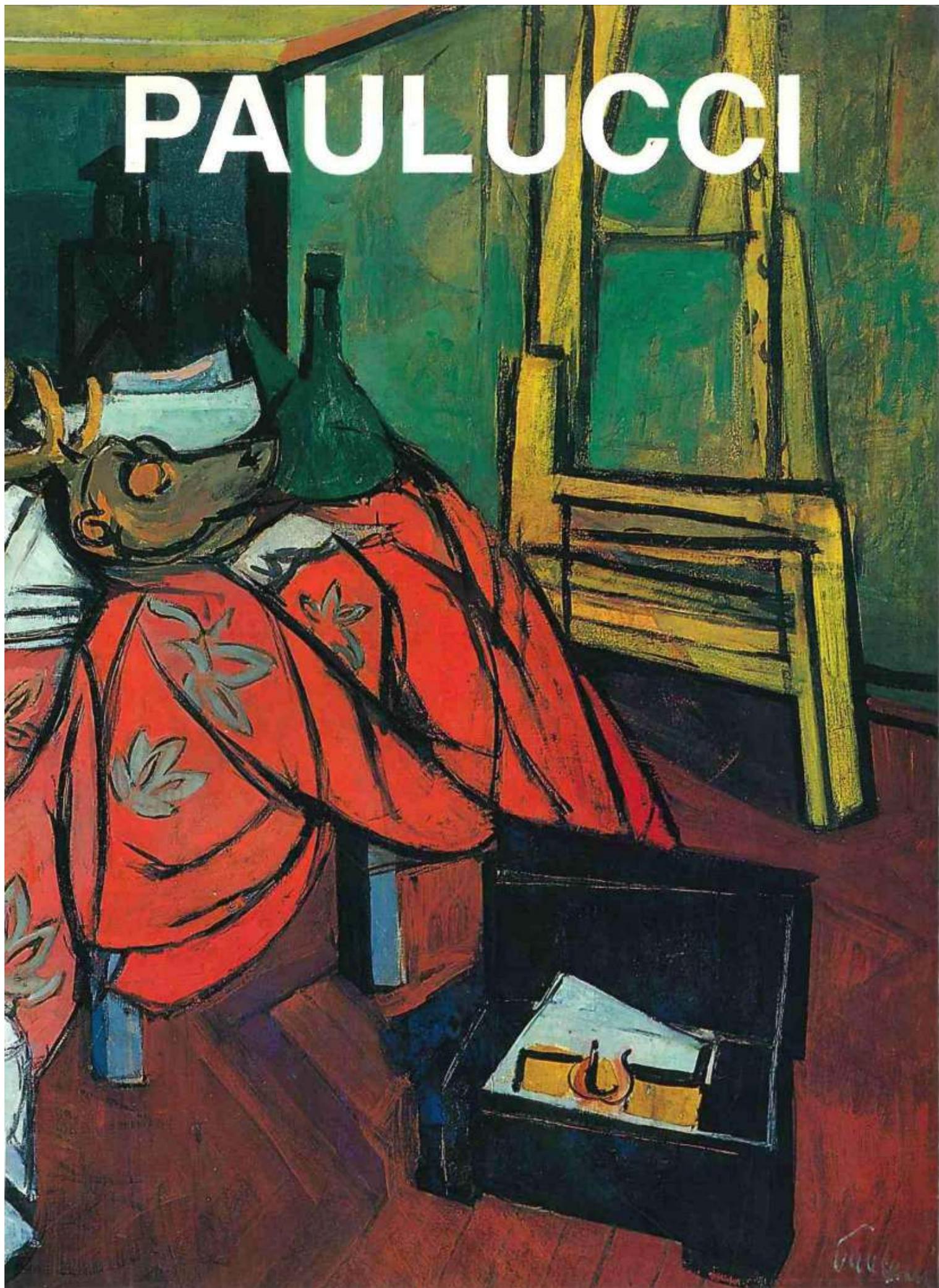


# PAULUCCI



AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI MESSINA

# ENRICO PAULUCCI

3 giugno - 2 luglio 1989

Palazzo dei Leoni - Messina

L'esposizione di Enrico Paulucci è stata promossa e organizzata dall'Amministrazione Provinciale di Messina. L'artista stesso ha ordinato la mostra con l'aiuto dei suoi assistenti.

*presentazione*

Piergiorgio Dragone

*consulenti artistici*

Vincenzo Celi, Antonio Freiles

*coordinamento*

Federico Riccio, Domenico Gusmano

*allestimento*

Arch. Antonello Longo

*ufficio stampa*

Gino Mauro (Capo Ufficio Stampa  
della Provincia Regionale di Messina),  
Sergio Perri

*progetto grafico*

Piero Saccà

*fotocomposizione*

Antonino Trischitta, Messina

*fotolito*

Zincografia Serenissima, Venezia

*stampa*

Litografia Giuseppe Faccini, Messina

*Si ringrazia Pinuccia Cagnucci per la gentile collaborazione*

La Provincia di Messina, nel quadro delle manifestazioni artistico-culturali promosse per lo stimolo delle potenzialità del territorio e per il confronto di esse con le realtà operative nazionali ed internazionali, ha accolto di buon grado il suggerimento di allestire una mostra antologica del maestro Enrico Paulucci.

A nessuno, infatti, può sfuggire il valore emblematico di una tale personalità. Con oltre un sessantennio di intensa attività pittorica, con la ricorrente partecipazione alle manifestazioni ufficiali più rappresentative, quali la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma, con la presenza incisiva in gruppi operativi di rottura ad ogni stadio della carriera pittorica, Egli incarna il fare e l'evolvere della pittura italiana del nostro secolo.

Enrico Paulucci è artista rappresentativo, anche e soprattutto, per aver adeguato la sua fede e le urgenze da essa promananti alle sensibilità dei tempi che venivano cambiando.

Espressione di quel movimento, che oggi viene rivalutato a tutti i livelli, il Novecento italiano, la sua esperienza pittorica si attua nel tentativo di recuperare l'impianto figurativo classico attraverso schemi e tecniche, e soprattutto sperimentazioni, allora imperanti nell'ambito europeo e troppo nuovi per la stagnante cultura italiana d'epoca. Così, Egli, isolatamente o con ricerche di gruppo, senza mai tradire l'impegno figurativo, ha tentato momento dopo momento di misurare le sue reali possibilità con le sensibilità e le tecniche che venivano affacciandosi giorno dopo giorno con sempre maggiore frequenza.

Neanche l'imperversare delle correnti astratte e informali ha distratto l'artista dalla figura, come centralità della sua espressione. Solo che le pennellate decise e le macchie definite sono divenute stesura di colori senza soluzioni di continuità e senza contornatura: esito questo che sta in una area di appartenenza tanto all'astratto quanto al figurativo.

Una tale modernizzazione dell'impianto classico è lezione d'arte e di vita. Di tanto ringraziamo l'artista.

Il Presidente della Provincia di Messina  
(dr. Giuseppe Naro)

## **ENRICO PAULUCCI: QUALCHE RIFLESSIONE E UNA TESTIMONIANZA**

*Piergiorgio Dragone*

**E**nrico Paulucci delle Roncole, marchese e pittore: di lui, riferendo episodi biografici o tracciando interpretazioni critiche sul suo lavoro, sembra sia già stato detto e scritto tutto.

Ma è solo un'impressione; non infondata, ma pur sempre un'impressione: la verità è che di Paulucci si son ripetute, dal più al meno, quasi sempre le stesse cose; e siccome su di lui hanno scritto molti dei nostri migliori critici, se ne è induttivamente dedotto che non ci fosse altro da dire.

Se andiamo infatti ad analizzare più da vicino la sua imponente bibliografia - che è, insieme, testimonianza e concausa della vasta notorietà di cui gode l'artista - ci renderemo conto di come proprio ad essa sia dovuta quell'impressione di "già sentito" e la sin troppo facile ed immediata associazione fra il suo nome e la suggestiva immagine del nobile rampollo, signorilmente scapestrato perché impegnato in attività eterodosse e un po' disdicevoli, che partecipa con disinvolta sicurezza al mitico mondo di una cultura torinese "anni Venti" che ha fatto storia ed ancor più leggenda: la cerchia di Gualino, con gli architetti del razionalismo, il teatro e la musica d'avanguardia, il magistero critico di Venturi e quello pittorico di Casorati, gli stimoli di Persico e la breve ma intensa avventura dei Sei. Ed appunto il costante riferimento a questo genere di oleografico quadretto, accompagnato dalla perenne citazione del momento dei Sei (una fase che certo è fondamentale per la poetica di Paulucci, ma sicuramente non la esaurisce), dal riproporsi degli stessi giudizi e delle stesse questioni, nonché dal monotono ricorrere delle solite considerazioni, e talvolta persino delle medesime parole, ha finito per dare la sensazione che la sua pittura fosse un problema critico non solo risolto ma addirittura scontato; il che, come vedremo, non corrisponde assolutamente alla realtà.

Il fatto è che sino a dieci anni fa - quando Marco Rosci curò per la Regione Piemonte la grande retrospettiva che offrì per la prima volta un'organica visione e una compiuta rivisitazione critica su tutta la sua attività artistica (pittura, ma anche arti applicate e scenografia) - Paulucci stesso si era sempre accuratamente sottratto a quel tipo di «rendiconto storico» che costringe gli artisti a «passare dall'essere soggetto all'essere oggetto di storia» (Argan, 1979), evitando quindi le vaste rassegne di carattere antologico (un "omaggio" sempre ambito, invece, da tanti suoi colleghi), preferendo piuttosto esporre via via la produzione più recente, e consentendo tutt'al più, ma solo dagli anni settanta, a qualche limitato *flash back* circoscritto anche tematicamente, su alcuni periodi del suo passato.

Quanto era stato prima scritto su di lui - compresi i saggi nelle monografie di Albino Galvano (1942), Alberto Rossi (1943) e dello stesso Giulio Carlo Argan (1962) - aveva perciò il carattere dell'affondo su un singolo momento del suo lavoro, senza quel più ampio inquadramento in prospettiva storica che è indispensabile per cogliere il senso complessivo di una esperienza artistica e grazie al quale è possibile delineare un bilancio, facendone emergere il significato sostanziale e l'effettivo valore.

Intendiamoci: alcuni di quei testi costituiscono degli importanti contributi critici che conservano intatta la loro validità, accresciutasi anzi col trascorrere del tempo; ma molti non ne erano che passive ripetizioni. E, ciò che più conta, finivano comunque - malgrado i chiari avvertimenti degli autori più accorti e sensibili a guardarsi proprio da questo superficiale tipo di lettura (sin dal 1929 Persico aveva scritto che «*le sue opere sono assai esperte nonostante la loro grazia lieve*», mentre nel 1931 Cremona le definisce «*tanto abile da far credere a felici improvvisazioni*» e Venturi lo dice «*il solo che si sia occupato dei problemi di costruzione e composizione ch'egli sa felicemente abbinare ad una considerevole capacità di colorista*») - per confermare il diffuso cliché di un Paulucci facile e aggraziato, dalle istintive e piacevoli improvvisazioni. Un cliché ben corrispondente alla fortunata quanto "romantica" immagine del giovane aristocratico un po' *dandy* che, pur discendendo da una famiglia dove s'annoveravano «*ammiragli, ministri di Stato e Collari dell'Annunziata*», era stato "portiere in prima squadra" nella Juventus del 1921; che aveva messo a frutto la propria passione musicale dirigendo una fanfara militare e rivelandosi buon solista d'ocarina; che aveva conseguito due lauree, in Economia e in Giurisprudenza, al solo scopo di poter continuare a dipingere.

D'altra parte, se ci fermassimo alla generica sensazione d'un giudizio sull'artista

ormai consolidato sino alla monotonia, rischieremmo di non cogliere proprio le due ragioni di fondo che rendono quanto mai interessante questa situazione di *impasse*: l'una - quella relativa al personaggio Paulucci - che risulta poi irrisolvibile in chiave e in termini prettamente "storici", dal momento che esso è ormai sconfinato nel regno dei miti e delle leggende (in una sfera, cioè, che partecipa assai più della dimensione letteraria che non di quella della storia dell'arte, per cui è destinato non a filologiche verifiche o a puntigliosi riscontri bensì, semmai, a sempre più fasciose affabulazioni); l'altra - quella relativa all'opera pittorica di Paulucci - che continua a restare di ardua ed ancora prematura soluzione, perché richiederebbe e presupporrebbe tutto un ripensamento sui criteri di valutazione, sui metri di giudizio, e persino sulle premesse metodologiche e sulle definizioni di campo nonché sull'effettivo oggetto dell'indagine, che è ancora ben lungi dall'esser stato compiuto e che, anzi, da parte della critica non è stato neppure impostato, forse temendo di trovarsi inevitabilmente costretta a mettere in radicale discussione persino i propri "statuti".

Vediamo di chiarire, anche a rischio d'un eccesso di schematismo, i termini e i nodi centrali del problema.

Paulucci è un artista attivo dagli anni Venti sino ad oggi. Sono settant'anni di esperienze pittoriche un arco di tempo lungo il quale si è assistito, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, a sconvolgenti esperienze e a innovazioni di linguaggio che hanno del tutto scardinato ogni fondamento e metodo critico. Storici e critici han fatto fronte a questo genere di situazione elaborando griglie di analisi specifiche, ciascuna adatta a comprendere una particolare concezione ed espressione artistica, applicandole ad ambiti cronologici assai limitati e definiti: in ciò agevolati dal vorticoso succedersi delle tendenze e dei linguaggi, così come dal rapido cristallizzarsi in formule di personale manierismo da parte della maggior parte degli artisti, non appena pervenuti ad una "cifra" individuale e individualizzabile. Essi hanno invece rinunciato all'ambizione di costruire un quadro concettuale abbastanza complesso, articolato ed insieme unitario da poter contenere tutto ciò che gli artisti venivano elaborando, ma che permettesse anche di procedere a una coerente ed attendibile valutazione. Tale brillante, seppur provvisoria, soluzione si rivela però un'impalcatura vistosamente scricchiolante non appena viene applicata a casi come quello di Paulucci: perché questi "tiene botta" troppo a lungo e rischia perciò di mandare in frantumi un sistema privo di sufficiente respiro temporale. È infatti innegabile che egli rappresenti, sin oltre gli anni cinquanta, una delle voci del dibattito

artistico "avanzato"; ma anche successivamente sarebbe molto difficile voler sostenere che si sia limitato a riprendere una personale grafia pittorica, esplorandone le possibilità di articolazione (al contrario, comunque, di tanti suoi colleghi che ci hanno subissati con un inflazionato profluvio di repliche sempre più sfibrate, statiche e stanche).

Non vi è dubbio che, come Argan aveva scritto sin dal 1949, *«la volontà di non uscire da una "tradizione" sia per Paulucci la volontà di non uscire dalla pittura»*. Ma proprio qui sta il problema; e, nel 1979, è Rosci a porre i termini della questione: *«fra 1962 e 1966, avendo pienamente recuperato la "civiltà pittorica" rimessa in discussione vent'anni prima, (...) Paulucci compie un'ultima scelta, schiettamente e limpidamente "reazionaria", senza infingimenti, e, con tale scelta, salva ed esalta il suo mestiere di pittore. Ritorna al naturalismo, ma con tutta l'esperienza precedente.»*

A quali conclusioni bisogna giungere, a questo punto? Che nella seconda metà del novecento l'esercizio della pittura non abbia più diritto di cittadinanza nel novero della pratica e dell'espressione artistica? O che vi possa rientrare solo a condizione che ne venga escluso ogni diretto rapporto con elementi ascrivibili alla categoria del naturalismo? Mi pare che la questione resti ancora quanto mai aperta e tutta da discutere. Perciò, in attesa che un dibattito teorico elabori più validi ed affidabili schemi di classificazione e di analisi, non ci resta che osservare il risultato dell'impegno pittorico di Paulucci, cercando di coglierne il senso e la portata artistica.

In quest'ottica, la sintetica ma calibrata selezione di opere presenti nell'attuale rassegna mi sembra offra un'eccellente opportunità di esaminare il suo modo d'esser pittore: tralascia volutamente la fase dei Sei, ormai troppo nota per esser ancora indispensabile in ogni mostra che intenda fornire un'immagine d'insieme; ha comunque uno spiccato carattere retrospettivo, in quanto documenta attraverso alcuni importanti pezzi "storici" le successive tappe del suo discorso figurativo; e, soprattutto, per il fatto stesso di aprire e chiudere con un consistente gruppo di guazzi, dà la possibilità di verificare di che tempra di pittore si tratti.

Era stato Aldo Bertini, sin dal 1960, a rimarcarlo: *«Il guazzo costituisce la tecnica pittorica che più spontaneamente corrisponde al temperamento di Paulucci ... Caratteristica saliente del guazzo è la rapidità di stesura per cui ogni parte del dipinto mantiene la stessa intensità emotiva iniziale. Esso permette di realizzare con la massima immediatezza quella che sempre è stata l'esigenza prima della pittura di Paulucci, il colore puro da qualunque elemento chiaroscurale, e di*

*farne vibrare e dilatare i timbri nelle varie specificazioni formali, sempre ridotte a zone di superficie, che di per sé si articolano costituendo il disegno e la trama.»*

Un pittore istintivo, dunque; tutt'altro che *naïf*, beninteso, ma che pone la propria vasta e consapevole cultura artistica al servizio di una naturale propensione ad esprimersi attraverso il colore e la spontanea gestualità del segno pittorico. Un pittore di razza - si sarebbe detto una volta - che sa far cantare il colore e che riesce, a colpo d'occhio, a selezionare gli elementi salienti di ciò che ha stimolato il suo interesse, e subito li traduce in rapide e sintetiche pennellate in grado di evocare tutto un mondo e un'atmosfera.

Del fatto che Paulucci appartenga alla stirpe dei pittori dotati, appunto, di un occhio "rapace", posso io stesso rendere testimonianza, avendo avuto il privilegio di assistere ad un episodio che merita forse d'esser riferito.

