dubitato - dadaisti e surrealisti compresi - di essere portatore di "verità", se non di realtà. Essi si sentivano al di sopra, o comunque al di fuori, dell'universo dei parlanti

che inondavano di “messaggi”: profeti di salvezza o di dannazione, non importa, ma sempre “al centro del mondo”. La crisi dell’uomo “centro dell’universo”, profondamente intuita, si risolveva tutt’al più in un calo di umanesimo e nel trasferimento, per propria decisione, dell’artista nella dimensione più “pura” e più “autentica” della poesia. Oggi anche l’ultima disperata illusione è caduta. Gli artisti come Cremonini hanno coscienza di non potersi sottrarre alla logica di mercato, alla mistificazione estetica che fa della “purezza” dell’arte un’etichetta che favorisce la vendita di una determinata merce. Si sentono quindi ineluttabilmente dentro alle cose che li travolgono, avvertono che la privazione di libertà è la condizione stessa dell’agire. Gettato, da infinite frustrazioni e da nerissime ferite dell’orgoglio, ad una “umiltà” mai conosciuta nel passato, all’artista non resta che negare la propria condizione di separatezza accettando la situazione di crisi dei valori, anzi facendola propria, rifiutando in pari tempo di farsi confinare al centro del mondo. Cremonini mi sembra abbia scontato subito questa condizione, e qui sta la ragione più vera dell’irriducibile rifiuto dell’umanesimo borghese e del suo disporsi fino a vivere nelle “cose” (e intendo, con questa parola, gli oggetti e gli eventi, e il processo visibile dei loro rapporti), ricercando in esse non i limpidi equilibri negati alla vita, ma gli echi dell’enigmatico “dialogo delle strutture” in cui la vita intensamente si riversa. In questo atteggiamento io trovo anche la ragione della straordinaria continuità che lega le prime e le più recenti opere di questa mostra, ben al di là delle differenze formali che, del resto, non sono di grandissimo rilievo. E non tanto per la incredibile attitudine dell’artista a “parler peinture” in ogni immagine (qualità, questa, su cui ha benissimo insistito Emile Langui per tracciare l’ipotesi del “realismo magico” cremoniniano), ma piuttosto per la disponibilità dell’immagine stessa ad aprirsi ad una problematica complessa, invece di chiudersi in un universo mitico di bellezza. E di “bellezza” pittorica ce n’è davvero tanta, in quegli accordi sapientissimi d’oro vecchio, che svariano nel gioco avvelenato dei bianchi, dei rosa, dei verdi amari, dei gialli e dei viola inquieti, a fondersi nella roccia, nel fitto d’ombra dei cespugli, come su di un volto torturato. E dolce, da un punto di vista esclusivamente “pittorico”, è persino il dilagare dei rossi che accomunano in una storia di sangue e di inestinguibile violenza i “racconti” dei macelli, in cui esplose davvero la rabbia gelida di Cremonini. La guerra d’Algeria, la tortura come condizione del rapporto dell’uomo con la vita, la mosca cieca della violenza, l’uomo che è il suo gesto, sia che giochi che passi o che uccida, indifferente a sé e agli altri per questo suo risolversi, e risolvere il mondo, nella convenzionalità e ineluttabilità dell’agire sociale, sono momenti fondamentali di questa arte. Ma nello stesso tempo il gesto si risolve in “umanità”, e anonimo qual è, riconduce all’anonimato sociale, alla “scomparsa” dell’uomo proprio in quanto essere socialmente presente. È, questo, uno stravolgersi dei significati tipico della processualità cremoniniana, già esemplificato in dipinti come *Femmes à la plage* (1956-58), *Femmes parmi les rochers* (1954-55), *Ragazzi che*

giocano, *Donne fra le pietre* (entrambi del 1956-57), *Fra le pietre al mare* e altri dipinti del periodo più intensamente "mediterraneo", ma è anche alla base di ogni momento, da quello delle "torture" e dai "macelli", fino alla disperata opacità degli "interni" ove l'uomo appare soltanto come consumatore di se stesso, fino all'anonimato totale del "riflesso". Le ampie prospettive si chiudono ormai in ambienti definiti da strutture allucinanti. Il cerchio e la verticale conducono fra di loro il dialogo della presenza-assenza dell'uomo, segnando il dentro e il fuori, di cui la soggettività non è più misura, ma travolto momento. Althusser, a cui si deve la più affascinante ipotesi dell'astrazione cremoniniana, trova in questa privazione dell'essere la negazione della soggettività.

