

# Giuseppe Flangini

*un percorso europeo*



*In copertina:*

Kermesse a Gilly I (particolare, 1952 ca.)  
olio su tela  
cm 50,5x60,3  
Collezione privata

Dedicato a  
*Gian Stipi*  
*Mia Pia Bagnagnariol*

# Giuseppe Flangini

*un percorso europeo*

*a cura di*  
*Associazione Flangini*



ASSOCIAZIONE  
FLANGINI



Con il Patronato



Con il Patrocinio



Sponsor tecnico



si ringrazia



Mostra promossa  
**Provincia di Mantova**

Presidente  
**Alessandro Pastacci**

Vice Presidente con delega al Lavoro,  
alla Cultura, ai Saperi e alle Identità Territoriali  
**Francesca Zaltieri**

Dirigente Area Personale, Istruzione, Edilizia  
Scolastica, Formazione,  
Pari Opportunità, Cultura e Turismo  
**Barbara Faroni**

Responsabile servizio Turismo,  
Cultura, Sport  
**Moira Sbravati**

Coordinamento Casa del Mantegna  
**Giovanni Cattabiani**

Logistica  
**Luigi Grobberio**

Pagine Web  
**Maurizio Lionetti**

Ufficio Stampa  
**Alessandra Ferrari**

in collaborazione con  
**Organizzazione Flangini -  
Cultura e Formazione**

Organizzazione e Coordinamento prestiti  
**Elisabetta Flangini**

e con  
**Associazione Giuseppe  
e Gina Flangini**

Direzione artistica e Rapporti  
con le Istituzioni  
**Cristina Renso**

in collaborazione con  
**Christian Flammia  
Associazione Flangini**

---

Informazioni sulla mostra  
e sui servizi turistici

tel. +39 0376 360506 +39 0376 432432  
fax +39 0376 326685 +39 0376 432433  
casadelmantegna@provincia.mantova.it  
info@turismo.mantova.it  
www.casadelmantegna.it  
www.giuseppeflangini.com  
www.associazioneflangini.eu  
 Associazione Culturale Giuseppe  
e Gina Flangini  
Ufficio IAT Mantova 0376432432  
www.turismo.mantova.it

# GIUSEPPE FLANGINI

*un percorso europeo*

Mantova Casa del Mantegna  
24 giugno - 28 agosto 2016

*Mostra a cura di*

Gianfranco Ferlisi  
Coordinatore del Sistema dei Musei e dei Beni Culturali  
Mantovani

*Catalogo in mostra*

a cura dell'Associazione Flangini

*Con introduzione di*

Francesca Zaltieri

*Testi di*

Antonio D'Avossa  
Gianfranco Ferlisi

*Organizzazione Laboratori didattici e percorsi in mostra*

Elisabetta Flangini  
Direttore Organizzazione Flangini

*Grafic and Web Design*

Maria Francesca Castaldi

*Stampa*

Grafiche De-Si - Trecate

*Allestimento*

Fratelli Romanò Cornici, Milano

*Ringraziamenti*

Gabriele Ren, Area Cultura e Turismo, Comune di Verona  
Giuseppe Minciotti, Galleria d'Arte Moderna di Verona  
Patrizia Nuzzo, Galleria d'Arte Moderna di Verona  
Galleria d'Arte Dino Scalabrino, Montecatini  
Francesca Tramma, Archivio Storico del Corriere della Sera  
Marcellino Caloi, Fondazione Cariverona e Fondazione Domus  
per l'Arte Moderna e contemporanea, Verona  
Maddalena Biasi, Banco Popolare, Verona  
Michela Parolini, Banco Popolare, Verona  
Stefano Semolini, Banco Popolare, Verona  
Alessandro Consonni, Galleria Ponte Rosso, Milano  
Galleria d'Arte Mercato, Verona  
Galleria Studiolo, Milano,  
Galleria Novelli, Verona  
Silvia Rossi  
Nirvana e Piero Gobbatì  
Rosanna Cicchitti Severi  
Adriano Castelli  
Tamara Grilli  
Collezionisti e tutti coloro che hanno collaborato alla  
realizzazione del catalogo

*Crediti Fotografici:*

Maurizio Brenzoni, Verona  
Nereo Caliaro, Verona  
Alessandro Consonni, Milano  
Ferruccio Cracco, Verona  
Claudio De Pedrini, Milano  
Francesco Pignatelli, Milano  
Pietro Parmiggiani, Correggio  
Nicola Refatti, Verona  
Dino Renso, Saronno  
Umberto Tomba, Verona  
Paolo Vandrash, Milano



L'attenta rivisitazione e l'accurata rilettura critica dei maestri di questa nostra terra di Lombardia procede con questa proposta espositiva dedicata a Giuseppe Flangini, artista profondamente innamorato dei grandi paesaggi del Nord Europa.

In quest'occasione la Provincia di Mantova, col patronato della Regione Lombardia, e l'Associazione Giuseppe e Gina Flangini Flangini hanno deciso di condividere un'esperienza appassionante: approfondire e celebrare l'opera di un artista la cui figura merita veramente una presentazione importante, un artista capace di rivelare un percorso pittorico originale e raffinato.

Flangini è stato infatti un appartato e solitario cantore delle atmosfere padane e nordiche e ha saputo costruire un mondo di raffinata bellezza e di pudica e malinconica nostalgia.

I colori delle sue tele narrano invero sia la generale atmosfera di un clima esistenziale sia lo specifico sentimento dell'uomo, di un uomo smarrito di fronte ad un'epoca di cambiamenti e di trasformazioni. Eppure i paesaggi che quest'uomo realizza sono sereni, densi solo della purezza di segni, espressione di un incanto, di una delicata suggestione di fronte ad una natura contemplata e costantemente riscoperta sotto i diversi cieli d'Europa. È dunque con viva emozione che scrivo queste righe, giacché nelle immagini dell'autore, nei suoi paesaggi scarni e lontani da ogni retorica, emerge una poesia alta e intensa, un'autenticità rara. Mi sono chiesta se si può quindi definire Flangini un «poeta pittore»? se osserviamo come riesce a modellare sulla tela o sulla carta i sentimenti ispirati dall'amore per la natura, dall'osservazione di una umanità trasognata e affaticata, che solo lui riesce a cogliere nella giusta dimensione tra sogno e realtà, scopriremo quanto davvero il suo linguaggio sia personalissimo e pieno di fascino, caratterizzato da una soggettività che consente al destinatario molteplici e stimolanti letture. Il che appartiene, appunto, anche alla poesia.

Ma quest'antologica è importante anche per altri motivi: dice della capacità della nostra comunità e del nostro ente di saper fare cultura e parla, parallelamente, di un artista che sa calare un suo patrimonio di umanità e di valori in una dimensione appartata e tranquilla, simile a quella che si respira tra le mura di Mantova e nel suo territorio.

