

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 2: Abstrakte Malerei der 1950er Jahre = La peinture abstraite des années 1950 = La pittura astratta degli anni '50

Artikel: Identità e informale a Milano : Cavalli per emblema

Autor: Bianchi, Matteo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394179>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Identità e informale a Milano: Cavalli per emblema

Prologo e contesto: le condizioni di un innesto tardivo

La questione dell'identità¹ dell'arte svizzera si pone nel tempo in tutta la sua complessità, stimolante e controversa. E riflette la speciale condizione linguistica e culturale di un paese insieme aperto e chiuso, ripiegato ma anche capace di produrre forti slanci, di resistenza e innovativi. Già all'altezza degli anni Novanta dell'Ottocento la generazione dei pittori operanti tra realtà e simbolo ha saputo cogliere i fermenti poetici, di lingua e stile, legati alla cultura figurativa internazionale, trovando il proprio discorso in relazione alla varietà del contesto e al legame con le proprie radici.

Un esempio significativo è dato dalle *Intimità* incise-scolpite e dipinte da Vallotton, nabis svizzero così diverso per l'emozione struggente dalla pittura di Bonnard e Vuillard. In area italiana, il caso di Luigi Rossi è peculiare per quanto riguarda la questione dell'identità in cammino: dall'esordio legato al verismo lombardo accoglie valenze simboliche in corrispondenza con il ritorno di interesse dell'artista per la cultura figurativa svizzera. Un percorso analogo ma più estremo compie Pietro Chiesa che dal simbolismo sociale milanese del primo Novecento si sposta decisamente verso la situazione svizzera novecentesca, tradotta in chiave allegorica e sentimentale.

I pochi esempi sono citati a conferma dell'identità difficile dell'arte svizzera – dal profilo linguistico e culturale, ma anche psicologico – tesa alla ricerca di un centro, di un preciso punto di riferimento: Parigi, Monaco e nel caso specifico Milano, con l'Accademia di Brera e le sue gallerie, aperte ad alcuni artisti ticinesi che sembrano aver tratto stimoli dal disagio per il nuovo contesto. Sono i protagonisti di un dialogo intermittente, forse specifico nella sua «ambiguità», stimolato per contaminazioni diverse. È importante sottolineare che l'attività degli artisti ticinesi a Milano conosce un innesto tardivo rispetto allo sviluppo dell'astrazione informale che culmina negli anni Cinquanta e trova in Massimo Cavalli, attivo a Milano negli anni Sessanta e Settanta, il suo esponente di maggiore rilievo.

L'esperienza emblematica di Cavalli, fra stimoli e disagio

Centrale e di passo, la figura-struttura di Massimo Cavalli (ill. 1), pittore-incisore la cui identità si è modificata nel corso del tempo, dal periodo della formazione braidenese verso la definizione attuale del suo carattere individuale che ha consolidato la sua immagine traendo stimoli dalla condizione di disagio. Nato nel 1930 a Locarno, Cavalli studia all'Accademia di Brera a Milano – allievo di Aldo Carpi e seguito da Italo Valenti – partecipa con misura all'ambiente di formazione. In sintesi, il suo percorso milanese comprende una prima personale alla Galleria Salone Annunciata (1963) cui seguono due mostre alla prestigiosa Galleria del Milione (1967 e 1974; ill. 2) mentre nel 1970 la stessa galleria gli pubblica una monografia, nella collana diretta da Marco Valsecchi, con un testo di Agnoldomenico Pica. In seguito la presenza milanese di Cavalli, che chiude lo studio nel 1980 facendo ritorno nel Ticino, trova riscontro nell'atelier calcografico di Giorgio Upiglio e soprattutto nel sodalizio con l'editore Vanni Scheiwiller: a due monografie sull'opera grafica (1977 e 1979) segue quella di Remo Beretta inserita nella prestigiosa collana «Arte Moderna Italiana», creata per iniziativa di Giovanni Scheiwiller presso la libreria editrice di Ulrico Hoepli: un altro segno vitale della qualificata presenza culturale svizzera a Milano, confermata anche dal ruolo svolto nel dopoguerra in campo grafico da esponenti di primo piano, quali Max Huber e Albe Steiner, attivi nell'editoria e in pubblicità.