Eppure, questa persiste anche laddove appare soltanto come riflesso di un oggetto, o dei rapporti fra gli oggetti, sia quando l'umano si fa sasso, poltrona, tenda, o meccanismo del rituale ludico e amoroso nelle stanze folte del disordine delle cose. La soggettività, lungi dall'essere negata, viene rimessa continuamente in gioco, si pone essa stessa come problema, compromessa fino in fondo nel dialogo delle strutture. Riportata agli "interni", e per "interno" intendo anche l'orizzonte chiuso delle strade o dello specchio, la soggettività umiliata resta pur sempre il momento del concreto rapporto dell'artista con il quadro mentre l'oggettività è il rapporto dell'opera con l'artista, e quindi con noi. E come potrebbe essere altrimenti? Non è solo il balcone che si apre nelle dolcezze bonnardiane, su vuoti inenarrabili, a segnare la malattia della soggettività. È piuttosto in quadri come *Corps et pierres* del 1961 che il veleno di una sottile perversione delle cose comincia a corrodere dall'interno i resti di una superbia ancora "classica" dell'immagine, che ormai imputridisce su sé stessa e potrà tornare soltanto come improbabile "riflesso" negli specchi e nelle vetrine, fino a raggiungere la fissità di un nuovo e stravolto "classicismo" nell'anonimato delle ultime opere. Allora la soggettività, che è capacità di

incrudelire sull'immagine, sarà presente soltanto come sconfitta nelle "cose". Nelle "cose", ho detto, che non sono mai se stesse, e non negli oggetti: ché, Cremonini, di oggetti non ne ha mai dipinti se non per travolgerne il senso in una degenerazione che è l'immagine stessa. Degenerazione che è già piena nel quadro appena citato, e che continua nella sfilata ossessiva degli "scompartimenti", perfezionandosi con quasi sadica volontà autodistruttiva dell'immagine violenta, nel filtro degli specchi e della memoria. Ogni cosa, ancora una volta, ricrea quella situazione indefinibile e problematica che è l'immagine che nega sé stessa proponendosi per noi. I giocattoli, artigli ed uncini d'una violenza ormai completamente consumata (*Fuori gioco*, 1965), chiusa in sé stessa, non vivono per un racconto di crudeltà spietata o curiosa come avveniva in passato (*Le indiscrezioni*, 1963). Hanno già in sé concluso il processo di dissoluzione della speranza, son già formati nella malattia incurabile delle cose, di cui l'artista ci mostrava le piaghe e il disfacimento allo specchio (*Un volto nello specchio, Il risveglio, Due paesaggi in una stanza*, tutti del 1961, l'anno