Sin dall'epoca delle retrospettive di Torino e Jesi, a cui avevo lavorato, Paulucci aveva detto di volermi fare un ritratto: pare, o almeno così affermava, che fosse la barba o un certo mio modo di guardare ad attirare la sua attenzione. Non ho difficoltà a confessare il mio compiacimento; ma non vi contavo molto, perché spesso son cose che si dicono soltanto. E comunque sembrava non se ne dovesse far nulla. A Torino, capitava spesso di incontrarci e puntalmente mi ricordava il ritratto che ogni volta veniva però rinviato per i mille impegni che assillavano entrambi.

Di anno in anno, quando ci vedevamo andando a prendere i giornali nell'unica edicola del medesimo paesello delle Langhe che ci garantiva quiete e frescura, evitandoci le estati fracassone delle strade invase di turisti, concordavamo sul fatto che fosse opportuno approfittare di quel periodo per realizzare l'ormai famoso ritratto, e fissavamo sempre un appuntamento agrestemente vago per una mattina della settimana successiva.

Dopo aver lasciato sopraggiungere vari autunni, un mattino dell'estate scorsa entro davvero nel suo studio di Bossolasco: Paulucci si organizza con calma, mentre facciamo quattro chiacchiere sugli ultimi misfatti artistici. Mi fa sedere, mi squadra un po', e sembra studiare il colore della luce nella stanza per decidere gli accordi timbrici su cui giocare il dipinto. Con aria tranquilla e distaccata, quasi dimessa, si fa spazio attorno al cavalletto, sprema da tre o quattro tubetti del colore sul legno della tavolozza, passa la mano su una tela come per assicurarsi dell'elasticità della sua tensione, e finalmente si dispone sullo sgabello: sta prendendo le misure ergonomiche per dipingere, e si avvicina perciò il tavolino su cui lascia appoggiata la tavolozza, aggiusta la tela sul cavalletto, sceglie due pennelli da un mazzo infilato in un barattolo e, soprattutto

- tenendone uno teso nella mano destra, sin quasi a sfiorare il quadro - appoggia un'estremità di un'assicella contro la traversa del cavalletto e sistema l'altra sotto l'avambraccio in maniera da equilibrarne esattamente il peso. Mentre continuiamo a parlare, mi getta un'occhiata sommaria, di traverso, e mi sembra stia soppesando il volume del mio busto nello spazio, per vedere se la sua collocazione ed il suo orientamento, trasferiti sulla superficie del dipinto, possano "funzionare"; poi, con la mano sinistra, rigira un pennello nel blu e l'altro nel giallo, e quindi ne infila uno nella destra: lo brandisce tendendolo e, insieme, verificando l'equilibrio del braccio sull'assicella; ancora un'occhiata e comincia a tracciare lunghi segni. Ora è silenzioso, mentre le setole dei pennelli fanno un secco rumore di sfregamento contro la tela; sembra più distante e assente che non intento; credo stia impostando l'assetto generale della figura: di tanto in tanto gira appena il capo verso di me, quasi distrattamente, perché sembra occuparsi solo di quel che avviene sulla tela; ma le pennellate si fanno progressivamente più rare e lente, tanto da apparire svogliate; e l'espressione spenta che ha disegnata sul viso mi fa pensare che non sia per nulla soddisfatto e abbia una gran voglia di lasciar perdere e piantar lì tutto. Si toglie infine di mano il pennello e osserva il risultato del lavoro con un'aria a dir poco perplessa; ma se ne mette poi in mano un altro, più piccolo, e alza un poco la testa, ruotandola sino a irrigidirla verso una direzione equidistante fra me e il quadro; e lì si blocca come se puntasse una preda. Ad un tratto, un improvviso brillio s'accende nei suoi occhi, soprattutto nel destro: a intervalli sempre più ravvicinati, prendono a scattare da me al quadro e viceversa, mentre - quasi fosse vittima di un *raptus* o fosse caduto in un eccitato stato di *trance* - tutto l'atteggiamento e le espressioni di Paulucci mutano come per una subitanea metamorfosi.

S'è colorito ed è visibilmente in tensione; persino i tratti del viso ricordano certe smorfie di chi sta compiendo uno sforzo fisico; la mano, invece, traccia brevi e secchi gesti di misurata e controllatissima naturalezza. Ma la cosa più straordinariamente vivace e in frenetico movimento sono proprio gli occhi; ci sto attento, e noto che a ogni colpo di pennello spesso corrispondono tre o quattro vai e vieni fra il mio viso e il dipinto; e non è solo una questione di scattante rapidità: misurano, confrontano, scrutano, e lo sguardo è come se volesse attaccarsi, scorre come se tastasse, frugasse o scavasse. Ecco cosa vuol dire avere degli occhi addosso, penso, e mi viene in mente una frase letta chissà dove: "*uno sguardo prensile da pittore nato*".

Il suo stato di tesa eccitazione visiva è durato sino alla fine, senza allentarsi

neppure per cambiare i pennelli o badare ai colori che usava, perché sembrava sceglierli con la disinvolta sicurezza di chi compie un gesto del tutto automatico. Proprio l'opportunità di osservare Paulucci in azione, e dal punto di vista privilegiato che meglio consentiva di studiare il lavoro del suo sguardo, ha fornito una precisa conferma alla mia convinzione che egli sia, di base, un pittore-pittore. Con ciò non intendo affatto sostenere che tutto si possa esaurire in termini di «occhio rapace, aquilino» (come aveva scritto Longhi riferendosi a Delleani): il caso di Paulucci è senza dubbio ben più complesso, e basterebbero alcune delle opere "storiche" esposte a dimostrarlo (si veda, ad esempio, quel vero e proprio manifesto pittorico che è la *Camera del cornomanno*, del 1947); ma mi pare una complessità d'ordine culturale, tutta interna a problemi squisitamente artistico-pittorici, senza alcuna condescendenza di carattere letterario. Per cui mi riesce difficile comprendere cosa intendesse dire Paolo Fossati scrivendo recentemente - nel saggio *Pittori di Torino a Roma*, che apriva il catalogo della mostra "Torino Roma anni Trenta" da lui curata con Anna Gelli per la galleria torinese «Scuola Romana» - di una «letteraria indifferenza alla cosa dipinta» di un Paulucci «senza grandi questioni da affrontare se non una pacata economia letteraria di immagini». Forse si rifaceva a Persico, il quale aveva parlato di «una grazia un po' letteraria di certi guazzi o di alcune tele ben misurate» (avvisando però, come s'è visto, che sotto quell'apparente e graziosa levità si celava qualcosa di ben più sostanzioso); o forse scontiamo semplicemente le conseguenze di un incontrollato uso ed abuso dei termini, per cui parole come «pittura» o «letterario», ovviamente usurate, finiscono per dire all'orecchio di ciascuno cose incredibilmente diverse.

Ancora una volta, perciò, conviene attendere che si individuino e definiscano dei coerenti criteri di giudizio storico-critico che permettano di comprendere i vari fenomeni espressivi ed artistici del nostro secolo, cogliendone il significato ma riuscendo anche a valutarne il peso e la portata.

Di una cosa credo di potermi dir sicuro: che proprio un caso come quello di Paulucci potrà costituire un utile *test* per verificarne le possibilità d'impiego e il grado di funzionamento.

Lo si è appena visto, d'altronde, nella grande rassegna "Arte italiana - Presenze 1900-1945" che a Palazzo Grassi ha raccolto consensi vasti quanto le riserve che avevano invece accompagnato la versione londinese alla Royal Academy; e nella quale, tuttavia, accanto a qualche inclusione di troppo, si son dovute lamentare varie esclusioni difficili da giustificare: e fra queste vi è proprio quella dei Sei. Tant'è vero che essi, oltre ad esser citati dalle recensioni come uno

degli esempi di paradossale omissioni, vengono regolarmente e ampiamente ricordati in quegli articoli che, con taglio "da terza pagina", prendono spunto dalla mostra veneziana per parlare dell'arte italiana della prima metà del secolo; sentendo la necessità, persino nella ristrettezza di spazio cui si è costretti nei quotidiani e nei settimanali, di sottolineare il tempestivo ruolo svolto dal gruppo torinese con risultati di alta qualità.

Intendiamoci: entro una certa misura, che esistano diverse prospettive e interpretazioni critiche è assolutamente positivo, ma che su alcune questioni fondamentali vi siano dei punti fermi, unanimemente accertati e quindi condivisi, non lo sarebbe di meno; da troppo tempo, invece, mancano dei parametri obiettivi e soprattutto manca un serio dibattito teso a individuarli.

Nel caso specifico di Paulucci, poi, il disporre di un più congruo ed affidabile metro di valutazione critica consentirebbe di attribuire il giusto valore anche a ciascuna delle fasi successive a quella dei Sei, compresa la più recente, caratterizzata da una sorprendente freschezza.

Dovuta, certo, a un fatto di mestiere; alla consumata esperienza nel tracciare le linee-forma essenziali ad evocare una barca e nello scegliere, d'istinto, le cromie che traducono l'assoluta atmosfera di una serena giornata marina (sempre memore della voluttuosa calma matissiana) o le più scure campiture (talvolta riprese, ancora fresche, da un segno che graffisce il profilo di una figuretta) che descrivono ombre e controluci dando profondità e rilievo alle immagini; e soprattutto alla padronanza dei materiali e al sapiente controllo degli effetti: il colore ad acquerello che, più diluito, s'insinua nelle fibre della carta e la intride determinando preziose sbavature e straordinarie forme dai contorni dendritici (che subito diventano la vibrazione dell'immagine provocata dal calore che muove l'aria, o l'incerto contorno di un'ombra, il marezzato riflesso di luce sull'acqua o una chiazza d'olio sulla sabbia della spiaggia); quello, più solido e denso, della tempera che viene disposta, ancor raggrumata, sul foglio di carta, accendendovi un punto di luce - come talvolta accade con un tocco ad olio o a smalto - che assume il ruolo di elemento focale nell'economia compositiva dell'opera.

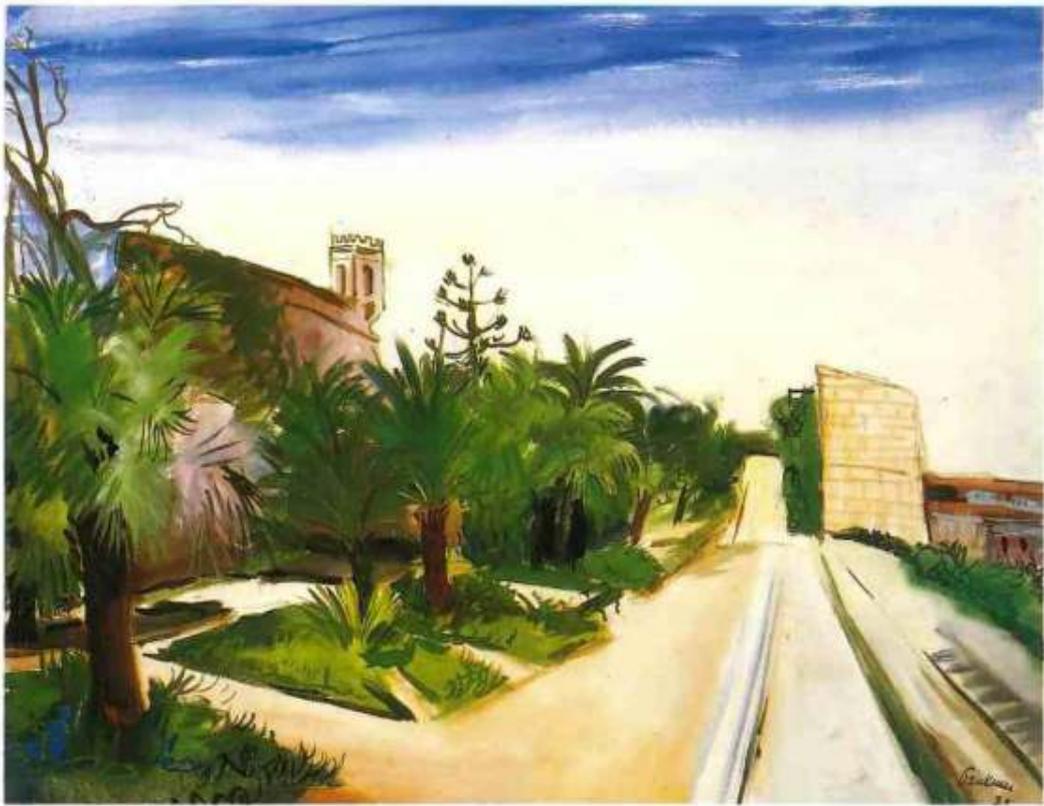
Proprio nell'assetto compositivo - risolto con una sicura e persino scaltrita regia che equilibra "pesi" e volumi, toni e timbri cromatici - emerge tutta la capacità e l'esperienza acquisita da Paulucci in decenni di attività e di sperimentazioni di linguaggio, soprattutto nel periodo in cui era giunto a una sintesi delle forme talmente estrema da sconfinare nell'astratto. Basta osservare come gioca di contrasto fra un nero coprente che pare una china opaca e la trasparenza

materica degli acquerelli diluiti, dalle delicate tinte pastello; e come, soprattutto, traccia assi e linee che legano le diverse parti dell'immagine e appaiono quali steccati, alberi maestri, pavesi dalle bandierine multicolori, strutture di reti da pesca o di ombrelloni: in ciò avvalendosi di un segno che sembra nervosamente incerto, ma è invece non rigido, eppure teso, energico e risolutivo; come quando se ne serve per graffiare, ottenendo il contorno di un disegno, in negativo, da una macchia di colore; o lo porta via del tutto, sino a cavar fuori il bianco dalla carta abrasa.

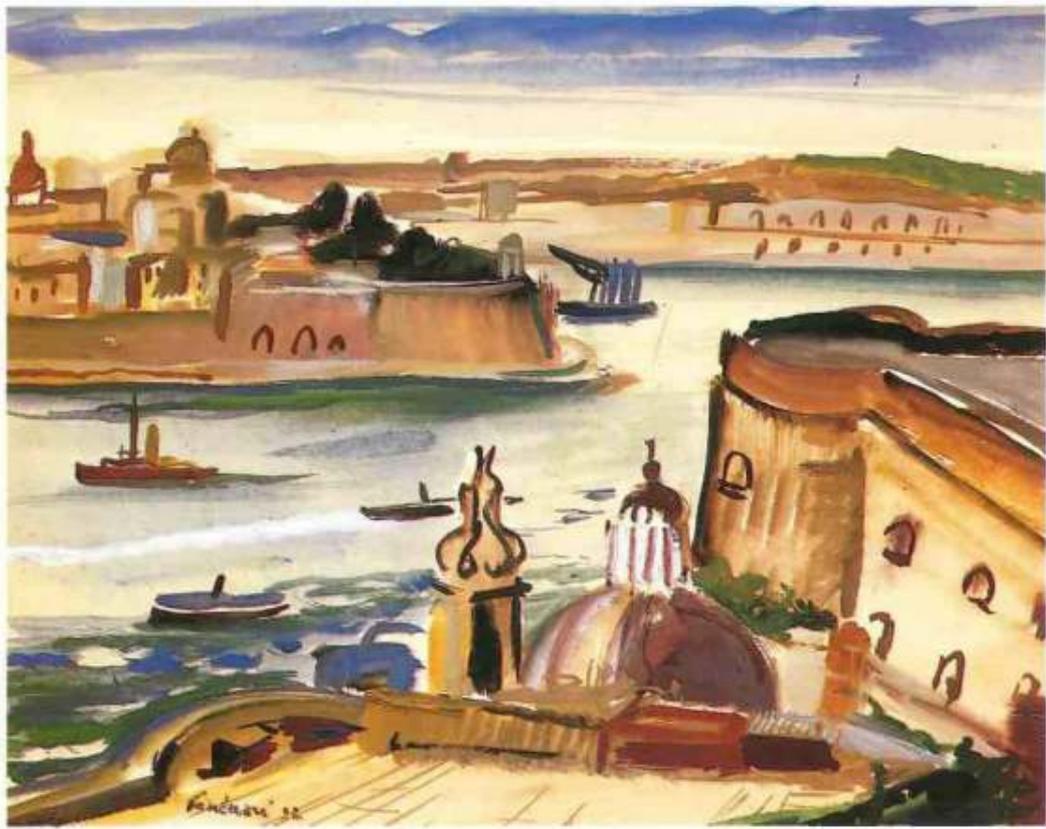
D'altra parte, osservando questi suoi ultimi fogli, è francamente difficile considerarli soltanto il risultato di un consumato mestiere, seppur affinato in anni e anni di consolidata esperienza; e anche la consuetudine con i paesaggi di Langa e con le marine della sua gioventù e della sua perdurante maturità non basta a spiegare la sensazione di una natura rivissuta e caricata di affettuosa partecipazione che si trae dalla visione di queste immagini create con gioioso colorismo. Anche se continuo ad esser molto restio a concedermi simili "abbandoni", credo proprio che, se vogliamo comprenderne il senso profondo, dobbiamo sapervi riconoscere un afflato di autentica poesia.