È dunque questa un'operazione culturale di ampio valore, nata dalla proficua collaborazione di enti pubblici che intendono dare, a tutti coloro che amano l'arte, la possibilità di recuperare, ritrovare e avvicinare uno dei protagonisti della pittura italiana, un protagonista che non ha mai voluto apparire tale, perché ciò che resta e che conta, nell'arte, è, soprattutto, il canto della narrazione di uomini liberi, di artisti in grado di toccare veramente, nella specificità di molteplici e diversi stati d'animo, la sensibilità di chi guarda.

Questo è soprattutto ciò che appare e ciò che ci piace ammirare nel felice incontro, oggi, con la mostra dedicata a Giuseppe Flangini, poeta pittore veronese di nascita, lombardo d'adozione, cittadino del mondo.

**Francesca Zaltieri**

*Vicepresidente, assessore al Lavoro,  
alle Politiche Culturali,  
ai Saperi e alle Identità dei territori*

## Mantova. Giuseppe Flangini. Un percorso europeo

Di indubbio fascino è la mostra antologica riservata a Giuseppe Flangini (Verona 1898-1961), artista lombardo d'adozione ed europeo per vocazione. Questa esposizione rappresenta un momento alto sotto il profilo culturale, sicuramente da non perdere, frutto dell'interazione proficua tra pubblico e privato, tra l'organizzazione di volontariato Flangini ONLUS, l'associazione Giuseppe e Gina Flangini, la Provincia di Mantova e la Casa del Mantegna. La Regione Lombardia ha concesso per l'iniziativa il proprio patronato.

La mostra allestita presso la Casa del Mantegna celebra un pittore figurativo dai tratti estetici e dal percorso artistico originali, che visse e lavorò tra Italia, Olanda, Belgio e Francia, esprimendo nella pittura di volta in volta il senso dell'umiltà, del grottesco, del rammarico, della meditazione e della divagazione.

Giuseppe Flangini si è lasciato affascinare dai paesaggi padani e del Nord Europa, cogliendone le atmosfere rarefatte di nostalgica bellezza, sapientemente richiamando nel visitatore il senso dell'umano smarrimento di fronte ai mutamenti propri del '900, con le due guerre mondiali e le fasi di rinnovamento post belliche.

Le opere di Flangini si prestano a molteplici e sempre attuali riletture, tra l'onirico e il realistico, la natura scarna e la poetica umana, sempre emozionante e nella tecnica rigoroso, sapiente nelle scelte dei cromatismi e nel dosaggio della luce.

La sensibilità di Flangini rispetto al reale traspare nei settanta dipinti e nella ventina di disegni presenti in mostra e si trasmette al visitatore come un anelito di infinito denso di inquietudini e di espressioni del bello.

Dal paesaggio ai personaggi della commedia dell'arte, sull'onda dell'emozione e della spiritualità nel divenire dell'esistenza, la realtà inizia ad essere trasfigurata ad alludere, come è tipico del post-impressionismo, il tratto si fa rapido, non finito e simbolico, le figure deformate e abbruttite accennano ad un destino infame, mentre nel secondo dopo guerra ancora un volta tornano rimandi al fiabesco e al puro stupore. L'ansia di rinnovamento e la modernità dettano i nuovi canoni espressivi e i nuovi linguaggi. Per Flangini la pittura diventa poetica dei paesaggi urbani e industriali, e il tema del lavoro e della fatica diventano punti di riferimento per le pennellate intrise di colori essenziali, che non si piegano più alle regole del definito nitore, del cromatico chiaro scuro e della prospettiva lineare, per raggiungere un rinnovato rigore compositivo a schema libero.

Le opere degli anni '50 e '60 sono prossime all'astrattismo, alla ridefinizione della materia con spiccati cromatismi che riportano ad una bellezza poetica.

Questa mostra che si incastona nel quadro di Mantova Capitale Italiana della Cultura 2016 offre una chiave interpretativa del '900 europeo.

**Cristina Cappellini**

*Assessore alle Culture,  
Identità e Autonomie di Regione Lombardia*

## Giuseppe Flangini. Un percorso europeo

Dopo la Grande Guerra, quando il ventenne Giuseppe Flangini muoveva i suoi primi passi nella pittura, l'arte italiana scivolava sul piano inclinato dei Valori plastici e del rimpallò-à-l'ordre. E così il teatro della rappresentazione figurativa che l'autore portava in scena non poteva che svolgersi con una pratica pittorica di tradizione, quella che, fin dai primi anni della sua vocazione estetica, lo aveva condotto ad un approfondimento tecnico rigoroso nell'uso del disegno e del colore. Quasi istintivamente nascevano però gli esiti precoci di una visione autonoma ed originale, di un verismo incantato e incantante, di una resa pastosa e sensibile, coniugata con un'innata capacità di esprimere in sintesi sapienti un sentimento del reale attento e raffinato. E assai precocemente nasceva la voglia di viaggiare, perché il Belgio era diventata la patria di adozione dei genitori di sua moglie - la pittrice Gina Zandavalli (1899 -1993) - che lì si erano rifugiati nel 1922. In Belgio il pittore era andato, per la prima volta, proprio nel 1922 a portare la sua solidarietà ai due antifascisti scampati all'estero. E lì continuò a tornare periodicamente, per studio e per affetti.

Nel frattempo un esercizio costante di sconfinamento, dal teatro alla pittura, e un nomadismo, materiale, culturale ed esistenziale, regalavano all'artista una vita vissuta sotto il segno dell'intensità, dell'indagine interiore e della curiosità. Antonio D'Amico, a tal proposito, parla di Flangini quale emulo «dell'infinito di Leopardiana memoria», di un artista colto, che scopre come l'eternità dell'arte sia sempre protesa verso l'immortalità, al contrario dell'esistenza dell'artista, che rappresenta quasi un errore biologico rispetto all'opera e alla caducità della vita.

Ed è forse per tutto questo che quando si scorrono, nell'articolazione cronologica della rassegna, i settanta dipinti e i molti disegni, opere scelte a raccontare la sua immagine, appaiono subito la sua vitale *ansietas* e la ricerca di una bellezza carica di inquietudine, la voracità di immagini che rimandano insistentemente ai contesti e alla ricerca del linguaggio della pittura. Quasi animato da una frenesia volta verso il "bello" baudelairiano, Giuseppe Flangini realizza un percorso avventuroso ed europeo, sintonizzando la vivacità della vita con la concretezza delle opere. E già dai giovanili dipinti si palesa la sua personalità di uomo tutto istinto e dinamismo, un uomo che - per parafrasare Leonardo Borgese - respirava «i grandi cieli, che fiutava il buon colore della terra per subito riprenderseli e tradurli in colore». Tra gli anni Venti e Trenta, ci si accosta così al nitore dei suoi primi paesaggi, tutti calati in un'aura sognante, tra toni bruni, dorati, terrosi e malinconici, sulle corde di una personale rimediazione della pittura post-impressionista.