in cui, a colare, è ancora il sangue della *Machine à tuer* e delle *Disarticolazioni della guerra civile*). Poi Cremonini sembra voler frapporre, fra sé e la malattia delle cose, lo schermo delle verticali e del cerchio, entro il quale si confina, e vorrei dire si imprigiona, il gesto in dissoluzione. Cremonini, ora, produce “mostri”, ma non nel senso che deforma volti e oggetti, ma proprio perché li sottrae ad ogni possibile ulteriore deformazione. La notazione psicologica, anche quella fisionomica, passa nelle cose. Tutto, ormai, si svolge Al di là del gioco, in una zona d’assurdo quotidiano senza protagonisti. Nella perfino banale ovvietà dell’incontro fra il mostro-bambino e la carne-squarciata, v’è come il presentimento di un rapporto delle cose spente, che la presenza del vetro, inquinata di colori acidi, non fa che accentuare. Cose spente sono anche gli amanti avvinghiati nella sordida cornice dello specchio, appendici di un mobile, di un lavandino o d’un paio di scarpe gettate su di un tappeto di cattivo gusto. Tutto ruota e s’incrocia, tutto fluisce in una proiezione ideologica in cui l’artista denuncia la sua falsa coscienza, rovesciandola in una coscienza del falso, con quel tipico stravolgimento che è anche la sua impossibile rivoluzione nel quotidiano, il “tempo proprio” dell’immagine. In altra sede ho avuto occasione di scrivere che se al tempo storico - che definisce il giudizio e lo obbliga - si sostituisce il tempo dell’immagine, tutto resta impregiudicato “per noi”. Non ha nessun senso neppure il chiedersi quale è la condizione, in questo tempo atipico e sfalsato rispetto alla storia, della “libertà” dell’arte, in quanto tale domanda dovrebbe essere rivolta a opere che pongono esse stesse questi interrogativi; che sono, anzi, questo interrogativo. Cremonini dipinge “problemi”, quindi il suo lavoro si interroga, e ci interroga, principalmente sul proprio problema di libertà. È stato detto che vi è libertà solo laddove l’artista non rispecchia una situazione libera, ma pone la sua situazione come situazione di libertà. Cremonini va ben oltre: non solo non pone situazioni, ma le dissolve in problemi. Non è una “situazione”, infatti, quella in cui tutto si presenta (e assolutamente “non è”) come struttura invalicabile, cifra, cerchio chiuso ad ogni modificazione, come avviene già in *Dialogue des structures* o nell’abbacinata conclusione delle ultime spiagge che non hanno davvero bisogno del diaframma del vetro, o del filtro dello specchio, per porre l’uomo al di fuori del gioco della comunicazione. La mosca cieca o il macello erano ancora questo gioco, magari crudele e spietato, ma possibile. Ora l’uomo non può neppure creare disordine, è solo una presenza immota fra le cose. Sotto il sole accesissimo della sua nuova disperata mediterraneità, Cremonini ha veramente disegnato la nostra ultima spiaggia.

Ll giovane pittore Leonardo Cremonini, concorrente ad una borsa di studio, si è rivolto a me perché voglia esprimere il mio parere sul suo lavoro. Giudizio obiettivo e non affidato a indulgenza o particolare benevolenza. Non ho avuto prima d'ora occasione di conoscere né la persona né l'opera dell'artista. L'ho conosciuta adesso e me ne compiaccio sinceramente.

Osservando queste nuove espressioni d'arte, si ha netta la sensazione che l'arte italiana si muove ormai su un terreno di superiori finalità.

Gli sforzi del passato non sono stati dispersi. Questo giovane spinge la sua aspirazione su un piano elevato, complesso, avvisato, che se talvolta rende ardui i problemi, non potrà mancare di dare nell'avvenire, come già dà, frutti preziosi.

In primo luogo, è evidente la plasticità, la costruttività del tutto italiana o latina dell'impostazione.

Questa plasticità, questo senso formale sono sufficienti a proteggere l'artista da ogni deviazione. Oltre che essere, come una generatrice perpetua di forme, di idee concrete e sensibili, essa lo collega a una antica e tipica natura italiana, che si è dimostrata tanto feconda e ferma nei secoli.

Ma le pitture di Cremonini dimostrano che la dinamica del colore non è meno pronta e accesa. Si dica pure che in tali complessi non manca il motivo, l'invenzione. Si notano scioltezza di ritmi, ricchezza di atteggiamenti, originalità, lontana cioè dal vecchio giuoco della composizione e inducono delicate e sorprendenti rivelazioni.

Qualità naturali e ottimo indirizzo sono dunque espliciti. Ma la produzione dell'arte, anzi la sua stessa elevatezza non possono svolgersi favorevolmente in una penosa penuria di mezzi, che produssero nel passato infiniti drammi e stroncarono spietatamente l'efficienza dell'arte italiana.