OPERE 1932-1989

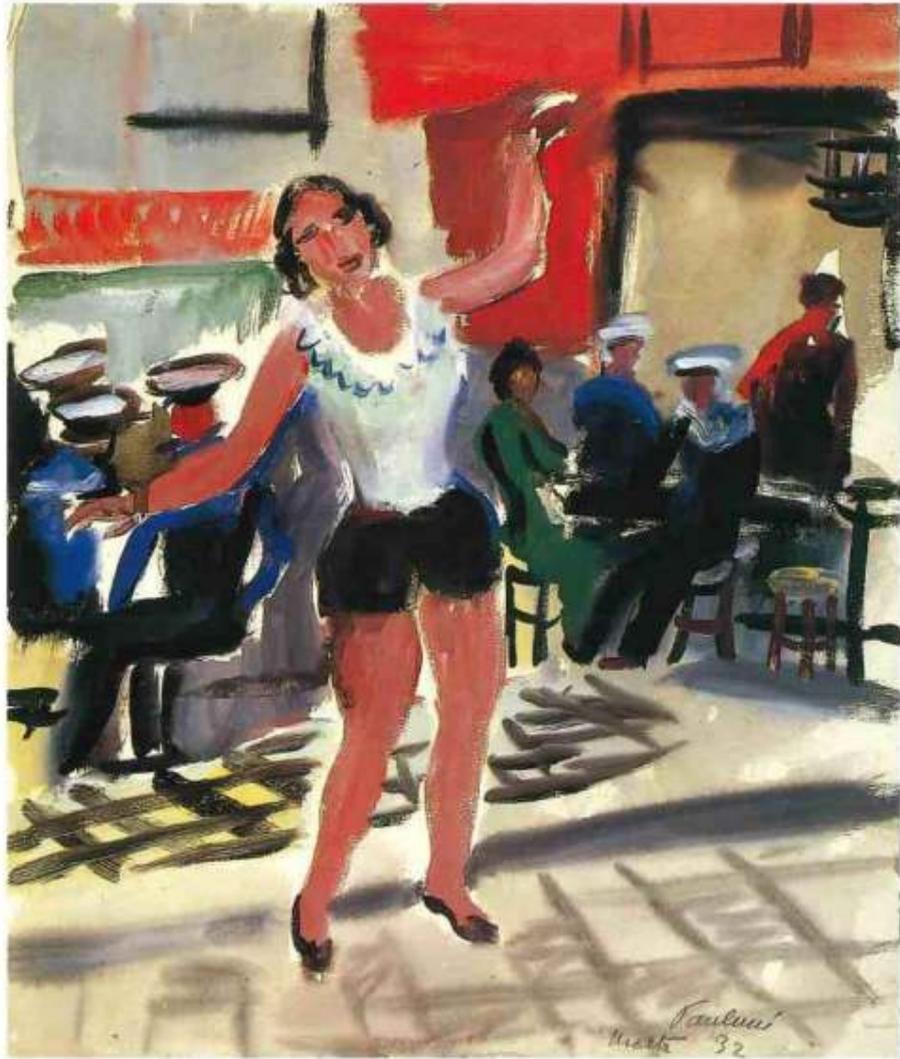
**GIARDINO A MALTA - 1932**  
Guazzo su carta, cm. 59 x 46



**MALTA. IL PORTO NUOVO - 1932**  
Guazzo su carta, cm. 41 x 33



**TAVERNA A MALTA - 1932**  
Guazzo su carta, cm. 33 x 39



**PASSEGGIATA SUL LUNGOMARE - 1932**

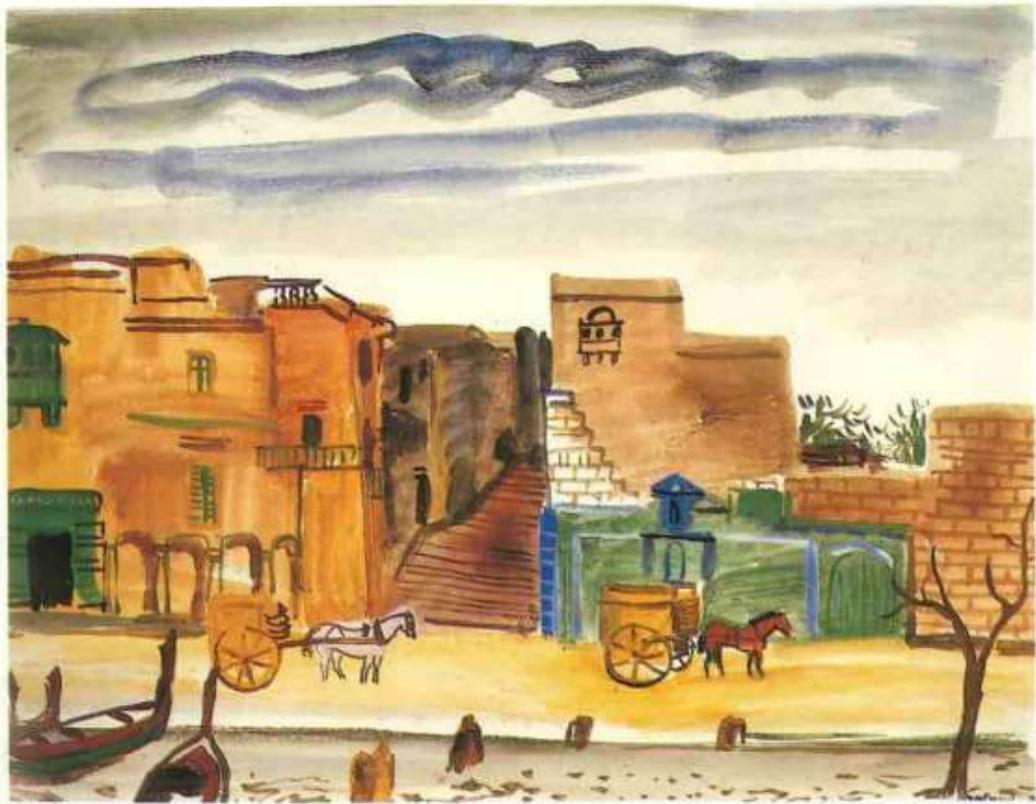
Guazzo su carta intelata, cm. 41 x 32,6



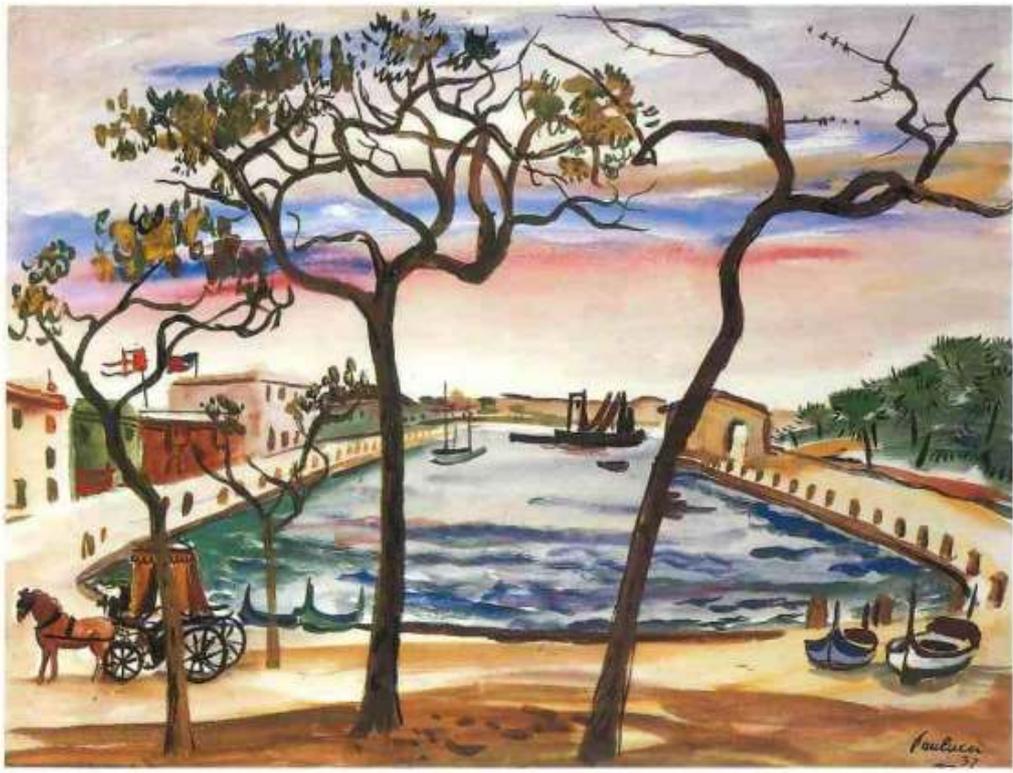
**MALTA. CASE ALLA MISIDA - 1932**  
Guazzo su carta, cm. 59 x 46