A proposito di Cavalli, si vuole sottolineare la capacità di reazione dell'artista, stimolato da una condizione difficile, teso nella definizione poetica e linguistica del suo spiccato carattere individuale. Un primo dato riguarda il superamento del contesto morlottiano, di quell'espressione ricorrente e un poco di maniera che ha gravato su molti artisti attivi a Milano nel solco del «naturalismo informale». Il percorso di Cavalli, che in parallelo assomiglia a quello di Enrico Della Torre – approdato invece all'astrazione lirica – si compie in presenza del mo-



1 Massimo Cavalli,
Senza titolo, 1959,
olio su tela, 90 x 65 cm,
proprietà dell'artista.

dello di Morandi e costeggiando il primo Morlotti, ma è soprattutto vicino all'emozione forte che suscita in lui l'immagine prosciugata, intensa per sobrietà, dipinta da Gianfranco Fasce – il pittore ligure che a Milano gli ha aperto le porte della Galleria del Milione.

Al superamento del modello del «naturalismo informale» corrisponde in Massimo Cavalli l'attenzione per la struttura, per l'immagine costruita nel segno della ragione che esercita un forte controllo sulla componente istintiva e che regola l'emozione nel segno della ricerca di *clarté*.

Nel testo scritto per le edizioni del Milione, Pica scrive di «asciutta rappresentazione», di

«rigore sottile» e sostiene come la pittura di Cavalli sia «impegnata secondo direttrici precise e precisamente illuminate dalla ragione» e sia in stretto rapporto con l'incisione e il disegno.² E ancora: «Senza ricorrere a riferimenti immediatamente veristici, Cavalli ha spalancato una enorme finestra su un brulichio di memorie della natura, nel momento di sconfinare e liberarsi entro il pulviscolo immenso di indicibili luci cosmiche».³

La consapevolezza di Massimo Cavalli si rispecchia nel dialogo con Remo Beretta, *19 domande* (1996), laddove a proposito dello spostamento della sua identità dal contesto lombardo all'informale francese, l'artista affer-



2 Mostra personale
di Massimo Cavalli
alla Galleria del Milione,
Milano, 1974.

ma il suo interesse per la misura e per la componente mentale che regola il funzionamento dell'immagine di artisti come Wols, Fautrier, Vieira da Silva, Hartung, Bissière e alcuni americani, ma soprattutto Soulages, per l'analoga tensione strutturale di questo *peintre-graveur*, e per Bazaine, con il quale ha intrattenuto uno scambio affettuoso di corrispondenza.

Sulla «scoperta dei francesi» Remo Beretta suggerisce al pittore colto Massimo Cavalli: «Senza risalire all'esempio massimo» Cézanne e a Seurat, ma, a un livello immediatamente a monte degli anni Cinquanta, Braque, Picasso; e, a un livello di impatto di quel preciso momento, mettiamo Fautrier, Soulages: il punto d'intrigo, non poi così evidente, specie per il primo.»⁴

