

www.fondazionebertacchini.it

La trama del segno
INCISIONI 2009-1970 E TRACCE PRECEDENTI

LUCIANO BERTACCHINI

LUCIANO BERTACCHINI

La trama del segno

INCISIONI

2009-1970 E TRACCE PRECEDENTI

FONDAZIONE LUCIANO BERTACCHINI

LUCIANO BERTACCHINI

La trama del segno

INCISIONI

2009-1970 E TRACCE PRECEDENTI

FONDAZIONE LUCIANO BERTACCHINI

LUCIANO BERTACCHINI

La trama del segno

INCISIONI

2009-1970 E TRACCE PRECEDENTI

Ideazione

Fondazione Luciano Bertacchini

Catalogo e testi a cura di

Adriano Baccilieri

Benedetta Bertacchini

Gabriele Bertacchini

Grafica e stampa

Litodelta sas

Patrocinio



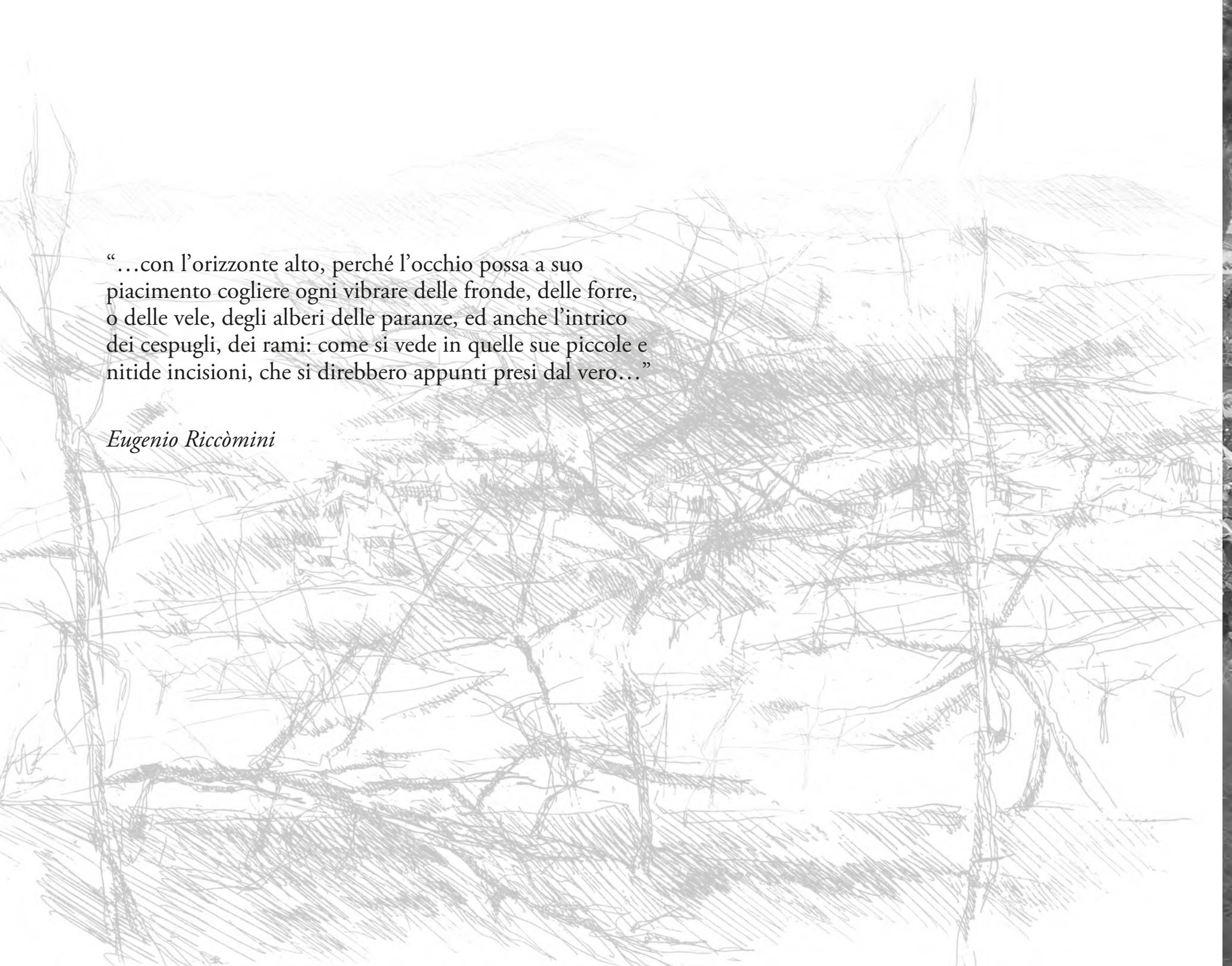
Contributo di



In copertina

Paesaggio, s.d. – acquaforte

Luciano Bertolini'



“...con l’orizzonte alto, perché l’occhio possa a suo
piacimento cogliere ogni vibrare delle fronde, delle forre,
o delle vele, degli alberi delle paranze, ed anche l’intrico
dei cespugli, dei rami: come si vede in quelle sue piccole e
nitide incisioni, che si direbbero appunti presi dal vero...”

Eugenio Riccòmini



Questo volume raccoglie le incisioni realizzate da Luciano Bertacchini dal 2009 sino agli anni sessanta.

Non possiamo dire, con sicurezza, che rappresentino l'intera produzione, di certo è quello che siamo riusciti a catalogare attraverso un impegnativo percorso cronologico che scorre indietro nel tempo e nella memoria, fino ad arrivare sulle colline reggiane a Bergonzano di Quattro Castella, dove Bertacchini si recava nella casa studio degli amici e artisti Rina Ferri e Gino Gandini, a cui risalgono le prime acqueforti inserite in archivio, purtroppo prive di data e firma.

Seppure abbia sempre privilegiato e preferito la pittura, specialmente se "en plein air", l'incisione è stata un'espressione fissa e ricorrente nella vita di Bertacchini. Nonostante le difficoltà della vecchiaia e i problemi di salute subentrati con l'età, non ha mai disertato l'appuntamento "celebrativo" con l'acquaforte di fine anno.

In lui abbiamo sempre ammirato questa sua voglia di fare, la sua determinazione a volere continuare a restare dentro il mondo dell'arte; tanto che a novantasei anni era ancora pronto a prendere in mano una lastra o ad essere accompagnato in giro per l'Italia per partecipare a qualche giuria in veste di critico.

L'idea di realizzare un catalogo dedicato alle acqueforti ci è nata subito dopo la sua scomparsa, forse perché il lavoro legato all'incisione lo abbiamo vissuto più da vicino.

Difficilmente realizzava in casa opere di pittura, al massimo si limitava alla preparazione della "cassetta" o alla pulizia della "tavolozza". Il dipingere avveniva sempre fuori, all'aperto o nello studio.

Per noi non è mai stato facile vederlo all'opera.

Seppure molte tele siano state realizzate nel podere di famiglia, nelle colline che si affacciano su Dozza e Castel San Pietro Terme, poco sotto Monte del Re, Bertacchini amava isolarsi in mezzo ai campi, per restare tranquillo insieme ai suoi filari di vigna "intrecciati" o agli alberi di albicocco, prugno e ciliegio, come se la pittura fosse un momento intimo e del tutto personale. Il quadro ci veniva mostrato solo alla fine della giornata, a lavoro ormai terminato.

Per le incisioni era diverso.

Si iniziava con la scelta degli oggetti, di solito verso l'autunno: i soliti vasi, i frutti della nostra campagna quali melograni o mele cotogne, le rose e i fiori fatti seccare già da tempo. Il tutto veniva sistemato con cura su un piccolo tavolo sino a trovare la posizione con la luce più giusta.

E poi finalmente la lastra, quella lastra di metallo su misura che, negli ultimi anni, gli faceva trovare pronta con premura Barbara Scacchetti, sua ex allieva ed artista che, ogni volta, nel consegnarla, ripeteva in modo rassicurante: "dai prof. che anche quest'anno ce la fa!"

Quante volte abbiamo guardato e riguardato queste "carte", dove il segno, con il tempo, si è fatto sempre più marcato, duro, addirittura più sofferto. Paesaggi e nature morte, con gli stessi motivi e gli stessi elementi che si ripetono in modo continuo eppure sempre diverso.

Rispolverare le incisioni dalle cartelle in cui erano custodite è per noi speranza che si possa continuare a guardarle, esporle e ricordarle nel tempo.

Benedetta Bertacchini – figlia dell'artista
Gabriele Bertacchini – nipote dell'artista

Luciano Bertacchini, la trama del segno

ADRIANO BACCILIERI

Incisione a puro segno

L'etica dell'incisione, nel suo canonico e deliberato 'ritiro' sospeso fra pensiero, *tékne* e *pòiesis*, richiede artisti d'elezione.

L'opera di Luciano Bertacchini lo mostra votato alla pittura, come attestano pure nutrite testimonianze di molti suoi autorevoli esegeti, e come riconosceva l'artista stesso; il quale tuttavia ha alimentato anche la sua intensa vena d'incisore, nella stessa declinazione propria dei dipinti, fatta d'aure trasparenti e soffuse, dalle quali nature, e percezioni di paesi e marine appena trapelano. Quanto all'incisione, quella di Bertacchini appare dunque un'elezione riflessa, indotta dalla pittura e ad essa parallela, piuttosto che una facoltà autonoma ed originaria, come accade per gl'incisori che si dedicano alla disciplina in via esclusiva. Nondimeno, Bertacchini è incisore d'elezione per la sottile ed intensa qualità del suo segno, che magistralmente interpreta il linguaggio del bianco e nero, e in modo affatto singolare.

Trattando per capi essenziali dell'incisione nel Novecento, a Bologna, nel piccolo saggio che segue questo testo, ho avuto modo di sviluppare alcune considerazioni il cui senso vale anche per Luciano Bertacchini, ove si rispetti - va detto subito, quasi fosse un assioma - la sua cifra specifica nel fare

incisione, che è quella d'un raffinato e vibrante 'disegnatore in lastra', non solo per esiti estetici ma anche per scelta tecnica contenuta all'essenziale, come si vedrà.

Riprendo perciò qui un passo del saggio, lasciandone la lettura per esteso a chi vorrà affrontarla.

Sobrio nelle parole, parco nei concetti, così conclude Giorgio Morandi una sua breve relazione didattica scritta, il 2 ottobre 1935: "Insisto maggiormente sull'incisione a puro segno perché è stata una delle tecniche tradizionali dell'incisione classica italiana".

Nella sua lezione niente era lasciato al caso ed egli "rifuggiva con evidente fastidio da tutto ciò che poteva uscire da fortuita coincidenza", conferma Luciano Minguzzi, integrando il profilo tecnico-didattico del maestro. Da poche note, traspare forte, in filigrana, il suo intento di mantenersi fedele ad un abito tecnico-poietico scevro di trasgressioni o artifici¹.

Questa lezione di Morandi è stata ben recepita, insieme ad altri allievi, anche da Luciano Bertacchini, pur se con qualche forzato ritardo rispetto ai compagni della sua generazione, perché gli toccò in sorte, per doveri milita-

¹ Incisione 'a puro segno', dunque. È infatti vero che, pur lasciando tutta la libertà alla 'grafica' nella sua più ampia definizione, dagli interventi chimici sostitutivi del bulino, alla fotoincisione, fino alle attuali elaborazioni computerizzate, l'incisione autentica (tramontata la xilografia, decaduta la linoleografia) resta l'impressione - diretta; o indiretta, per morsura dell'acido - di un segno della mano (trasmesso dall'occhio, dalla mente, dall'animo) su una matrice metallica. Un'azione d'artista che la storia dell'arte ha registrato - inequivocabilmente - come 'sculpsit'; scolpire un segno: puntasecca e acquaforte. A partire dall'acquatinta (persino), che vanta nobili e storiche militanze fra le tecniche dell'incisione (basti solo l'opera di Goya ad attestarlo) interviene una serie d'infiltrazioni pittoricistico-atmosferiche che non solo sconfessano la concezione dell'incisione 'a puro segno' ma sconfessano soprattutto il principio del 'segno scolpito' (sculpsit) a favore di quello 'dipinto', seppure in forma ibrida, e comunque non più 'inciso'.

Siamo tuttavia, sin qui, in piena ortodossia della disciplina del 'bianco e nero'.

Purtroppo, oltre tale confine, l'identità della 'grafica originale', come si sa, è stata di gran lunga tradita, anche in forme grossolane. Questo tuttavia è un altro tema; basta avervi accennato. Nel cenno è però implicita, al contrario, la soddisfazione che ne viene quando si può apprezzare tutto il valore della 'grafica originale' nella qualità che sa esprimere un autore quale Luciano Bertacchini.

ri, di frequentare il maestro in modo discontinuo, ossia dal 1939 al '40 prima, e poi dal 1945 al '46, anno del suo diploma all'Accademia di Bologna. Richiamato alle armi nel '41, quell'intervallo lo trascorse in linea, da ufficiale combattente sul fronte jugoslavo. Rientrato in Italia non senza varie peripezie, dopo l'8 settembre '43 fu 'esule' nelle Marche, per raggiungere infine Bologna a liberazione intervenuta, il 25 aprile '45, dove non solo apprese del disastro subito dalle sue opere, distrutte o trafugate a seguito degli eventi bellici, ma rischiò seriamente di venire fucilato da una pattuglia partigiana per un mero equivoco sulla sua identità. Lo salvò all'ultimo momento Luciano Minguzzi, il grande scultore suo amico, accorso per farsi garante presso i giustizieri, ai quali era ben noto anche per la sua militanza, che quella persona non era affatto il gerarca che essi credevano.

Il ritorno in Accademia, nel '45, il ritorno all'arte, quindi anche il ritorno alla passione per l'incisione, a fianco della pittura, si compì dunque per Bertacchini nel segno d'un dramma evitato di poco, ritrovando infine la luce della sua attività d'artista, ma dovendo riprendere da 'grado zero' o quasi. Così - tornando al nostro tema - 'l'incisione a puro segno' predicata da Morandi, si ripropose come una prescrizione ineludibile dalla quale ripartire, come Bertacchini fece, e forse proprio in occasione dell'esame d'incisione con il maestro, per il diploma. Ma di quelle prove non è rimasta traccia, così come delle precedenti distrutte, o d'altre successive che forse lo stesso artista decise di non licenziare, eliminandole; o non riuscì a realizzare per mancanza d'un supporto tecnico al quale affidare tutte le fasi dell'incisione che precedono o seguono il 'disegnare in lastra', secondo il metodo adottato da Bertacchini, come si dirà; o forse ancora rinunciò all'incisione perché troppo incalzato dalla pittura, dall'urgenza della sua prima musa, ma nessuna memoria ne riferisce, e l'artista ha lasciato trascorrere questa circostanza senza intervenire a chiarirla.

Il senso della ricognizione sull'opera incisoria di Luciano Bertacchini fatta a ritroso, (come la si propone: 2009-1970, e precedenti), vale ad indicare come le tracce sfumino risalendo negli anni, per i motivi esposti.

Il riflesso reciproco fra dipinti ed incisioni è evidente nelle opere di quei quattro decenni, valutando sia l'impianto iconografico che la tipologia sti-



Disegno preparatorio all'incisione n. 50

listica; mentre, se si considerano gli anni '50 e '60, quel riflesso scompare perché non solo mancano incisioni di data coeva, ma pure le molte stampe non datate negano la possibilità di riferirle a quell'epoca, per i riscontri d'immagine e stile che non appaiono compatibili con quanto s'evince dai dipinti invece coevi.

Resta dunque una lacuna nel lavoro all'incisione di Bertacchini, dal periodo postaccademico alla maturità, che non è lecito colmare facendo ipotesi; e non si può intendere, se non per qualche traccia reperibile nelle immagini, come l'artista abbia evoluto la lezione di Morandi, sino ad emanciparsi dalla sua scia. Si può suggerirne qualche traccia postuma, alle pagine 83 soprattutto, ma anche 85, 80, 90, 93, 97, 95, 98 e nel paesaggio a pagina 78.

Un rapporto diacronico ed indiretto fra l'opera incisa di Bertacchini e i modelli sovrani di Morandi, nel debito rispetto della proporzione fra i due artisti, può indurre ad una riflessione solo dettata da emozioni percettive, sciolte dal rigore di griglie storico-filologiche. Un confronto siffatto, fra i fogli dei due autori rivela come il segno, e l'insieme dei segni, si manifestino e si configurino in modo affatto dissimile: rigoroso e saldo ordito plastico nell'impianto compositivo delle acqueforti di Morandi, trama dipanata e sciolta nell'infinito ed infinitesimale intreccio della matassa segnica allentata di Bertacchini. Resta, quale unica e comune regola severa, l'adozione d'una sola morsura, senza alcun altro espediente tecnico; resta la predilezione comune per pochi soggetti essenziali ed indispensabili, visioni di paesaggi

e nature morte, quasi un pretesto per la 'trama del segno', quasi una provocatoria 'ripetizione' nella quale cercare invece e svelare le mirabili, infinite 'differenze'.

Si tratta ancora d'un'eco morandiana, la quale ora, però, s'estende con forte suggestione alla poetica, oltre il dettato della norma tecnica².

Ma, oltre l'eco che infine si perde, la cifra segreta d'un particolare 'intimismo' con le cose riposte, con l'universo delle loro impercettibili 'differenze' diviene voce propria di Bertacchini - il quale v'era naturalmente predisposto, come di lui si dice - per farsi componente costante della sua opera, dipinti ed incisioni, ma in una accezione tutta sua, lirica e sottile, e per nulla 'bolognese'; fatto ancor più sorprendente per un artista nato, educato, e militante a Bologna, senza peraltro tacere delle sue lunghe frequentazioni di contesti ambientali e culturali molto diversi, che certo hanno inciso su questa 'differenza' saliente³.

² È la poetica che, in Morandi, individua Arcangeli non solo alta al pari d'altre, ma persino eminente: "Il corpo degli oggetti sembrava obbedire ad una chiamata magica, come se una remota forza d'incanto li rievocasse alla vita, medianicamente (...) era la vita degli interni domestici, lo strato più nascosto della storia italiana a rivivere in esse (...) a partire dal 1929, con un'operazione che dura fino al 1937, per non ceder del tutto fino al '43, volle sperimentare il rovescio di quella che era stata la sua breve stagione metafisica. Furono allora nature morte, paesaggi, i più moderni, probabilmente, dell'Europa di quegli anni, dove, senza la superbia intellettualistica dei surrealisti, la materia e la morte parlano con una voce desolata e struggente. L'oggetto (...) ora riaffondava nella sua matrice di materia, corpo fisico ancora, ma irricognoscibile, in deriva (...); in una composizione tagliata al limite secondo la costante della pittura esistenziale (...) del brano di vita".

È una chiave poetica intimistica, fra arte e vita, della quale Bertacchini ha ben avvertito l'eco, poiché quella fase creativa di Morandi coincide con i due tempi del nostro artista in Accademia ('38-'40 e '45-'46, lo ricordiamo), e certamente se n'avvertiva il riverbero nella vita artistico-culturale di Bologna.

³ Quanto all'intimismo, giova notare che il costume tecnico-poietico dell'incisione si addice mirabilmente a Bertacchini. Infatti una ragione, soggettiva e segreta, può alimentare nell'artista la scelta di votarsi (completamente, periodicamente, saltuariamente) alla creatività 'riflessiva' di questa disciplina 'antica': ed è - credo - l'esigenza di un colloquio lungo con il proprio 'segno', silenzioso ed esteso quanto lo è il processo tecnico-poietico previsto dall'incisione. La storia aveva inizialmente affidato all'incisione il compito di divulgare un'immagine 'altra' (e di 'altre' mani, persino); la sua condizione e concezione moderna ha profondamente riscattato quella originaria sudditanza perché, lungi da compiti - pur nobili - di comunicazione divulgativa, l'incisione ha semmai svelato il fascino di una rivelazione segreta, intima, psicologica e criptata; talora anche più profonda rispetto ad altre muse dell'arte. In tal senso, la sua capacità di seduzione è ben testimoniata - diversamente, s'intende - da Morandi, o Redon, o Goya, o Rembrandt, o Durer; si potrebbe proseguire a lungo, a ritroso, o spingersi fino alla contemporaneità con mille, straordinari esempi.

Bene interpretava Giorgio Trentin tale vocazione degli incisori - riferita ancora a Morandi, ma estensibile a tutti gli artisti che riconoscano nell'incisione la loro 'lingua madre', come abbiamo detto per definirli specificamente - con queste parole: "Per quell'atmosfera di intimità introspettiva, d'isolamento, di meditazione, in cui l'artista è maggiormente faccia a faccia con se stesso, insita naturalmente nell'essenza spirituale del clima incisivo, Giorgio Morandi ha trovato nella sensibilità capillare di questo linguaggio assai più esaurientemente e spontaneamente che nella sua stessa pittura, talvolta in forma addirittura insostituibile, il terreno ideale alla comunicazione figurativa di quel suo mondo misterioso del silenzio, di quell'atmosfera di intima astrazione trasfigurativa della propria fantasia (...)" ; in altre parole - aggiungiamo - di quella indicibile poetica che, nel 1922, gli era valsa la definizione di Giorgio De Chirico: 'metafisica delle cose quotidiane'.