**MALTA. MISIDA, CASE SUL PORTO. - 1932**  
Guazzo su carta, cm 60 x 45.5

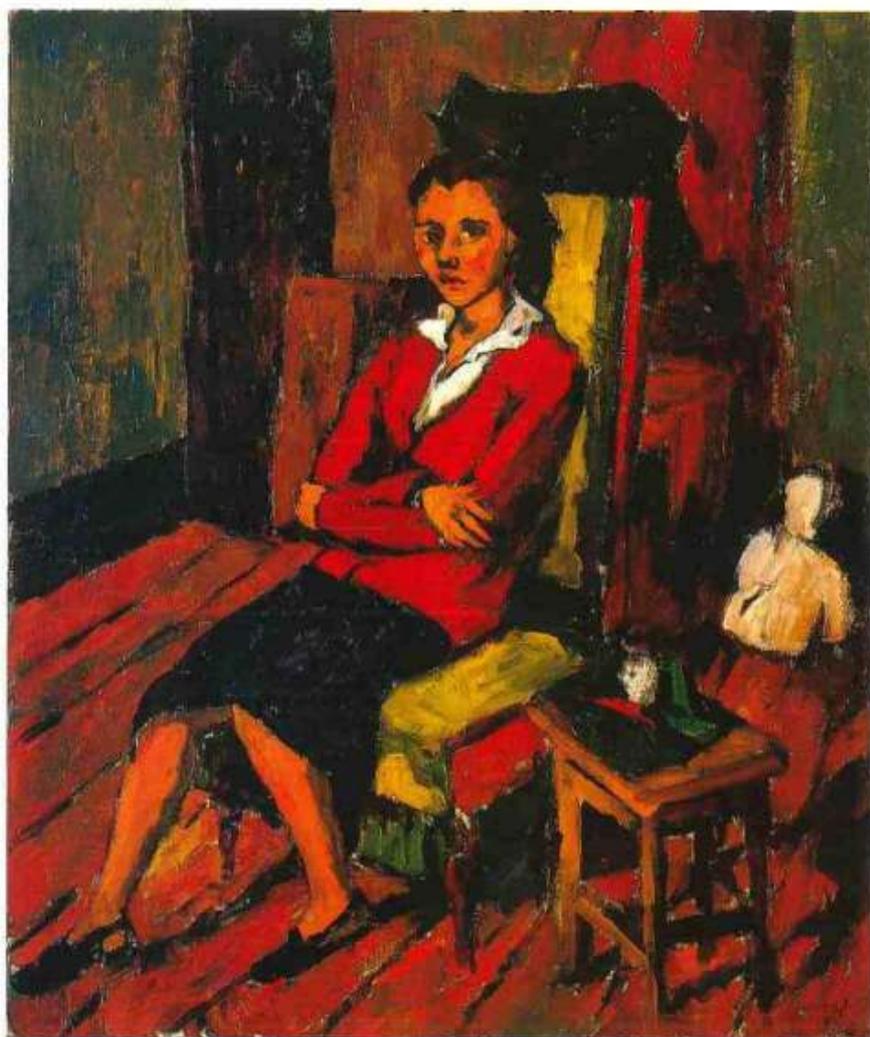


**MALTA. BAIA DELLA PIETÀ -1932**  
Guazzo su carta, cm. 59 x 46



**RAGAZZE NELLO STUDIO - 1941**

olio su tela cm. 46 x 55



**RAGAZZINA - 1942**  
olio su tela, cm. 46 x 55



**LETTRICE (interno con figura e statua) - 1945**  
olio su tela, cm. 65 x 54



**RITRATTO DI ILVA - 1945**  
olio su tela, cm. 39 x 46



**NATURA MORTA DI POMODORI E LIMONI - 1947**

olio su tela, cm. 65 x 54



**INTERNO DI STUDIO CON FIGURE - 1947**  
olio su tela, cm. 100x65



**CAMERA DEL CORNOMANNO - 1947**  
olio su tela, cm. 200 x 140



**PITTRICE - 1948**  
Olio su tela, cm. 55 x 46



**CAPPOTTO ROSSO (RITRATTO) - 1950**  
olio su tela, cm. 90 x 150



**PORTOFINO - 1950**  
Guazzo su carta, cm. 45 x 61

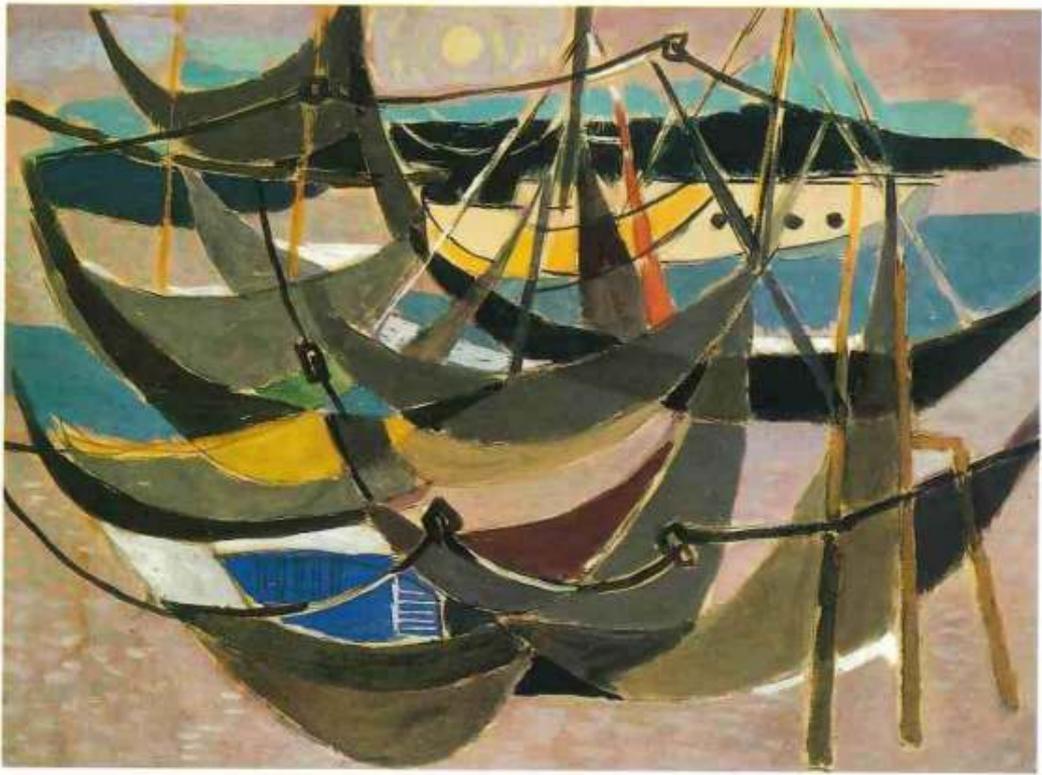


**PICCOLO PORTO - 1951**  
Guazzo su carta, cm. 61 x 46



**RETI - 1952**

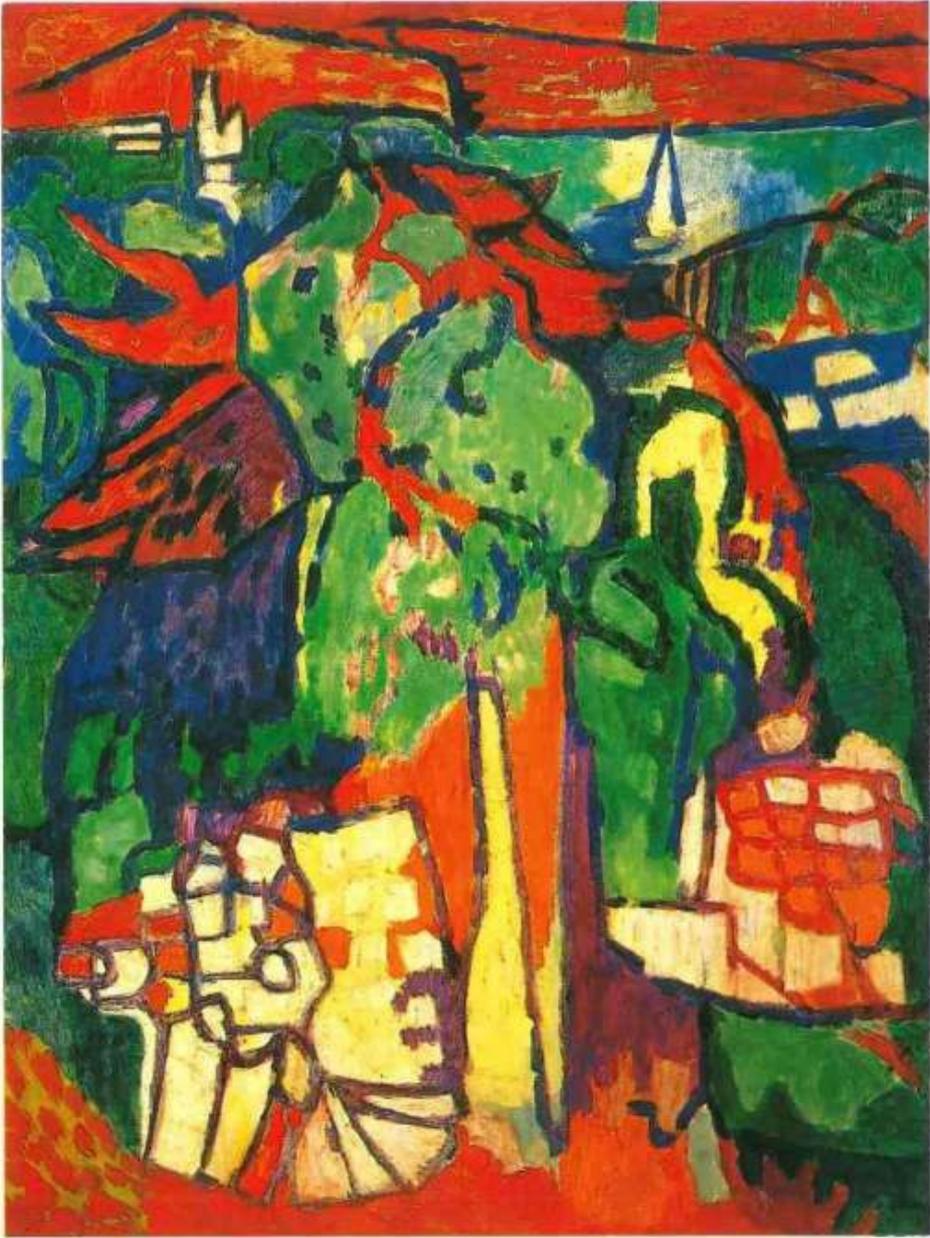
Guazzo su carta, cm. 61 x 46



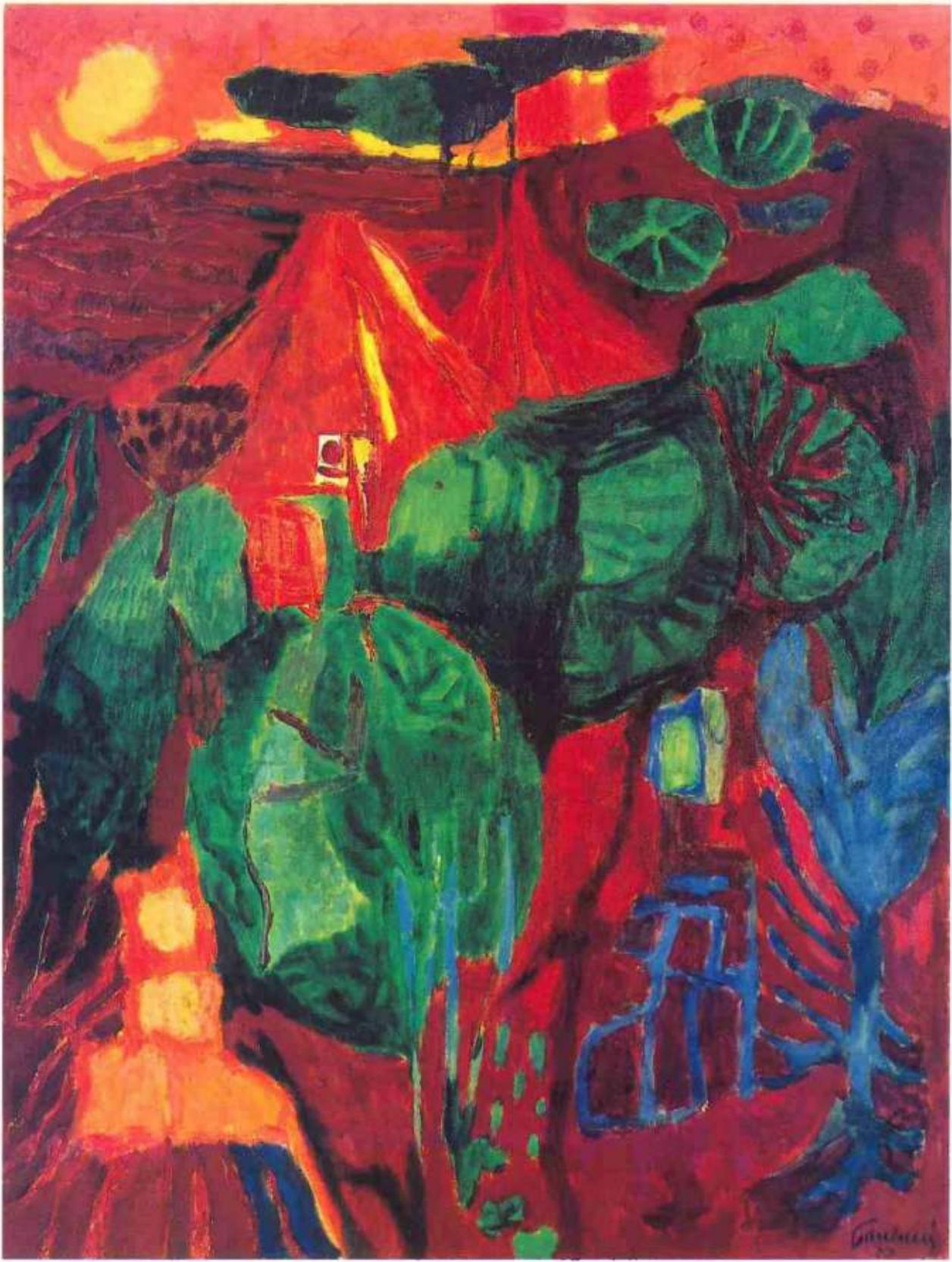
**CASTELLI SUL MARE - 1952**  
Guazzo su carta, cm. 61 x 46



**SULLA COLLINA LIGURE - 1955**  
olio su tela, cm, 90 x 120



**ALBERI E ROCCE - 1957**  
olio su tela, cm. 90 x 115



**SULLA SCOGLIERA - 1960**

Olio su tela, cm 90 x 75



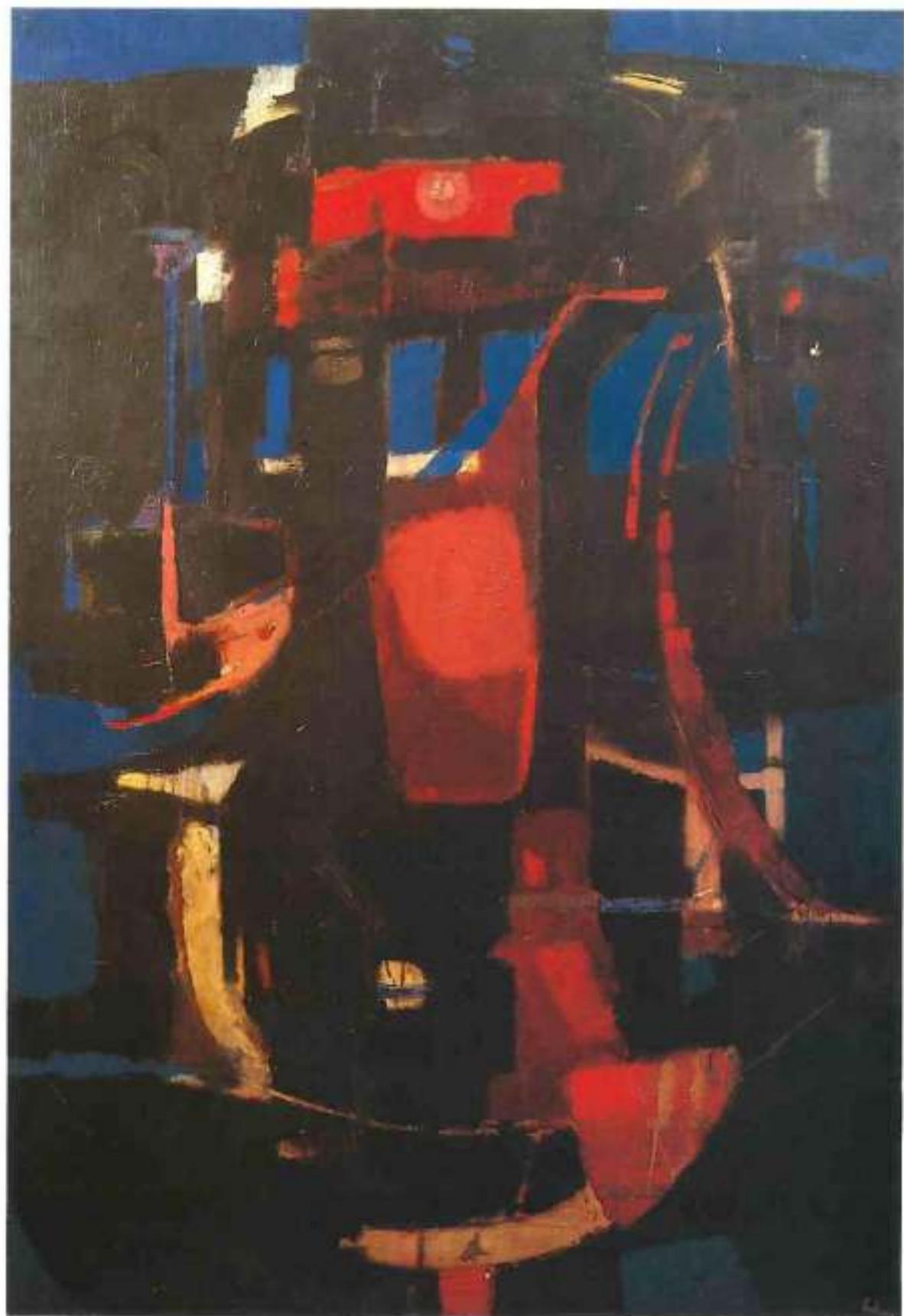
**FEBBRAIO - 1961**  
olio su tela, cm. 50 x 90



**"SICILIA" (FUOCO SULL'ETNA) - 1963**  
Olio su tela, cm. 145x114



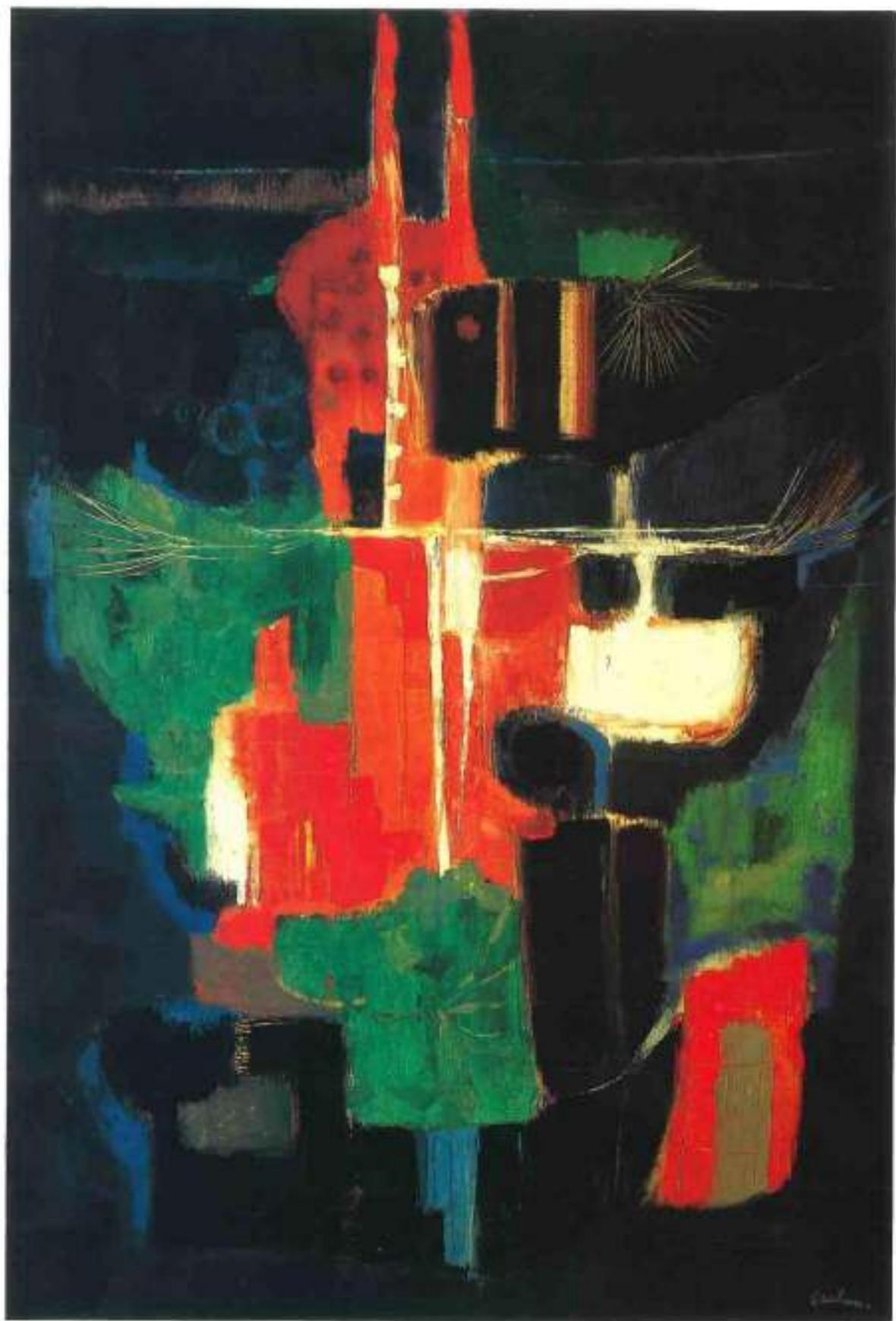
**GRANDE PORTO - 1963**  
Olio su tela, cm. 140 x 200



**SUL BRACCO - 1963**  
olio su tela, cm. 145 x 100



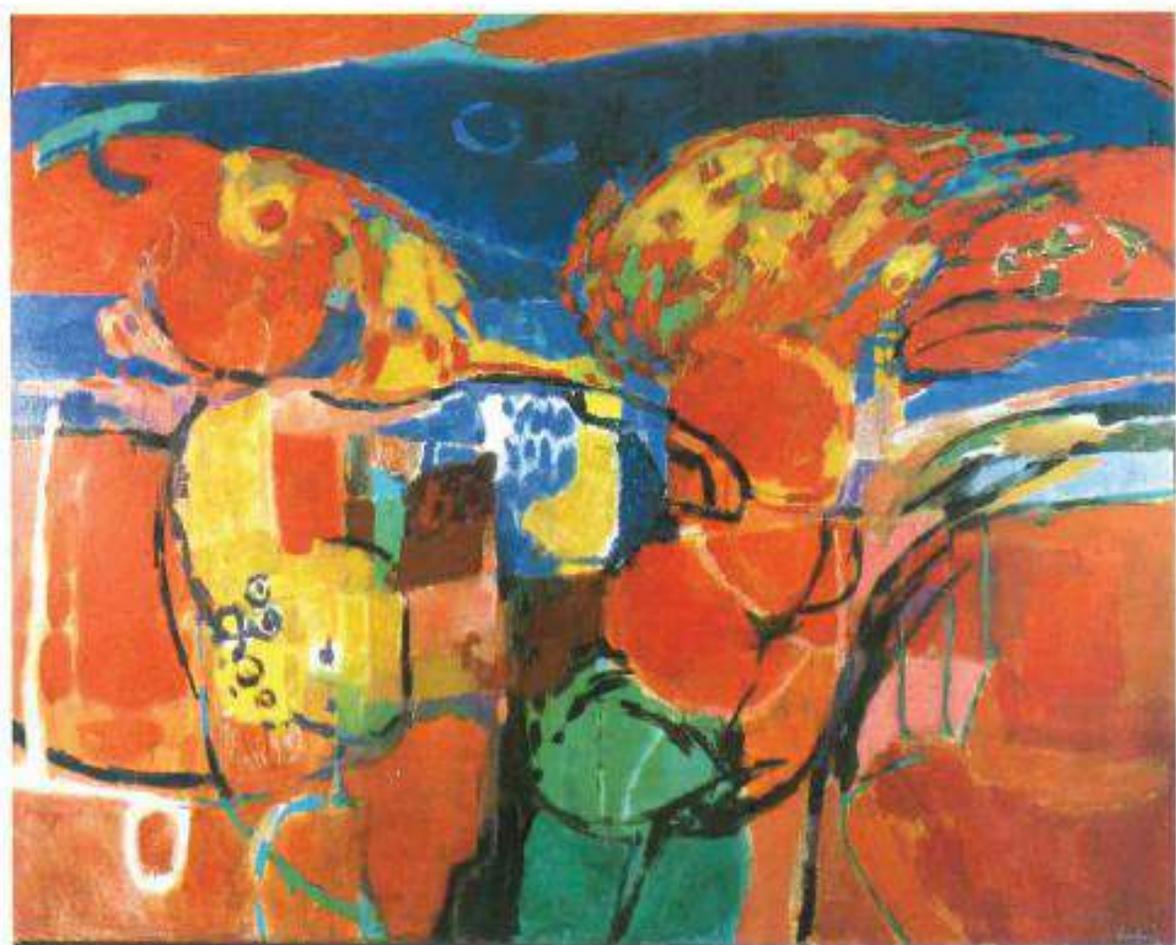
**IL DIAVOLO IN GIARDINO, - 1963**  
olio su tela cm. 90 x 150