Dalle *case di Charleroi* alle *Spiagge a Carqueiranne*, tra le *Vedute di Verona* o nei luoghi del Garda la resa atmosferica si accende, grazie a un colpo d'occhio straordinario, di valori luministici e cromatici, mentre l'interesse verso un tonalismo intriso di bagliori raffinati stempera la sua vena

introversa ed intimistica, il suo spirito dimesso e anti-eroico, la sua quotidiana accettazione della fatica del vivere, nella bellezza della materia concreta del colore. Flangini scopre anche la pratica del *plein air*, attraverso una pittura vigile ed oculata, ancorata, per ora, ai valori della realtà, intrisa di riletture estetiche post-impressioniste e cézanniane, in un recupero, parallelo, di terse luci venete.

E intanto la solidità dei valori plastici giovanili, raggiunti picchi qualitativi alti nella rappresentazione dei ritmi stagionali della natura e delle atmosfere brumose di Belgio e Olanda, comincia a occhieggiare quanto stanno realizzando, negli stessi anni, Pio Semeghini e poi Renato Birolli e Del Bon e Lilloni. Così il paesaggio è sempre meno un dato immediato e sempre più il frutto di una ricerca estetica reiterata nel tempo, lo specchio di suggestioni della sua contemporaneità.

Intanto, superato il dimesso presepio di spazi sempre abitati, di luoghi in cui gli uomini interpretano la loro breve commedia, si aprono opere inedite, in cui recitano arlecchini e musicisti, circensi e clowns. E, lungo il percorso espositivo, la sua pittura mostra l'arricchirsi di declinazioni nuove, di orizzonti che si aprono sulle suggestioni sviluppate, nel corso degli anni Trenta, a seguito dell'amicizia con James Ensor, con il quale, in numerose occasioni, si trovò a discutere d'arte e con cui approfondì tematiche a lui molto care, come quella della maschera. Gli esiti dell'amicizia si apprezzano soprattutto negli anni successivi, quando Ostenda non fu più il teatro di un esotismo nordico quanto un omaggio alla scenografia del paesaggio culturale in cui si muoveva la figura di James Ensor, con le sue suggestioni spirituali e simboliche. Ed emergeva con forza ciò che quel genio gli aveva prospettato sugli orizzonti della contemporaneità.

Una visione più intensa e immaginifica e un inatteso primitivismo colto pervadono ora la sua pittura. Opere come i *Pagliacci* (1945-46) o come il magnifico *Don Chisciotte* ovvero *Serenata al chiaro di luna* (1945-46) oppure *kermesse a Gilly*, ci portano nel tragicomico teatro delle maschere, in una sorta di farsa arlecchinesca, o di commedia dell'arte, declinata sulla memoria di un inevitabile «memento mori», sulla dimensione modesta e fugace dell'esistenza umana. Il dato purovisibilista è oramai abbandonato a favore di un segno emotivo e mosso, come muta anche il suo modo di dichiararsi artista. Flangini comprende ora che può modificare radicalmente ciò che osserva: la pittura non replica più il dato oggettivo della visione ma ricrea la vita e trasfigura la realtà, alla ricerca di componenti espressionistiche ed oniriche. L'allontanamento dalla visione naturalistica rivela nel pittore la coscienza della crisi del rapporto tra uomo e natura e quella tendenza all'allusione che è tipica di tutta l'arte post-impressionista. Si sviluppa così un processo di trasfigurazione che, sul piano operativo della pittura, rimanda ad un uso di stesure rapide e veloci, al non finito, a un procedere per accenni e per segni essenziali e di getto, con vibranti colpi di pennello interrotti, che accrescono l'effetto straniante dei suoi soggetti. E, complice questa brezza di cultura europea, appaiono elementi e figure inquietanti, maschere spettrali e demoniache, un'umanità abbruttita, impazzita e irriverente, che sembra irridere la stabilità del mondo borghese. Un segno irrequieto e indisciplinato incrina ora l'insieme della rappresentazione.

Da Verona a Milano, città in cui si trasferisce a partire dal 1944, l'autore avvia altre importanti relazioni con artisti quali Lilloni, Del Bon, De Rocchi e Carlo Carrà e la sua arte si presenta coerente, grazie alla dimensione nuova acquisita, con il palcoscenico della capitale morale della Nazione. Giuseppe Flangini si impegna ora sempre di più nell'intensificazione cromatica, orientato ad una rappresentazione lirica, libera, sognante e fanciullesca. L'immagine acquista anche una connotazione fiabesca, dove le dimensione quotidiana si stempera in suggestioni di meraviglia. E mutano anche le categorie del suo pensiero, perché in esso ora si coniugano, contemporaneamente, l'architettura del fare e dell'immaginare. L'artista è sempre più consapevole di ciò che vuole diventi il significato del suo dipingere: trasmutare l'esteriorità in colore interiore, passando attraverso l'exasperazione dei sensi, perché l'immagine non è che un testo fondato sull'indagine dei propri moti interiori.

Poi, finalmente, arrivò la primavera. Nel dopoguerra si profilava un orizzonte espressivo decisamente mutato: ognuno era chiamato ad un diverso impegno intellettuale e civile, in un desiderio di riscatto e di cambiamento dopo gli orrori del nazifascismo e la tragedia della guerra. Come in un fermo immagine che registra il nuovo che ribolle e la vitalità di un'ansia di modernità, sullo schermo del passaggio epocale si manifesta, quasi dappertutto, la volontà di mettere da parte la pittura di tradizione della prima metà del secolo, di voltare pagina, in una affannosa e spasmodica ricerca di nuove possibilità espressive: insieme al paese cambia radicalmente anche la sua arte. E muta, materialmente, anche il paesaggio reale, che vede crescere ciminiere e capannoni, officine e opifici industriali, in un fervore di attivismo imprenditoriale che avanza, inarrestabile, a grandi folate.

Flangini intensificò allora la sua poetica capacità di percepire il mondo con tutti i suoi sensi, per essere poi in grado di farlo risuonare nelle sue opere. La bellezza recuperò le più limpide e chiare trasparenze dell'atmosfera: affiorò e germogliò un paesaggio interiore e sottilmente emotivo. Autentici spettacoli di territorio vennero riletti e reinventati e l'artista, più che mai divenuto poeta, si sentì libero di dipingere, in versi di ispirata suggestione, non tanto ciò che vedeva ma ciò che, vedendo, ricreava, sostenuto da un linguaggio sempre più indiretto e allusivo.