Ma l'intera chiave di lettura ben s'attaglia a Bertacchini, alle sue opere, al suo universo poetico.

Da Ferrara alle Marche (ancora), da Salò a Verona, da Burano a Chioggia il viaggio dell'artista e i suoi incontri, fra '50 e '60, fanno tesoro di altre influenze e atmosfere. L'intimismo è una costante diacronica nella poetica di Bertacchini, che avvolge nello stesso modo i suoi 'soggetti d'affezione', siano nature morte o paesi; dal 2009 a ritroso ogni immagine lo rivela, e la scelta va lasciata libera e a piacere, senza indicare qui titoli specifici.

Disegnare in lastra

(...) "pinxit, invenit - sculpsit, delineavit - exudit"; ad ognuno il suo ruolo: pittore-inventore, incisore, stampatore dell'opera; una sola persona o più persone. Tutto dichiarato: senza mistificazioni, senza sofisticazioni. Anzi, c'era persino la possibilità che due grandi artisti, l'inventore-pittore e il di-

segnatore-incisore, figurassero infine come ‘coautori’ dell’incisione, per il piacere sottile dei cultori dell’arte, e di quest’arte in particolare; o che un solo artista si esibisse in ruoli diversi del suo lavoro ed interpretazioni distinte della sua stessa opera. Per non parlare degli stampatori, a loro volta divenuti giustamente celebri per la riconosciuta importanza del loro ruolo. Insomma un ‘D.O.C.’ inequivocabile che sarebbe il caso di pretendere restituito; insieme ad una bella e qualificante catalogazione di tutto quanto esiste, oggi, ‘differente’, nell’universo dell’arte stampata, come si fa per le collezioni antiche.

Luciano Bertacchini, artista galantuomo, s’è limpidamente ritagliato il suo ruolo, quello votato all’invenzione dell’immagine, e dell’incisione della stessa, ma in una declinazione tutta sua; è tale infatti la levità del suo tratteggiare con il bulino da poter definire la sua azione un ‘disegnare in lastra’, affatto opposto all’idea che dell’incidere dà il suo lessico latino, *sculpsit – scolpì*; tanto da dover pensare ad un energico scultore all’opera, anziché ad un fremente violinista quale appare Bertacchini mentre traspone in lastra le note del suo segno⁴.

Nel ‘disegnare in lastra’, Bertacchini mette in pratica una valenza dell’incisione presente anche al pensiero di chi scrive, già espresso in altre oc-

casioni. L’incisione originale è, infatti, e resta ‘antica’ nella sua qualità disciplinare, ricca di suggestioni poetiche, e di mistero; quel mistero che i mille meandri del segno celano e svelano - insieme - nella ‘nigredo’ di un microcosmo infinito fra immagine e immaginario. L’incisione, come il disegno, nasconde nel profondo, oltre l’immagine, l’origine del segno. L’incisione ‘originale’ è perciò anche ‘originaria’; al pari del disegno, ‘fons et origo’ di ciò che il segno ‘designa’.

Si confrontino i disegni preparatori per l’incisione d’alcune nature morte, poi tradotte sulla matrice, a riprova; inoltre, è il modo stesso di Bertacchini, nel suo ‘disegnare in lastra’, a confermare la singolare coincidenza fra segno e incisione, nel suo lavoro.

Incisione è quasi un sinonimo concettuale di riflessione (anche fra lastra e foglio interviene un effetto di ‘riflessione’ speculare), e nel codice genetico dell’opera dei veri incisori, così come nel loro abito mentale, il tempo del pensiero detta inevitabilmente il tempo alla mano; ed è un tempo lungo, di riflessione, che impone all’immagine di depositarsi sul foglio come un’orma impressa lentamente, la quale assorbe anche - ove esista, e senza negarla - la dinamica d’un tratto o persino la rapidità breve di un gesto, per farne un segno, un segno della forma, una forma dell’ombra

⁴ Tutto il resto, nell’iter dell’incisione, è dovuto ad altri, e Bertacchini non ne ha mai fatto mistero; forte anche della lezione della storia, cui s’è fatto cenno.

Il nostro artista s’astiene infatti dall’intera procedura di preparazione e di stampa come per un vezzo aristocratico; si vota all’invenit, come detto, disertando lo *sculpsit* propriamente inteso perché solo ‘disegna’ col bulino sulla lastra annerita, e s’astiene dall’*excudit*, dalla stampa. Qui intervengono invece suoi fidati coadiutori: progressivamente, nel tempo, Gino Gandini, a fianco del quale Bertacchini assisteva a prove di stampa, come pure accadeva in qualche laboratorio di Ferrara; poi Bocconcelli di Imola, fra fine anni ‘70 e inizio ‘80; ancora De Hieronymis a Bologna, poi Guido Vanni e Cataldo Serafini, senza scordare gli operatori del centro La Tarlantana di via dei Giudei in Bologna; ed infine Maria Agata Amato e Barbara Scacchetti.

A quest’ultima, sua dedita allieva e aiuto prezioso, si deve una bella testimonianza sul loro sodalizio, proprio nello spirito della tecnica e della poetica dell’incisione, che merita d’essere riferita: “Ricordo la sua gioia quando, in genere verso settembre, si dedicava all’incisione. Gli preparavo la lastra di metallo ben sgrassata, con bianco di Spagna, poi ricoperta di cere e bitume giudaico e ben affumicata. Era del formato che desiderava e avrebbe ricevuto quei segni e quelle trame che sono arabeschi personalissimi e forti davvero, d’un sentire l’anima del mondo. La riportava disegnata e gliela ‘acidavo’. La morsura avveniva ogni volta con un acido nitrico nuovo e preparato appositamente solo per lui e per la sua lastra. Gl’imprimevo col mio torchio calcografico Montanari, la prova freschissima di stampa che veniva a riprendere”.

Meglio e più non si potrebbe dire a chiosa della tecnica incisoria di Bertacchini: un ‘disegnatore in lastra’ che affidava il suo segno ad una sola, pura morsura artefice d’una acquaforte a sua volta pura, scevra d’ogni altro espediente. Conclude la Scacchetti, sul filo dell’emozione, con un cammeo per Bertacchini: “Conosceva anche la nostra famiglia che restava ogni volta incantata a sentire il racconto della vita d’un uomo ed artista così grande e vero”.



Disegno preparatorio all'incisione n. 49

immaginale del pensiero. Un 'regime notturno' dettato da un profondo adagio del 'pensiero della mano'.

Nel 'ritiro' dello studio, sul piano ridotto di un tavolo, al ritmo del gesto breve e reiterato che detta il ritmo al bulino, si compie quasi il rito di un'investitura 'perenne' del segno, che viene infine consegnato alla lastra metallica come esaurendo una sua traiettoria virtuale estesa fra la prima manifestazione - l'intuizione 'disegnata' dell'autore, si potrebbe definir-la, com'è proprio nel caso di Bertacchini - e gli sviluppi grafico-lessicali svolti nell'opera, la quale 'designa' forme e modelli del sapere dell'artista, o pensieri e sentimenti, attraverso il 'suo' segno.

L'incisione originale è in certo modo 'acronica' perché 'ritualizzata' nei tempi lunghi del pensiero che la intuisce, la sviluppa, la realizza e, contestualmente, della mano che disegna, incidendo.

L'incisione implica (anche e soprattutto) una facoltà d'introspezione magnetica dettata dal segno, di privata 'riflessione' (sé-sé; sé-altro da sé); talora la esalta al punto da indurre l'artista a fare del 'bianco e nero' la sua esclusiva vocazione poetica ed operativa, adottandone anche l'abito mentale, fra gli estremi della meditazione contemplativa e della meta-

morfosi della visione; così com'è di paesi e nature, prima 'viste' da Bertacchini, e poi 'trasognate'.

La parabola di tale 'riflessione' è sempre più evidente nel lavoro di Bertacchini, cresce col tempo, e culmina nelle opere estreme. Fra 'veduta' e 'visione' si compie una traslazione che è altrettanto evidente, e va lasciata alla libera interpretazione del lettore; ci si limita a pochi suggerimenti: le 'vedute' 60, 59, 57 si sciolgono nella 'visione' 58; nella 33 si definiscono 39 e 38; e, ancora, le 26 e 27 appaiono un riverbero residuale d'altre nature morte, così come 4, 8, e 10 rispetto ad altre, del periodo, che non attingono analoga dissolvenza.

Questa è la scelta dell'incisore 'di lingua madre': artisti che hanno nel codice genetico della propria creatività tale vocazione, e non eseguono 'interpretazioni' ma 'composizioni' del proprio segno in incisione. Si tratti d'esclusiva 'lingua madre' o di eccezionale bilinguismo: Paolo Manaresi ('nonostante' la pittura), nel primo caso, o di grandi interpreti come Lorenzo Bartolini, Renato Bruscia, o come Giorgio Pesci, come Guido Stazza; nel secondo, Morandi pittore e De Vita 'pittore-scenografo' della figurazione, entrambi mirabilmente.

Bertacchini non rientra in nessuno dei casi, o ha forse qualche analogia con Manaresi, ma 'a muse invertite', rimanendo in lui privilegiata la pittura al contrario di quanto accade per il maestro bolognese dell'incisione, che successe a Morandi sulla cattedra dell'Accademia.

Dall'Accademia se n'era andata nel 1957, la generazione dei maestri: Giorgio Morandi, lo scultore Drei; pochi anni dopo, Virgilio Guidi. Trascorsi i tempi dell'emancipazione, la generazione di Bertacchini, che conta altre grandi figure di formazione morandiana, mostra il crisma d'una compiuta maturità: Mandelli, Minguzzi, Mascellani, Rossi, Ghermandi, per limitarsi a qualche nome, e ancora Nemesio Orsatti, Gino Gandini, Dino Zuffi, poi Manaresi, pur se in rapporto indiretto, come lo fu del resto Venanzio Baccilieri. Per Bertacchini fa testo la sua pittura risalendo all'epoca, in quanto si deve lasciare nel limbo il riferimento all'incisione per i motivi esposti.

Qualche riferimento al percorso di Bertacchini è riportato qui; in nota⁵ Il nostro artista s'è trovato a condividere solo la scia di questa generazione, la sua, per precedenti studi intrapresi, e invece la cresta d'onda d'una leva successiva, nata negli anni '20, per il 'ritardo' impostogli dalla parentesi bellica.

Bastano i nomi a qualificare la ricchezza dello schieramento: Giuseppe Ferrari, Maria Petroni, Vasco Bendini, Bruno Pulga, Pirro Cuniberti, Dino Boschi, Ugo Guidi, Leonardo Cremonini, Carlo Leoni, Marco Gera, Bruno Olivi, Silvia Torchi Ricci Armandi, Luciano De Vita, Milton Glaser (destinato ad una straordinaria carriera di grafico negli USA, di levatura internazionale), Giorgio Pesci, Germano Pessarelli.

Insomma, si trattava di un formidabile terreno di confronto, nel quale sarebbero di lì a poco intervenute altre presenze, di generazioni successive. In una sensibilità umana ed artistica acuta come quella di Bertacchini, si può pensare che quei 'tempi dissociati' della sua formazione abbiano finito per costituire una risorsa, anziché un intralcio; così da esaltare l'esperienza dei contatti con figure ed opere distinte non solo per cronologia, ma anche per segno e qualità artistica.

Tale circostanza può avere inoltre consolidato la vocazione rilevante del Bertacchini critico e scrittore, capace di 'leggere' i segni 'altri' dei suoi compagni nel viaggio dell'arte, diversi dal suo; dipinto, inciso o semplicemente tracciato.

⁵ Gli anni Sessanta, in alcuni eventi della nutrita attività espositiva di Bertacchini, offrono la conferma indiretta di una sua identità artistica 'eccentrica', sottesa da più coordinate laterali, e potenzialmente dialettiche fra loro. Al *Morgan's Paint* del 1959, come detto, appare in linea con il *naturalismo informale*; ma, nel 1960, la mostra *Pittore e incisori di Bologna* ordinata a *La Verriéré* di Milano, lo annovera - secondo l'intento dei curatori - " nel miglior quadro dell'arte bolognese, fra gli artisti in grado di chiarire come l'esistenza di un grande e pugnace schieramento astrattista (*sic!*) non abbia ridotto l'efficienza e la vitalità degli artisti figurativi (*sic!*) "; è significativo poi che, nel 1963, al Bertacchini uscito 'figurativo' da Milano, la II edizione del *Premio Gabriele D'Annunzio* riconosca il primo premio a pari merito con il chiarista Adriano Spilimbergo, associandoli anche nella stessa area di tendenza; infine, nel 1968, in occasione di una importante personale tenuta a Palazzo Keckler, Bertacchini diviene erede dell'*ultimo postimpressionismo*: un accreditato, quest'ultimo, del resto pienamente condivisibile, visto che in tutta la sua opera - al di là delle variabili via via assunte nel corso del tempo - persiste la costante della sinopia cézanniana.

Il sodalizio estivo con Bruno Saetti - insieme ad Oscar Govoni - prende avvio all'inizio del decennio Sessanta, e si protrarrà per un ventennio.

Forse certe 'polverizzazioni' riarse e brunite che talora compaiono nell'impianto cromatico della pittura di Bertacchini (o certe concrezioni raggrumate del segno, nelle incisioni) possono riflettere la qualità 'intrisa' tipica dell'opera prodotta dal maestro bolognese trapiantato a Venezia.

Sarebbe ancora una contiguità, un'ulteriore componente laterale immessa da Bertacchini,

"(...) in un certo senso, un *chiarista*" (G.Gandini, 1972), "(...) nell'intramato *floù* della paesistica emiliana corrosa da un'aria acida, nelle immagini " (M.Portalupi, 1973).

Infine 'un postchiarista alle soglie del naturalismo informale', com'ebbi a definirlo nella monografia che curai per Bertacchini, in occasione di Bologna 2000.

Non solo i suoi dipinti, ma anche le incisioni - che sono una sorta d'ombra grafica della pittura, segrete entrambe - si prestano alla lettura e alla cifra stilistica che allora proponevo, e che riferisco.

Bertacchini insiste su pochi temi nell'intento di far decantare la sola pagina dipinta e i suoi accenti, sfumati cromatici e atmosfere luminose più che colore e luce, fino a toccarne la quintessenza; (aggiungo qui: se alla pagina dipinta si sostituisce quell'incisa, affidando al segno la rivelazione delle dissolvenze o consistenze del bianco e nero, in luogo di luce e colore, il rapporto non cambia fra pittura ed incisione, anzi persiste proprio nell'esito della quintessenza). Nella valenza simbolista di questo naturalismo intimistico e postchiarista, talora alla soglia dell'*informale naturalistico*, pervaso di lirica e dolce nostalgia, le immagini, squisitamente toccate, labili all'occhio ma di qualità e tenuta intensa, si sospendono in dissolvenza nell'aria diafana di un primo autunno, nei bianchi nebbiosi dell'inverno, nella foschia riarsa dell'estate, nel profumo policromo della primavera, come stagioni dipinte (aggiungo: oppure incise) contese alla natura; siano orizzonte esterno di paesi, o interni di nature morte posate in piano. Sono motivi salienti d'una ricerca che prosegue ininterrotta, anche oltre il decennio Settanta (e sino al compimento dell'attività di Bertacchini, dovremo ora dire), nella quale s'individua un " (...) naturalismo restituito in traslato sentimentale, in ri-creazione *chiarista* fatta di suggerimenti, di cenni "(D. Pasquali, 1985)".

“...amo la luce che si riverbera sulle cose, traducendo i segni in una certa dissolvenza...”

Luciano Bertacchini

I testi più alti dell'incisione possiedono un'inarrivabile facoltà di 'trasfigurazione' del reale; in molti fogli di Luciano Bertacchini accade qualcosa di simile, pur se le metamorfosi non sono iperboliche, ma compiute con morbide modulazioni, per tradursi infine, come ben è stato scritto, in 'traslato sentimentale'; là dove il motivo – visto, pensato o evocato che sia – riesce arcanamente 'altro', sospeso in una sua friabile 'ek-stasis'.

Si potrebbe sostenere, e nemmeno paradossalmente per quanto esposto, che le opere di Bertacchini sono un'opera sola, pur nella scansione duale di paesi e nature, i suoi soli temi (salvo qualche variazione occasionale); e che appaiano come le pagine di un taccuino intimo sfogliate avanti ed indietro con dolce ossessione, dove il soggetto della visione c'è – si vede, affiora appena talora, o talora s'innerva e consiste – ma potrebbe essere anche il pretesto per un'ininterrotta ricapitolazione dei segni della mente, e delle sue emozioni.

Il catalogo, scarno nei titoli, apre invece all'infinita molteplicità delle 'differenze' nelle immagini, o meglio, delle singole identità di un'immagine che risale a poche matrici comuni, sostanzialmente il paesaggio e la natura morta in interno; quasi un solo spartito, ma una varietà polifonica incredibile di varianti e modulazioni; dove tutto (forme in filigrana, filamenti, intrichi segnici) fluidamente si mescola senza tuttavia confondersi, e dove all'infinito l'artista tesse e insieme dipana l'ordito della trama segnica, per individuare infine il contorno s fibrato di una percezione, fra tremula consistenza e desiderio di dissolvimento; o altre sfumature impalpabili, indecifrabili e magnetiche che affiorano irriducibilmente dalla rete dei segni.

Corre il pensiero a Jean Clair, il quale ha fatto l'apologia della ricerca di 'piccole differenze' nel lavoro dell'arte, per progredire, nella sua *Critica della modernità*.

Luciano Bertacchini pare lo sapesse da sempre, e non ha mai smesso quella ricerca; ha continuato a farsi guidare dal suo segno fino in fondo nella se-

quenza inesausta di 'ripetizioni differenti'; fino a novantasette anni.

Avviciniamo ora, più specificamente, le opere.

La logica del percorso, a ritroso, consente d'aprire con un'immediata rivelazione: l'ultima incisione di Luciano Bertacchini, 2009, una natura morta che segue a varie altre, prodotte in occasione del Natale, com'era divenuto costume dell'artista negli ultimi anni.

Ormai conviene che siano le immagini a parlare, perciò ci atterremo a qualche chiave di lettura per blocchi di opere, accorpate per cronologia o per similitudini stilistiche.

La 'tenuta' dell'impressione è forte (n. 1, pagina 31), e la rifinita autorità artistica di Bertacchini la sostiene; "corpo fisico ancora, ma irriconoscibile, in deriva", ricorre quel pensiero di Arcangeli. Non c'è però nulla della 'tarda età' nell'immagine e nella sua trama disegnata; anzi, certezza di visione e un segno sapiente che scorre largo a tessere penombre di fondo o si raddensa intorno al volume degli oggetti a suggerire particolari, o solo incrostazioni del tempo; sì che dettagli ed unità posano insieme, senza cesure, nello spazio sospeso dell'incisione, dove sottili vibrazioni scandite fanno fremere il tempo immoto, turbandolo delicatamente.

Altrettanto si può dire delle prove datate 2008-'06, e pure di quelle 2003-'00, che appaiono ancor più sminuzzate nel segno e friabili nell'impianto; mentre quelle del 2005-'04 sembra rivendichino un maggior stacco prospettico fra primo piano e fondo, e, perciò, uno spazio meno irrealistico, se pur 'sospeso'.

Sono ancora nature morte, fra '99 e '96, di assoluta ed elegante maestria compositiva, col segno pulito che recita la trama senza alzare i toni, suadente; solo le due del '97 sembrano accusare un sussulto, come se la trama del segno – da intendersi qui come il lessico dell'incisione, la voce recitante e non l'immagine-racconto – entrasse in maggior fibrillazione, per uscirne scarmigliato o snervato.

Coralì sono i paesaggi del '97-'96, ma anche del '92 e '91, ed esempi magistrali della 'percezione ambigua' colta da Bertacchini, in una magica chiave lirica di 'visto-non visto'; infatti i segni infittiti e mobili definiscono e, insieme, sdefiniscono l'immagine, che è veduta di paese (persino topografica,

talora, ed identificabile) ma subito anche puro luogo dei segni: 'visione' in senso ottico, 'visione' in senso immaginale.

Due incisioni del '93 (26 e 27) hanno valenza emblematica; sono nature morte che si direbbero evocare l'idea d'una 'insostenibile leggerezza dell'essere'; quasi un solo consistere grazie ai segni che precariamente s'impigliano l'un l'altro consegnando questo 'fantasma di cose' ad una strenua resistenza liminare.

Stupiscono diversamente, nel '91, due incisioni dove soggetto, o allusioni al soggetto, o a suoi residui, proprio non appaiono: è solo natura e vegetazione, ma non descritta o appena; è solo una forte impressione, nella quale Bertacchini altro non si rivela che informale, in omaggio ai motivi di quella corrente, in versione naturalistica, alla quale in un certo periodo era stato anche prossimo, come non mancai di riconoscerlo: 'un postchiarista alle soglie del naturalismo informale'.

Il decennio '80, con prevalenza di paesaggi, compresa la bella prova n. 33, pagina 58, ma non privo di altre nature morte, si potrebbe intendere nella chiave della 'struttura' compositiva, ora più salda che in seguito, quasi reggesse le incisioni un'impalcatura, sia pur non invasiva, alla quale si tiene la trama dei segni, e le immagini che ne derivano. Siamo, nel decennio '80, di fronte ad un Bertacchini più 'vedutistico' - senza prendere il termine alla lettera - rispetto all'artista delle 'visioni', fra reali e trasognate, degli anni a venire.