Risponde Cavalli: «Braque: penso, per l'invenzione, la freschezza, l'equilibrio, la coerenza di linguaggio, ai piccoli disegni a matita, «studi» per quadri. Braque: una specie di Poussin in altro contesto espressivo. Picasso: le *De-moiselles d'Avignon* e anche gli «studi» che le precedono, riguardano la scultura africana – a mio giudizio – solo in senso esterno, come abbaglio. [...] Matisse: trovo straordinari i disegni a carboncino «sfumati col palmo»; linea nera grossa: cercata, fatta e rifatta, «cancellata» più

volte. Nudi. Teste. Foglie. Penso anche alle incisioni di Villon. E la «fissità» di Giacometti (anche se «non sul territorio» negli anni surrealisti). Fautrier e l'Informale erano, in quegli anni, l'atteggiamento espressivo più libero, più stimolante, inventivo e imprevedibile. Ricordo di aver comperato, in una libreria milanese, nel '57, la sua piccola monografia nella collana «Le Musée de poche» con il testo di Michel Ragon. Il Fautrier che mi ha inevitabilmente «intrigato», del resto subito presente a Milano in quegli anni, è quello del dopoguerra. Di solito si sottolinea altro in Fautrier; devo dire che non meno mi colpiva (e colpisce) il disegno-struttura, sensibilissimo, perfetto. Di Soulages, ma un po' più tardi, come di altri della stessa generazione in Francia, mi intrigava l'ostinazione nella definizione tematica (sigla tematica), l'«endurance» e la coerenza nello sviluppo stilistico, solo in apparenza monotono [...]»⁵

La vicenda di Massimo Cavalli presenta alcune analogie con quella vissuta a Parigi da Wilfrid Moser, ospite fisso della Galleria Jeanne Bucher, frequentata da Bissière, De Staël, Szenes e Vieira da Silva, gli esponenti dell'Informale che hanno agito per la contaminazione sul corpo della sua pittura.

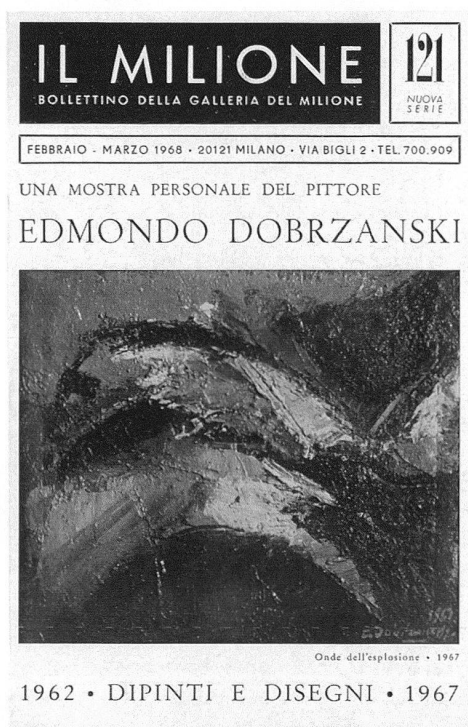
Per quanto riguarda infine la messa a punto del linguaggio dell'opera recente, l'artista si pone in crescendo di lucidità, sempre agendo per levare verso l'essenziale: la sua immagine tesa e spoglia è il luogo essenziale che privilegia la speciale figura dell'ossimoro in cui si coniugano funzioni contrapposte. All'immagine costruita in tensione astrattiva, l'artista conferisce identità fra tema e struttura che si dispongono in armonia difficile.

Presenze sul campo e passaggi di vario tipo

Accanto alla presenza emblematica di Massimo Cavalli, nel contesto della pittura astratta e informale a Milano, altri artisti attivi nella Svizzera italiana hanno diversamente vissuto la loro esperienza.

Marialuisa De Romans, che ha studiato a Losanna negli anni 1947-48, nel 1960 – dopo aver vinto un premio svizzero di pittura astratta – espone alla Galleria del Milione che due anni dopo le dedica una monografia con un testo di Marco Valsecchi.⁶ Pittrice di stati emotivi, inventiva nella sua astrazione informale, dopo alcuni anni fulgidi ha lasciato perdere le sue tracce.