Con tale sensibilità rinnovata, il suo sguardo cominciò a prediligere paesaggi urbani e industriali, la rappresentazione del lavoro dei minatori, dei pescatori, dei facchini, dei contadini: il lavoro e la fatica umana diventarono temi fondanti della sua poetica. Opere come le *Strade di città* (1950ca.) oppure come *Trasporto di carbone sulla Sambre* (1950) testimoniano l'estro rapido con cui l'artista realizzava sulla tele le proprie concezioni pittoriche. Anche se i colori bruni utilizzati per distinguere i diversi elementi sono ancora vincolati da precisi riferimenti realistici, anche se la volontà di rappresentare è ancora forte, le pennellate assumono sostanza di tracce, di striature colorate, di improvvise accensioni di azzurro e di rosso. E sulla tela si libra, con sprezzatura virtuosistica, una capacità di padroneggiare il 'non finito' come avrebbe potuto fare De Pisis. E l'opera di essenzializzazione e semplificazione prosegue nelle *Case di minatori. Wasmes*, (1955) o in un dipinto come *Il trenino*, (1955): il pittore vuole solo descrivere il suo sentimento della vita, il suo modo di emozionarsi, secondo un principio di libertà che,

insegnato da Van Gogh e Gauguin, passa per i *fauves*. I colori ora ‘cantano’ e non seguono più i principi accademici: niente obblighi per la bella linea e per il sostegno del disegno, niente regole vincolanti di chiaroscuro o di preziosismi tonali, niente ancoraggi alle gradazioni dell’ombra e dei lumi. Si possono eludere anche profondità di campo, prospettive aeree e molto altro, pur nel rispetto per il rigore compositivo legato alla buona fattura del dipinto: l’opera, tutta giocata sul precario crinale tra l’indicibile e il subitaneo apparire e mostrarsi delle cose, diventa unicamente l’espressione più autentica della libertà dell’artista.

Ed intanto, sempre più a contatto con ambienti italiani ed europei, Giuseppe Flangini raggiunge la pienezza artistica. La luce ereditata dalla grande pittura veneta asseconda ora un cromatismo sempre più forte e intenso, mentre una sintesi formale essenzializza i suoi paesaggi, che si caricano di gesto, di materia, di inedita forza espressiva e di una soggettività dirompente: è una ricerca che si contamina coi grigi, coi neri, con i bianchi freddi e i colori di nebbia e di fumo, che rimandano al Nord, ai luoghi in cui visse Van Gogh. Emerge una diversa nobile e serena grazia, la stessa che permette al pittore di divenire il cantore del set di Vincente Minelli (*Brama di vivere - Lust for Life* - 1956) in un film dedicato, appunto, alla figura di Vincent Van Gogh.

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta all’immediatezza veristica si accompagnano, in un percorso che si fa prossimo all’astrazione, stesure corpose e intrise di una esuberante felicità cromatica: è la bellezza della ritrovata forma nello spazio, ora pienamente assaporata.

Gli ultimi anni di Flangini, dal 1959 al 1961, fanno registrare così la genesi di un nuovo e felice cromatismo, riconducibile a orizzonti che vanno ben oltre le esperienze dei *fauves* e di de Vlaminck. Opere come *Il faro di Ostenda*, oppure come il *Notturmo su La Sambre*, (1960), intensi di una felice gioia di colore, divengono funzionali a una sublimazione dell’immagine, finalizzati al puro piacere dello sguardo, al di là della limitatezza della parola. E si intravedono suggestioni di Nicolas de Staël o di Jean Bazaine, comunque alimentate da una personale e incalzante spinta a dar corpo al proprio immaginario interiore. È il preludio di un rinnovato percorso creativo e di un linguaggio pittorico inatteso, perché in grado di materializzare, nelle immagini, forme e passioni umane, esaltate dalle regole dell’armonia. L’esito è una felicità poetica che regala risultati che sembrano nascere senza sforzo, senza difficoltà alcuna di tocco e di disegno. E le ultime opere dell’artista diventano testimonianza del perdurare di una ricerca sempre aperta e vitale, drammaticamente interrotta, nell’agosto del 1961, dal tragico evento della morte per avvelenamento da colore.

Gianfranco Ferlisi

*Coordinatore del Sistema dei Musei  
e dei Beni Culturali Mantovani*

## Giuseppe Flangini e Vincente Minnelli, insieme, per Van Gogh

Nel 1934 apparve il romanzo biografico dello scrittore californiano Irving Stone, dal titolo *Lust for life*, e fu un immediato successo. Descriveva con stile appassionato la vita del pittore olandese Vincent van Gogh.

Nel 1955 il regista americano Vincente Minnelli inizia le riprese del film *Lust for life* (*Brama di vivere*) nei territori minerari del Borinage in Belgio. Minnelli ricostruì con realismo straordinario quella parte della vita di van Gogh che lo vede abbandonare il progetto di diventare pastore tra quei minatori e di iniziare il sogno di diventare pittore. Tutta la prima parte del film venne girata in quei territori fedelmente visitati dall'intera *troupe*, per primo da Kirk Douglas, interprete eccezionale della figura del pittore, drammaticamente somigliante e filologicamente inquieto. La parte di Sien, la prostituta-modella che lo accompagna in questa fase, venne affidata a Pamela Brown. Mentre la parte di Paul Gaguin è brillantemente interpretata da Anthony Queen.

Il film, che apparve sugli schermi nel 1957, ebbe grande successo, sia negli Stati Uniti che in Europa, e contribuì non poco a rinforzare e ad instaurare il “mito van Gogh”. Del resto, le ragioni di questo successo determinarono anche la diffusione popolare della sua vita e della sua opera. Oltre a proseguire quel modello cinematografico di “*biopic*” già reso popolare dal film di Alexander Korda sulla vita di *Rembrandt* nel 1936 e continuato dal successo internazionale del film *Moulin Rouge*, diretto da John Huston nel 1952, sulla vita del pittore francese Henry de Toulouse-Lautrec.



Giuseppe Flangini aveva avuto già modo di esplorare visivamente e pittoricamente quei territori della regione del Borinage così come prima ed in seguito rappresenterà zone di lavoro del nord della Francia e dell'Olanda, oltre che del Belgio. Con una attenzione del tutto particolare alle periferie operaie dei piccoli centri di estrazione del carbone le sue tele registrano alla memoria della pittura quei luoghi dove il lavoro intensivo ed il paesaggio rurale erano in rapida trasformazione a causa dell'industrializzazione in arrivo o già arrivata.