Quanto agli anni '70, oltre alle opere di cui s'è in precedenza riferito, si dirà più in generale che il tono di Bertacchini appare più risentito nel contrasto dei chiaroscuri e dell'atmosfera, e più duro nelle forme che s'addensano nella lastra, anziché dipanarsi in un soffio d'aria, come avverrà in seguito.

Anche il segno appare diverso nell'essere votato all'immagine e ad essa funzionale; mentre, nel lavoro che seguirà, assolto prestamente il suo compito, il segno rivendica libertà, producendosi in vocalizzi propri e sciolti, oltre il dettato dello spartito compositivo.

Convieni, estendendo l'analogia con la musica, riferire una definizione della critica musicale per una forma compositiva di quell'arte, perché ben riflette il senso dell'opera di Bertacchini, e la qualità delle sue incisioni: "La forma sonata subì un sostanziale mutamento: l'accento non è più posto sulla dialettica tematica, ma sullo spirito della variazione; i temi sono spesso di carattere affine; sottili nessi interni e il fitto disegno contrappuntistico legano ogni parte del discorso, che fluisce quindi continuo (apparentemente uniforme) e pone in luce ogni sfumatura del materiale tematico, variandolo costantemente nell'ambito d'un ritmo inquieto e flessibile e di un libero ed avvincente gioco di armonie e modulazioni". Difficile davvero poter tracciare la via poetica del nostro autore, in una sintesi migliore di questa, e come questa puntuale e preziosa.



Disposizione di oggetti in studio

L'incisione a Bologna, per appunti

(sintesi dal testo in catalogo mostra 'Figure del Novecento 2', Bologna, 2001)

ADRIANO BACCILIERI

Segni pervenuti e ripresi

La storia dell'incisione, a Bologna e dintorni, si è sviluppata nel corso del tempo mantenendo altissimi livelli. Dalla classica grazia dei Francia, Francesco e il figlio Jacopo, di Marcantonio Raimondi, alla bizzarria di Amico Aspertini e al risentito ritrattismo di Bartolomeo Passarotti; poi le diverse 'maniere' di Valesio, Venenti, Antonio Fantuzzi, del monogrammista F.P., fino alla formidabile stagione dei Carracci e della loro scuola, con il divino Guido Reni e Albani, ma anche la Sirani e Grimaldi, con l'estro solista di Guercino e il garbo di Cantarini a farsi da contrappunto, come avverrà del resto, circa un secolo dopo - prima metà Settecento - fra la cifra aulica di Creti e la 'vulgata' del bizzarro e geniale Giuseppe Maria Crespi. Ma come scordare, in queste succinte coordinate, di aggiungere un riferimento a Mitelli e ai Gandolfi, alle vedute e soprattutto alle invenzioni ('neoclassicismo eccezionale', avrebbe forse definito Arcangeli queste ultime) dovute all'interpretazione verista e insieme teatralizzante di Antonio Basoli e bottega? Per proseguire con il talentuoso bulino dell'archivista Francesco Rosaspina, il quale pubblicò - prima della scomparsa, 1841 - oltre 70 incisioni tratte da dipinti della Pinacoteca di Bologna, corredate da testo critico.

Per proseguire ancora, in rapida citazione, con i talenti del bianco e nero nell'Ottocento: Pio Panfili, Gaetano Guadagnini, Pelagio Palagi, e ancora

Luigi Serra ed Emanuele Brugnoli, fino a Coriolano Vighi e Pietro Pietra, mentre è più difficile aver notizia dell'attività dei Bertelli e d'Alessandro Scorzoni, o d'altri del primo scorcio del secolo seguente.

Tornando a Rosaspina, conviene aggiungere che egli fu anche l'ultimo artista con incarico ufficiale per l'incisione presso l'Accademia bolognese, prima che quel ruolo, sospeso e poi disperso fra vari istituti della regione, venisse infine restituito - segno del destino - proprio a Giorgio Morandi nel 1930 (con il solo preliminare di una 'reggenza' d'ufficio assolta da Majani nel 1929).

Con Morandi, chiusa la succinta trafila dei 'segni pervenuti e ripresi', siamo al Novecento che è il tema designato di questa ricognizione; e, fin dai primi decenni, con Morandi siamo nel cuore del tema al più alto ed intenso livello. Già prima di quella data, 1930, il Morandi studente, e giovane artista, doveva aver maturato una scelta a favore del rigore per la pratica dell'incisione, consapevole del retaggio della storia, e in antitesi alla policromia fasciosa dei ghirigori grafici liberty ed Aemilia ars imperanti. Ne fece poi un ferreo credo sia come artista maturo, che come docente. "Insisto maggiormente sull'incisione a puro segno perché è stata una delle tecniche tradizionali dell'incisione classica italiana"¹.

¹ Morandi avverte la necessità di dover avviare per l'incisione un moderno ripristino della qualità e dell'ortodossia della tradizione. Il ruolo che assume è stato davvero incalcolabile; e lo interpreta con autorità via via maggiore, mutando la sua condizione da studente, ma già figura di chiara identità - quando si diploma all'Accademia di Bologna nel 1913 - ad artista affermato - celebrato come incisore ancor prima che come pittore - a maestro e infine docente. La sua figura, l'etica operativa (in incisione, e non solo), il costume morale ed intellettuale, hanno informato altre figure di artisti, generazione per generazione, nella continuità di un tramando indelebile che, ancora oggi, ci consente di parlare di scuola 'morandiana' dell'incisione a Bologna, senza per questo incorrere nel 'morandismo'.

Lo testimonia Pompilio Mandelli: "Morandi non voleva formare una 'scuola', nel senso storico tradizionale; e precisava con puntiglio che il suo insegnamento era di 'tecniche dell'incisione' (segue)

Così conclude Morandi, sobrio nelle parole, parco nei concetti, una sua breve relazione didattica scritta, il 2 ottobre 1935.

Anche Luciano Minguzzi ricorda che nella lezione di Morandi niente era lasciato al caso e che il maestro “rifuggiva con evidente fastidio da tutto ciò che poteva uscire da fortuita coincidenza”.

Da poche note, traspare forte, in filigrana, il suo intento di mantenersi fedele ad un abito tecnico-poietico scevro di trasgressioni o artifici.

Nel segno di Morandi

Appare inevitabile estendere ‘nel segno di Morandi’ questa breve lettura diacronica e ‘diagonale’ sugli artisti che hanno tracciato o percorso la rotta dell’incisione nel corso del Novecento; avendo anche l’Accademia come punto di riferimento, perché tutti l’hanno frequentata, salvo poche rilevanti eccezioni: Carlo Corsi, formatosi all’Albertina di Torino, Borgonzoni, che seguì altri corsi formativi, Sergio Romiti e Concetto Pozzati, per scelta. Basta la sola figura di Morandi a spiegarlo; e del Morandi incisore che contende al pittore il primato artistico. Il valore alto ed emblematico della sua opera, la qualità mirabile che la regge, lo motivano. Morandi è unico quando esalta quel suo mondo di forme quotidiane che, per non essere ‘importante’, sarebbe stato soggetto anedddotico e di contenuto minore, se una vena lirica ed intellettuale di straordinario tenore non l’avesse invece

sostenuto fino a farcelo apparire di fatto come immagine di un valore universale. L’aura metafisica (anche quando l’opera di Morandi ‘metafisica’ non è propriamente) e sublime dei fenomeni della realtà è fissata in una dimensione estatica e contemplativa, oltre il limite del tempo e dello spazio della terrena esistenza; ma tuttavia resta pervasa dal senso profondo dell’esistere, che permane là dove un paesaggio si sdefinisce nell’accordo dei toni o una natura morta è posata nella penombra del chiaroscuro.

Abbiamo detto che con Morandi avviene una vera e propria rifondazione culturale della storia gloriosa dell’incisione, a Bologna; e aggiunto che, in lui, la coscienza di tale necessità si rivela precoce. È vero che “gli amici degli anni di formazione non sono i giovani antifloreali bolognesi più vivaci e scapigliati - da Ugo Valeri e Athos Casarini a Protti, Pizzirani e Corsi - quanto piuttosto Osvaldo Licini, suo compagno d’Accademia, Severo Pozzati, Mario Bacchelli e Giacomo Vespignani di Lugo” (Solmi): ma è pur vero che antiflorealismo, moderate incursioni futuristiche (1914), e rifondazione di una norma ‘classica’ sono le coordinate che guidano la rotta di Morandi al suo abbrivio, prima della stagione metafisica (1918-’19) e del successivo approdo a Valori Plastici e Novecento.

Il florealismo e il contesto Aemilia Ars costituivano, d’altra parte, la situazione da sovvertire per una rifondazione dell’incisione. A titolo di esempio, si può indicare una emblematica rassegna: *Bianco e nero. Pubblicazione della Società E.Francia*, Bologna, 1916, che annovera nomi e orientamenti in auge: De

all’acquaforte; “ognuno deve avere il proprio timbro”, concludeva Morandi”.

Così, se non si vuole parlare di ‘scuola’ nel senso rifiutato da Morandi, si potrà tuttavia parlare di una tendenza tecnico-poietica dell’incisione, sviluppatasi a Bologna nel senso della sua lezione, quale dedizione allo specifico operativo della disciplina secondo regole ineludibili.

Si può concludere questa premessa al tema, fra passato e modernità, con un passo di Franco Solmi, il quale, rifacendosi alla via tracciata da Morandi, scrive: “Così la storia della scuola bolognese dell’acquaforte restò caratterizzata da un impegno di qualità obbligante, dall’autonomia dell’immagine specifica che si collega strettamente alla pittura o scultura dei singoli artisti ma non vi si risolve, restando sempre un’espressione originale e distinta, mentre in altre aree italiane gli artisti hanno preferito usare l’incisione come tecnica collaterale e veicolo di espressione in qualche modo ‘minore’”.

Con qualche dovuta riserva, relativa alle singole identità, a Bologna ed altrove, si può sostanzialmente convenirne.

Luciano Bertacchini può ben rientrare – per elezione riflessa dalla pittura, come s’è detto - nella logica della considerazione di Solmi.

Carolus, Majani, Guerrini, Baruffi, Antonio Maria Nardi, Giuseppe Ugonia, Emma Bonazzi, ed altri.

E conviene ribadire una circostanza di grande significato, nella logica della nostra lettura.

Giorgio Morandi sale alla cattedra d'incisione (nuovamente istituita per lui nel 1929, si è detto, e retta per quel solo anno da Augusto Majani) nel 1930 proprio agli esordi della straordinaria stagione artistica e poetica descritta da Arcangeli; quella degli oggetti "rievocati alla vita, medianicamente (...) la vita degli interni domestici, lo strato più nascosto della storia italiana", e Morandi "(...) a partire dal 1929, con un'operazione che dura fino al 1937, per non ceder del tutto fino al '43, volle sperimentare il rovescio di quella che era stata la sua breve stagione metafisica (...) furono allora nature morte, paesaggi, i più moderni, probabilmente, dell'Europa di quegli anni, dove (...) la materia e la morte parlano con una voce desolata e struggente (...) l'oggetto (...) ora riaffondava nella sua matrice di materia, corpo fisico ancora, ma irriconoscibile, in deriva (...); un brano di vita".

Il riflesso fra arte e magistero, del quale si è accennato, va riletto in questa chiave, esaltato nelle valenze di tutta la sua portata culturale per la formazione dei giovani artisti, come Bertacchini, destinati a succedere ai maestri negli anni a venire.

Altri segni

Alla generazione di Morandi, nato nel 1890, appartengono Giovanni Romagnoli, 1893, e Sepo (Severo Pozzati), 1895, due personalità fra loro diversissime, e diversissimi, entrambi, da Morandi; non senza aggiungere qui anche un solo pensiero al grande Osvaldo Licini, che fu suo compagno di corso.

Il 'neosestecentismo impressionista' di Romagnoli si traduce in incisioni caratterizzate dal ritmo sciolto di una grafia fresca e leggera, rapida, nervosa e frizzante, spezzettata e frammentata sino al polverizzarsi e allo sciogliersi nella successione di delicate e commosse sensazioni luminose e tonali in

una gamma di impalpabili sfumature grigio-argentee. Sono deliziosi nudi, o interni e nature morte che evocano quella sua riconosciuta affinità culturale con l'aura del postimpressionismo francese, confortata anche dalle frequentazioni statunitensi con Pierre Bonnard a Pittsburgh.

Né mancano i riferimenti internazionali a Sepo, attore assoluto in Francia della storia della grafica, amico di Picasso, e protagonista della vita artistica e culturale parigina. Ma la sua cifra europea, nell'incisione, nelle forti e risentite prove degli anni 1914-'17, insiste - condivido l'interpretazione felice di A.C. Quintavalle - sui "riferimenti artistici di Sepo in area tedesca, attraverso la quale gli sarebbe stata mediata la lezione di Cézanne e con cui avrebbe avuto rapporti anche molto puntuali, nella figura di Kathe Kollwitz, forse conosciuta attraverso le riproduzioni in *Simplicissimus*, 1909".

Se si considera l'attività di Mario Pozzati (nato nel 1888) disegnatore, non si può fare a meno di pensare che tutte le sue prove, forti e 'tagliate' come una puntasecca, valgono altrettante virtuali incisioni di mirabile qualità.

Aprè il nuovo secolo, in ideale continuità con il 'decennio' precedente, Bruno Saetti (1902), votato alla litografia, che volle istituire presso l'Accademia di Venezia; una tecnica la cui policromia ha felicemente tradotto la qualità granulosa e polverizzata delle sue nature morte con le angurie dal rosso pompeiano acceso, ripreso nei soli immoti di tanti paesaggi alle soglie dell'astrazione.

Presenza di spessore è poi quella di Giovanni Korompay (1904), a Bologna nel dopoguerra, dopo una militanza futurista di tutto valore, e approdato - anche nell'incisione - a forme di rigoroso astrattismo geometrico: in quelle degli anni '60 e '70 paesaggi industriali e urbani sono interpretati con tale semplificazione strutturale da dover ricorrere ai titoli per riconoscerli.

Il nucleo successivo d'artisti è il primo degli 'allievi di Morandi' (iscritti o nell'orbita) escluso il caso singolare di Paolo Manaresi (1908), per un solo anno allievo mancato, essendosi diplomato nel 1929; il quale dovette poi risolvere indirettamente e a distanza, il proprio rapporto-confronto con l'ingombrante presenza del maestro, fino quasi ad esorcizzarla nell'emblematico *Omaggio a Morandi*, 1950, come se l'artista volesse segnalare il proprio 'morandismo differente', accanto ad altre sue valenze:

Manaresi è infatti un bellissimo incisore d'elezione, dotato di singolare vena lirico-poietica.

La condizione di Manaresi è, del resto, più generale e investe un'intera situazione artistica italiana. La descrive, con sintesi magistrale, Andrea Emiliani: "Abbiamo avuto, in Italia, almeno due grandi incisori (e parlo solo delle punte) che sono certamente e senza possibilità di equivoco Morandi e Bartolini. Sono attualmente al lavoro alcuni veri incisori, Brusaglia e Guerreschi insieme a pochissimi altri (...) In Italia, la specialità grafica, da Morandi a Carrà, rifletteva acutamente l'ansietà dei tempi nuovi, diventando anzi strumento di stretta avanguardia (...) più profondamente la grafica doveva risentire della personalità di uno di loro, Morandi, che per quasi cinquant'anni vi poneva il sigillo della sua opera davvero immensa e forte, vivente nella sua durezza scabra e disadorna ancor più che la pittura stessa (...) per un grafico, infatti, Boccioni prima e poi Maccari, e soprattutto il magnifico Bartolini, restano sempre come ali tornanti, irrequiete e anarchiche, nel clima padano e appenninico instaurato da Morandi in Italia (..) ne sanno qualcosa i giovani incisori, incarcerati nella dura forma di quel paesaggio (..) pensate a Ciarrocchi e a Brusaglia, alla riserva di ruvida, potente fermezza messa da quest'ultimo per dissacrare una perfezione vivente, alla lenta riconquista perfino iconografica di un nuovo, di un 'altro' paesaggio".

Il confronto con Morandi è dunque radicale ed ineludibile, per tutti; a meno che non siano 'altri' gli orizzonti (Virgilio Guidi, Fontana, Marino...) o le tematiche, come nel caso davvero singolare di Tono Zancanaro e della sua epopea del Gibbo.

Quadri sinottici

Tentiamo un quadro sinottico, per generazioni, con un occhio all'anagrafe degli artisti, e l'altro alla loro militanza accademica ed attività operativa.

È un trittico di dati non sempre sincronico e consequenziale perché la vocazione all'incisione si manifesta in tempi diversi, caso per caso: alcune precoci (Minguzzi, Rossi, e De Vita, ad esempio), altre mature (Manaresi), o ritrovate ad intervallo di tempo (ancora Rossi); Luciano Bertacchini rientra in questi ultimi due casi.

Si infittisce così, ulteriormente, l'intreccio di una trama in se stessa ricca di articolazioni: De Vita, ad esempio, figura già - dalla metà degli anni '50 - alle più importanti rassegne dell'incisione, e ad alto livello competitivo, in compagnia di artisti che lo precedono di una generazione, e persino oltre, maggiori di vent'anni o più rispetto a quel talento subito esploso, già nel '52 (chi non ricorda la sua acquaforte *A,I,E,O,U, ?*), appena ventitreenne.

Per lui ed altri, in incisione o altre discipline, il discorso si ripropone dunque, 'oltre l'Accademia', nel confronto fra 'generazioni artistiche', ben più vero e stimolante di quello fra le 'generazioni anagrafiche' degli artisti, in un rapporto che prescinde dall'età, pur tenendo conto delle tendenze storico-artistiche di provenienza o appartenenza; a Bologna, tutti lo fanno, il portabandiera di tale condizione è stato il vecchio-giovane Carlo Corsi.

Riferendoci ai quadri sinottici che seguono in nota, e per quanto consentito dai limiti di questo testo, s'amplierà la lettura di alcune figure e dell'opera relativa; per altre non si potrà che ricorrere ad un cenno, o alla semplice citazione, la quale tuttavia, è comunque un evidente segno di riconoscimento. Confido che eventuali omissioni involontarie siano assolute².

² **Primo quadro; generazione anni '10 (Natali, Mascellani, Montanari, Baccilieri a parte, nati poco prima) in Accademia negli anni '30: Norma Mascellani, Giuseppe Natali, Militza Montanari, Venanzio Baccilieri, Alfonso Bortolotti, Ilario Rossi, Luciano Minguzzi, Mario Bonazzi, Pompilio Mandelli, Nemesio Orsatti, Gino Gandini, Dino Zuffi, Quinto Ghermandi, Arnaldo Rapparini, Nello Leonardi, Elena Bellingeri, ed altri.**

Ad essi vanno aggiunti **Luciano Bertacchini e Leone Pancaldi**, i quali, per obblighi militari hanno frequentato l'Accademia in tempi diversi, e ottenuto il diploma nel dopoguerra.

Vale la pena di riportare qui il pronostico espresso da Morandi nella citata relazione didattica del '35, relativa al suo corso: "Dato che la scuola funziona da pochi anni, non posso parlare di artisti di valore che in essa si siano formati ma semplicemente di allievi che danno bene a sperare. Essi sono: Bandieri Giorgio; Bartoli Giuseppe; Chiappelli Aldo; Mascellani Norma; Natali Giuseppe e Rossi Ilario".

Altri segni ancora

Prima di dedicare qualche profilo o una semplice didascalia alle figure degli artisti incisori, conviene ricordare ancora come l'Accademia abbia registrato felici 'successioni dinastiche' alla cattedra d'incisione nel rapporto maestri-allievi, con esiti illuminati.

La linea ininterrotta Morandi-Manaresi-De Vita (1930-'57; 1957-'75; 1975-'92) ha garantito un magistero di sovrano livello, prima dell'avvento, comunque saliente, di figure come Dino Zuffi, allievo della prima ora di Morandi e già assistente di Manaresi e De Vita, o di quelli, più recenti, di Zecchi (scuola Manaresi) e Cataldo Serafini (già assistente di De Vita); o di Clemente Fava, che però non è stato allievo a Bologna.

Ma anche una schiera di artiste, votate all'incisione, ha poi percorso una rotta analoga: Stanghellini, Bonini, Vannini, Candini e Maria Agata Amato. E qualche comparsa, nella didattica dell'incisione in Accademia, l'ha fatta anche uno dei più validi artisti delle ultime generazioni, Luca Caccioni. Al contrario, fuori da ogni rapporto con l'istituzione, è doveroso rendere

un omaggio alla figura di Giuseppe Zùnica, che fu non solo dedito incisore, ma colto ed appassionato promotore dell'incisione a Bologna con l'attività dell'A.I.E.R.

Paolo Manaresi succede - 1957 - a Giorgio Morandi nella cattedra d'incisione a Bologna, dopo aver retto quella di Firenze, l'anno prima.

Fu certo un'eredità culturale pesante, anche se Manaresi era forte del prestigioso Gran Premio Internazionale per l'incisione alla XXVII Biennale di Venezia, conseguito nel 1954, che lo conferma maestro dell'incisione italiana.