Anche Edmondo Dobrzanski,⁷ nato nel 1914, è approdato alla Galleria del Milione, nel 1968 (ill. 3, 4), l'anno in cui si tiene una sua personale anche a Parma. La formazione braidense di Dobrzanski avviene prima della guerra sotto la guida di Aldo Carpi, accanto a Cassinari, Magnani e Morlotti, suoi amici e compagni di strada con i quali condivide l'esperienza informale di natura condotta alle soglie dell'astrazione. Nel 1942 Dobrzanski si trasferisce a Zurigo dove invece condivide il



clima culturale espressionista. La sua identità oscilla di continuo, nel tentativo di coniugare il discorso di un pittore di argomenti – come amava definirsi – in lingua informale, accostandosi all'esperienza di Chighine, ma attento in sostanza a trasmettere le forme oscure del paesaggio tecnologico e del disagio sociale. Renzo Ferrari⁸ (ill. 5), nato nel 1939, è il più assiduo dei ticinesi a Milano, dove risiede fin dagli anni del liceo artistico e dell'Accademia di Brera. Ma come Dobrzanski, del quale raccoglie un'eredità difficile, è pittore di contenuti la cui lingua fortemente espressiva solo raramente si declina nell'informale astratto, ad eccezione di alcuni dipinti «spaziali» risalenti alla fine degli anni Sessanta-inizio anni Settanta. Il percorso di Ferrari, vicino in esordio a quello dello scultore Alberto Ghinzani, si è compiuto nello spazio militante della giovane pittura milanese: la Galleria delle Ore, che nel 1986 gli pubblica una monografia dedicata all'opera su carta a cura di Piero Del Giudice⁹. Di speciale rilievo la partecipazione di Ferrari alla mostra e al catalogo curato da A. C. Quintavalle, *Le strade: dieci pittori a Milano* (Parma 1989). La poetica di Ferrari, connessa in esordio al realismo esistenziale milanese, riflette oggi il suo intento di pittore di condizione, che dipinge figure contaminate, in continua dislocazione.

Cesare Lucchini¹⁰, nato nel 1941, invece rispecchia un'autentica natura informale che ha preso le mosse da una misura intima disponendosi nel tempo sempre più a soluzioni astratte e gestuali connesse alla pittura americana, mentre la sua leggerezza esprime forza

3 Mostra personale di Edmondo Dobrzanski. Copertina del Bollettino della Galleria del Milione, Milano, 1968.

4 Edmondo Dobrzanski, *Profondità dello spazio*, 1970, penna a sfera e matita grassa su carta, 175 x 125 mm, collezione privata.

5 Renzo Ferrari, *Lunare*, 1965,
tecnica mista su carta,
282 x 205 mm,
collezione privata.



emotiva. Il percorso milanese di Lucchini registra la presenza regolare alla Galleria delle Ore e da Bergamini. Lascia lo studio di Milano nel 1988 rivolgendosi al mondo tedesco che gli appare più congeniale. Ma, oltre allo studio nel Ticino, vive e lavora a Colonia e partecipa alle più significative fiere internazionali d'arte.

Altri artisti ticinesi di area informale in anni recenti hanno avuto l'opportunità di affacciarsi sulla scena artistica milanese: anzitutto Samuele Gabai¹¹, nato nel 1949, presente alla Galleria delle Ore poi alla Compagnia del Disegno con l'appoggio di Giovanni Testori. Autore di immagini profonde, connesse alla sacralità dell'uomo e della natura, Gabai dipinge

nella tradizione informale lombarda disponendo stesure di forte densità materica.