Poco sappiamo (purtroppo) dell'incontro di Flangini con Minnelli e Douglas. Di certo il pittore italiano è l'unico artista ad essere presente sul set cinematografico e la testimonianza di tele e disegni dimostrano con quale



passione pittorica Flangini ricopra il ruolo di “pittore di scena”, vale a dire testimone delle dinamiche di lavoro e di riposo dell’intera troupe, dal protagonista alle comparse, dai minatori agli elettricisti, infine alle scene o meglio alle case e persino al funerale che segue la tragedia in miniera. Ma qui tutto, in questa straordinaria serie di tele e disegni, tutti del 1955, evidentemente, resta realizzato con profonda espressività ai limiti dell’espressionismo. Gli occhi dei minatori sono fari nella notte, il cielo è plumbeo, di un grigio metallico, i tratti sono spessi, i dettagli cancellati dalla velocità esecutiva e quasi fotografica delle pennellate, i giorni sono piovosi, come solo il cielo del Belgio può essere, e qui Flangini offre un rigore pittorico quasi febbrile, come se tutto dovesse scomparire all’indomani. Proprio come avviene per qualsiasi *set* cinematografico. Del resto, crediamo che fosse consapevole di una occasione irripetibile per i suoi occhi e di questo restituisce a noi ancora oggi lo sguardo vero di un pittore che incontra il

cinema e del cinema che incontra la pittura. Flangini, insomma, con questa serie di opere, non solo ci fa rivivere la scena della pittura, ma inoltre ci restituisce tutta la modernità della pittura “in cinema”, voglio dire in movimento, attraverso il suo interprete maggiore, l’ultimo pittore classico ed il primo moderno. La brama di dipingere diventa brama visiva di una vita segnata dall’intensità dell’immagine che tutta la realtà espressiva della pittura di van Gogh rappresenta. E’ il desiderio di misurarsi, di confrontarsi, di incontrarsi con il grande e sfortunato mito della pittura moderna a pervadere e a costruire le ragioni di questa importante serie di opere. Le ragioni della loro esistenza, dunque, sono da cercarsi, a mio avviso, nelle ragioni stesse della pittura, le stesse che avevano animato la “brama” del maestro olandese. E di questa “brama” Flangini ci pronuncia, con la sua pittura, tutta la poesia e la disperazione.

**Antonio d’Avossa**

*Storico e critico d’arte,  
Accademia di Brera*

Giuseppe Flangini

Opere



*San Giorgio, Verona, s.d.*, olio su tavola, cm 40x44,5 Collezione Banca Popolare di Verona



*Sulle colline veronesi (mia sorella Anna)*, 1920 ca., olio su tavola, cm 20,5x26 Collezione privata  
*Case di Charleroi*, 1923/26, olio su tavola, cm 43x50 Collezione privata



*Autoritratto*, 1925, olio su tavola, cm 45x35 Collezione privata



*Autoritratto*, 1925, olio su cartone, cm 21x16,5 Collezione privata



*Prove di recitazione*, 1922-24, olio su cartone, cm 41x52 Collezione privata



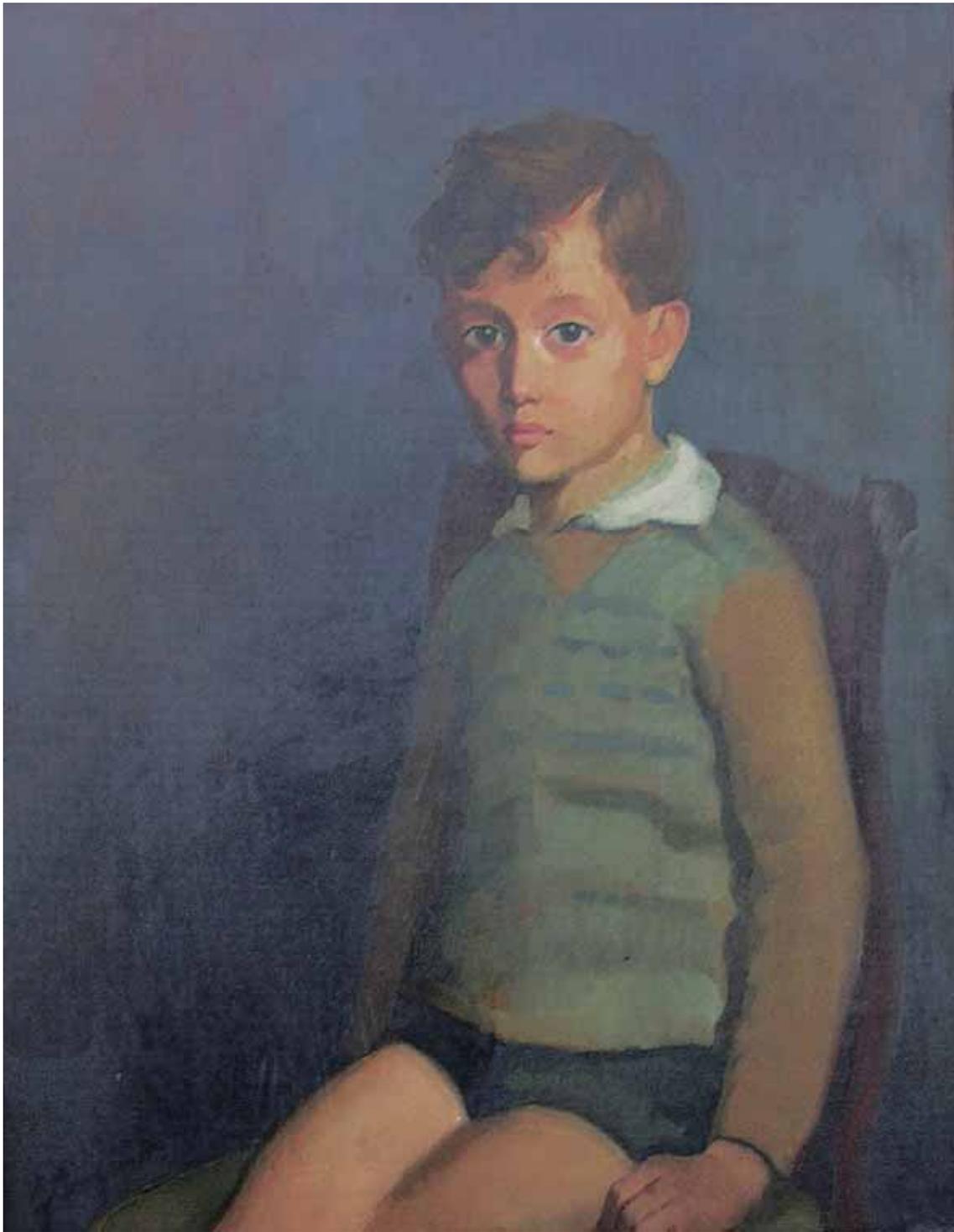
*La mia famiglia*, 1926-27, olio su tavola, cm 35x31 Collezione privata