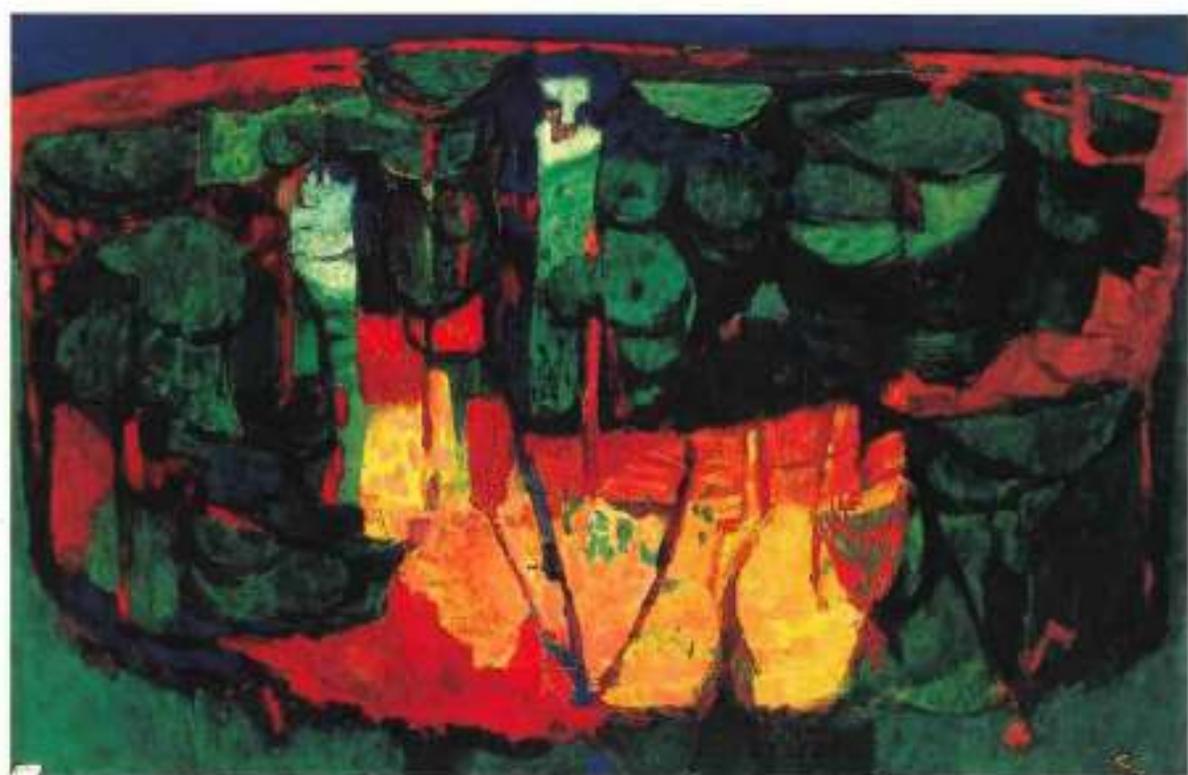
**CAMPAGNA - 1964**  
olio su tela cm. 90 x 75



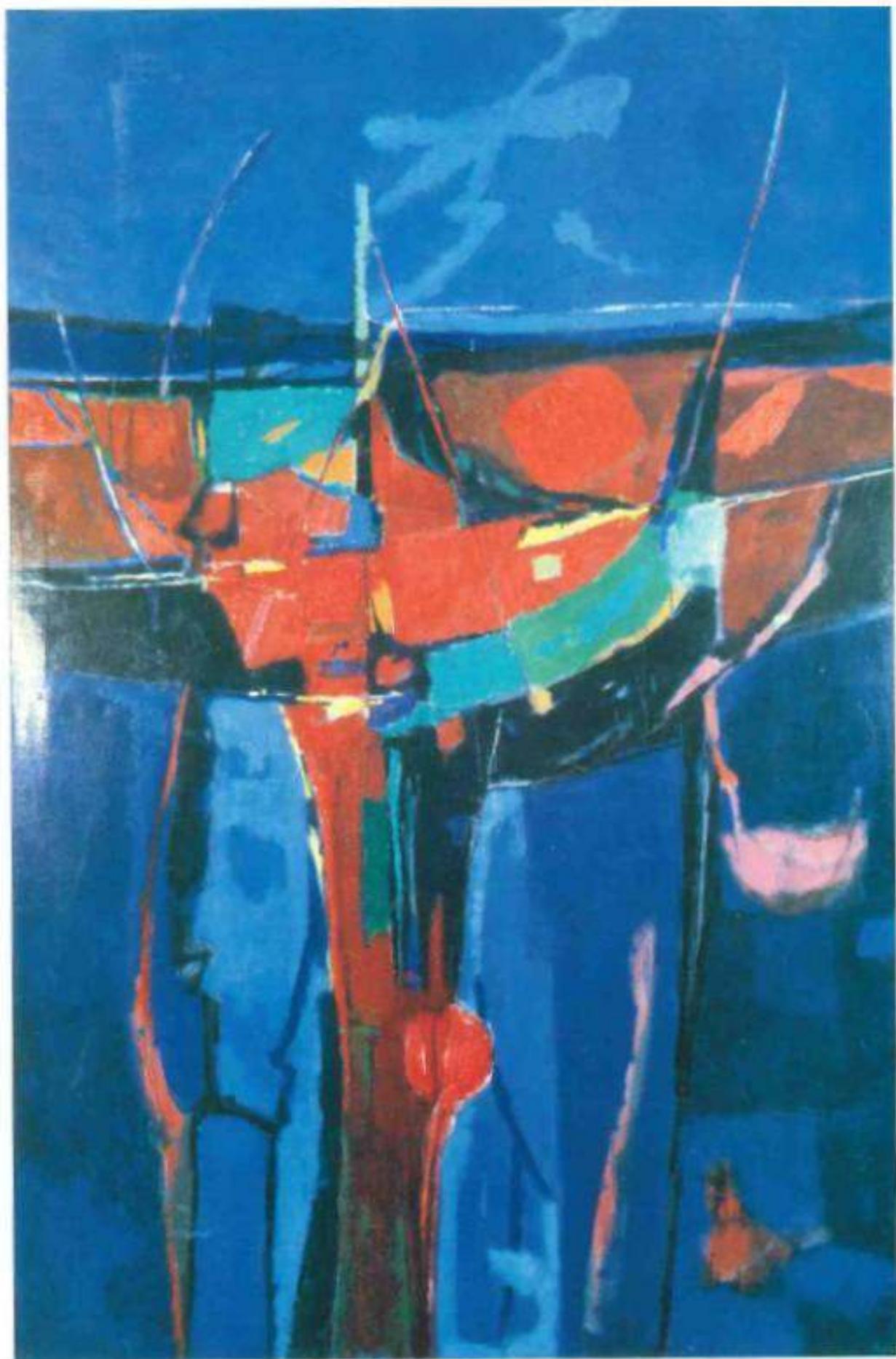
**ARBOREO - 1966**  
olio su tela cm. 145x115



**ROCCIOSO - 1966**  
olio su tela, cm. 145x95



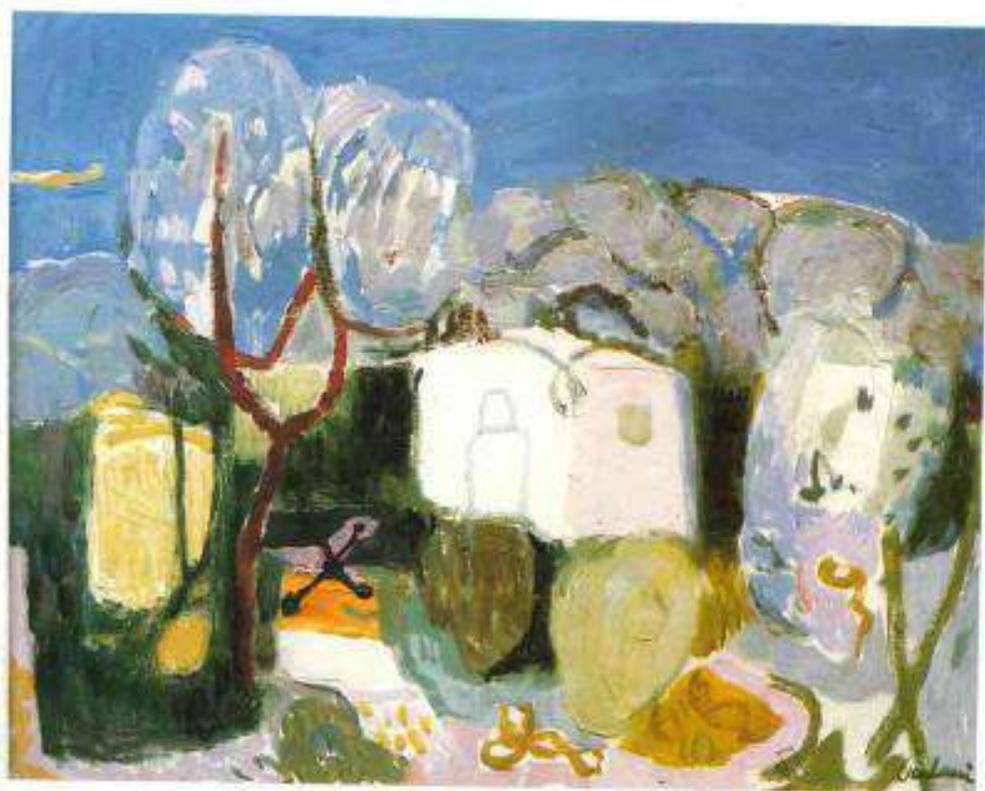
**MARITTIMO - 1966**  
olio su tela, cm. 130 x 200



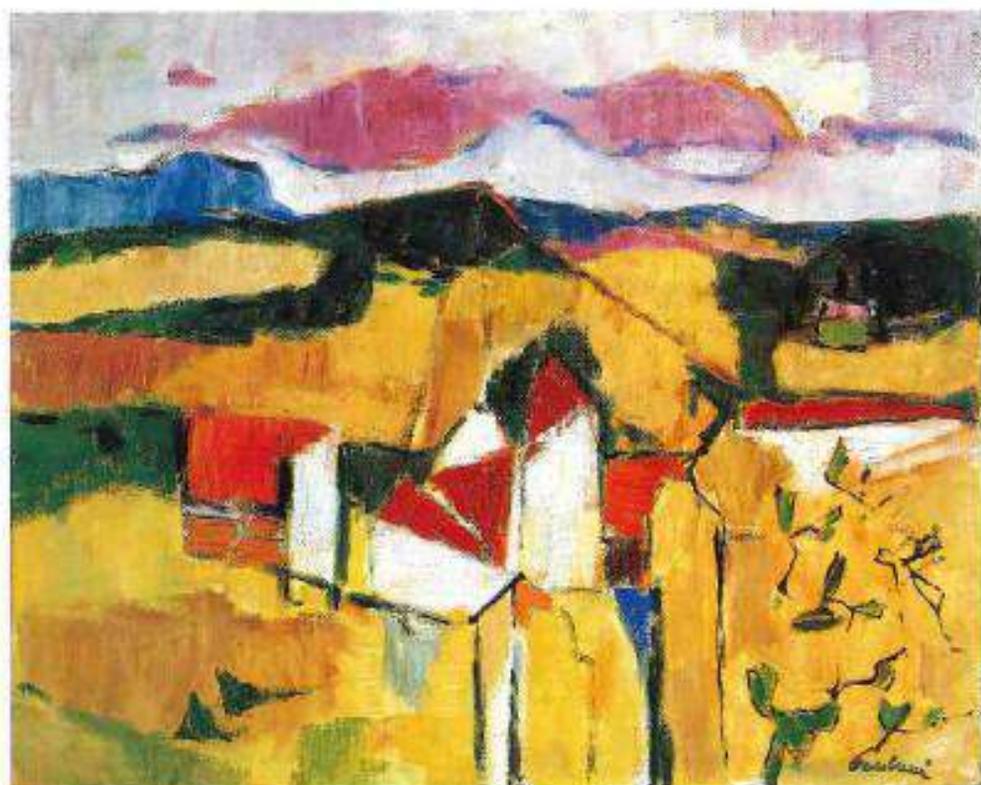
**CAMPAGNA - 1970**  
olio su tela, cm. 120x90



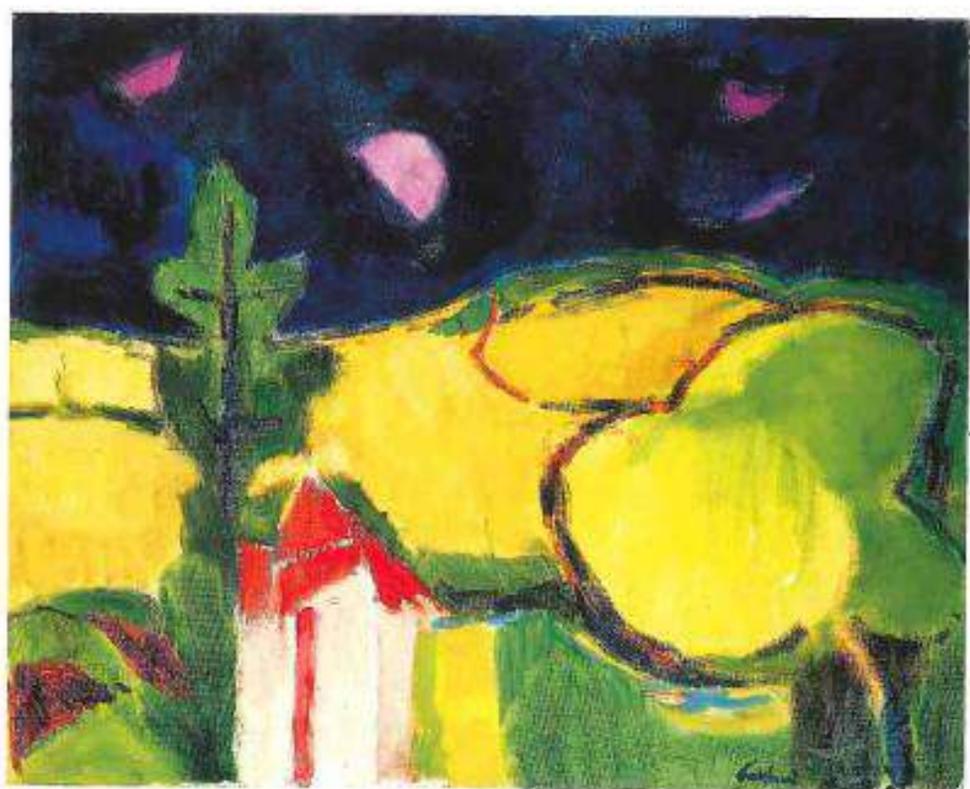
**CASE E ULIVI - 1971**  
olio su tela, cm. 50 x 40



**CASA DI LANGA - 1983**  
olio su tela, cm. 50 x 40



**LUNA LILLA - 1986**  
olio su tela, cm. 50 x 40

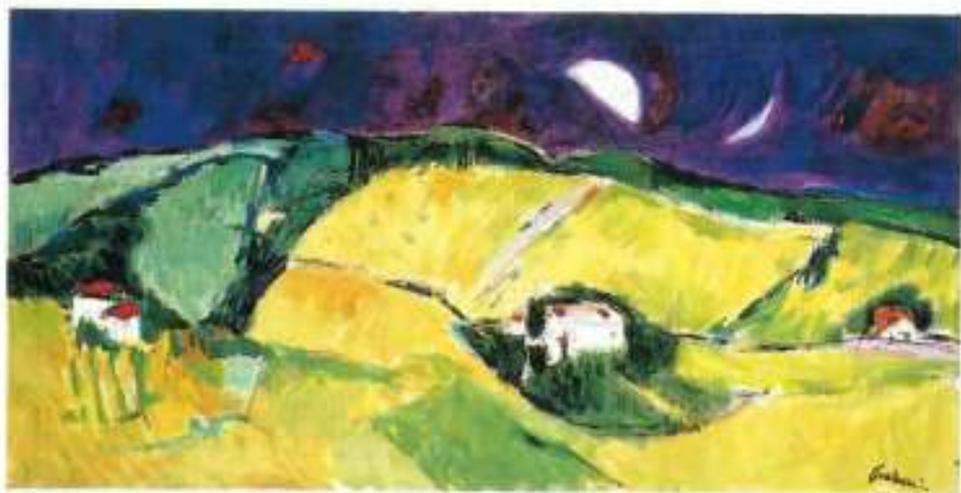
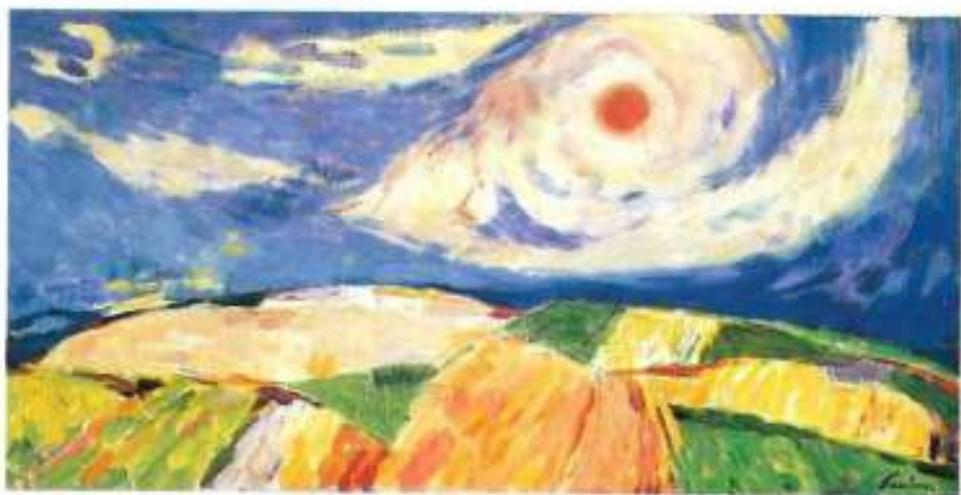