"L'ombra di Manaresi stringe la gran luce di Morandi", ha scritto Stefano Bottari. Per quasi vent'anni, Manaresi sostenne quell'eredità con maestria, padrone com'era di una tecnica raffinata e persino virtuosa; fino al 1975, quando lasciò la cattedra a Luciano De Vita.

In quell'ombra, l'artista esprime pathos nel crescendo di forme e soggetti via via incruditi, che si rivela, sotto metafora, nelle 'metafisiche' spiagge solitarie degli anni Settanta, teatro desolato di sterpi torturati e nature morte

Allievi che "danno bene a sperare": bellissima chiosa che rimetto al vaglio dell'attualità.

Secondo; generazione anni '20, in Accademia negli anni '40 o poco oltre: Giuseppe Ferrari, Maria Petroni, Vasco Bendini, Bruno Pulga, Pirro Cuniberti, Dino Boschi, Ugo Guidi, Leonardo Cremonini, Carlo Leoni, Marco Gerra, Bruno Olivi, Silvia Torchi Ricci Armandi, Luciano De Vita, Milton Glaser, Giorgio Pesci, Germano Pessarelli.

Terzo; generazione anni '30, in Accademia nel pieno degli anni '50, salvo Contini, fra '40 e '50: Emilio Contini, Nino Crociani, Giuliano Vangi, Gino Fersini, Alfonso Frasnedi, Carlo Santachiara, Ettore De Sanctis, Giorgio Azzaroni, Ginda Jannini, Romana Spinelli.

Quarto; generazione anni '40 (salvo Boni e Landini, nati nel '39) in Accademia negli anni '60: Adriano Boni, Raffaele Biolchini, Maurizio Bonora, Maurizio Bottarelli, Pietro Lenzini, Giuseppe Landini, Dante Mazza, Luigi E. Mattei, Vincenzo Satta, Cataldo Serafini, Davide Scarabelli, Nicola Zamboni, Luigi Zecchi, Maria Grazia Bertacci; ed anche Attilio Foresti.

Quinto; generazione anni '50 e '60, in Accademia fra '70 ed '80: Piero Manai, Annamaria Stanghellini, Marco Pellizzola, Paola Vannini, Manuela Candini, Ketty Tagliatti, Irene D'Annunzio, Paola Collina.

Per le ultime generazioni, s'è aperta una situazione specifica di buon rilievo, e ad essa lasciamo il testimone della ricognizione, che naturalmente va ripresa ed aggiornata nel tempo.

Nel 1985 è stato infatti istituito presso l'Accademia il Premio d'incisione Giorgio Morandi, riservato agli studenti dei diversi corsi, e voluto dalla munificenza di Vincenzo Ghirlandi in onore del grande maestro di cui era amico e collezionista. Nell'arco di ormai quindici edizioni si è rinnovata la convinzione che la scuola bolognese dell'incisione non abbia mancato di proporre figure di giovani artisti che "danno bene a sperare", per usare le parole dello stesso Morandi nella sua relazione didattica del 1935. Il tempo, facendo riferimento alle prime edizioni, ha già espresso qualche conferma; per le designazioni più recenti, occorrerà attendere. Ma qualche nome di vincitore o concorrente è giusto sia qui trascritto, in ordine sparso: Caccioni, Nedda Bonini, Philippa Armstrong, Maria Luisa Tadei, Buttaro, Alberta Pellacani, Alessandro Pessoli, vincitore '88, Adriano Nardi, vincitore '89 (nipote di Antonio Maria Nardi: anche fra gli allievi ci sono 'successioni dinastiche'), Luca Serra, Sergio Cavazzini, Monica Cuoghi, Anna Zarrillo, Karin Andersen, Michele Bertolini, Monica Carrozzoni, Federico D'Orazio, Marco Neri, Benizzi, Alessandro Aldrovandi, vincitore '92-'93, Fabrizio Rivola, Beatrice Pasquali, vincitrice '97, Ines Bertolini, Marina Bolmini, Cinzia Ortali.

che partecipano al sole calante il senso struggente di un inconfessato 'cupio dissolvi' dell'artista.

Ma anche nature morte e paesi, e generi sacri (visionari e drammatici, questi ultimi: crocifissioni, scheletri, martiri, transiti, annunciazioni, apocalissi, deposizioni che ripensano Goya e Daumier in chiave espressionista e grottesca; con qualche affinità - sostiene Roli - con la Scuola romana del dopoguerra) attestano il rapporto emotivo, sottile e insieme profondo, fra artista e soggetto.

L'inquietudine dolce e profonda dell'uomo Manaresi, e dell'artista anche, trova nel 'segno' dell'incisione il suo accento più alto, facendosi il bulino sismografo delle emozionante impressioni e memorie che l'animo trasmette alla mano.

Si pensi a come l'artista affronta, quando la figurazione si fa narrativa, il tema dei 'derelitti' (sacri o laici che siano) e della 'condizione umana'; talora esemplarmente colta anche sotto metafora, nell'esistenzialità sofferta di alcune nature morte.

Si pensi a come l'aura 'notturna', cara a Manaresi, si proietti nel quotidiano visionario di paesi e periferie periodicamente frequentate; periferie 'sironiane' dove l'occhio abbagliante e sbarrato delle finestre, dai caseggiati, fora la notte con la disperazione di un richiamo.

Ha scritto Renato Roli: "uno sguardo impietoso su povere parvenze assimilate nel riverbero di una notte lunare senza fine; specchio d'una sofferta condizione umana, segretamente pagata in proprio". Dalla quale si può infine evadere solo con un gesto estremo; compiendo un'opera d'arte o la propria stessa vita.

Fra i più precoci incisori, oltre Morandi e l'Accademia, troviamo Luciano Minguzzi e Ilario Rossi.

Luciano Minguzzi sembra interpretare, nell'incisione, l'immagine-veronica della sua scultura. Una struttura grafica aspra, dura e densa negli incroci acuti del segno, intensamente scavati fino ad adombrare, per contrasto con il foglio bianco, l'idea di un volume, sfaccettato e prismatico, che restituisce l'anima delle forme plastiche, forti e torturate, proprie della sua opera.

Ilario Rossi, 'costituzionalmente' pittore, 'incide la pittura' quando lavora

di bulino.

Prima, nell'intrigante 'ripetizione differente' del 'morandismo' offerta in versione corsiva, mostra la sua originalità. Ma l'artista poi la esalta, quando offre la sua musa maggiore - la pittura - alla rilettura dell'incisione, musa minore sensibile ed accorta, vibrante ed analitica. Sostanze, colori, forme, toni, tocchi, campiture della pittura ne escono come radiografati, in negativo; e, per effetto più che per compiuta traduzione, l'aura della pittura resta affidata alla sola persistenza della sua nervatura segnica - ora svelata, e infittita nell'affioramento - che prima appena trapelava, a tratti, nella trama dei dipinti. L'incisione ridefinisce, per segni, intrecci e qualche chiaroscuro, l'impianto grafico dell'immagine che la pittura ha sdefinito - di fatto o solo virtualmente - nei suoi impasti e negli spessori, mentre il pennello prendeva a trascorrere la tela.

Scultore come Minguzzi è stato pure Venanzio Baccilieri, del quale era fraterno amico, così come di Rossi e Manaresi.

Il suo lavoro all'acquaforte, oltre 150 titoli raramente resi pubblici dopo il '60, ha vena da autentico incisore d'elezione; rispetto a Minguzzi, l'opera grafica di Baccilieri non è solo parallela ma complementare e distinta rispetto ai temi e alle soluzioni stilistiche della scultura. La sua vocazione all'incisione è più tarda (metà anni '50), ma si è sviluppata costantemente: da un magico 'neorealismo' di scorci periferici e di sironiane case 'assemblate', poi rarefatto fino a divenire texture astratta, all'avvento (dal '60) di un singolare ultimo naturalismo 'morandianamente' pacato nella composizione, fra figurativo ed astratto, sfociato infine in un'informalità surreale, fra organica e vegetale, di dense e intense forme segnico-chiaroscurali.

Fra gli assidui alle rassegne d'incisione, nel primo gruppo ricordato, figura Gino Gandini, oltre 400 titoli dal '40: campagne e periferie sottese da tenui e impalpabili grigiore, grafie leggere e delicate che evocano il vuoto e l'assenza per alludere alla resistenza di poche cose fissate dal segno, quasi un colloquio a distanza con la poetica di Carlo Leoni.

Alle ' trasparenze ' grafiche si affidano anche le vedute-impressioni di Bonazzi e Bertacchini, dove l'immagine è colta quasi in filigrana; mentre è visionaria, come in un Fontanesi astratto, l'interpretazione che Nemesio Orsatti offre

di scorci quasi trasognati della bassa emiliana; quando l'autore non si affida, come gli accade, ad interpretazioni ironico-satiriche da 'fiammingo' restituito alla modernità. Si ricompono invece, l'immagine della natura, nella metafora degli scorci di paese e campagne trapunta segno per segno da Silvia Torchi Ricci Armandi, la quale, pur di altra generazione, è in linea con questo contesto poetico.

In tema d'intensa levità, andranno esaltate le opalescenze chiaroscurali-madreperlacee delle vedute e delle composizioni di Norma Mascellani.

Ma la natura si esalta invece, eccitata, turbinosa, neoromantica, quando il bulino di Pompilio Mandelli si sostituisce al pennello per cogliere i fantasmi trasmutanti delle scogliere delle Cinque Terre, come se l'anima rediviva di Monet fosse intervenuta ad evocare in chiave informale la meravigliosa avventura dell'ultimo impressionismo; per abbandonarsi infine, in altri temi, al 'regime notturno' di un immaginario dove Mandelli percepisce spiriti di forme vegetali.

Riflessi di mondo (esterno, interiore?) sono anche le impressioni essenziali delle falaises, o le visioni di luce-natura nell'opera grafica di Bruno Pulga (acquaforti, ma anche lito, e serigrafie; dal '60), e così pure le apparizioni inquietanti e amate di quei suoi volti emersi dall'ombra dell'animo.

Un analogo rapporto medianico intercorre fra Giuseppe Ferrari e le sue comparse-apparizioni; oppure psicologico fra i magmi di Maria Petroni, o di Pancaldi, ("Rintraccio immagini che mi riportano ora ad antichità dissepolte – afferma Pancaldi nel '59 - ora all'anticipazione di un futuro fatalmente e presumibilmente risolutivo, quasi richiamandomi a ciò che può essere un senso del tempo ed un suo determinarsi"); o ancora, interviene una vibrazione eccitata nella qualità intensa di Lidia Puglioli.

Visto che, trascorrendo il tema, abbiamo congiunto generazioni e protagonisti diversi dell'informale, converrà continuare con Vasco Bendini. "Con penetrazione medianica – scriveva Arcangeli - ha ripreso le sue evocazioni. Quasi sbollando aria nascosta, o captando barbagli e fluorescenze egli fa riaffiorare dalla materia nuove parvenze. L'immagine si forma, si amplia, esalata in soffocati baleni, trasudata in lebbre dolenti".

Altrimenti, la definizione grafica si fa implacabile nel segno sintetico e

chirurgico dei realismi ipnotici di Cremonini e Boschi; o analitico-narrativa nei paesi irreali (non surreali) di Contini, quasi un 'altrove' possibile e non lontano.

E ancora, in ordine sparso, trascorre la trama sobria dei paesaggi che 'irretiscono' il morbido anacronismo boldiniano di Ugo Guidi, pittore; il tempo favoleggiato e immoto di Landini, dopo quell'organicità figural-surreale fatta di membra compresse propria dei suoi anni Sessanta.

E ancora: gli spettri alieni, simulacri d'una condizione dolente, colti 'in negativo' da Nino Crociani; la inesausta 'figuralità' suscitata dalla dialettica complementare di segno e forma nell'universo di Gino Fersini, il quale - attesta Rolando Bellini - fra impulsi fantastici e 'melancolie' d'üreriane segue "un tracciato sempre più crudo e selvatico, che manifesta una smemoratezza progressiva, la perdita della sapienza grafica, della sofisticazione incisoria, a vantaggio d'una primigenia nudità, di una semplicità inaudita(...)"; i 'teoremi' per figura di Gerra, l'anima pulsante della materia in Olivi, gli spessori battagliati di Mastronardi.

Ma il segreto del 'bianco e nero' sa ben cogliere anche l'arcano dell'ironia oltre quello del mistero e del profondo.

E due maestri del genere sono Ghermandi e Cuniberti. Ai quali si accosta anche la verve di Dino Zuffi.

Quinto Ghermandi, uno dei più grandi scultori italiani ed europei del secondo Novecento, ha condotto la sua opera nel 'segno' dell'utopia, librandosi la scultura fra 'voli' e 'apparizioni'; e suggerisce così atmosfere oniriche, nega rapporti a misura d'uomo e dei suoi territori, imprime all'immaginazione le traiettorie più ardite.

A tutto questo inquieto e brulicante mondo di forme, l'artista dedica poi momenti di riflessione con le composizioni grafiche.

Così la stessa dimensione virtuale (infinita o infinitesimale) creata dal segno sulla superficie bianca del foglio avvolge, nello spazio, quel segno materializzato in scultura. In questo grande archivio mobile e in fermento, segni ridisegnati, memorie, ghirigori, appunti, caricature, atmosfere, geroglifici, pensieri, paesi, progetti e personaggi si inseguono in turbinoso accostamento di immagini avvicendate sulla superficie del foglio e le figure

quasi ammiccano l'una all'altra.

Pirro Cuniberti viaggia da sempre, altrove ed altrimenti, tramite segno, linea, punti, tratteggi, colori e sfumature nel micromacromondo del disegno e della pittura, in una dimensione insondabile, arcanamente sospesa fra misura infinita ed infinitesimale (che coincidono, per Novalis); tale da contraddire mirabilmente la dimensione vera, medio-piccola, dei suoi formati.

Naturalmente, nel suo viaggio, non mancano incursioni nei territori dell'incisione, e, in particolare, della puntasecca, che è un disegno diretto - a bulino - sulla lastra, un esercizio da virtuosi che non ammette errori o pentimenti; come una finale di pattinaggio artistico su ghiaccio.

L'immagine, o la serie di immagini fatte racconto, costituiscono un primo viaggio virtuale. Ma, oltre l'immagine, il viaggio prosegue sulla sua superficie o scende in profondità, nel solco itinerante che il segno compie nel territorio-texture del supporto; in ricognizione reciproca. È un 'iperviaggio' intricato in un solo ammaliante arabesco: sottile, lucido, di gran classe, dove un 'quasi niente' grafico o pittorico coincide con il 'tutto' del quale solo un vero, grande artista è capace.

I geroglifici meccanomorfici affiorati in parata dalle impressioni delle 'incisioni bianche' di Dino Zuffi (invenzione forse condivisibile con Gribaudo, visti i tempi; o persino precedente) appaiono come bassorilievi plastico-cartacei che l'incisione (solo di nome qui, non di fatto) forma 'astenersi' e negando - in un divertito gioco concettuale - la grafica come grafito, come segno inciso; per lasciarlo, quel segno, solo virtuale, a definire oggetti e personaggi creati dall'intarsio delle matrici (assemblaggio metallico) sottostanti il foglio, dalle quali - qui più che mai - il foglio resta 'impresso'.

A questa polimorfa ed agguerrita generazione degli anni Venti, appartengono due fra gli incisori 'd'elezione' più dotati che siano usciti dall'Accademia; per interpretare quest'arte con alto e singolare lirismo: Giorgio Pesci e Carlo Leoni.

Pesci è un maestro nella resa enigmistico-psichica degli spessori densi ed arabescati dei suoi fogli; dove tutto (forme alluse, filamenti, intrichi segnici) fluidamente si mescola senza tuttavia confondersi, e dove all'infinito l'artista tesse e insieme dipana l'ordito della texture per individuare infine il contorno

di una figura o di una forma; oppure per ritrovare solo, incessantemente, il filo del proprio pensiero.

Leoni si presenta per la prima volta al pubblico con una mostra di disegni, quasi una predestinazione. In Leoni sembra scorrere un segno psicologico che collega due punti dell'infinito, da nulla a nulla, per consolidarsi perennemente nello spazio e nel tempo che gli è dato, e restare come una nota sospesa e inestinguibile, "come un suono lungo e teso, entro la mente" (F. Arcangeli), che non cede al silenzio. Il 'segno' (disegni ed incisioni) ha finito per costituire il lessico per antonomasia di Leoni, anche se si può fondatamente sostenere che l'artista avrebbe potuto essere un 'modellatore di rare possibilità', come lo definì Alessandro Cervellati.

L'idea sartriana dell' 'essere e il niente' che il letterato-filosofo francese molto felicemente riferì all' 'uomo' di Giacometti, si riflette - con sottili analogie - anche nella condizione umana, fatta figura nell'opera di Leoni.

Lo conferma, nell'opera grafica dell'artista (non altrimenti che in Giacometti) quel nucleo cospicuo di prove, di straordinaria qualità e valore, che - ben 'oltre' la tradizione - si avventura verso la più lirica e tesa 'astrazione' dell'immagine; dove la dialettica 'segno-vuoto' simbolica del rapporto 'sé-altro da sé', 'coscienza-non coscienza', 'presenza-nulla', in lessico sartriano, resta la chiave più penetrante per apprezzarne il significato.

L'opera grafica di Leoni è un magnete che calamita immagini (storia, cultura, vita, quotidiano) per ridefinirle diversamente (disegnare come 'designare', si è detto) o portarle alla soglia della 's-definizione', dove il segno diviene comunicazione medianica, cifra telepatica di intuizioni, o puro elemento di intelligenza; frammenti, ritagli di mondo (figure, volti, interni, paesaggi cose, animali), tutti virtualmente accorpati in un universo rivisitato dalla sensibilità del pensiero, ovviamente acuito, fine, sensibilissimo, come è proprio dei segregati e dei solitari. Infine, 'è come se sulle sue immagini fosse soffiato un vento ormai fermo, è come se i suoi effetti di piena aria dialogassero ormai col vuoto, con nulla' (F. Arcangeli).

Su quel confine estremo insiste il 'segno' che l'artista ci ha lasciato; segno d'arte e d'esistenza, sopravvissuto e destinato a sopravvivere a sé stesso per avere avuto la forza di annullarsi, quasi consegnandoci - nelle immagini -

quel verso inestinguibile di un raro poeta, Gaetano Arcangeli, appartenuto al tempo e alla cultura di Carlo Leoni: 'Solo se ombra potrai sopravvivere - a rianimare il deserto'.

Sarebbe opportuno, se lo spazio lo consentisse, istituire relazioni e confronti con quanto la 'linea dell'incisione' sviluppa senza toccare nel suo corso il punto di Bologna; la sola citazione è poca cosa, ma almeno è un punto di riferimento dovuto. Oltre le coordinate citate in precedenza, per rapporto a Morandi, converrà riprendere da Brusciaglia e Guerreschi, per nominare subito Baj, Crippa, Scanavino, Boille, poi Soffiantino e Fieschi, e ancora Strazza e Guccione fino a Carol Rama, Gina Roma, ed altri che forzatamente lasciamo all'esperienza dei lettori.

E qui conviene, riconoscendo una qualità artistica equivalente a quella degli artisti appena citati, tornare, per ricordarli, ai 'bolognesi' (poco bolognesi) Concetto Pozzati (grafica, più che incisioni) e Sergio Romiti, la cui gran classe recepisce l'impressione di Morandi per tradurla in luci ed ombre di uno spazio dell'altrove'.

Era inevitabile aprire questa lettura degli artisti-incisori 'oltre l'Accademia', a Bologna e dintorni, nel segno di Morandi; è inevitabile chiuderla nel segno di Luciano De Vita.

Oltre i nostri confini, Morandi è un termine imprescindibile, a De Vita dovranno essere create solo le condizioni perché sia rinnovata l'investitura ricevuta a Venezia, XXX Biennale, 1960, per non citare che questo solo titolo fra i tanti prestigiosi.

Abbiamo sostenuto, in nota all'inizio, che l'incisione originale è e resta disciplina 'antica'. Figura d'uomo e d'artista indelebile nei nostri sentimenti, Luciano De Vita, suo splendido paladino ed interprete, modernissimo nell'immaginario ironico e corrosivo del suo universo apocalittico, nella 'nigredo' dei suoi spessori profondi, è 'antico'; l'ultimo grande incisore antico dell'età contemporanea.

'Nulla c'è di 'moderno' - ci conforta Emiliani - nella tematica delle incisioni di De Vita. I mostri cadono da un tempo che, nella grafica, è di tutti i secoli e di tutte le età storiche'.

E sono i 'mostri' degli artisti storici (o il 'sonno della ragione' che li genera)

i veri maestri di De Vita: Bosch, Rembrandt, Blake, Goya, Ensor, Munch, Redon, Meryon; non a caso identificati da uno 'storico' nella veste di critico, come Emiliani.

La metafora della scena si propone come spazio compresso ed oscuro nell'opera di De Vita; spazio che pure si intuisce illimitato nell'oscurità ed oltre, là dove si estende la 'liquidità del terrore' - felicissima intuizione di Emiliani - in un equilibrio magico ed intatto 'che si regge sul filo altissimo della tradizione grafica: bianco e nero, nigredo, albedo, putrefazione e vita. Nero e bianco'.