*Nonna Adelaide*, 1923, olio su tavola, cm 34x21  
Collezione privata



*Mio figlio*, 1928-30, olio su cartone, cm 33,5x20,5  
Collezione privata



*Osvaldo*, 1928-30, olio su cartone, cm 48x61 Collezione privata



*Spiaggia a Carqueiranne*, 1930 ca., olio su tela, cm 39,5x49,5 Collezione privata



*Le cabine su ruote*, 1935, olio su tavola cm 22x25 Collezione privata  
*Spiaggia a Ostenda (Belgio)*, s.d., olio su tavola, cm 35x44 Collezione privata



*Porto di Brenzone, s.d.*, olio su tela, cm 60x50 Collezione privata



*Piazza Erbe- Madonna Verona, 1930-35, inedito, olio su tela cm. 60x50*  
Collezione privata, Verona



*Fiori*, s.d olio su tela, cm 50x40 Collezione privata



*Figura*, 1938-39, olio su tela, cm 40x30 Collezione privata



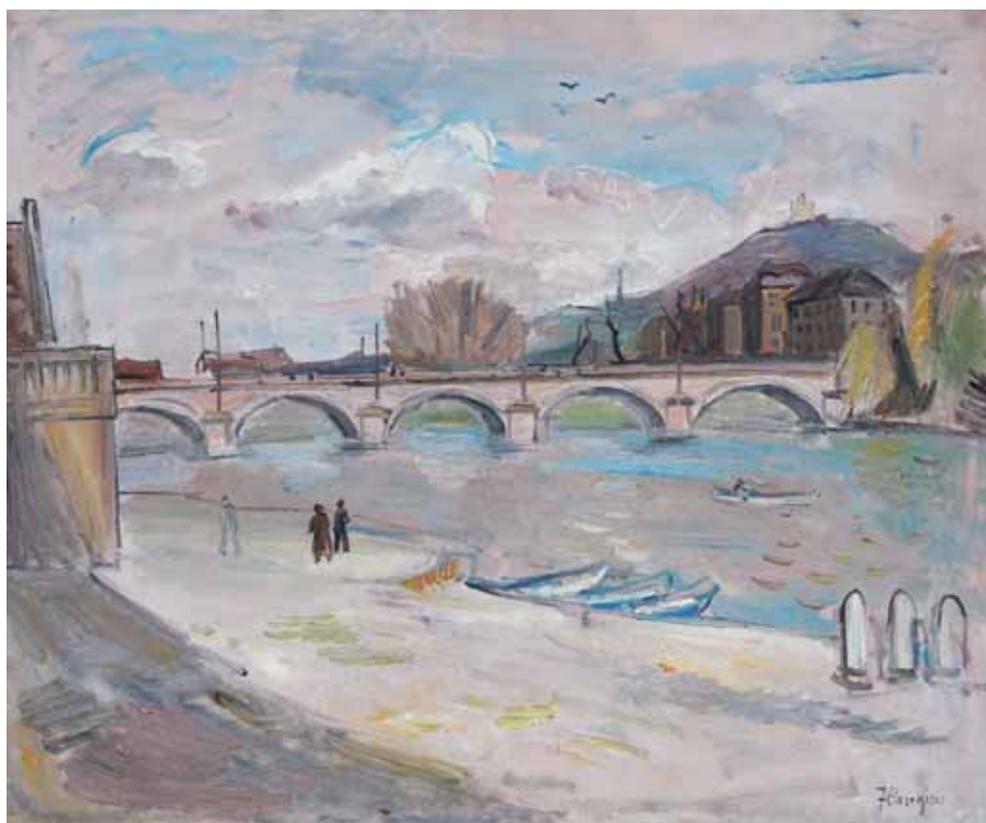
*Bagnante a Nervi*, 1938-39, olio su tela, cm 30x40 Collezione privata



*Lago di Garda, Malcesine*, 1940-42, olio su tela, cm 50x60 Collezione Luciano Olivato



*Monti Lessini*, 1938-40, olio su cartone, cm 18x24 Collezione Luciano Olivato  
*Ritorno*, 1940, olio su tela, cm 30x40 Collezione privata



*La Senna*, inedito, s.d. olio su tela cm 50x60 Collezione privata

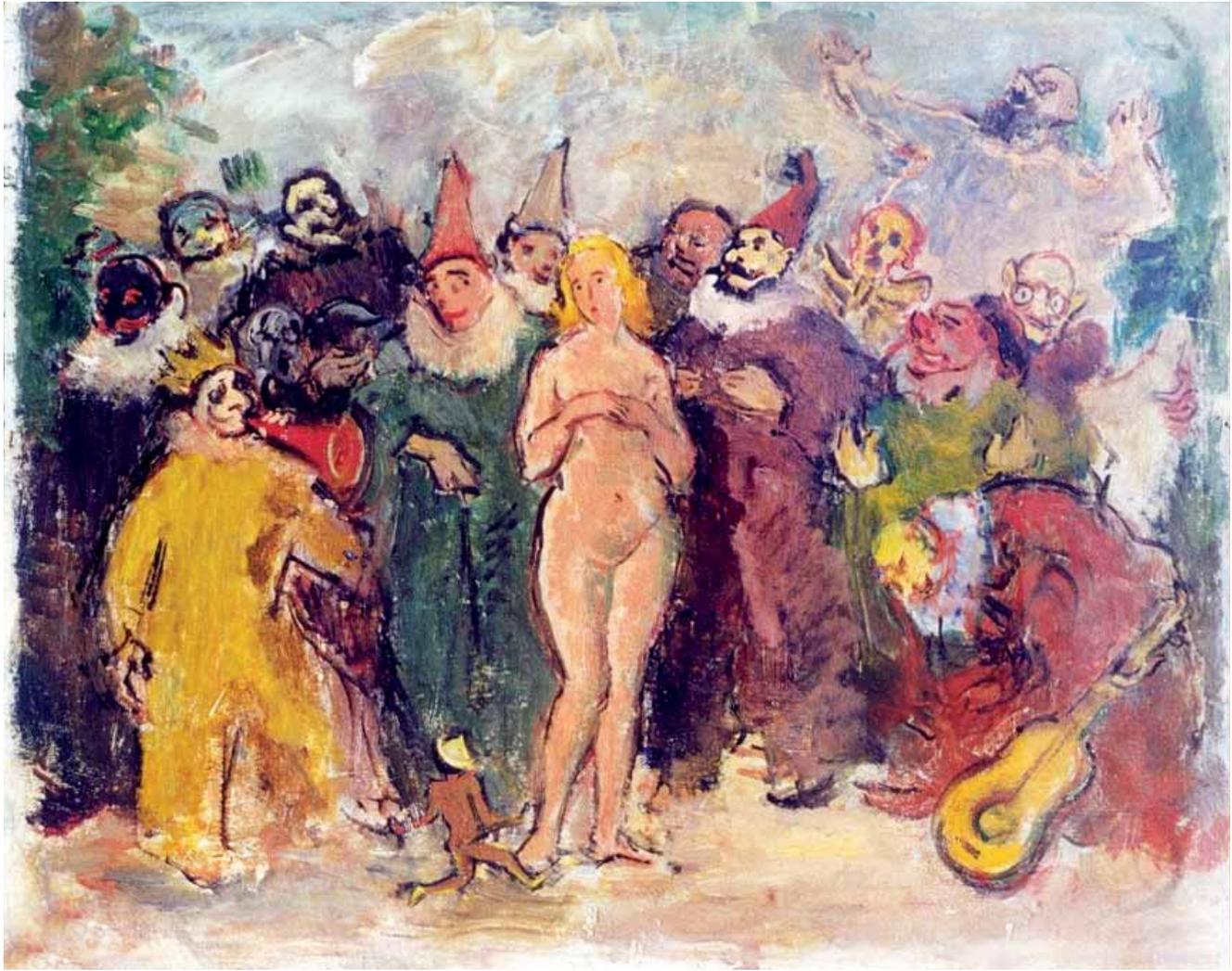
*I Sabbionai al Boschetto*, inedito, s.d. olio su tela cm 85x45 Collezione privata