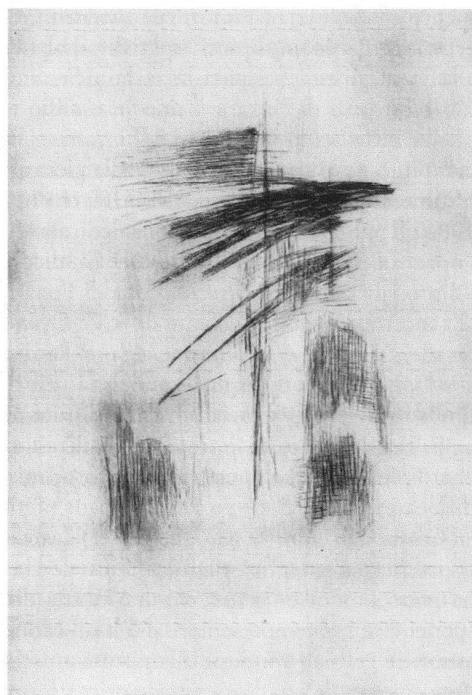
Infine, due presenze culturali ticinesi a Milano, intrise di affetti, sono quelle di Mario Marioni (ill. 6) e Giuseppe Bolzani. Marioni¹², nato nel 1910, figlio del calcografo Federico – titolare di una stamperia d'arte frequentata da Conconi, Rossi, Boccioni, Carrà, Carpi e altri artisti del primo Novecento italiano – è a tutti gli effetti milanese. La sua figura appartata di pittore-incisore e illustratore è versatile, oscillante fra verismo sentimentale e surrealismo con incursioni sperimentali nell'astrazione in lingua informale culminanti in un'intensa e breve serie di incisioni del 1959. L'opera grafica di Marioni è stata oggetto di una monografia nella collana «Arte Moderna Italiana», con introduzione di Vanni Scheiwiller: *Linea lombarda di Mario Marioni* – l'artista che si è distinto anche per le illustrazioni ironiche e sottili della poesia di Carlo Porta.

È invece sorprendente l'assenza di un percorso milanese di Giuseppe Bolzani¹³, nato nel 1920, formatosi a Brera alla scuola di Carpi, Carrà e Funi. Il suo «naturalismo informale», che tiene presente il modello di Morlotti, si accosta in modo particolare alla pittura di Afro, Birolli, Cassinari e Magnani. Bolzani ha saputo conquistare in solitudine una sua cifra: l'artista, costante su tempi lunghi, dispone un'immagine spoglia, mossa da sottili accordi tonali; è lento nella magra stesura dei dipinti, rapido negli schizzi ad inchiostro. La sua firma rimane significativa nel cartello *Vogliamo Carpi a Brera!* sottoscritto dagli allievi-artisti dell'Accademia al ritorno del maestro di tutti dalla tragica esperienza vissuta nel campo di deportazione: è la sigla della dignità, ora estesa a tutti questi artisti che hanno creduto e ancora credono nel valore inattuale della pittura, che provano a resistere, ciascuno a suo modo, al sistema della moda.

Riassunto

La questione dell'identità è una costante dell'arte svizzera che si pone anche nel tardivo innesto di alcuni artisti ticinesi attivi a Milano dagli anni Sessanta del secolo scorso nel contesto dell'astrazione informale. Il caso di Massimo Cavalli è emblematico per la capacità dell'artista di definire il suo carattere: dal superamento del modello lombardo di formazione, legato alla natura, all'assunzione di un modello strutturale conferito all'immagine sottoposta al controllo mentale caratteristico degli informali francesi. Oltre il caso di Massimo Cavalli, si registrano presenze forti di artisti come Dobrzanski, Marioni e Ferrari, che hanno diversamente toccato l'ambito dell'astrazione informale.

6 Mario Marioni,
Frantumi, 1960, acquaforte,
400 x 275 mm,
collezione privata.



Résumé

La question récurrente de l'identité dans l'art suisse se pose également à propos de quelques artistes tessinois travaillant à Milan depuis les années 1960 et tardivement reliés au milieu de l'abstraction informelle. Massimo Cavalli est un exemple emblématique de l'aptitude d'un artiste à définir ses propres marques, en dépassant le modèle lombard attaché à la nature qui l'avait formé, pour s'imprégner d'un modèle structurel dans lequel, comme chez les informels français, l'image est soumise au contrôle du mental. Outre Massimo Cavalli, d'autres fortes personnalités d'artistes, tels Dobrzanski, Marioni et Ferrari, peuvent être citées, qui ont, chacune à sa manière, évolué dans l'orbite de l'abstraction informelle.