In genere, De Vita finisce in qualche modo ascritto all'area informale e postinformale, quale pittore. Vero, per collocazione artistico-anagrafica; errato, considerando la sua ben più complessa vocazione poetica. De Vita 'aveva proprio la faccia di uno che non c'entrava (...) né con le architetture birolliane dell'astratto-concreto, né con le audacie autentiche e provinciali dell'ultimo naturalismo' (A. Emiliani).

Si doveva invece meglio riconoscere - crediamo - nel clima della figurabilità calvesiana che, a Bologna, maturò dopo la *14+2*, 1957, e in coincidenza con *Nuove prospettive della pittura italiana*, 1962, rassegne di preciso valore, che videro entrambe la significativa presenza di De Vita. La figurazione (o figurità) 'mostruosa', di valenza espressionistica, che regge l'immaginario di De Vita fra '52 e '57, appunto, riesce nelle incisioni informali (ma gravide di figure potenziali) del triennio '58-'60; la serie delle *Mutazioni* è un riferimento inequivocabile.

Dal '60 in poi la parabola di De Vita è tesa e forte nella discesa agli inferi di un mondo completamente suo, fra messe in scena reali della sua antropologia grottescamente dolente, ironicamente disperata (si pensi alle realizzazioni plastiche, *L'altare di Bologna*, 1967) e teatralizzazioni grafiche del motivo.

La figurità surreale di De Vita, suscitata dalla nigredo delle incisioni è la stessa che affiora, fatta personaggio, dall'ombra alle luci del proscenio. Personaggi tragicamente grotteschi, eroici nel sopportare la loro degenerata umanità messa in maschera per celarne l'orrore, la mostruosità, o resa muta, imbalsamata, mummificata, e, da ultimo, pietrificata. Come un sofferto silenzio imposto; come un dolente ed inconfessato monumento a se stessi.

Una mutazione inconfessabile eppur teatralmente esposta: come Hyde, come la metamorfosi di Kafka, come il Gollum di Tolkien.

Valgano poche immagini, quasi una summa però in quella incredibile cartella che è *Nel mio giardino*, 1971, a suggerire soltanto quanto ancora si dovrebbe dire di questo artista straordinario.

Sublime; perché il sublime sta anche nell'orrore, come ha insegnato Burke nel Settecento sulla scorta di una linea estetica che risale fino all'antica Grecia; e appunto di sorprese, di stupori, di seduzioni, di piaceri abbiamo bisogno, anche nella declinazione sublime dell'orrore virtuale e profondo di un foglio stampato.

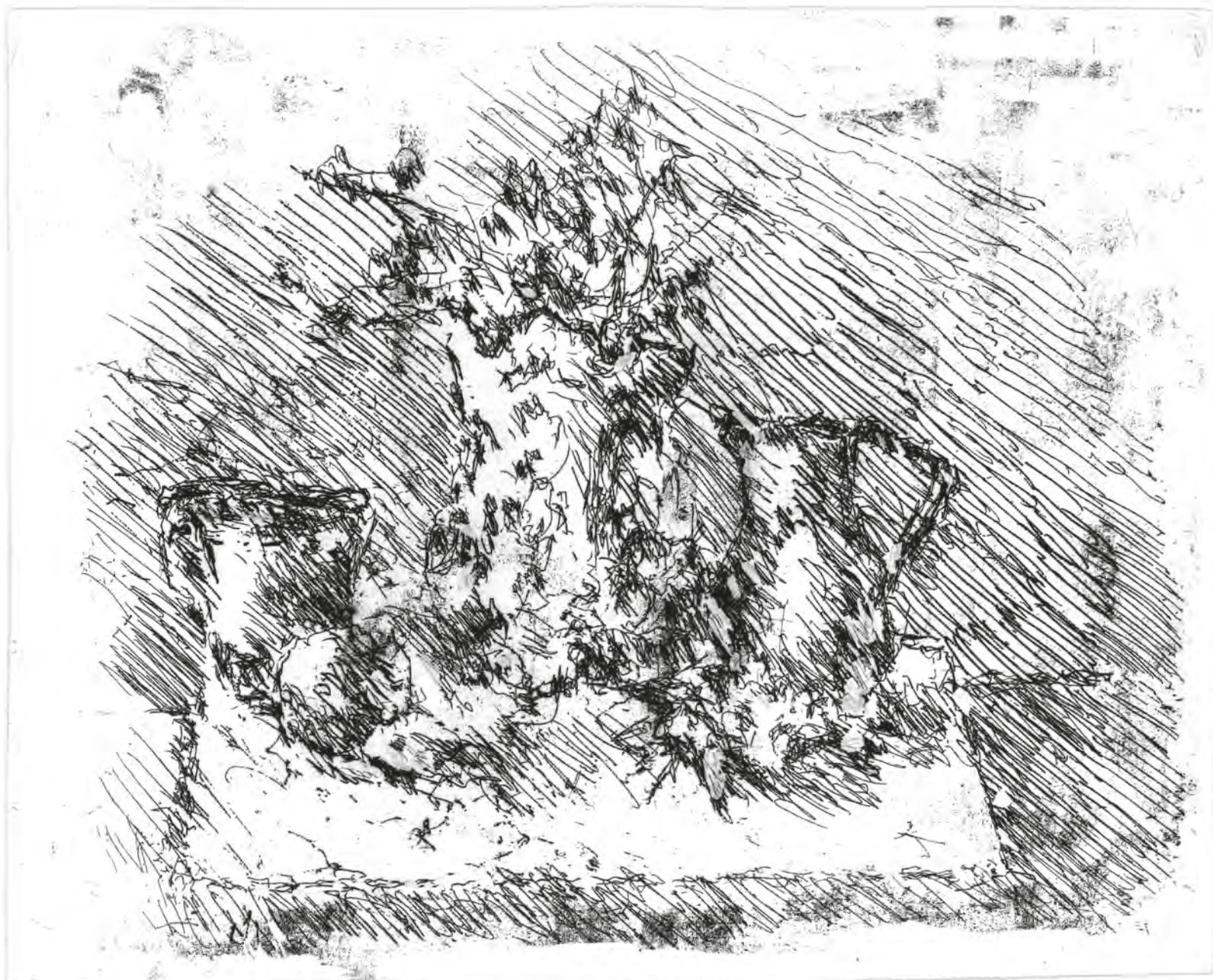
L'immaginario 'originale-originario' dell'incisione - interprete De Vita - sa come suscitargli; e proprio in quel nesso saliente (e davvero singolare nell'incisione) che, in un solo momento operativo, coniuga 'poiesis' e 'techne'.

A tale qualità, esaltata dai grandi e dagli artisti che 'nel segno dell'incisione' si sono manifestati, vorrei in chiusura dedicare una chiosa: un segno, nero su bianco, vivificato dalla corrosione della morsura e rivelato dalla stampa, fra corporeità e spiritualità, è la sintesi di perfetta identificazione tra forma e contenuto, fra gesto e pensiero; gli artisti bolognesi dell'incisione hanno ben saputo esaltare quest'alchimia.

Un'alchimia, fra 'techne' e 'poiesis', che può attingere i suoi termini più alti; quelli che Joseph Rykwert riconosceva alle mirabili metamorfosi della realtà consegnate da un sommo, come Giovan Battista Piranesi, all'arte dell'incisione, inducendolo a scrivere: 'Raffigurò i resti dell'antichità romana con magnificenza così convincente, che i viaggiatori cui erano note le sue incisioni - Goethe, Flaxman e altri - quando si trovavano di fronte alle rovine reali, ne lamentavano la piccolezza e lo squallore'.

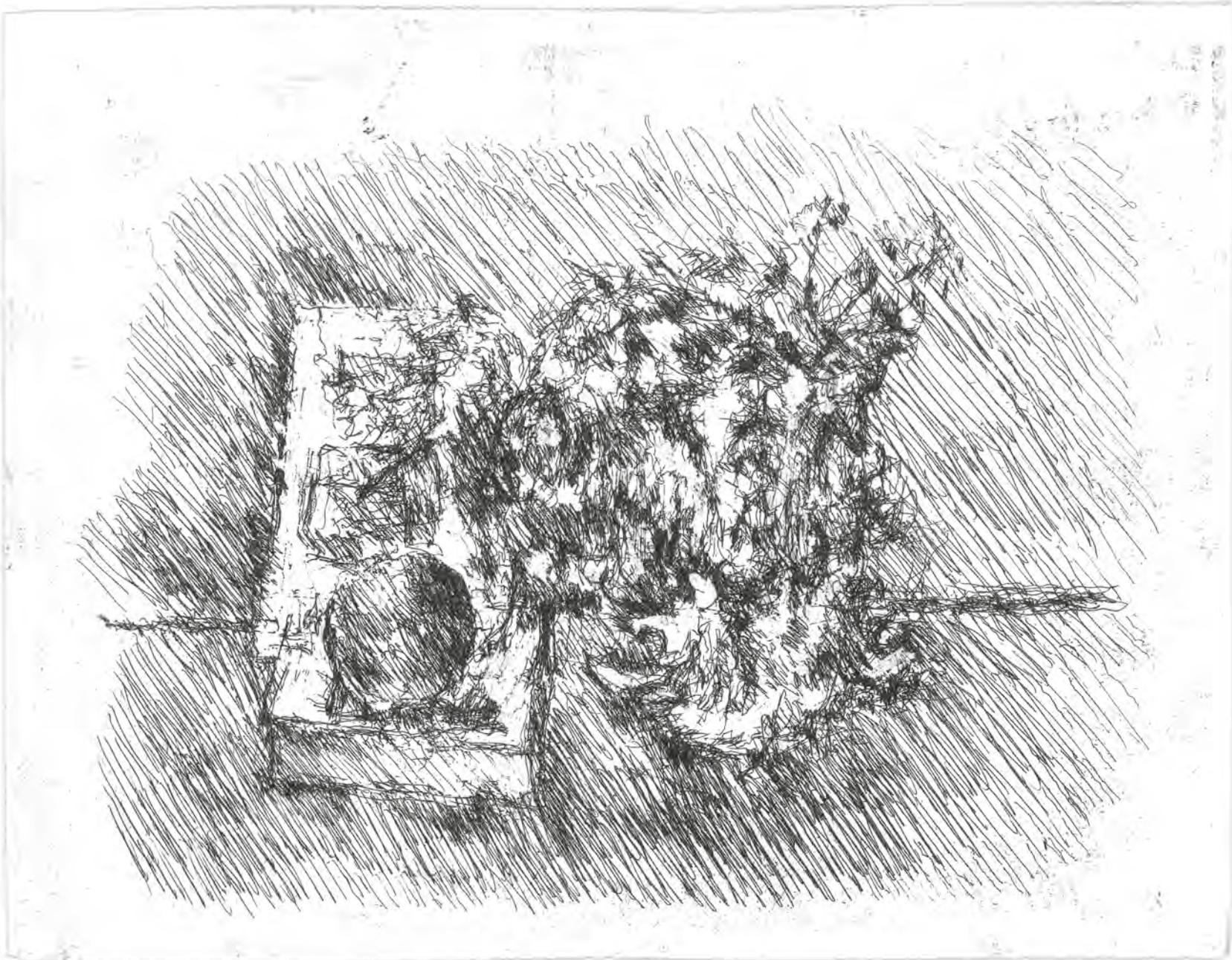
Meglio e più non si potrebbe dire della facoltà, mirabile, dell'incisione.