*Il Naviglio a Porta Ticinese, 1945 ca., olio su tela, cm 50,5x60,5 Collezione privata*



*Naviglio a Milano, s.d.*, olio su tela, cm 40x50 Collezione privata



*Pagliacci*, 1945-46, olio su tavola, cm 37x45 Collezione privata



*Don Chisciotte - Serenata al chiaro di luna, 1945-46, olio su tela, cm 65x50 Collezione privata*



*Vecchia Milano*, 1945-46, inedito, olio su tavola, cm 29,5x39,5 Collezione privata



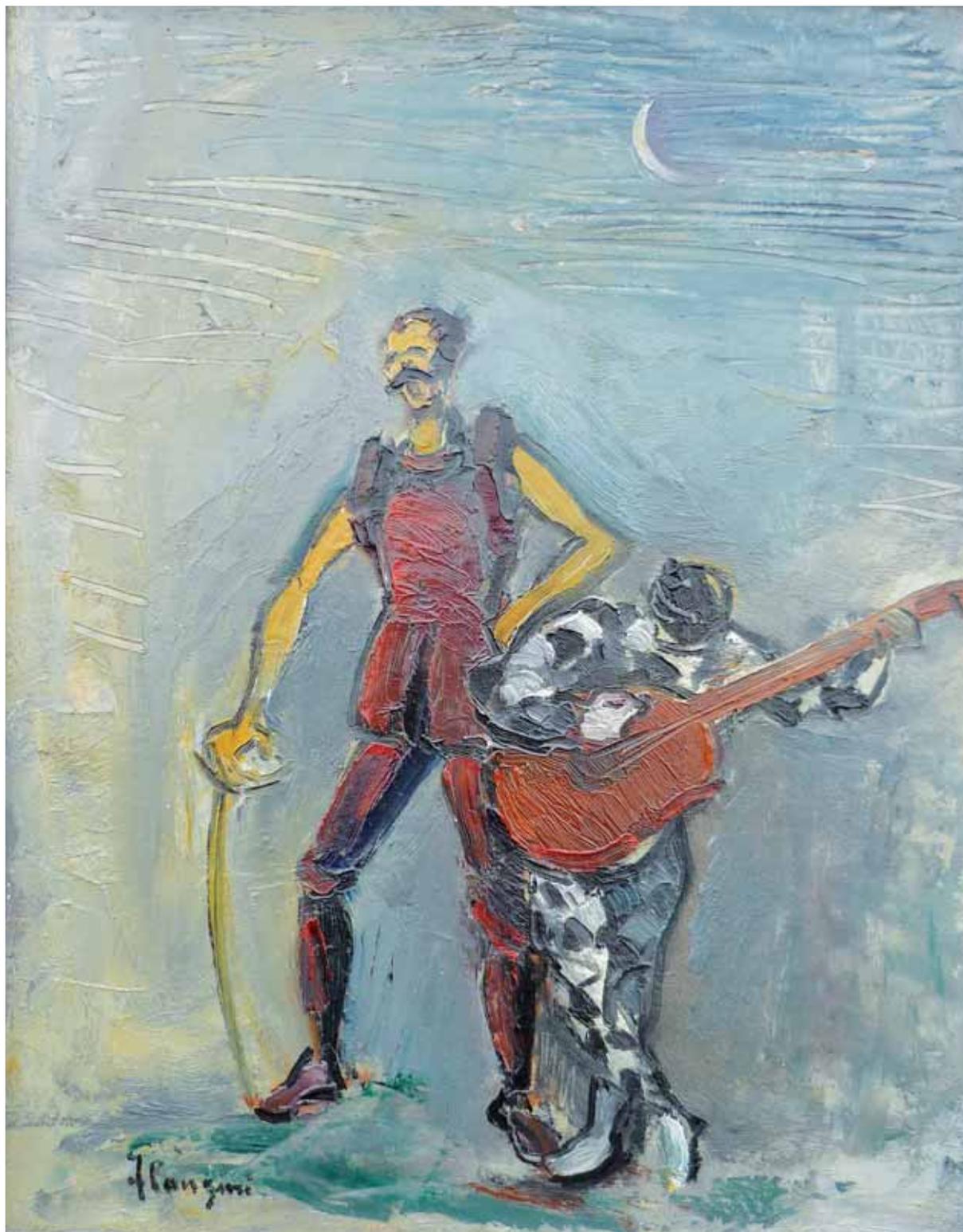
*Pubblicità a Milano, 1946 ca., olio su tela cm 30x40 Collezione privata*