Zusammenfassung

Die Frage nach der Identität ist eine Konstante in der Schweizer Kunst. Sie stellt sich auch im Falle einiger Tessiner Künstler, die seit den sechziger Jahren in Mailand tätig waren und die sich spät in den Umkreis der informellen Abstraktion eingliederten. Der Fall von Massimo Cavalli zeigt emblematisch, wie ein Künstler fähig ist, zu seiner Handschrift zu finden: Er überwand das lombardische, sich an die Natur anlehrende Modell, wie er es in seiner Ausbildung kennen gelernt hatte, und übernahm als Vorbild eine Bildstruktur, welche der geistigen Kontrolle unterstellt und für die französischen Informellen charakteristisch ist. Neben Massimo Cavalli sind als weitere starke Künstlerpersönlichkeiten Dobrzanski, Marioni und Ferrari zu nennen, die auf unterschiedliche Weise in den Bereich der informellen Abstraktion gelangt sind.

Note

- ¹ Intorno alla questione dell'identità, che appare desueta a riscontro della «pornografia delle immagini» in rete, riferisce il catalogo della collezione del Museo Villa dei Cedri a Bellinzona: *Il libro del museo*, a cura di Matteo Bianchi, Bellinzona 1998, p. 9–17.
- ² Agnoldomenico Pica, *Cavalli*, Milano 1970, p. 24.
- ³ Ibidem, p. 12.
- ⁴ Remo Beretta, «19 domande al pittore Massimo Cavalli», in *Cavalli. Dipinti e stampe a Villa dei Cedri*, a cura di Remo Beretta, Matteo Bianchi e Maria Will, Lugano 1996, p. 135.
- ⁵ Ibidem, p. 135–136.
- ⁶ Marco Valsecchi, *De Romans*, Milano 1962.
- ⁷ *Dobrzanski. Carte autobiografiche. Autobiographische Werke*, a cura di Matteo Bianchi e Piero del Giudice, Lugano 1996.
- ⁸ *Ferrari. Dipinti, carte e stampe a Villa dei Cedri*, a cura di Matteo Bianchi e Daria Caverzasio Hug, Lugano 1999.
- ⁹ Piero del Giudice, *Ferrari. Opere su carta 1960/1984*, Milano 1986.

¹⁰ Pietro Bellasi, Walter Tschopp e Claudio Guarda, *Cesare Lucchini*, catalogo mostra, Locarno, Pinacoteca comunale Casa Rusca; Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire; Ferrara, Palazzo dei diamanti, Lugano 1992.

¹¹ Giovanni Testori, *Samuele Gabai*, Milano 1986.

¹² *Mario Marioni. Opera grafica* («Arte Moderna Italiana» n. 88), a cura di Maria Isabella Damioli, prefazione di Vanni Scheiwiller, Milano 1981.

¹³ *Giuseppe Bolzani* («Artisti nel Ticino»), cura di Maria Will, Bellinzona 1999.

Referenze fotografiche

1, 2: proprietà dell'artista. – 4: Dobrzanski. Carte autobiografiche. *Autobiographische Werke*, a cura di Matteo Bianchi e Piero del Giudice, Lugano 1996. – 5: Ferrari. *Dipinti, carte e stampe a Villa dei Cedri*, a cura di Matteo Bianchi e Daria Caverzasio Hug, Lugano 1999. – 6: Mario Marioni. *Opera grafica* («Arte Moderna Italiana», n. 88), a cura di Maria Isabella Damioli, prefazione di Vanni Scheiwiller, Milano 1981.

Indirizzo dell'autore

Matteo Bianchi, Conservatore Museo Villa dei Cedri, 6500 Bellinzona