INCISIONI
2009-1970



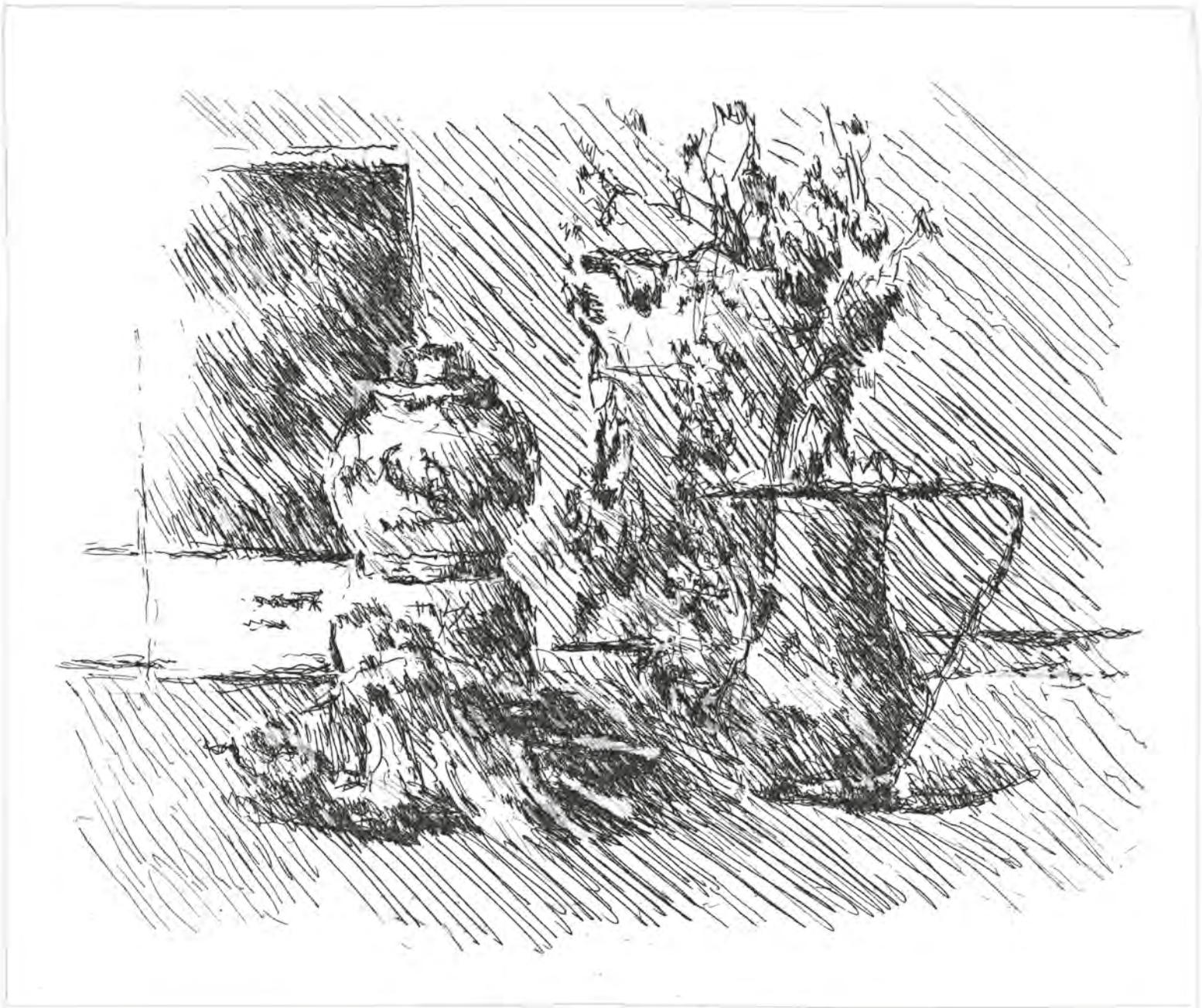
1/25

(Bertacchini/2009-



2/20

L. Bertachini - 2008



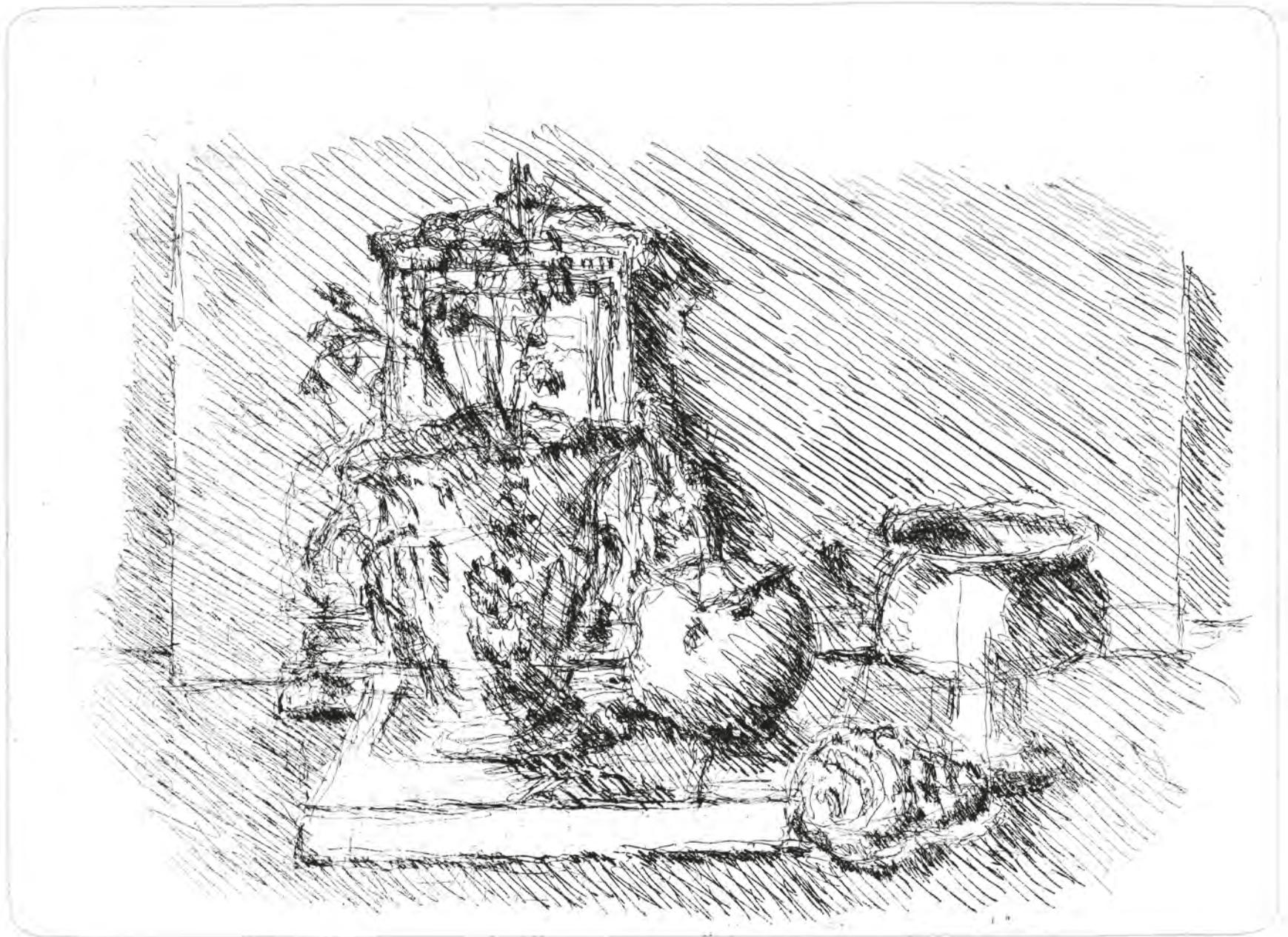
4/20

L. Bertanini-2007-



prova di stampa -

L. Bertacchini - 2006 -



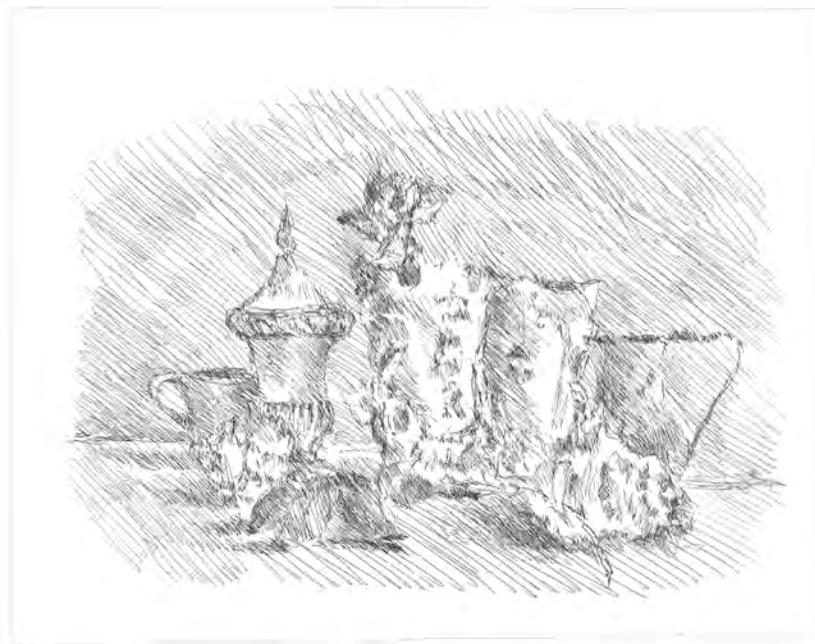
1/25

for Keston - 2005



1877

1877



1877

1877



I/XV

Beitwech 141 - 2008



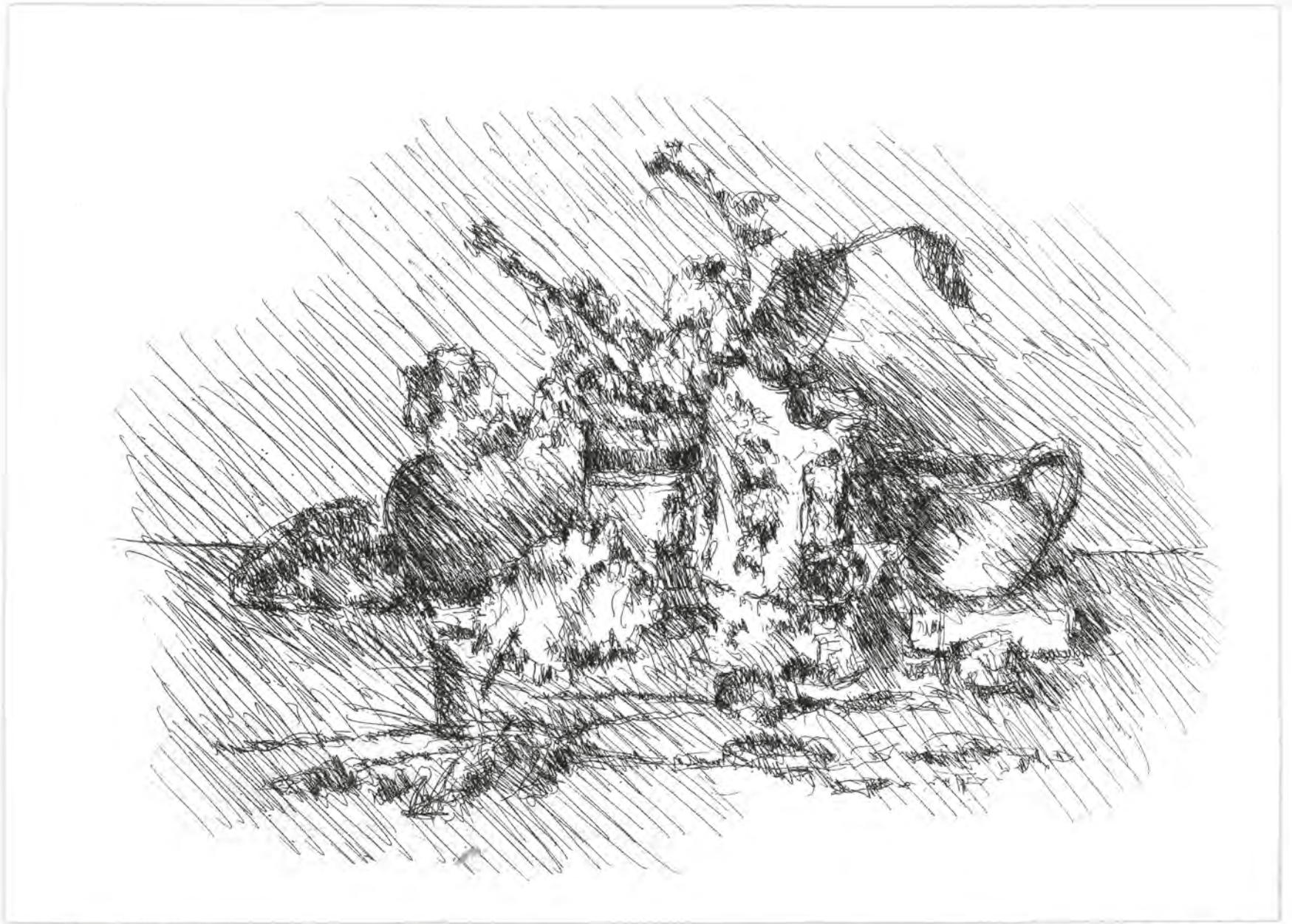
Andis,

(Bentaukiri-01-



N. d. S. 138

L. Bertacchini -



10/XV.

L. Bertolini - 00 -



fr. 16, 5, 1

L. Bertanini - 99 -



21/30

L. Bertaschini - 99 -



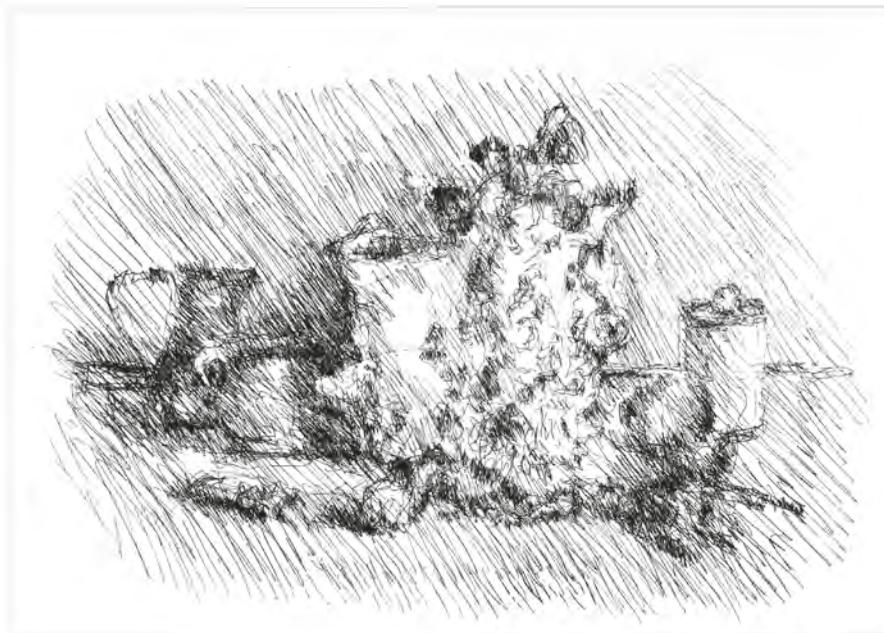
10/20

L. Bertalini - 98-



André

(Berthelin-98 - 1/20)



(Berthelin-97)



And. 6.

L. Bontacchini-97.



And. 6.

L. Bontacchini-97.



1. of 15.

L. Bentanelli - 97 -



15/30

L Bertacchini-96-



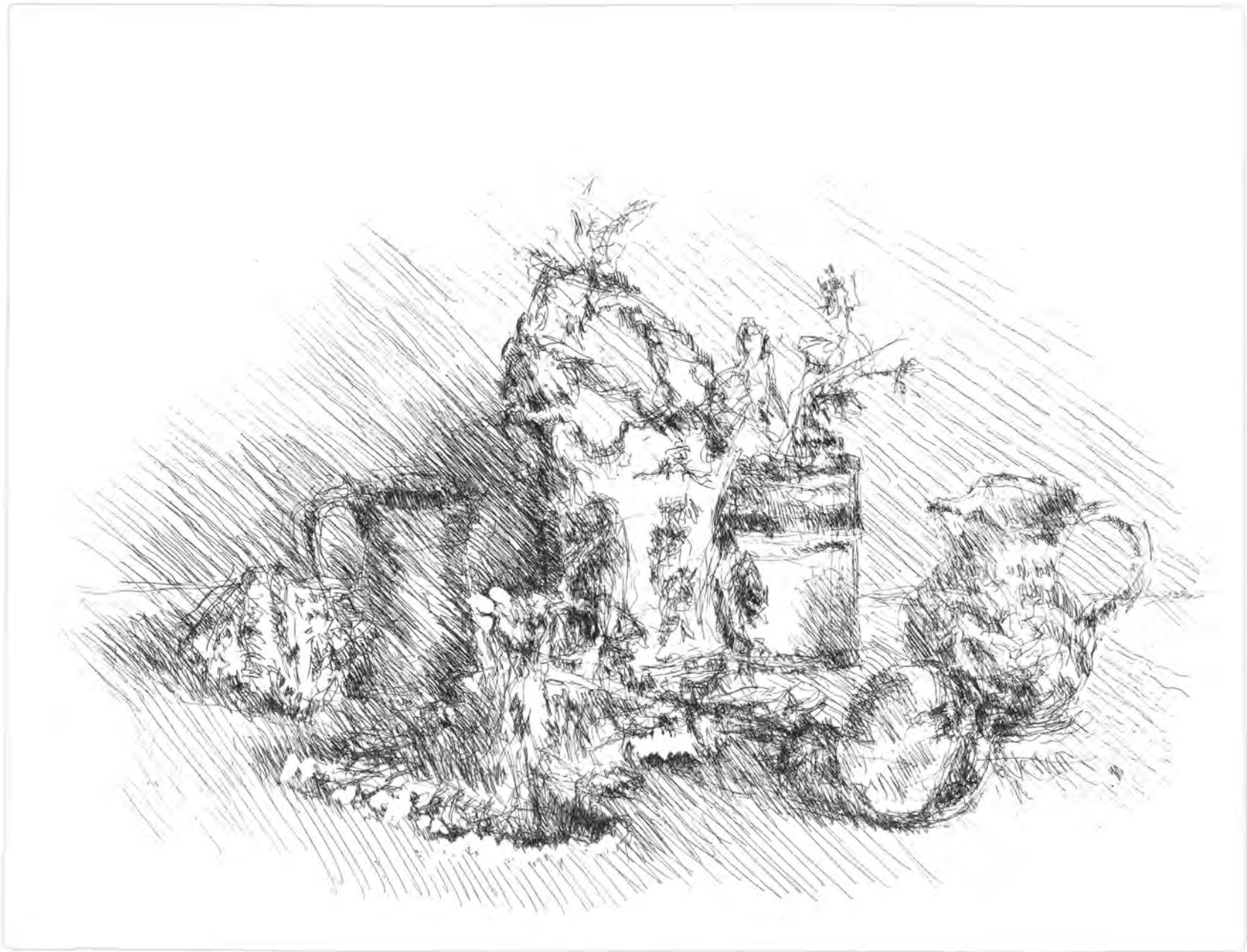
4/30

L Bertacchini - 96.



I/x

L. Bertucchini - 95 -



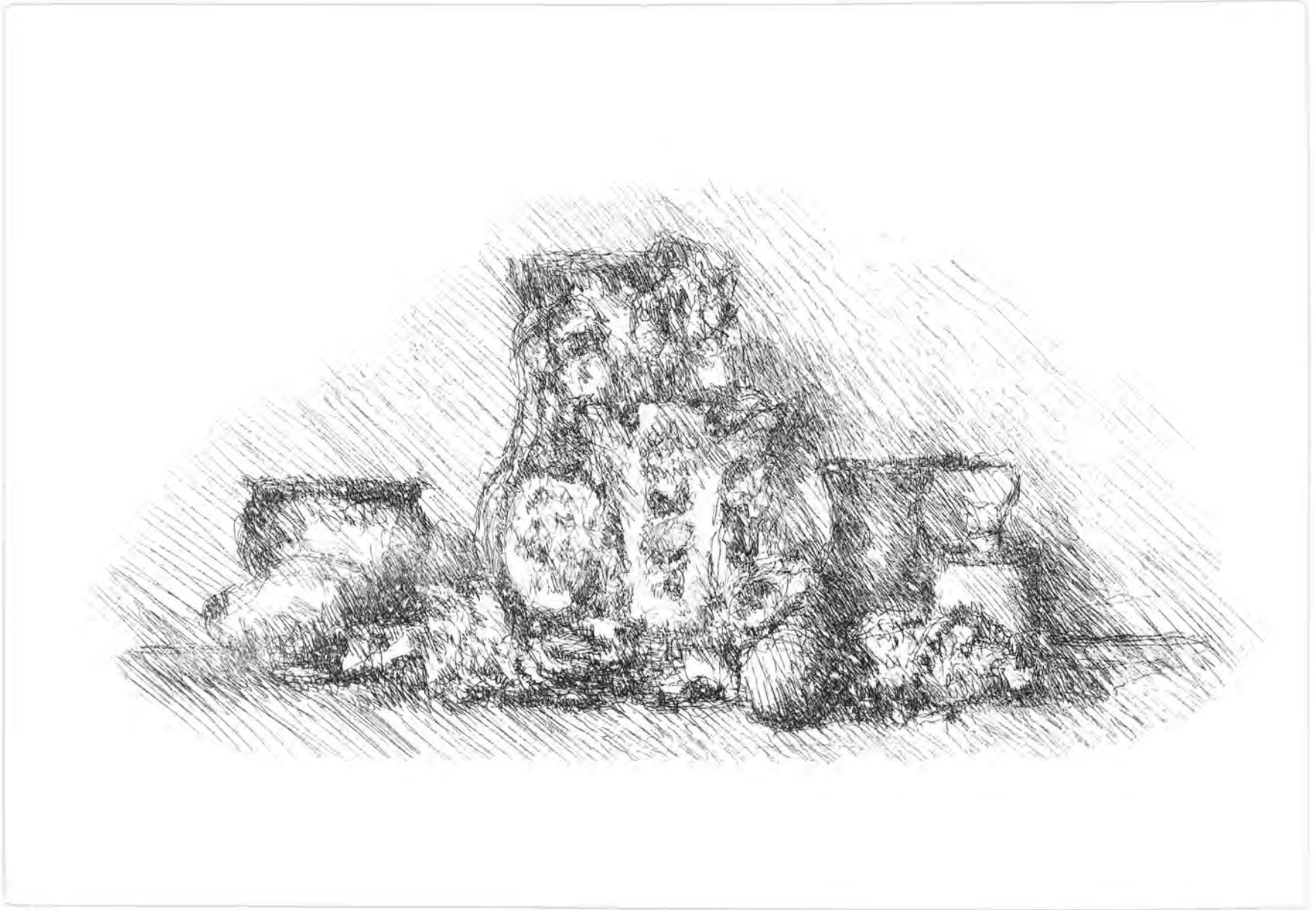
1/15

L. Bertacchini - 94 -



1/15

L. Bontadini - 96 -



1/20

[Bertacchini - 93 -



40/40

L. Bontacchini - 93 -



40/40

L. Bontacchini - 93 -



1/20

L. Bertanini - 92 -



1/20

(Bentacchili-91-

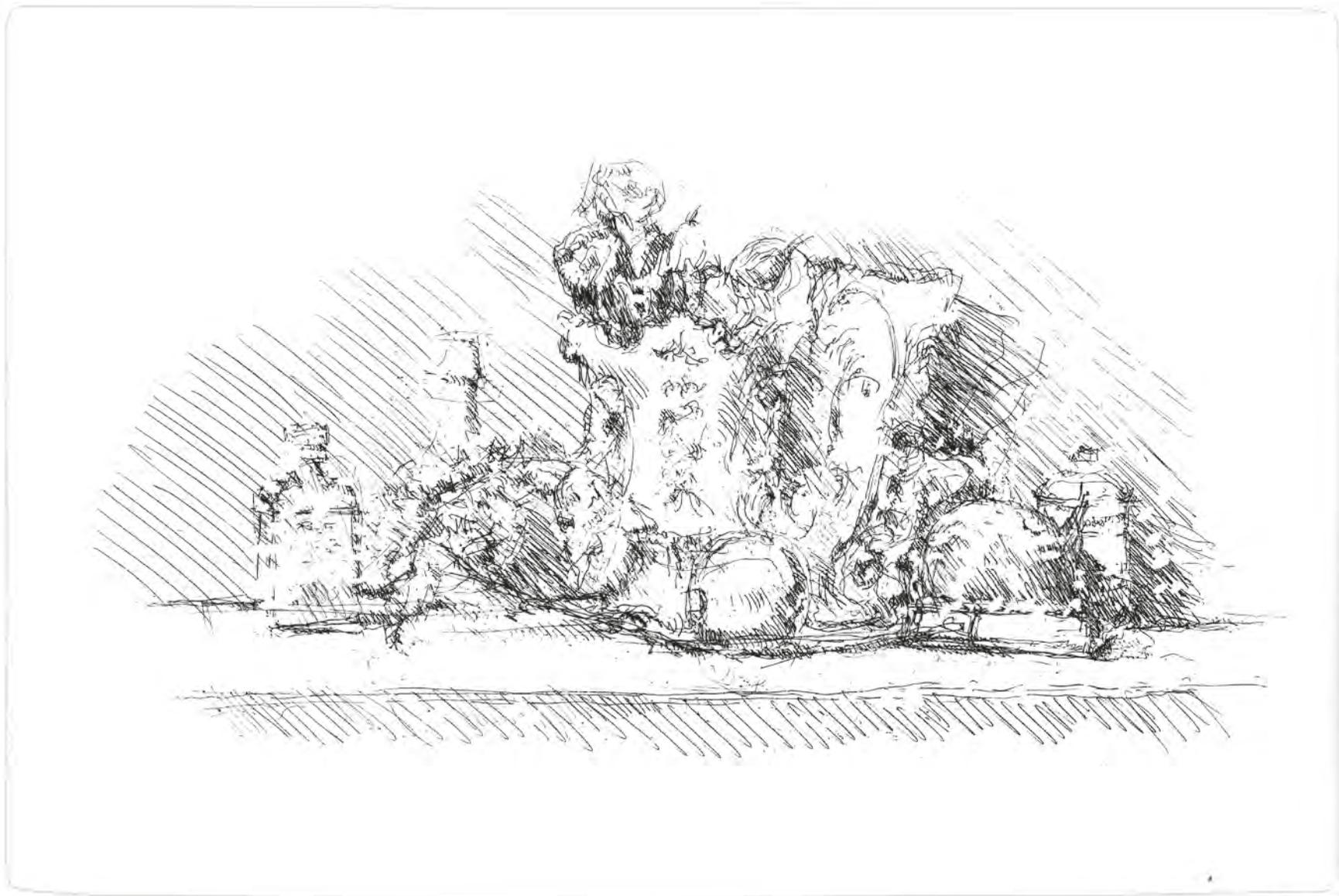


Nidus.