Fatti che sono atti d'accusa per la società che li permette e che ritornano tutti a suo danno. E non posso che dare tutta la mia adesione alla speranza che un aiuto venga a sollevare questo giovane che lavora tanto onorevolmente, pur vivendo in ristrettezza. E un plauso sincero a chi potrà e vorrà giovargli.

*Mario Sironi
Milano, maggio 1950*

Ho avuto modo di osservare con agio una larga scelta dei suoi dipinti e constatare così le particolari doti coloristiche del giovane pittore. Temperamento elegiaco, com'è facile riscontrare tra i bolognesi suoi conterranei, la sua pittura incline ai colori bruni, ai paglierini, agli azzurri cupi, con una tonalità vellutata che, senza togliere nulla alla vividezza del colore, ne evita i gridi, le timbrature troppo secche. E così il taglio delle luci è sempre calmo e pulito, come è delle atmosfere crepuscolari.

Una stagione estiva (quella del 1949) trascorsa all'isola Comacina, gli ha fruttato una serie di paesaggi lacuali in cui il silenzio stupefatto, incantato, è lo stato d'animo predominante. L'osservazione della realtà si traduce, in queste opere, con metodo espressionista, un espressionismo più favoloso che protestante, e quindi con reminiscenze gauguiniane. Si direbbe che il pittore abbia voluto indagare in questo periodo la qualità e la durata del suo sentimento, abbandonandosi alle sue morbide ispirazioni.

Tornato a Milano dopo la sosta all'isola, il pittore ha sentito la necessità di ordinare più sinteticamente la sua visione, di sottoporla a maggior disciplina formale, mettendo in opera un'esperienza più razionale che sentimentale. Ora i paesaggi non sono più quelli romantici delle rive e delle darsene sul lago, con le barche in secco; ma bensì una piazza cittadina con le sagome dei casamenti e delle fabbriche che occupano l'orizzonte e in primo piano le baracche di un tiro a segno da periferia.

Un paesaggio senza morbidezze, sentito come un incastro di forme geometriche e solide, in cui il colore sosta meno teneramente e con preoccupazioni di chiarezza. O ritratti di donne anziane in cui si avverte il peso del corpo disfatto. Una fase, quest'ultima, di interessante esperimento formale che potrà essere risolutiva per il giovane pittore anche per l'impegno con cui è condotta e per la quale merita che si fondino su di lui le migliori attese.