**NUVOLE SULLE LANGHE - 1988**

olio su tela, cm. 70 x 35

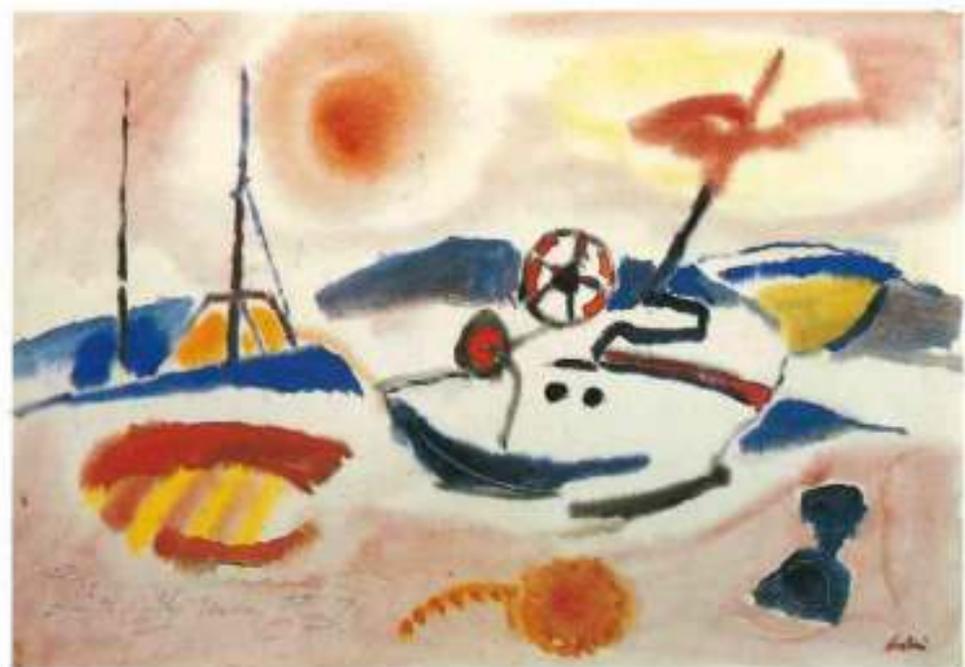
**DESERTA LANGARUM - 1988**

olio su tela, cm. 70 x 35



**GUAZZO n° 2 - 1988**  
Guazzo su carta, cm. 51 x 36

**GUAZZO n° 1 - 1988**  
Guazzo su carta, cm. 50 x 35



**GUAZZO n° 6 - 1988**  
Guazzo su carta, cm. 57 x 37

**GUAZZO n° 4 - 1988**  
Guazzo su carta, cm. 50 x 35

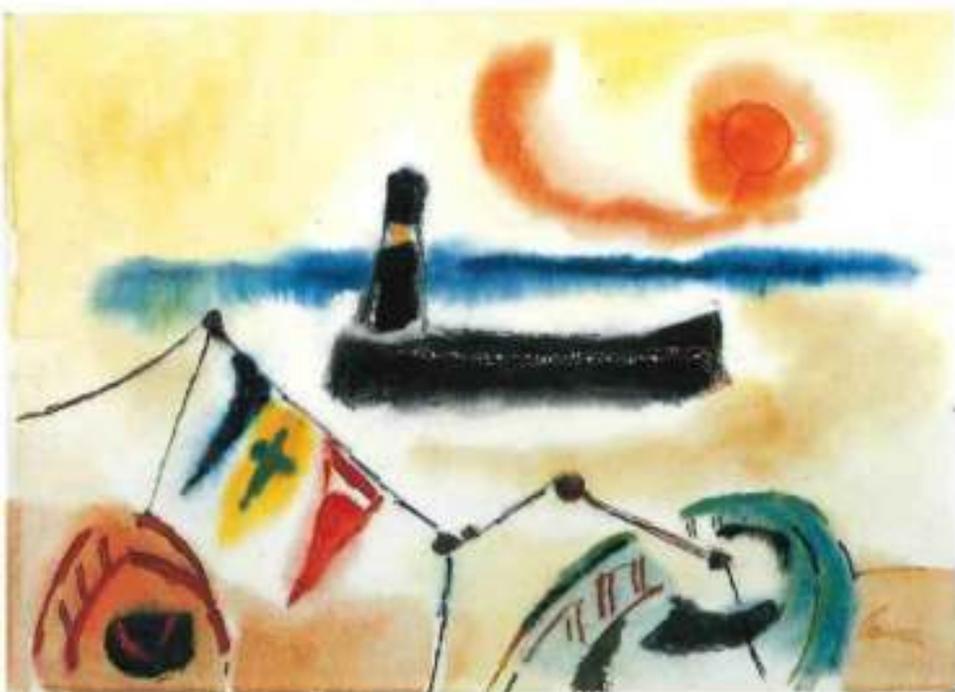
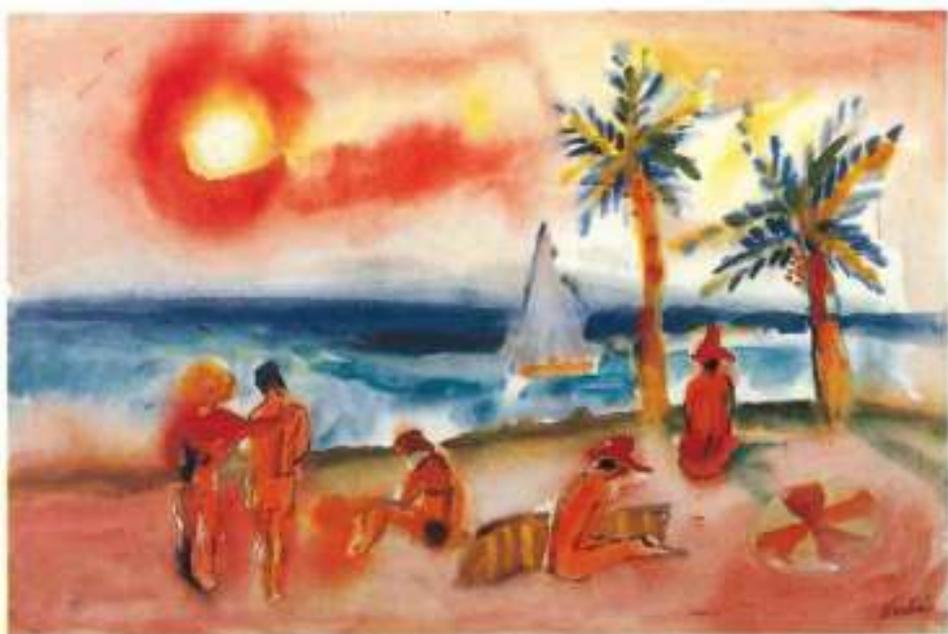


**GUAZZO n° 3 - 1988**

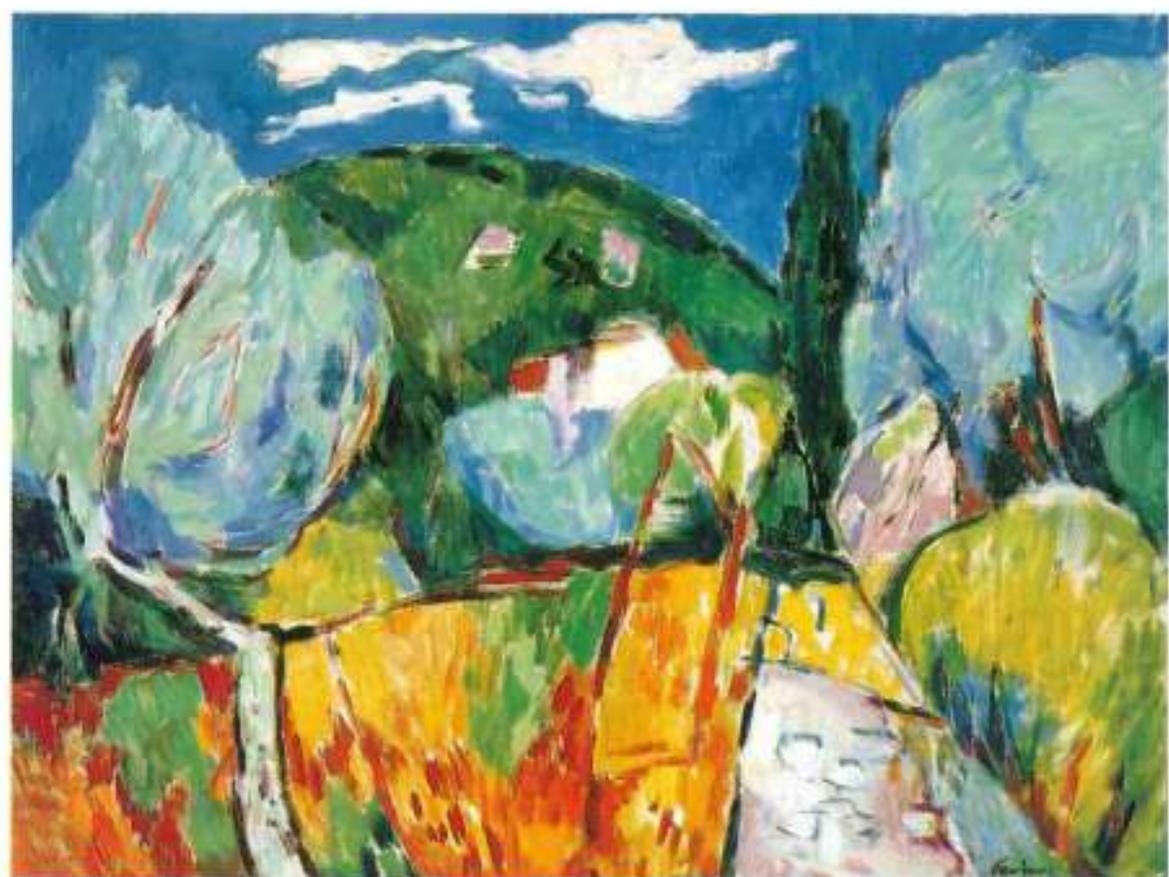
Guazzo su carta, cm. 50 x 32,5

**GUAZZO n° 5 - 1988**

Guazzo su carta, cm. 50 x 35



**S. AMBROGIO DI RAPALLO - 1989**  
olio su tela, cm. 80 x 60



## NOTA BIOGRAFICA

Enrico Paulucci è nato a Genova il 13 ottobre 1901.

Trasferitosi a Torino ancora ragazzo, qui compì gli studi classici: ma già durante il liceo si era rivelata la sua inclinazione per la pittura e mentre seguiva i corsi universitari cominciò a esporre nelle mostre torinesi, partecipando anche per breve tempo al gruppo futurista.

Dal 1927-28 i suoi primi incontri con quelli che erano allora i pittori più vivi e spregiudicati di Torino, soprattutto con Casorati, Menzio, Chessa, Levi, Bozzetti, Spezzapan, ecc. Furono, queste amicizie, particolarmente stimolanti e positive per la sua formazione.

Nel 1928 si reca a Parigi dove soggiorna a lungo, conoscendo così da vicino la pittura francese dall'impressionismo in poi, specialmente interessato alle opere recenti di Picasso, Matisse, Dufy, Braque, artisti di cui poco si conosceva in Italia.

Nel 1929, di ritorno a Torino, si unì con gli amici Chessa, Galante, Levi, Menzio e Boswell costituendo il gruppo dei «Sei pittori». Questo movimento ebbe vita breve ma intensa e non inutile; avendo in Lionello Venturi e in Edoardo Persico due impareggiabili sostenitori e consiglieri, si batté per un'arte italiana libera, aperta ai vitali fermenti europei. Dopo le fortunate mostre del 1929-30 a Torino, Genova e Milano, il gruppo praticamente si sciolse. Paulucci, Menzio e Levi tennero ancora insieme nel 1931-32 mostre a Parigi, Londra e Roma.

Dopo queste prime affermazioni l'attività di Paulucci fu assai varia e intensa e lo portò a lunghi soggiorni a Roma, Firenze, Parigi, Londra, a stringere stimolanti amicizie con pittori e artisti in Italia e fuori.

Intanto le grandi rassegne italiane, dalla Biennale di Venezia alla Quadriennale di Roma, gli dedicavano mostre e sale personali; e innumeri sono le esposizioni all'estero, collettive e persona-

li, a cui partecipò ottenendo premi e riconoscimenti. A Torino, dove non esistevano allora mercanti aggiornati, né sodalizi e musei attenti alle nuove tendenze dell'arte, fondò con Felice Casorati lo studio Casorati-Paulucci, dove organizzò parecchie mostre d'avanguardia.

Diresse poi sempre con Casorati, lo studio «La Zecca» dove si tennero mostre che per il clima di allora si consideravano all'avanguardia. Così nel 1938 fondò e diresse il Centro delle Arti che presentò a Torino artisti come Manzù e Longanesi, Maccari e Semeghini, Rosai, De Pisis e Scialoja.

Nel 1939 Paulucci è chiamato alla cattedra di pittura dell'Accademia Albertina. Il suo insegnamento segnò l'inizio di più attuali orientamenti degli studi.

Nel dopoguerra, con l'allargamento degli orizzonti e le nuove esigenze estetiche che andavano maturando, Paulucci arricchì e rinnovò le proprie esperienze; la sala allestita nel 1956 alla Biennale di Venezia segnò un importante momento nel suo sviluppo artistico.

Nel 1955 fu chiamato alla direzione dell'Accademia Albertina. Presidente dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, Accademico Nazionale di San Luca, dell'Accademia Clementina, dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze.

Delle sue più recenti mostre sono da ricordare: nel 1976 la mostra «Figure e altre opere 1941/1955» allo Studio d'Arte contemporanea «Le Immagini» di Torino, nel 1979 la grande mostra antologica ordinata dalla Regione Piemonte e ancora nel 1979 l'esposizione personale itinerante nei principali Musei Finlandesi; nel 1983 la Mostra antologica del Comune di Genova.

Opere di Paulucci si trovano in molte gallerie e musei italiani ed esteri: Roma, Torino, Genova, Milano, Palermo, Parigi, Londra, Mosca, Buenos Aires, Caracas, San Paolo, Tel Aviv, Haifa, Montreal e alla Galleria degli Uffizi a Firenze.

## ANTOLOGIA CRITICA

### PROMESSE AL MARE DI PAULUCCI

L'orizzonte serpeggia lungo il golfo  
della sera che svampa nella sabbia,  
dondola l'aria in foglie di pioggia  
è un grido che affonda, è secco il barlume  
dove ha scritto un segreto l'agonia.

E chi vuole ricercare una rosa  
ancora non nata e già si riposa  
dentro il seme futuro d'una zolla?  
Ancora non vissuta già respira  
nell'odore già stanco d'una brezza.

Sul battello il tempo ha lavorato  
con ruggini e strappi e veleni e fruste,  
stridulo batte tra gli alberi rotti  
e balena il gabbiano innamorato  
nel vento che trafela al brusco schianto,

Trabocca la vita dai suo calice  
e in ogni sembianza una goccia brucia,  
la mosca che trapunge frettolosa  
il suo merletto colore di niente  
non scappa alla mano d'un passeggero.

*Liberio De Libero*

Paulucci sin da qualche anno fa si è proposto come meta, alla quale lentamente avvicinarsi, una progressiva riduzione alla essenzialità dei mezzi, insieme a una graduale eliminazione delle piacevolenze episodiche di segno, delle fioriture virtuosistiche; e infine un passaggio dal post-impressionismo, con la sua esasperazione pittorica di un semplice dato naturale, a una costruzione del quadro in cui l'elemento naturalistico del soggetto sia elaborato e trasformato in convincente e coerente fantasia, retta da poche e sicure leggi interne. Al modo, insomma, della più solida tradizione pittorica. L'esercizio indefesso sulla figura, nella quale dapprincipio parve raggiungere risultati meno felici che nel paesaggio, la figura e il nudo, tentati in funzione puramente compositiva e tonale, la natura morta, cui egli torna con diuturno impegno, gli hanno dato i mezzi per arrivare a quella facoltà pittorica generale cui egli tende, e che non è altra se non quella possibilità di lavoro continuativo, sorretto dall'esperienza e dal mestiere, al di fuori dal bisogno di una puntuale

accensione ispirata, quale fu insomma il modo di essere e di lavorare dei pittori in ogni tempo, prima della rivoluzione romantica.

Occorrerebbe seguire il pittore nelle tappe di questo suo cammino, e vedere come, se fino a non molto tempo fa, nella pratica di quella sua nuova concezione del quadro, il colore rimaneva a tratti un poco generico e decorativo, i rapporti si siano venuti facendo sempre più acuti e precisi, sempre più convincenti: e come quella esaltazione un poco programmatica del colore, sempre vivacissimo e squillante sino allo stridore, si sia venuta addolcendo, come per una maturazione, sino alle tonalità riposante di taluno tra gli ultimi dipinti, e sino — oh meraviglia — a tornare a certi toni bruni che da tempo parevano proscritti dalla pittura, da questa pittura in specie, come si vede, in una natura morta succosissima e preziosa. (Per un altro di questi quadretti, un interno a tendaggi con due oziose figure femminili, tutto festosità di colore, più che il nome di Matisse non vi mormora forse dentro quello di Delacroix, con quella calda atmosfera di serra, turchese?)

Insomma il nostro Paulucci, che è sulla trentina, e in vivacissima attività di lavoro, ci sembra abbia parecchie corde al suo arco: e crediamo metterà conto di seguire con attenzione, i prossimi anni, gli sviluppi della sua arte.

*Alberto Rossi (1933)*

Nel 1931 gli inglesi, frequentatori assidui della riviera ligure, ebbero la soddisfazione di vedere esposte a Londra, in tre stanzette della Bloomsbury Gallery, alcune pitture e guazzi di Enrico Paulucci. In queste pitture era variamente evocato il paesaggio che gli era caro: quel passaggio, dico, inzuppato di noia, nel quale le palme egizie si alternano alle smilze panchine e ai monumentini inzuccherati di fronte ad una mare melenso la cui azzurrità pare aspettare ogni per Lohengrin di stagione d'opera e barche piene di glicini da corsi floreali. Questo mare, queste panchine, queste palme, questi monumenti, tutta questa noia, nei guazzi e nelle pitture di Paulucci, trovavano un commentatore sottile, discreto e arguto, che aveva saputo giovare dell'ultimo ma forse non definitivo impressionismo che precedette altre correnti più volontarie se non più durature: alludiamo, tanto per intenderci, all'impressionismo di un Matisse. Da allora sono passati

quasi dieci anni; ed Enrico Paulucci, dopo esser di tanto vicini al filo del suo sentimento iniziale, ha continuato ad arricchire e ad estendere le sue indagini e le sue caute esperienze. Dopo Londra, lo rivediamo a Roma alla Quadriennale del 1935. Certamente quell'esposizione, tratta fuori dall'eternità in cui gli inesperti e gli impazienti vorrebbero vedere ogni mostra grande e piccola, fu importante per molti pittori.