L. P. Tachin. - gl. p. d. 31

L. P. Tachin. - gl.



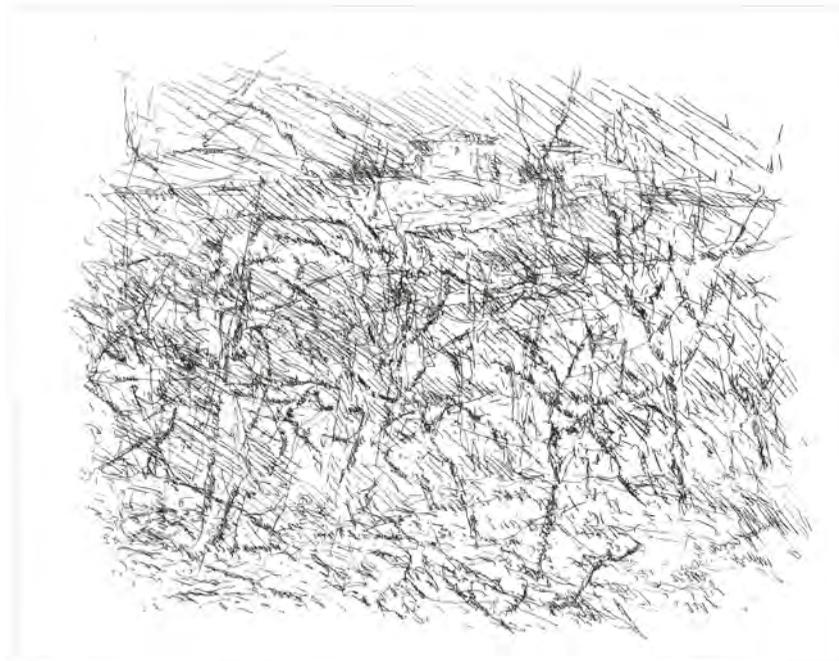
6/15

L. Bertalini-91



1/20

Urestachini-88-



2006/11/11

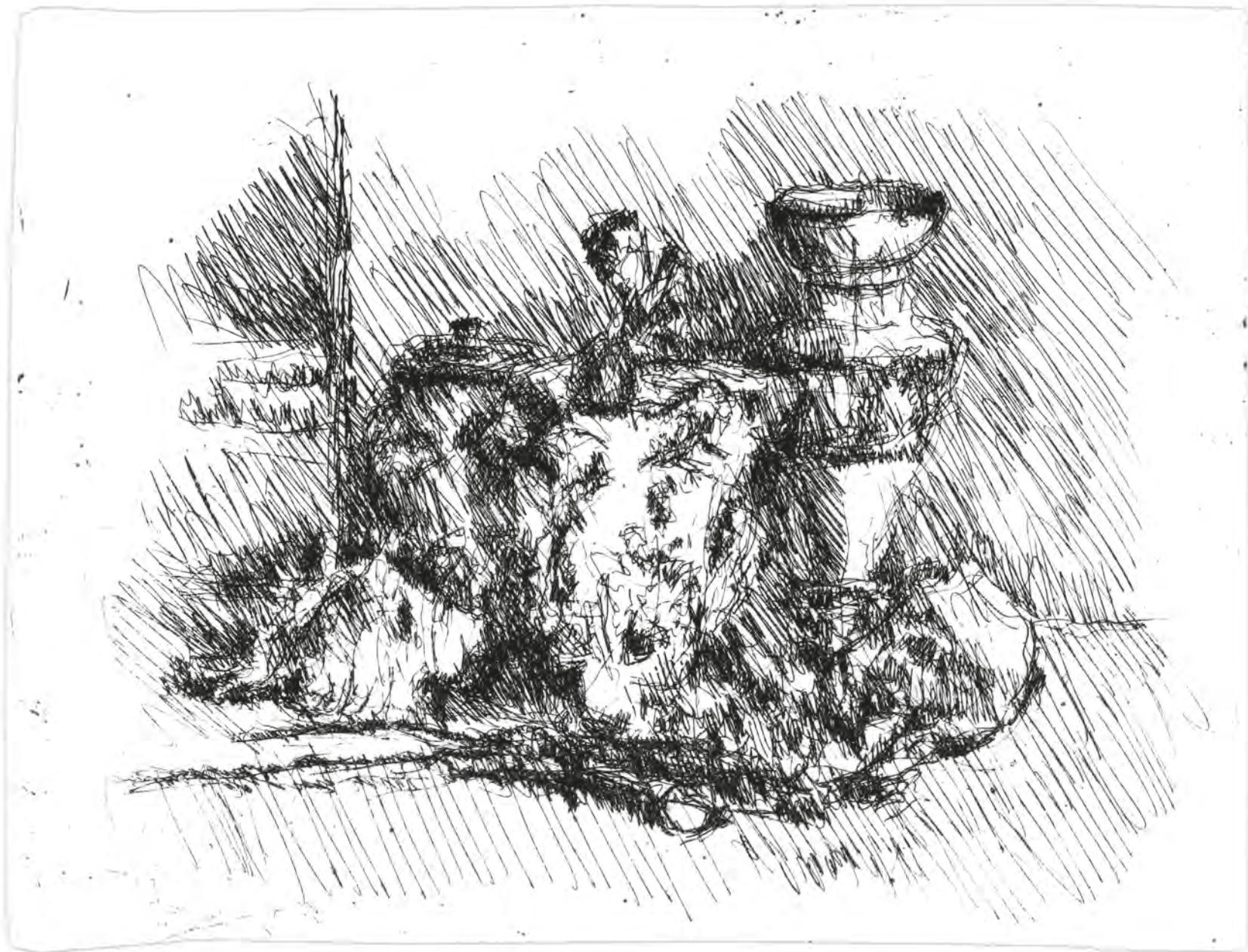


2006/11/11



3/10

L. Br. Tagliani - 88 -



- prova di stampa -

G. Bertacchini



1/15

Antoniucci .87-



I/IV

Butschin - 11 -



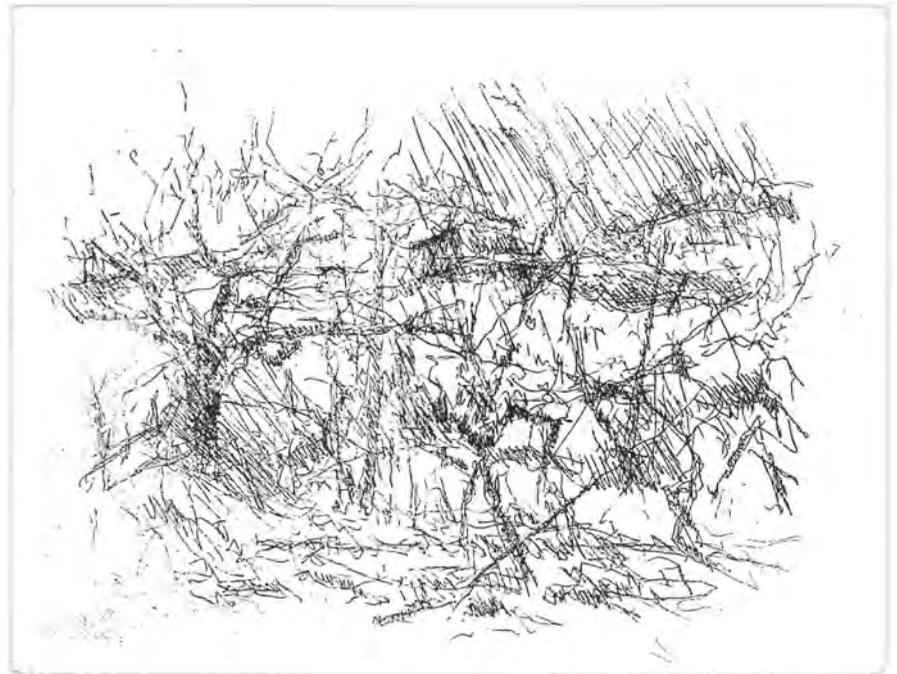


2/15

L Bertacchini '86.



1/1 obli. S_e



L. Bontacchini '86 - 35/50

L. Bontacchini '86 -



prova di stampa

(Bertacchini)



57/1

1. Winter in the



57/2

1. Winter in the



1/25

(Bertacchini)





- prova di stampa -

- C. Bertacchini -



fr. di S.

L. Bertanini.



60/60

Montachus, India.



Montachus



1898. 1. 2. 1898

1898. 1. 2. 1898



1/99

1898. 1. 2. 1898



18/30

(Bentacchini)



1/16 p.a.

L. Bertacchini



Vertaunen

77/00



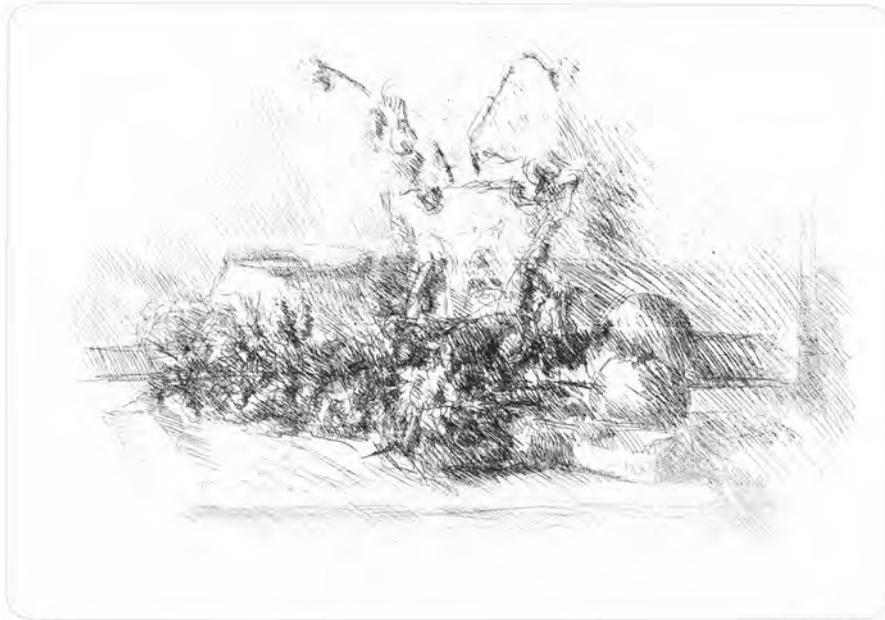
25/25

Bentawhin



1/15

L. Bontarchini



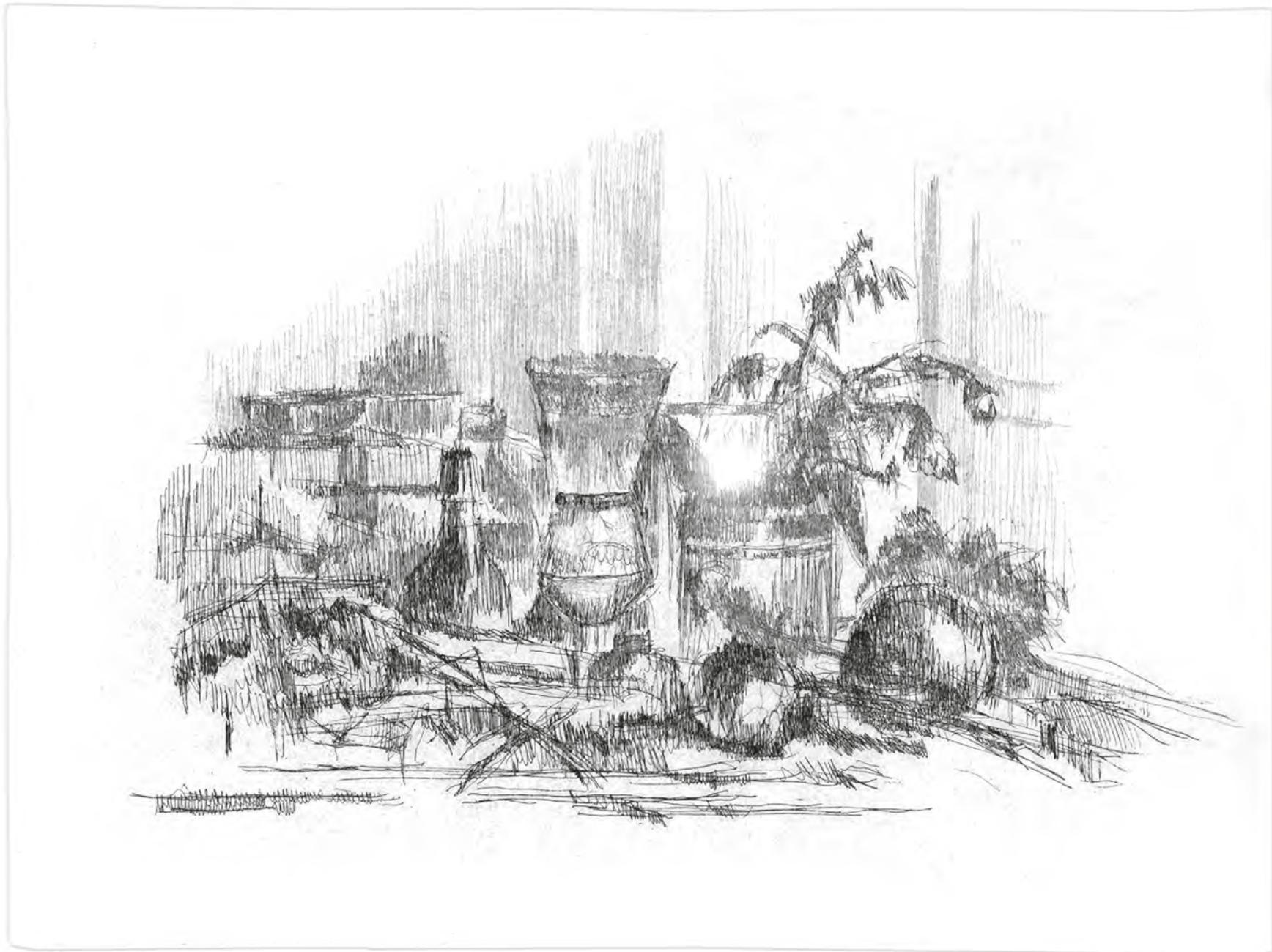
13/18

f. Bertauhini



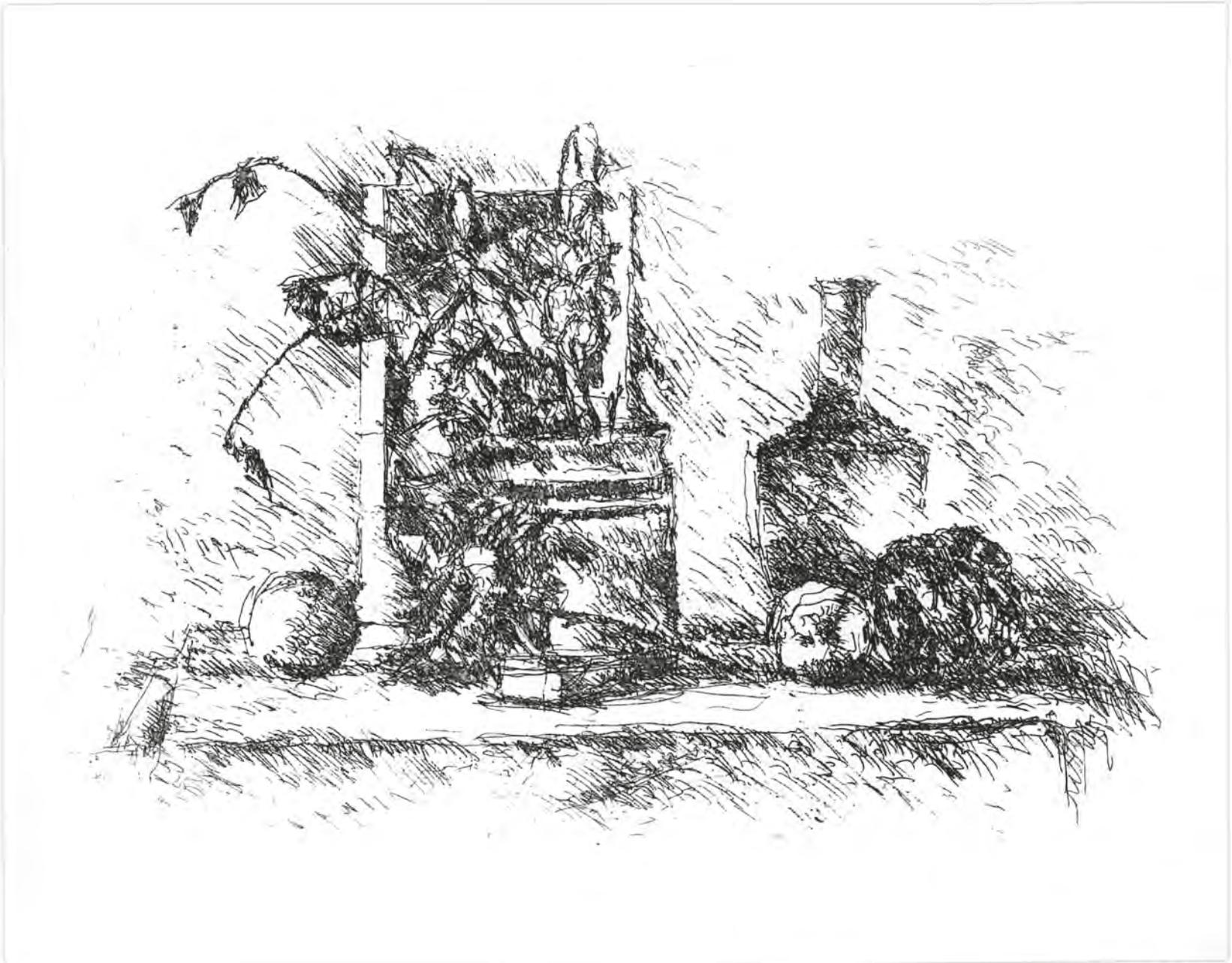
- prova di stampa -

f. Bertauhini



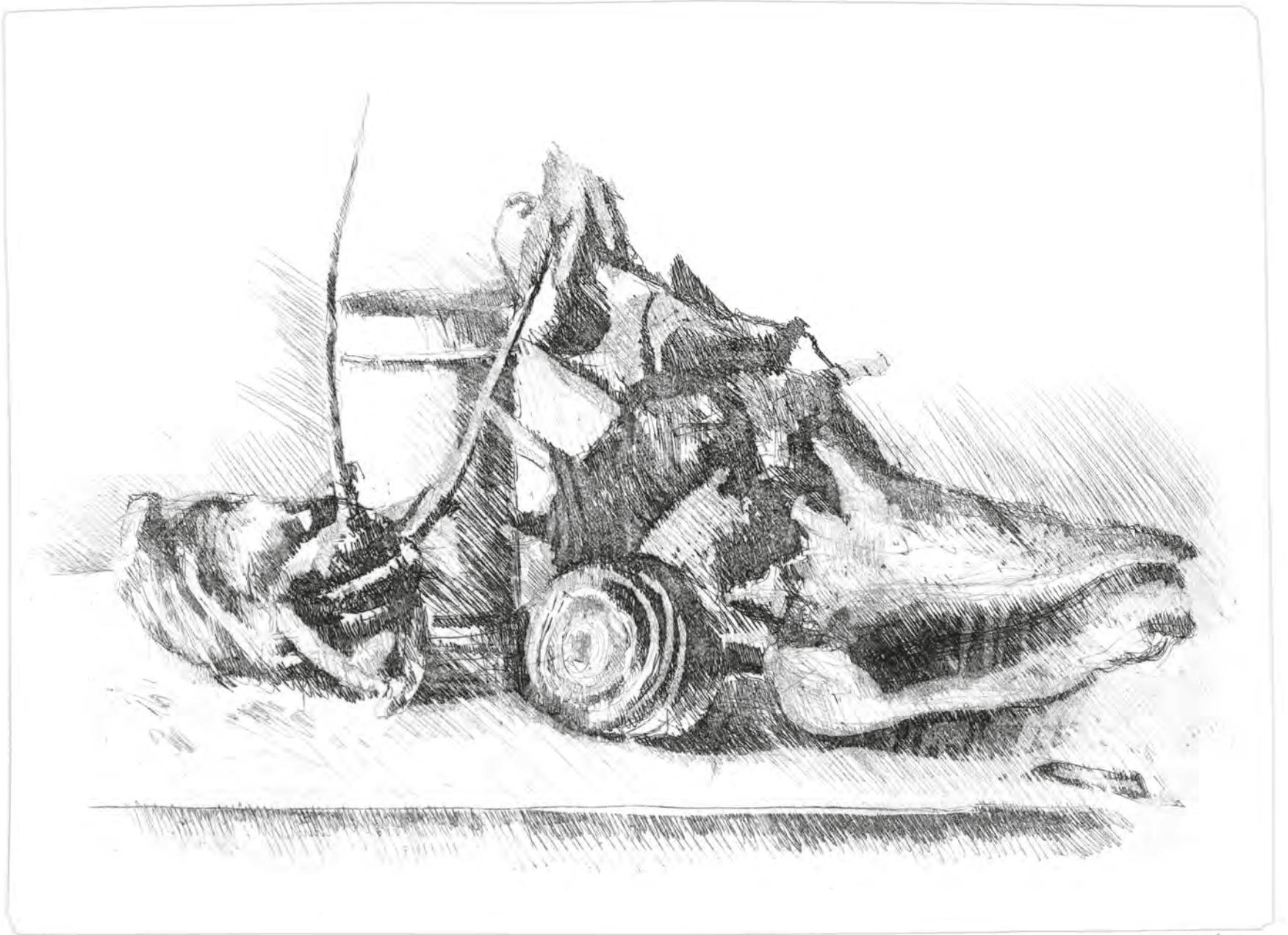
33/20

Costantini



XX/XX

L. Bertacchini



1/30

L. Bertacchini



prova di stampa

L. Bertacchini



-fondo di stampa-

[Autore] 1999



-fondo di stampa-

[Autore] 1999



4/viii

L. Bontacchini



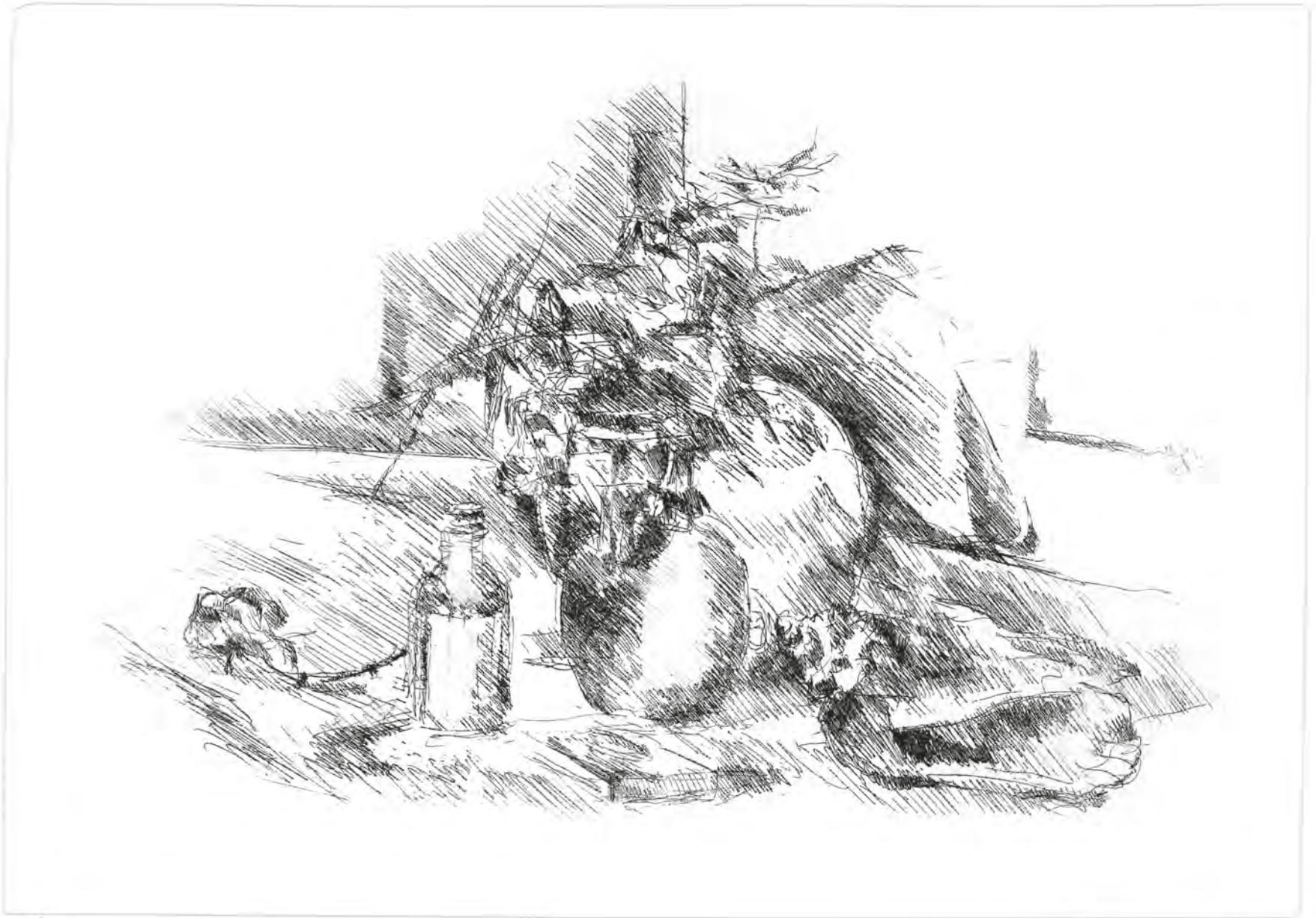
1/30

Bertachini
1973



1/30

U. Bertacchini



1/30

L. Bertacchini



30/30

L. Ser. d. u. p. m.



5/10

i Bertacchini



1/25

[Boufascini]