*Marco Valsecchi
Milano, 1950*

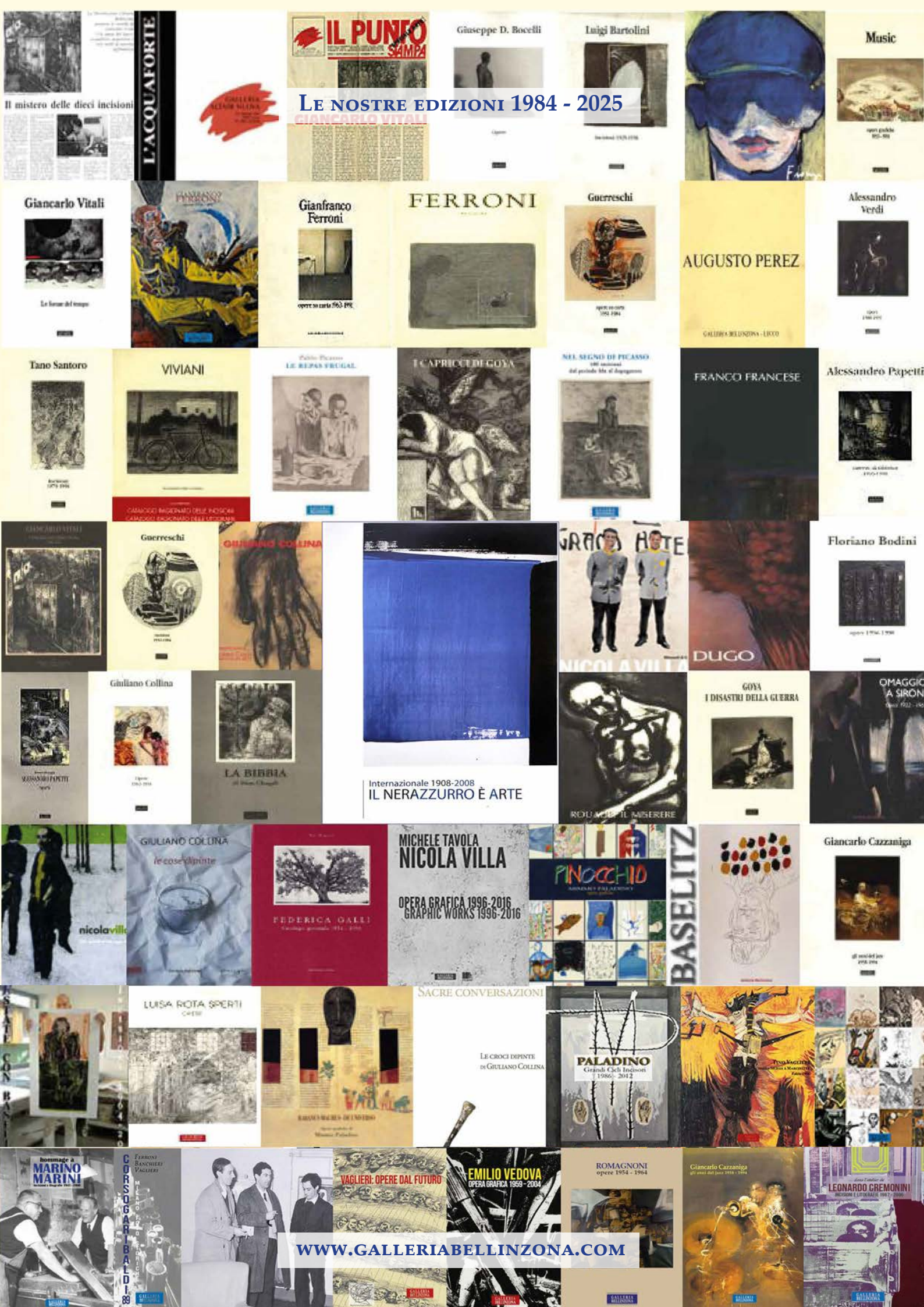
BIBLIOGRAFIA ITALIANA ESSENZIALE

- *Leonardo Cremonini*, Grafis, Fondazione Giovanni Lorenzini, Bologna 1979 (testi di Marco Valsecchi - Giuliano Briganti - Enzo Siciliano - Franco Solmi - Aberto Moravia - Umberto Eco - Mario De Micheli)

- *Cremonini. 1945-1950. Gli anni di Brera - Les années de Brera*. Catalogo della mostra (Legnano, 3 maggio - 6 luglio 2008), a cura di Flavio Arensi e Alberto Buffetti, Allemandi, 2008

- *Dans l'atelier de Leonardo Cremonini, l'œuvre complet de ses estampes*, catalogo della mostra, Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Istitut del France, 5 aprile - 29 maggio 2024