Alcuni crollarono fragorosamente; altri addirittura trionfarono; altri ancora vennero a trovarsi nelle più strane posizioni.

Paulucci fu uno di quelli che, ce ne accorgemmo subito, stava senza vertigini, l'occhio limpido e l'animo tranquillo. Dalla sala di Paulucci, ravvicinando bruscamente il ricordo della mostra londinese alle pitture che avevamo sott'occhio potremmo constatare che il lieto e svagato impressionismo degli anni avanti, qui si era rassodato, aveva acquistato volume e ordine, si era complicato di intenzioni e di apporti nuovi.

Nelle sue ultime pitture che vengono ora esposte alla Galleria della Cometa, si nota un alleggerimento del colore che nella sala della Quadriennale risultava ancora un po' carico e impuro. Pur senza ripudiare l'esperienza costruttiva degli ultimi anni, Paulucci con interessi e attenzioni tutte diverse par voglia tornare alla felicità immediata delle sue prime opere. Segno è che, attraverso molti esperimenti, egli tiene d'occhio, con lodevole coerenza, le qualità che gli sono proprie. E di questo dobbiamo essere grati al pittore torinese; il quale è riuscito a circoscrivere con molta precisione e limpidezza la provincia del suo gusto delle sue preferenze. A chiunque, grande o piccolo, non chiederemmo di più.

*Alberto Moravia (1938)*

Nel pittore Paulucci una cosa che mi piace (ed è a nostro vedere precipuo per l'artista vero) è la sincerità, che nei grandi va spesso accompagnata con un'altra dote: la spontaneità, l'immediatezza, una sorta di infallibilità meravigliosa, ma che è sempre lodevole.

La qualità del nostro giovane artista ha il dono spesso di un bell'accento, dono che si rivela soprattutto nelle composizioni più semplici, in quelle

dove egli ha saputo rinunciare a una troppo viva 'gourmandise' di toni preziosi o di ricchi accostamenti. Fortunatamente per lui il Paulucci è dotato di gusto, che manca purtroppo, come è noto, a molti dei nostri pittori.

... Il fumo dei battelli, sentiti un po' come apparizioni, ci fa pensare a certi maestri del settecento, Marco Ricci e Magnasco per esempio, senza nulla togliere di attuale a questa pittura che per altro lato si riallaccia ai 'fauves' di Francia e del Belgio.

*Filippa De Pisis (1943)*

Quando i nostri pittori erano costretti a difendere in polemica perfino il diritto di dipingere, più d'un'idea fondamentale è decaduta a pratico argomento d'una disputa che con l'arte aveva poco a che fare. Una di queste, la tradizione. Contro il sopruso di una tradizione obbligatoria s'è salvata una coscienza di storia; ma accettare a priori l'antitesi di tradizione e attualità era già concedere, in campo tattico, un punto alla parte avversaria. Per la quale era mero artificio polemico esemplare in Raffaello o Tiziano una tradizione pensata, in realtà, come domestico naturalismo. Ma se in più meditative coscienze (basti citare Carrà) il problema della tradizione si poneva in termini ben altrimenti gravi, si trattava pur sempre di una riserva o di un'aporia italiana alle più attuali esperienze europee. Eppure esisteva una tradizione europea, la tradizione dell'impressionismo, rispetto alla quale non c'è finora fatto od atteggiamento del gusto moderno che non si giustificasse in una necessaria ascendenza storica. E ciò va tenuto presente quando si parla di taluni pittori meno duramente impegnati degli «elementari»: di Tosi, di De Pisis o di Paulucci.

La pittura di Paulucci è, certamente, una pittura dentro la tradizione, ma una tradizione che si chiama Cézanne. Può essere un limite. Ma rispetto ai frequenti tentativi di ridurre perfino il Cubismo a un modulo italiano, quasi un nuovo classicismo (e l'equivoco, al solito, partiva dalla falsa interpretazione di Cézanne come «solidificatore dell'impressionismo») giudicheremo inattuale una così chiara e civile partecipazione a quella cultura europea, nella quale Cézanne non rappresenta il punto finale o di caduta, ma il vertice della parabola impressionista? Tra una interpre-

tazione che ravviva in Cézanne l'inizio di un nuovo intellettualismo, ed un'altra che nella sua pittura riconosca per la prima volta definito, come piena attività morale, il valore del sentimento, quest'ultima è, criticamente, la giusta: contiene nei suoi termini umani il problema che l'altra traspone in termini umanistici.

Nella pittura di Paulucci il problema della realtà (il «motif» di Cézanne) rimane una condizione di civiltà o di cultura: quella che autorizza in un piano di coerenza e dignità umana la vita del sentimento che infatti, quando non sia così schiarita e risolta nella coscienza, rimane, anche nei più serrati formalismi della pittura contemporanea, irrompente effusione romantica. Il «motivo» non è più d'uno schema capace di colmare e livellarsi nella pittura; e proprio per questo distacco da un assillante problema della realtà la condizione spaziale (ch'è quella nella quale si formula ogni problema della realtà) si risolve prima sulla tavolozza che sulla tela, nella mescolanza del colore e nel conteggio del tono piuttosto che in una struttura disegnativa o coloristica. Di qui la partenza nettamente paesistica d'ogni nota cromatica: anche nei timbri più puri e squilanti intrisa di strati e distanze d'atmosfera, sostenuta da un implicito presupposto di spazio e tanto più legata in un'intera sintassi tonale quanto più sciolta e librata nel canto. Il sentimento pittorico si contiene così in un effetto oltremodo soave; ma nient'affatto sensuale, della materia cromatica, in una tenuta sicura e costruttiva della pannelata, in una pronta e avveduta accoglienza di tutte le occasioni pittoriche: si sorregge in uno stringente incalzare di contrasti, dove il tono si alza e fissa nel timbro, o si trama in una mossa giustapposizione, in un vivo contesto di zone, che lascerebbe supporre un possibile approdo nell'arabesco matisiano, se questo non fosse, per l'appunto, e sia pure attraverso l'iniziale e provvisorio contatto con Dufy, il primo avvio della carriera pittorica dell'artista.

Anche Paulucci, dunque, muove alla ricerca dei suoi «elementari»; ma invece di cercare la radice tematica, o lo schema, della forma, è partito dallo schema per raggiungere la giustificazione interna ed umana della forma. Perciò la sua visione, invece di contrarsi, si dilata in una sempre più larga esperienza pittorica. Il suo può sembrare, e nella serie cronologica può essere davvero un cammino a ritroso; ma vivere e agire in

una tradizione significa rompere ad ogni passo la continuità per costruire, oltre la correlazione empirica dei fatti, la coerenza di una coscienza di storia. Allora s'intende come la volontà di non uscire da una «tradizione» sia per Paulucci la volontà di non uscire dalla pittura.

*C.G. Argan (1946)*

Paulucci è cresciuto sotto il segno della pittura lieta ed a quella si è amabilmente dannato. Lieta fu la sua naturale adesione a Raoul Dufy ed ai «fauves» ai tempi lontani della sua andata a Parigi, ancor più felice per l'innesto di liguri cadenze (cadenze, non dialetti) un suo colto periodo d'invenzioni popolari tutto vernici di barche, caldi intonaci di riviera, polpose vegetazioni; ci volle poi quell'ira di Dio della guerra a fargli mettere la sordina al suo canto, a bruciargli i colori, a contorcergli il segno, a far dire il nome di Van Gogh secondo il vezzo di riferire ad altrove quanto di meglio si ha in casa. Oggi che egli s'è disteso, appianato, in che senso s'applicherà il vezzo che abbiamo detto? E se, almeno noi altri non lo continuassimo affatto? Si sa, certi modi sono nell'aria, vanno e vengono come i semi che porta il vento e non cadono a caso: vediamo un po' cosa ne cresce di volta in volta.

Nel terreno di Paulucci non son mai sbucati dei cardi né tanto meno delle mandragole: puoi piantare un veleno ed ecco che vi cresce qualcosa di piacevolmente commestibile, magari d'euforico.

Quelle stesse parole odierne che ordinate altrimenti suonano sfiducia, vendetta, protesta, angoscia di questo o di quello come va di moda, nelle mani di Paulucci si articolano al servizio di quella lietezza che dicevamo.

Non è risultato da poco per colui al quale, come ai Paulucci, piace di vivere e gli piace che vivano bene anche gli altri: e per noi spettatori ormai sazî di masscci da salotto.

*Italo Cremona (1949)*

La vicenda artistica di Enrico Paulucci ha un inizio che meriterebbe più di questo breve cenno, in quanto è legata alla formazione del gruppo dei «Se» di Torino, promosso da Edoardo Persico, in netta polemica col novecentismo casalingo e fascista. Il gruppo torinese era stato creato sotto

una curiosa insegna: l'Olympia di Manet. Oggi questa insegna potrebbe sembrare troppo «classica» per definire i propositi di un gruppo di pittori d'avanguardia. Ma allora, nel clima provinciale di Torino, l'insegna di Manet acquistava un preciso significato. «Noi chiameremo europei questi pittori», scriveva Persico nel 1931, che nel campo delle arti figurative si possono assegnare alla corrente di idee promosse da Lionello Venturi per un gusto moderno». E aggiungeva: «Artisti e intellettuali ... si trovano di fronte all'impegno di una rivolta morale che presupponeva un'avversione irriducibile alle idee e ai metodi dell'intelligenza italiana degli ultimi anni. Naturalmente, nessuno intese il problema di stile che si era posto dalla mostra dei «Sei» ... Questo raccolto e severo europeismo è tuttavia degno di essere assunto dalle nuove generazioni come il motivo più originale del loro lavoro». A distanza di molti anni le parole di Persico hanno un valore quasi profetico, purché s'intenda l'europeismo nel suo giusto significato storico di rivolta contro miti «autarchici» dell'arte, di aspirazione all'universalità, e anche di difesa dei valori della civiltà occidentale.

Ottimo inizio, quello di Paulucci, accanto a un animatore come Persico, e nell'ambito di una scuola «moderna», come quella di Lionello Venturi. Persico parlava allora di «una grazia un po' letteraria di certi guazzi o di alcune tele ben misurate», e concludeva affermando che «l'arte di Enrico Paulucci non è decorativa né frivola: il pittore conosce troppo bene il valore di una linea o di un tono, e perciò le sue opere sono assai esperte nonostante la loro grazia lieve, e riescono a commuoverci ad onta della loro semplicità». L'esame critico delle opere recenti viene a confermare l'acuto accenno di Persico, dopo quasi trent'anni. La intelligenza e la eleganza della «visione» del pittore genovese potevano infatti far pensare a una facilità un po' calligrafica, risolta in una piacevolezza luminosa, per intenderci, alla Dufy.

Ma Paulucci aveva già superato, nella sua mostra del '35 alla Quadriennale di Roma, quella fase un po' estrema, e ne era ben conscio, perché accennando a quanto aveva fatto fin'allora, scriveva nel catalogo della stessa Quadriennale: «Segno di tale evoluzione considero la maggior chiarezza e semplicità raggiunta e che prova superato il periodo polemico, superamento che è condizione indispensabile per realizzare in arte; così come mi è garanzia della legittimità

di ciò che faccio l'intima necessità dalla quale sento che la mia opera nasce».

Di fronte alle meditate composizioni di Casorati, le vedute di Paulucci apparivano degli «improvvisi», tirati via alla brava, con una diretta rispondenza dell'immagine ai dati di un'osservazione sottintesa, ispirata da una piena felicità visiva. L'europeismo di Paulucci, col passare degli anni (e quali anni), si è configurato in altri motivi, meno esterni e più riflessivi.

I primi segni di questo mutamento sono avvertibili dopo il 1945, quando l'Italia artistica travolse ogni barriera provinciale, volgendosi all'Europa, per riscattarsi e per riconoccersi. Anche Paulucci, senza tradire se stesso, iniziò da quella crisi comune un processo di revisione e di approfondimento che le opere odierne rivelano concluso in una nuova e più matura sintesi pittorica. Sarebbe piuttosto ozioso ricercare delle influenze particolari nell'opera di Paulucci: è più giusto invece indicare una fonte, per lui e per tanti altri artisti contemporanei, nella avversione al picassismo e nella ripresa sistematica del metodo a tacche colorate dei «fauves», in certi casi arricchita attraverso l'esperienza animatrice di Kandinsky e di Klee.

Paulucci ha rielaborato l'impressione immediata dal vero col necessario distacco della memoria: e il metodo delle pezzature a intarsio è stato il mezzo più proprio a frenare la facilità della pennellata e a ordire le trame di una vera composizione, in cui ogni tono è al suo posto, controllato da una seria disciplina formale. Paulucci non ha umiliato in questo modo la propria natura. La annotazione coloristica gaia e luminosa si è trasformata in una composizione più chiusa e intonata di volta in volta su scale di azzurri e di verdi profondi. Ritorna, con altri accenti, nella luce più vera della fantasia, il tema delle vedute di porti o d'insenature, in cui riparano barche e bastimenti.

Il disegno e il colore di quegli scafi e di quelle vele sulle stesure piane dei toni che compongono gli spazi del cielo e del mare sono le note dominanti delle armonie marine, create da Paulucci con la naturalezza di chi lungamente ha osservato e studiato.

«L'intima necessità», della quale il pittore parlava nel 1935, oggi giustifica con più chiara evidenza l'opera matura di Enrico Paulucci.

Giuseppe Marchiori

(Presentazione alla  
XXVII Biennale di Venezia - 1954)

Da anni e anni, Paulucci ci ripete la sua proposta di felicità. Ci sono pittori che continuano tutta la vita un loro discorso sulla felicità, dal grande Matisse a Dufy, pittori che definiscono il male del vivere attraverso il loro contrario, la felicità raggiunta: e il loro non è un discorso di evasione, è un battere il chiodo secondo per secondo senza smettere mai: se la vita può essere così in un suo momento perché non può essere così in ogni caso? Ma le immagini di felicità oggi non sono stabili e corpose, vivono della rapidità di un accordo musicale, della fragilità di un respiro, Paulucci ci ripete che se lo spazio può essere un piccolo porto o golfo, il tempo battere o barbaglio d'onda, la presenza umana sveltanti alberatura e d'imbarcazioni, la durezza scoglio incrostato d'alghe, la forza esplosione di sole contro gli alti e stretti muri gialli delle case, questa è la misura di vita che dovremmo tenere sempre, regolando ad essa i nostri propositi, le nostre ambizioni. Ma tutto questo potrebbe portarci anche a un'immagine falsa di Paulucci se non dicessimo che il suo rapporto con il fedele paesaggio è quello, fatto di attenta pazienza, del nativo, del rivierasco che resta seduto al tavolino di ferro del caffè sul porto quando gli ultimi forestieri se ne sono andati, e sa che di quelle ore, di quelle stagioni è solo lui a conoscere il segreto; c'è l'accettazione del buono che dà la vita in un edonismo temperato dall'under-statement del ligure, dallo scetticismo del signore, dal rigore del torinese di adozione: tra il peccato di puntare tutto su una fragile gioia e l'abisso della vanità del tutto c'è il punto di equilibrio perfetto, etico e poetico insieme, che è lo stile.

Ultimamente Paulucci va cercando al di là dell'eleganza del suo gioco musicale una verità più fonda. Si stacca dalla spiaggia e va cercando le ripe scosse e taccate dell'entroterra ligure, con quadri dalle superfici cromatiche fortemente contrapposte, dai tagli duri. Non è il dramma in atto che cerca, neanche qui: ma il dramma dominato, fatto eredità ed esperienza, calore ed ombra in noi, così come la sua felicità è quella già avuta, quella che già ci è dietro le spalle, ma che continuiamo impalpabilmente a portare con noi.

*Italo Calvino (1959)*

In Italia la grazia ha poco peso, e le donne, quanto mai trascurate, più che portarla sulla bocca e negli occhi, la tengono a freno, perché l'uomo non ne sia geloso e non l'abbia in sospetto. La

gioia, vivaddio, ci sarebbe da gridare, ma a favore di vento, è il solo popolo a sbandierarla, solo gli ultimi aristocratici ad averla quale una dolce malizia negli occhi, avviati verso il tramonto, certo, ma con una pulizia da primo giorno di scuola. Cara dolce vita, come un sole tiepido, come un sottovoce di parole amorose che vorremmo dire e ascoltare.

Questo mondo è uscito all'aperto nel nome della pittura, e la grazia, più della forza, resta a vincere, il respiro tiene il cielo. Attraverso gli anni un pittore come Paulucci ha avuto tutto, successo di critica, e di pubblico, e di scuola, ma, alla fine, e per l'impegno stesso con cui si è fatto valere, non gli è stato mai riconosciuto il dono della versatilità, dell'«andante» che mai gli toglie quota, l'altezza della sua grazia poligrafica, la verità del buon sangue.

Fosse solo l'ariosa immediatezza visiva in cui la cultura pittorica di Enrico Paulucci ogni volta per ogni quadro, si risolve in istinto, in un «fare-di-prima» che gli asseconda la sua più riposta attenzione e la sua storia, noi già potremmo riconoscere al maestro torinese quel piglio di gioventù che sembra scabitaro d'ogni riconoscenza al passato e situarlo in una fenomenologia, propria e del tempo, perpetuamente viva.

Non è un rifarsi al generico europeismo, di cui tante volte si è parlato per i «Sei di Torino», l'affermare che la mobilità, la sorpresa emotiva, l'elegante destrezza, proprie di Paulucci, sono da riconoscere nella qualità della sua pittura: qualità che è accento sorgivo del colore, azzardo delle sue libere ipotesi e delle sue astratte ideazioni.

Era necessario l'infalibile istinto nel vestirsi col proprio umore che solo una grande educazione di pittura permette: e, questa, Paulucci l'aveva nel sangue, con la miracolosa malinconia propria di un «dandy».

La sua intelligenza ha il calmo fervore di un ricambio rapido, spontaneo, quanto la nitrosa simpatia che egli ama dare e ricevere dal mondo: rapido così egli può volgere in esperienza la perenne disponibilità d'essere se stesso.