[Boufascini]

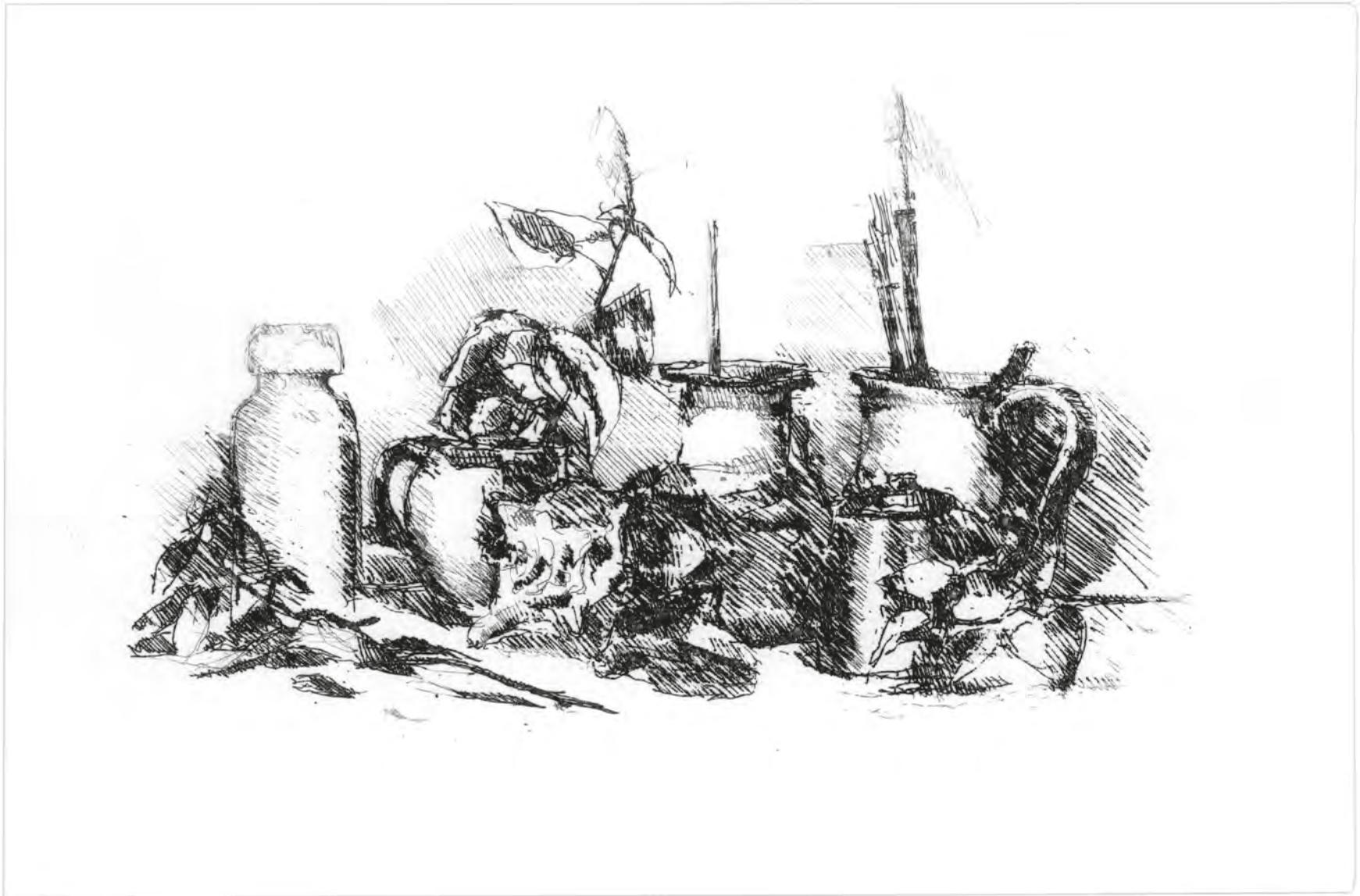
[Boufascini]



Forest de montagne

L. N. M. 1891





1/15

L. Bertanini



prova di stampa.

Butacchini



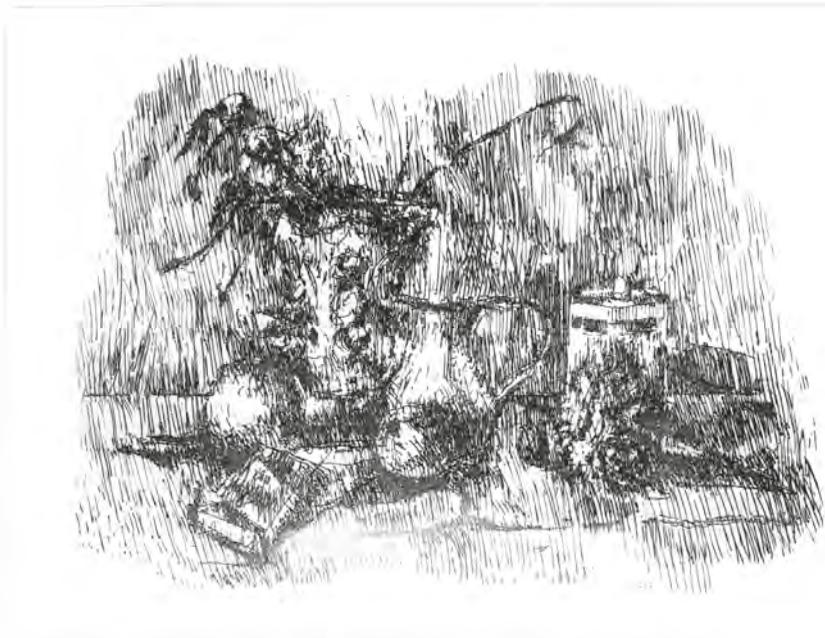
12/20

(Bentallin)



Adriano Panzavini

2/20



Dal dopoguerra fino agli anni sessanta non si segnala una produzione di incisioni costante e annuale come si verifica negli anni successivi.

La produzione realizzata durante gli anni dell'Accademia è andata dispersa in seguito agli eventi bellici del secondo conflitto mondiale.

BIOGRAFIA
ESSENZIALE



Bertacchini (centro) a Bologna con gli altri allievi dell'Accademia Regazzi, 1937

Luciano Bertacchini nasce a Bologna il 10 settembre 1913.

Dopo essersi diplomato all'istituto Industriale "Aldini Valeriani" frequenta i corsi serali dell'Accademia diretta dal prof. Giuseppe Regazzi, scuola libera d'arte dove incontrerà Mandelli, Minguzzi e altri artisti che lasceranno una traccia entro e anche oltre i confini della vita artistica bolognese.

Nel 1934 sostiene come privatista gli esami di maturità artistica, per poi iscriversi all'Accademia di Belle Arti della sua città, dove avrà per insegnanti, tra gli altri, Virgilio Guidi e Giorgio Morandi.

Nel 1941 a guerra inoltrata, viene richiamato alle armi: comincia così un difficile periodo di peregrinazioni che lo porta lontano da Bologna e dall'Italia per lungo tempo.

Nel 1945, finita la guerra, riprende gli studi presso l'Accademia e comincia un'attività di insegnamento serale, per poi occupare a Ferrara la cattedra vinta, nel frattempo, per concorso.

Dopo essersi diplomato nel corso di "Pittura" presso l'Accademia di Belle Arti, insieme a Leone Pancaldi e Gino Gandini, frequenta, a Burano, il gruppo di pittori ospiti di Casa Moggioli, dove conosce, tra gli altri, Semeghini, Vellani Marchi, Giuseppe Novello.

Nel 1951, a Verona, dove stringe amicizia con Orazio Pigato, allestisce una delle sue prime mostre personali.

Nel 1952 sposa Lea Draghetti, da cui avrà tre figli: Alessandro, Giovanni Battista, Benedetta.

Nel 1954 l'attività pittorica viene integrata da quella di pubblicista, svolta in particolare per il quotidiano *l'Avvenire d'Italia*, al quale Bertacchini presterà collaborazione sino al 1978.

Contemporaneamente riceve l'incarico di "critico d'arte" per il giornale regionale della RAI, incarico che gli consentirà di avere importanti contatti e rapporti con Enti e Amministrazioni comunali di tutta Italia.



Ad Assisi con la moglie Lea, 1952



A inizio anni settanta con Emilio Contini (a destra)



Bertacchini (a sinistra) al circolo artistico di Bologna, 1979

Inizia un periodo di intensa attività che lo porterà a partecipare a importanti esposizioni, figurando, tra le altre, alla *Rassegna d'autunno* al Salone Podestà in Bologna insieme ai migliori artisti bolognesi di diverse generazioni, da Carlo Corsi a Ilario Rossi, da Norma Mascellani a Ciangottini, Vacchi e Mascalchi, da Pizzirani a Ghermandi.

Dal 1960 al 1980 trascorrerà buona parte delle estati a Montepiano, nell'Appennino tosco-emiliano, dove si ritira a dipingere e dove ha occasione di frequentare, tra gli altri, l'amico Bruno Saetti.

Nel 1965, a seguito di un delicato inter-

vento al cervello, una donazione di opere documenta la stima nei suoi confronti da parte di molti importanti artisti; fra gli altri V. Bendini, G. Ciangottini, C. Corsi, P. A. Cuniberti, L. De Vita, Q. Ghermandi, G. Korompany, C. Leoni, P. Manaresi, P. Mandelli, U. Mastroianni, M. Nanni, G. Pizzirani, C. Pozzati, G. Romagnoli, S. Romiti, I. Rossi, S. Pozzati, C. Tomba.

Nel 1972 lascia l'insegnamento, si può così dedicare a tempo pieno alla pittura.

Le mostre personali e le presenze a rassegne prestigiose si susseguono senza sosta.

Il lavoro nello studio (di Via Montegrappa



A Bologna, in occasione della mostra di Borgonzoni al circolo artistico, in compagnia dello scultore e amico Luciano Minguzzi, 1985



A Piacenza con Barbara Scacchetti, ex allieva e collaboratrice nelle operazioni di stampa delle incisioni, 1995



A Budrio (BO) con il fotografo e amico Nino Migliori, 2003

prima, di Via San Mamolo poi) è intervallato a quello sulle colline di Castel San Pietro e Dozza, nei dintorni di Bologna.

Nel 1994 la “Galleria Marescalchi”, che nelle due sedi di Bologna e Cortina presenta da tempo sue opere, pubblica un catalogo dell’artista curato da Franco Basile.

Nel 1995 cessata la collaborazione con la RAI, continua l’attività di critico, scrivendo articoli su fatti d’arte, artisti e gallerie, tra le quali la collaborazione con la rivista del “Centro San Domenico” di Bologna *I Martedì* e la rivista fiorentina *Eco d’arte*.

Nel 2000, a Bologna, in occasione di una

mostra personale presso la “Galleria Stefano Forni”, viene presentata la monografia *Bertacchini*, col patrocinio del Comune di Bologna, a cura di *Adriano Baccilieri* e presentazione di *Eugenio Riccomini*.

Poco alla volta si affievolisce l’attività “en plein air”, restano ferventi il lavoro in studio e la partecipazione a rassegne d’arte in qualità di giurato.

All’alba di domenica 3 ottobre 2010, all’età di 97 anni, si spegne a Bologna, nella sua abitazione di via del Piombo 4.

Viene sepolto nel piccolo cimitero di Dozza Imolese (Bo) affacciato sulle colline che tanto amava dipingere.

ELENCO
INCISIONI

*Le incisioni in elenco sono tutte eseguite con la tecnica dell'acquaforte.
La misura in mm si riferisce alla dimensione della battuta.
Il numero dell'incisione corrisponde all'inventario adottato dalla Fondazione.*

- pag. 31 Natura morta, 2009
Incisione 1
192x235 mm
- pag. 32 Natura morta, 2008
Incisione 2
185x240 mm
- pag. 33 Natura morta, 2007
Incisione 3
190x230 mm
- pag. 34 Natura morta, 2006
Incisione 4
175x221 mm
- pag. 35 Natura morta con preghiera, 2005
Incisione 5
180x246 mm
- pag. 36 Natura morta con vasi, 2004
Incisione 6
210x287 mm
- Natura morta, 2002
Incisione 7
209x265 mm
- pag. 37 Natura morta, 2003
Incisione 8
190x244 mm
- pag. 38 Natura morta, 2001
Incisione 9
150x215 mm
- pag. 39 Natura morta, 2000
Incisione 10
161x245 mm
- pag. 40 Natura morta con vaso e fiori secchi, 2000
Incisione 11
167x233 mm
- pag. 41 Natura morta, 1999
Incisione 12
150x195 mm
- pag. 42 Natura morta, 1999
Incisione 13
160x235 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 43 Natura morta, 1998
Incisione 14
155x225 mm
- pag. 44 Natura morta, 1998
Incisione 15
150x195 mm
- Natura morta, 1997
Incisione 16
150x207 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 45 Natura morta con candelabro, 1997
Incisione 17
150x197 mm
- Natura morta, 1997
Incisione 18
150x197 mm
- pag. 46 Paesaggio, 1997
Incisione 19
180x250 mm
- pag. 47 Paesaggio con viti, 1996
Incisione 20
210x287 mm
- pag. 48 Natura morta, 1996
Incisione 21
150x197 mm
- pag. 49 Natura morta con immagine, 1995
Incisione 22
210x265 mm
- pag. 50 Natura morta, 1994
Incisione 23
187x243 mm
- pag. 51 Natura morta, 1994
Incisione 24
195x275 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 52 Natura morta con vasetti, 1993
Incisione 25
175x253 mm
- pag. 53 Natura morta, 1993
Incisione 26
130x110 mm
eseguita in 50 esemplari stampati dall'autore
nel settembre 1993 in occasione dell'ottantesimo
compleanno
- Natura morta, 1993
Incisione 27
130x110 mm
eseguita in 50 esemplari stampati dall'autore
nel settembre 1993 in occasione dell'ottantesimo
compleanno
- pag. 54 Paesaggio Monte del Re, 1992
Incisione 28
186x256 mm
- pag. 55 Paesaggio sulla via Paniga, 1991
Incisione 29
200x297 mm
- pag. 56 Paesaggio con viti, 1991
Incisione 30
150x120 mm
- Paesaggio con case, 1991
Incisione 31
150x120 mm

- pag. 57 Natura morta, 1991
Incisione 32
197x295 mm
- pag. 58 Paesaggio di via Croce Conta, 1988
Incisione 33
195x295 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 59 Paesaggio (Piombarolo), 1990
Incisione 34
195x248 mm
realizzata in occasione della mostra allestita nel 1990 nell'azienda Vinea Regum in Castel San Pietro Terme (BO)
- Paesaggio di via Croce Conta, 1989
Incisione 35
195x257 mm
- pag. 60 Natura morta, 1988
Incisione 36
190x260 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 61 Natura morta con vaso di fiori vuoto, 1990
Incisione 37
150x198 mm
- pag. 62 Paesaggio da via Croce Conta, 1987
Incisione 38
185x245 mm
- pag. 63 Paesaggio da via Croce Conta, 1986
Incisione 39
195x247 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- Paesaggio invernale, s.d.
Incisione 40
180x235 mm
pubblicata nel libro R Forni-Viaggio con la pittura bolognese del XX secolo-Ed Pellicani e nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 64 Paesaggio, 1986
Incisione 41
155x210 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 65 Paesaggio con viti, 1986
Incisione 42
98x125 mm
presente nella monografia L.B. anno 2000
- Paesaggio, 1986
Incisione 43
100x130 mm
stampata in 50 esemplari in occasione della mostra nella Galleria Arte Centro di Imola
- pag. 66 Paesaggio con casa, s.d.
Incisione 44
180x235 mm
cartella stampata dal Centro San Domenico
- pag. 67 Paesaggio, s.d.
Incisione 45
180x240 mm
cartella stampata dal Centro San Domenico
- Paesaggio, s.d.
Incisione 46
180x240 mm
cartella stampata dal Centro San Domenico
- pag. 68 Paesaggio in collina, s.d.
Incisione 47
196x250 mm
pubblicata in Edizioni Marescalchi-1994 Bertacchini, a cura di F.Basile
- pag. 69 Paesaggio di pianura, s.d.
Incisione 48
198x249 mm
- pag. 70 Natura morta con tazza, s.d.
Incisione 49
157x225 mm
- pag. 71 Natura morta con rose secche, s.d.
Incisione 50
170x230 mm
- pag. 72 Paesaggio con Pieve, s.d.
Incisione 51
147x210 mm
- pag. 73 Viaggio della B.V. di S. Luca, 1982
Incisione 52
240x178 mm
ed. Martedì Centro S.Domenico
- Croce, s.d.
Incisione 53
245x192 mm
- pag. 74 Natura morta, 1982
Incisione 54
185x250 mm
- Natura morta su tavolo, s.d.
Incisione 55
200x300 mm
- pag. 75 Natura morta, 1982
Incisione 56
195x255 mm
stampata su carta Bibbia
- pag. 76 Veduta di Bologna, 1979
Incisione 57
175x238 mm
cartella La mia terra - Emilia Romagna
- pag. 77 Paesaggio, s.d.
Incisione 58
195x295 mm
- pag. 78 Paesaggio, s.d.
Incisione 59
205x300 mm
pubblicata in Edizioni Marescalchi-1994 Bertacchini, a cura di F.Basile

- pag. 79 Paesaggio, s.d.
Incisione 60
195x300 mm
pubblicata nella monografia L.B. anno 2000
- pag. 80 Natura morta, s.d.
Incisione 61
205x295 mm

Natura morta con immagine, s.d.
Incisione 62
185x250 mm
- pag. 81 Natura morta con frutta e fiori secchi, 1979
Incisione 63
205x275 mm
- pag. 82 Natura morta, fiori secchi e candelabro, s.d.
Incisione 64
195x250 mm
*pubblicata in Edizioni Marescalchi-1994
Bertacchini, a cura di F.Basile*
- pag. 83 Natura morta con aragosta, s.d.
Incisione 65
190x260 mm
- pag. 84 Natura morta con pannocchie, 1978
Incisione 66
180x252 mm
- pag. 85 Natura morta, 1979
Incisione 67
208x277 mm

Natura morta con quadretto, 1979
Incisione 68
208x275 mm
- pag. 86 Natura morta, 1974
Incisione 69
200x250 mm
cartella 7 "presenze"
- pag. 87 Natura morta con candela, 1973
Incisione 70
180x235 mm
- pag. 88 Natura morta con brocca, s.d.
Incisione 71
197x270 mm
- pag. 89 Natura morta, s.d.
Incisione 72
175x250 mm
- pag. 90 Natura morta con conchiglia grande, s.d.
Incisione 73
190x267 mm
- pag. 91 Natura morta con fruttiera, s.d.
Incisione 74
175x250 mm
- pag. 92 Paesaggio, s.d.
Incisione 75
197x248 mm

Paesaggio, s.d.
Incisione 76
178x245 mm
- pag. 93 Paesaggio, s.d.
Incisione 77
178x240 mm

Paesaggio, collina reggiana, s.d.
Incisione 78
185x278 mm
- pag. 94 Natura morta con brocca con pennelli, s.d.
Incisione 79
197x296 mm
- pag. 95 Natura morta, s.d.
Incisione 80
205x295 mm
- pag. 96 Natura morta con aragosta, s.d.
Incisione 81
195x140 mm
- pag. 97 Natura morta con vaso di fiori alto, s.d.
Incisione 82
280x195 mm
- pag. 98 Natura morta, s.d.
Incisione 83
180x250 mm

Natura morta, s.d.
Incisione 84
160x240 mm

Natura morta, s.d.
Incisione 85
186x250 mm

Natura morta con cuccuma, s.d.
Incisione 86
185x250 mm
- pag. 114 Paesaggio, s.d.
Incisione 87
190x250 mm

*Nella pagina a fianco, Paesaggio tra Dozza e Castel San Pietro Terme (BO)
luogo d'affezione dell'artista*





SOMMARIO

- 7 Presentazione
 BENEDETTA BERTACCHINI
 GABRIELE BERTACCHINI
- 9 Luciano Bertacchini, la trama del segno
 ADRIANO BACCILIERI
- 19 L'incisione a Bologna, per appunti
 ADRIANO BACCILIERI
- 29 Incisioni
- 101 Biografia essenziale
- 107 Elenco incisioni

Finito di stampare nel mese di marzo 2015
presso Litodelta sas - Scurelle (TN)