LE NOSTRE EDIZIONI 1984 - 2025



Il mistero delle dieci incisioni

L'ACQUAFORTE

IL PUNTO SAMPA
GIANCARLO VITALI

Giuseppe D. Bocelli

Luigi Bartolini

Music

opere grafiche 1952-1991

Giancarlo Vitali
Le scene del tempo

PHERRINI

Gianfranco Ferroni
opere su carta 1963-1991

FERRONI

Guerreschi
opere su carta 1962-1984

AUGUSTO PEREZ
GALLERIA BELLINZONA - LIRICO

Alessandro Verdi
opere 1980-1991

Tano Santoro
opere 1979-1991

VIVIANI

Fabrizio Piccioni
LE REPAS VERBAUX

LE CAPRICCI DI GOYA

NEL SEGNO DI PICASSO
dal periodo che si dipingeva

FRANCO FRANCESE

Alessandro Papetti
opere di disegno 1970-1991

GIANCARLO VITALI

Guerreschi
opere 1962-1984

GIULIANO COLLINA

Internazionale 1908-2008
IL NERAZZURRO È ARTE

GRACIA HATE
NICOLA VILLA

DUGO

Florianò Bodini
opere 1970-1991

GIULIANO COLLINA
opere 1962-1991

Giuliano Collina
opere 1962-1991

LA BIBBIA
di Pietro C. Banti

Internazionale 1908-2008
IL NERAZZURRO È ARTE

ROUHAULT IL MISERERE

GOYA
I DISASTRI DELLA GUERRA

OMAGGIO A SIRONI
opere 1922-1950

nicola villa

GIULIANO COLLINA
le cose d'infinite

FEDERICA GALLI
disegno grafico 1914-1991

MICHELE TAVOLA
NICOLA VILLA
OPERA GRAFICA 1996-2016
GRAPHIC WORKS 1996-2016

PINOCCHIO
ANNI 1950-1960

BASELITZ

Giancarlo Cazzaniga
opere 1952-1991

CON

LUISA ROTA SPERTI
CASE

SACRE CONVERSAZIONI
LE CROCI DIPINTE
di GIULIANO COLLINA

LE CROCI DIPINTE
di GIULIANO COLLINA

PALADINO
Grandi Celi Incisioni
1986-2012

Paladino
opere 1986-2012

opere 1952-1991

homage a MARINO MARINI
CORSO GARBALDI 189

FERRONI BANCHIERI VAGLIERI
VAGLIERI: OPERE DAL FUTURO

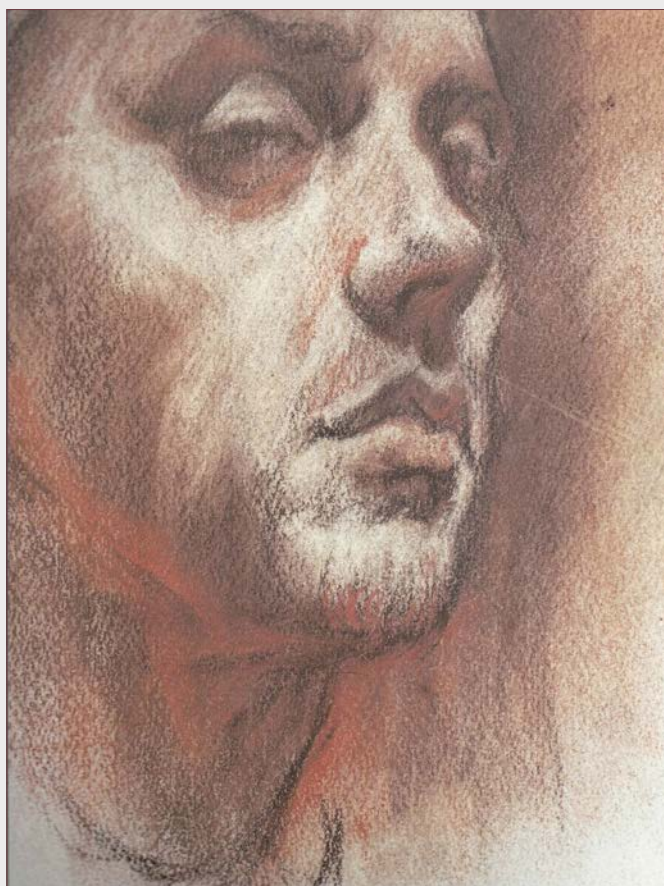
VAGLIERI: OPERE DAL FUTURO

EMILIO VEDOVA
OPERA GRAFICA 1959-2004

ROMAGNONI
opere 1954-1964

Giancarlo Cazzaniga
gli anni dal 1952-1991

LEONARDO CREMONINI
opere 1952-1991



Autoritratto, 1945

catalogo pubblicato solo in edizione digitale
dicembre 2025

ISBN 978-88-88933-14-6