Credo che per Paulucci sia propria questo il fuoco della sua immagine più scattante e più libera: la propria invenzione, il proprio gioco, la perso-

nale atletica nel segno, acchito immediato dell'immagine-colore sul bianco della tela, rispondo a questa chiamata esistenziale di cogliere il bersaglio di una gioia pittoricamente fisica.

Il suo particolare astrattismo così non è stato l'occasione del provare «altro», in un provvisorio servizio dell'idea giusta, ma la situazione sempre imminente di tutto il suo vedere quello che la pittura inventa oltre se stessa, e sia pure contro di sé, ma ancora per propria immagine.

Io so di certo che pittore vero egli è, e insolente per allegrezze (le leopardiane «allegrezze»), nonostante il suo riserbo. La grazia gli è rimasta nelle mani e negli occhi, e sul traguardo nitido della sua pittura potrebbe essere campito questo paesaggio scritto da Proust per il suo incontro con l'attrice Lucy Gerard sulla diga di Cabourg. «Era una sera incantevole in cui il calare del sole aveva dimenticato un solo colore, il rosa. Ora il suo abito era tutto rosa e da lontano metteva sul cielo arancione il colore complementare del crepuscolo. Sono rimasto a guardare lungamente questa fine macchia rosa, e sono rientrato infreddato, quando l'ho veduta fondersi con l'orizzonte, alla estremità del quale fuggiva come una vela incantata».

Certo, siamo rimasti in pochi, a vedere il tramonto.  
*Afonso Gatto (1973)*

Paulucci, si sa, punta tutto sulla magia e la forza incantatoria del colore, cui fa da contrappunto una grafia sottile come una filigrana. Il segno evoca le immagini del mondo esterno (spiagge, barche, case, prati, alberi) per cedere poi la superficie del quadro alle stesure e alle macchie dei colori puri e squillanti come fanfare.

La realtà risulta totalmente trasfigurata, e come trasferita su un piano favoloso, in cui giocano un ruolo fondamentale l'immaginazione e la memoria. Del resto, Paulucci ha sempre puntato sul colore, in esso ha trovato (negli anni bui della restaurazione classicistica e novecentistica) i legami con la migliore tradizione moderna con la freschezza percettiva degli impressionisti e con la prepotente gioia di vivere matisiana.

*Filberto Merina (1979)*

Negli anni a ridosso della seconda guerra mondiale, poi negli anni di guerra, pur persistendo nei paesaggi e nei ritratti più impegnativi l'impianto cezanniano, e con ciò una fedeltà «rassodata» alla tradizione del «Sei», una nuova e diversa inquietudine, una nuova densità di espressione cromatica (rossi e gialli di colore fino ad allora inedito) si fa strada, innanzitutto nelle *Nature morte*, grandi, complesse, subito dopo negli *Interni di studio con figure, modelle* — Renata, tante volte ripetuta —, allieva, «ragazzine». Sotto il manto di intelligente «civiltà», di nobile cultura, l'alto grado di esclusività del rapporto uomo-pittura (un rapporto che credo sia in Paulucci, nonostante le apparenze, più stretto che in altri) implica una particolare sensibilità al clima circostante: decantata e sublimata, certo, ma avvertibile, se rapportata a momenti ed esiti precedenti, o successivi, in questa fase, espressionismo, cromatico, concentramento tematico sull'interno, segnano comunque una pausa rispetto alla serenità vitale del «gioco» di forme e di colori. Nelle figure di «ragazzine», nei vari ritratti del ragazzo Gianni degli anni di guerra non v'è alcun timore di scoperto patetismo.

*Marco Rossi*

(Torino - 1979 - Mostra antologica  
Regione Piemonte)

La pittura di Paulucci si inquadra in questo finissimo contesto con estrema naturalezza e con una levità di toccata che costituisce uno dei suoi vanti e produce una festa continua di colori, di linee, di strutture e di spazi colorati. La grande lezione di gusto dei suoi anni giovanili «ha tenuto» perché ha coinciso fin dall'inizio con il suo modo spontaneo di interpretare luoghi e figure, anche quando i ritmi della composizione si fanno più serrati e più scoperti. L'occhio del pittore è sempre stato un occhio che guarda alle cose con una sorta di tenera ironia, perché sa di guardare l'apparenza delle cose e quella vuole rendere, libera da implicazioni filosofiche, da messaggi e altre utopie: soggetta, semmai, soltanto alle modificazioni che gli amori e gli umori del momento suggeriscono. Amori ed umori che non possono essere elusi perché rappresentano il tempo, il presente, e con il tempo la vita. Se nei dipinti intorno al 1928 è possibile avvertire le

suggerimenti delle lezioni di Lionello Venturi e del soggiorno a Parigi, la pittura di Paulucci si è poi sviluppata sempre denunciando le sue tentazioni, da Picasso all'informale astratto. Ma sono tentazioni che il pittore risolve sempre nella piena godibilità di un colore gaio e al tempo stesso intenso, e di una linea disegnativa che evoca, come fossero allegre vitali sinopie della realtà, i contorni delle cose.

Luigi Carluccio (1980)

Verso la fine degli Anni Trenta i dipinti di Paulucci sono presto caratterizzati da un vero e proprio espressionismo cromatico che riflette l'incombere di drammatici eventi. Ma col dopoguerra torneranno quasi a dialogare con i colori di Matisse e magari, come scrive Rosci, col «Picasso pacificato delle feste e pesche notturne e ... di Cap d'Antibes». Di qui muoverà in ogni caso la ricerca destinata a condurre l'artista sin sulle soglie dell'astrattismo dove compose le sue immagini di pure cromie ritmate attraverso grafiche componenti; con i paesaggi di sempre, ma cifrati.

Col 1966, infine, si delinea per Paulucci il lento recupero dell'immagine e la sua definitiva riconversione alla raffigurazione; ma su un piano diverso da quello antico, come voleva l'esperienza vissuta, mentre tornava intanto a godersi persino fisicamente quelle immagini che da sempre ne hanno esaltato il libero mestiere di pittore e la più schietta fedeltà al proprio temperamento.

Nei dipinti, per lo più recenti, s'avvertono il rinnovarsi di un'antica «irruenza giovanile» e l'estrema libertà d'un pittore che, sfuggito ormai ad ogni condizionamento, ama abbandonarsi ad un esercizio creativo come per un bisogno, persino fisico, di continuare a cimentarsi col colore e i pennelli.

Di nuovo c'è forse uno schiarirsi della tavolozza e il gusto d'una reinvenzione della realtà attraverso forme e colori capaci di dar vita ad una «realtà altra», tutta dell'artista. Gli *Uliv* riescono a questo punto a riflettere il blu del mare e la *Luna* a tingersi di viola.

Angelo Dragone (1982)

## SCHEDE DELLE OPERE ESPOSTE

### **GIARDINO A MALTA - 1932**

Guazzo su carta, cm. 59 x 46

ESP.: 1979, Antologica Regione Piemonte, Torino n° 201;  
1980, Jesi, Premio di pittura "Città di Jesi - Rosa Papa Tamburi" n° 99;  
1988, Torino, Studio Le Immagini, "Primo tempo", p. 81.

### **MALTA. IL PORTO NUOVO - 1932**

Guazzo su carta, cm. 41 x 33

ESP.: 1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 198 (Veduta Porto Grande);  
1988, Torino, Studio Le Immagini, "Primo tempo", p. 77.

### **MALTA. BAIÀ DELLA PIETÀ - 1932**

Guazzo su carta, cm. 59 x 46

ESP.: 1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 197;  
1988, Torino, Studio Le Immagini, "Primo tempo", p. 85.

### **PASSEGGIATA SUL LUNGOMARE - 1932**

Guazzo su carta intelata, cm. 41 x 32,6

ESP.: 1932, XVIII Biennale di Venezia  
Galleria Gessi - Torino  
Galleria d'arte Narciso - Torino.

### **MALTA. MISIDA, CASE SUL PORTO. - 1932**

Guazzo su carta, cm. 60 x 45,5

ESP.: 1988, Studio Le Immagini, Torino, "Primo tempo", p. 83.

### **TAVERNA A MALTA - 1932**

Guazzo su carta, cm. 33 x 39

ESP.: 1988, Studio Le Immagini, Torino, "Primo tempo", p. 79.

### **MALTA. CASE ALLA MISIDA - 1932**

Guazzo su carta, cm. 59 x 46

ESP.: 1932, Tre pittori italiani a Malta n° 52;  
1979, Antologica Regione Piemonte n° 196 Torino;  
1988, Studio Le Immagini, Torino, "Primo tempo", p. 75.

### **RAGAZZE NELLO STUDIO - 1941**

olio su tela, cm. 46 x 55

ESP.: 1976, TORINO, Studio Le Immagini, n° 14;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 69;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 5;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 5.

### **RAGAZZINA - 1942**

olio su tela, cm. 46 x 55

ESP.: 1942, XXIII Biennale di Venezia, n. 4;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 70;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 19;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 19.

### **RITRATTO DI ILVA - 1945**

olio su tela, cm. 39 x 46

ESP.: 1946, Torino, Galleria "La Bussola", n° 21;  
1976, Torino, Studio Le Immagini, n° 8;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 79;  
1980, Premio di pittura "Città di Jesi", n° 28;  
1981, Valiano, 5a Rassegna d'arte;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 22;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 22.

### **LETTRICE (interno con figura e statua) - 1945**

olio su tela, cm. 65 x 54

ESP.: 1971, "La Bussola", Torino, n. 16; «L'Annunciata» Milano, n. 35; Medea, Cortina d'Ampezzo;  
1976, Studio "Le Immagini", Torino, f.c.;  
1979, Antologica Regione Piemonte, Torino, n. 81;  
1980, Premio di pittura "Città di Jesi", n. 30;  
1983, Antologica Comune di Genova, n. 26;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n. 21;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n. 21.

**INTERNO DI STUDIO CON FIGURE - 1947**

olio su tela, cm. 100 x 65

- ESP.: 1976, Torino, Studio Le Immagini n. 4;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n. 92;  
1989, Premio di pittura "Città di Jesi" n. 37;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n. 24;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n. 24.

**NATURA MORTA DI POMODORI E LIMONI - 1947**

olio su tela, cm. 65 x 54

- ESP.: 1949, Giovane pittura italiana, Praga;  
1951, Arte italiana, Paesi Scandinavi;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 90;  
1980, Premio di pittura "Città di Jesi", n° 35;  
1987, XX Biennale Nazionale d'arte di Imola, n° 7;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 7.

**CAMERA DEL CORNOMANNO - 1947**

olio su tela, cm. 200 x 140

- ESP.: 1947, Rassegna nazionale d'arti figurative (V Quadriennale), Roma;  
1972, Galleria "La Robinia, Palermo, n° 8;  
1979, Antologica Regione Piemonte, n° 91;  
1980, Premio di pittura "Città di Jesi", n° 36;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 6;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 6;  
1985, Torino, Accademia Albertina delle Belle Arti.

**PITTRICE - 1948**

olio su tela, cm. 55 x 46

- ESP.: 1979, Antologica Regionale Piemonte, Torino n° 98.

**PORTOFINO - 1950**

Guazzo su carta, cm. 45 x 61

- ESP.: 1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 210.  
Bibl.: "PAULUCCI" Edizioni del Milione, Milano, 1953.

**CAPPOTTO ROSSO (RITRATTO) - 1950**

olio su tela, cm. 90 x 150

- ESP.: 1950, XXV Biennale, Venezia, n° 4;  
1973, "La ROBINIA", Palermo, n° 2;  
1978 "La Immagini", Torino, n° 2;  
1979, Antologica Regione Piemonte, Torino, n° 101;  
1980, Premio di pittura "Città di Jesi", n° 43;  
1983, Antologica Comune di Genova, n. 29;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 26;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 26.

**PICCOLO PORTO - 1951**

Guazzo su carta, cm. 61 x 46

- ESP.: 1979, TORINO, Antologica Regione Piemonte, n° 211;  
1980, Premio di pittura "Città di Jesi", n° 100.

Bibl.: "PAULUCCI" Edizioni del Milione, Milano, 1953.

**CASTELLI SUL MARE - 1952**

Guazzo su carta, cm. 61 x 46

- ESP.: 1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 213.  
Bibl.: "PAULUCCI" Edizioni del Milione, Milano, 1953.

**RETI - 1952**

Guazzo su carta, cm. 61 x 46

- ESP.: 1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 215.  
Bibl.: "PAULUCCI" Edizioni del Milione, Milano, 1953.

**SULLA COLLINA LIGURE - 1955**

olio su tela, cm. 90 x 120

ESP.: 1957, VII Maggio di Bari;  
1973, Square Gallery, Milano;  
1979, Antologica Regione Piemonte,  
n° 120;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi",  
n° 53;  
1981, Vaiano, 5a Rassegna d'arte;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola,  
n° 8;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini  
n° 8.

**ALBERI E ROCCE - 1957**

olio su tela, cm. 90 x 115

ESP.: 1972, Palermo, Galleria "La Robinia",  
n° 7;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte,  
n° 123;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi"  
n° 54.

**SULLA SCOGLIERA - 1960**

olio su tela, cm. 90 x 75

**FEBBRAIO - 1961**

olio su tela, cm. 50 x 90

ESP.: 1962, Milano, "Il Milione", n° 4;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte,  
n° 139;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi", n°  
67.

Bibl.: G.C. Argan;  
1962, tav. XXIX.

**"SICILIA" (FUOCO SULL'ETNA) - 1963**

olio su tela, cm. 145 x 114

ESP.: 1965-1966, IX Quadriennale Nazionale  
d'arte di Roma.

**GRANDE PORTO - 1963**

olio su tela, cm. 140 x 200

ESP.: 1965-1966, IX Quadriennale Nazionale  
d'arte di Roma.

**IL DIAVOLO IN GIARDINO, - 1963**

olio su tela cm. 90 x 150

ESP.: 1968, Personale Galleria La Cruna, No-  
vara;  
1979, Antologica Regione Piemonte,  
n° 144;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi",  
n° 71;  
1983, Antologica Comune di Genova, Pa-  
lazzo Bianco e Palazzo Rosso, n° 36;  
1986, Torino, Studio Le Immagini, "Astratto  
concreto", Tav. 7.

**SUL BRACCO - 1963**

olio su tela, cm. 145 x 100

ESP.: 1986, Torino, Studio Le Immagini "Astrat-  
to concreto", Tav. VI.

**CAMPAGNA - 1964**

olio su tela cm. 90 x 75

ESP.: 1965, XXIV Biennale Società Permanente,  
Milano;  
1970, XII Premio Imola;  
1979, Antologica Regione Piemonte,  
n° 146;  
1986, Torino, Studio Le Immagini, "Astratto  
concreto", Tav. IX;  
1988 Basilica di San Lorenzo, Firenze  
n° 28.

**MARITTIMO - 1966**

olio su tela, cm. 130 x 200

ESP.: 1966, XXXIII Biennale, Venezia;  
1979, Torino, Antologica Regione Pemon-  
te, n° 151;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi", n°  
74.

**ARBOREO - 1966**

olio su tela cm. 145 x 115

ESP.: 1966, XXXIII Biennale, Venezia n° 11;  
1967, Galleria Rotta, Genova;  
1970, Personale Galleria Santa Croce, Fi-  
renze, n° 32;  
1979, Antologica Regione Piemonte,  
n° 152;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi",  
n° 75;

1981, V Rassegna Comune di Vaiano, Mostra Omaggio a E. Paulucci;  
1983, Antologica Comune di Genova, Palazzo Bianco e Palazzo Rosso, n° 43;  
1986, Torino, Studio Le Immagini, "Astratto concreto", Tav. XII;  
1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 9;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 9.

**ROCCIOSO - 1966**

olio su tela, cm. 145 x 95

ESP.: 1979, Antologica Regione Piemonte, n° 150;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi", n° 73;  
1986, Torino Studio Le Immagini "Astratto concreto", Tav. XI.

**CAMPAGNA - 1970**

olio su tela, cm. 120 x 90

ESP.: 1972, X Quadriennale, Roma, n° 1;  
1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 159 (Manifesto della Mostra).

**CASE E ULIVI - 1971**

olio su tela, cm. 50 x 40

ESP.: 1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 163;  
1980, Premio di Pittura "Città di Jesi", n° 80;  
1983, Antologica Comune di Genova n° 46; 1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 29;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 29.

**GIOSTRE A PIAZZA VITTORIO - 1974**

olio su tela, cm. 50 x 60

**NEVE A TORINO - 1975**

olio su tela, cm. 50 x 40

ESP.: 1979, Torino, Antologica Regione Piemonte, n° 173.

**CASE DI LANGA - 1983**

olio su tela, cm. 50 x 40

ESP.: 1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 47;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 47.

**LUNA LILLA - 1986**

olio su tela, cm. 50 x 40

ESP.: 1987, XX Biennale nazionale d'arte di Imola, n° 10;  
1987, Acqui Terme, Palazzo Robellini, n° 10.

**DESERTA LANGARUM - 1988**

olio su tela, cm. 70 x 35

**NUVOLE SULLE LANGHE - 1988**

olio su tela, cm. 70 x 35

**GUAZZO n° 1 - 1988**

Guazzo su carta, cm. 50 x 35

**GUAZZO n° 2 - 1988**

Guazzo su carta, cm. 51 x 36

**GUAZZO n° 3 - 1988**

Guazzo su carta, cm. 50 x 32,5

**GUAZZO n° 4 - 1988**

Guazzo su carta, cm. 50 x 35

**GUAZZO n° 5 - 1988**

Guazzo su carta, cm. 50 x 35

**GUAZZO n° 6 - 1988**

Guazzo su carta, cm. 57 x 37

**S. AMBROGIO DI RAPALLO - 1989**

olio su tela, cm. 80 x 60