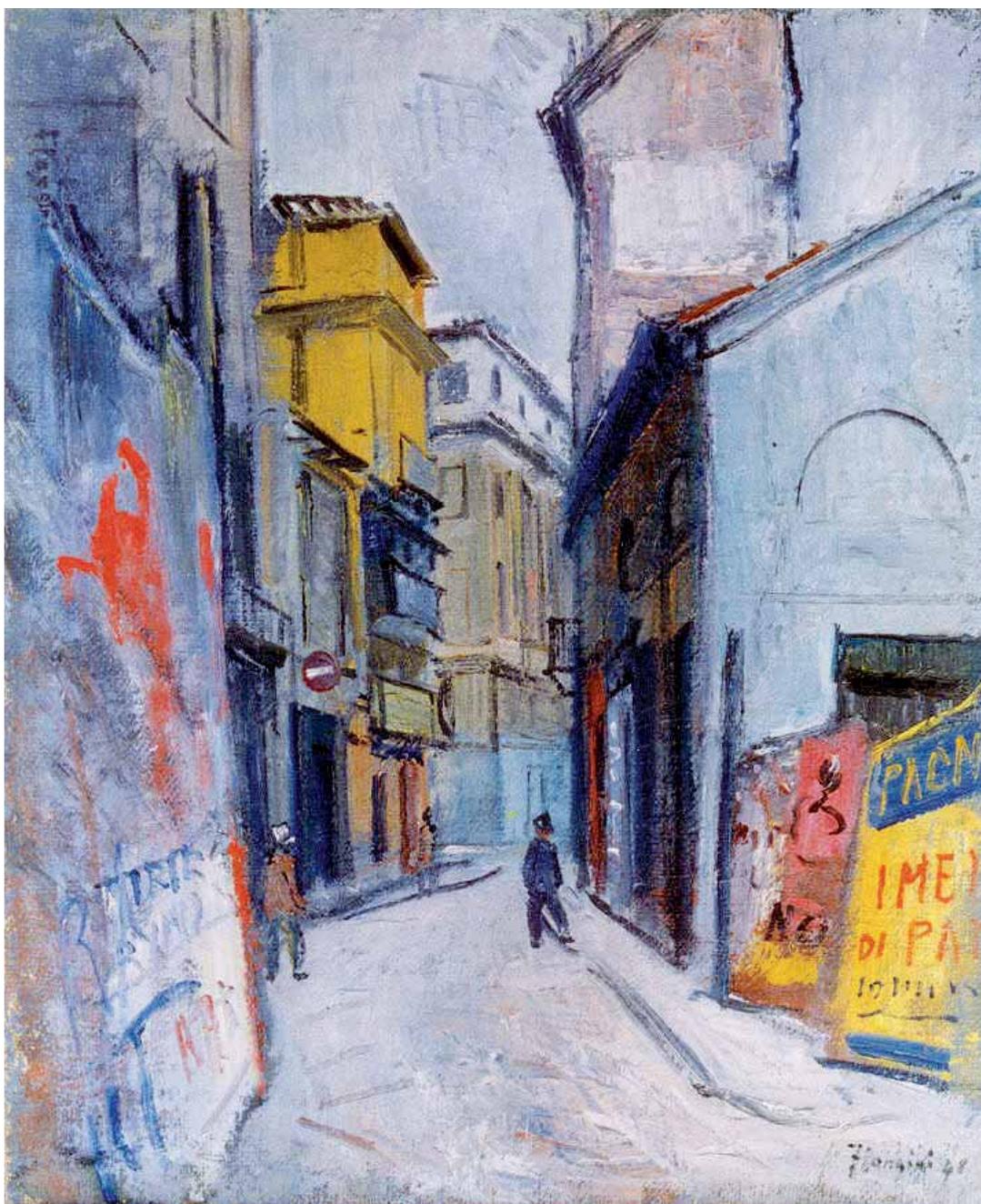
*Giostra a Chatelneau*, 1958-60, olio su tela, 50x70 cm Collezione privata  
*Ca' D'Oro, Venezia*, s.d. olio su tela, 30x40 cm Collezione privata



*Case a Chatelneau*, 1960, olio su tela, 60x70 cm Collezione privata



*Don Chisciotte e Arlecchino*, olio su cartone, cm 30,5x24,5 Collezione Andrea Massari, Milano



*Un angolo di Bologna, 1948, olio su juta, cm 60x50 Collezione privata*



*Sulla Sambre*, 1952, olio su cartone, cm 50x60 Collezione privata



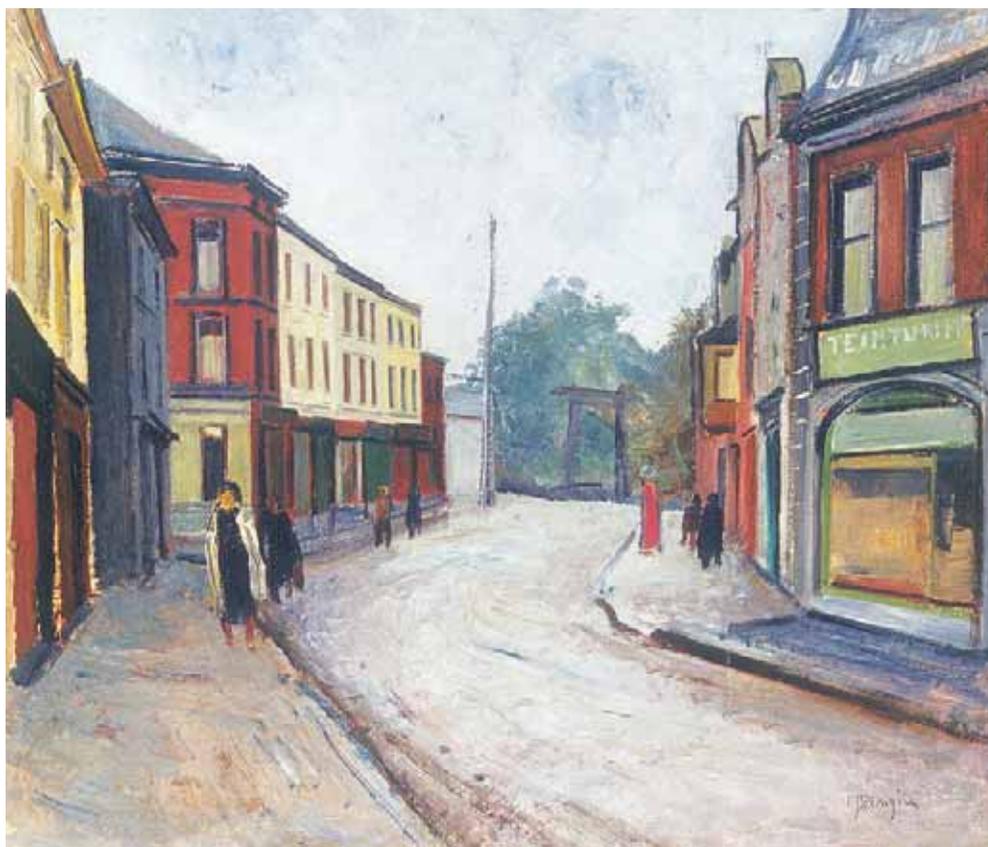
*Trasporto di Carbone sulla Sambre*, 1950 Premio Suzzara, olio su tela, cm 70x90 Collezione privata



*Strade di città*, 1950 ca., olio su cartone, cm 25,5x18 Collezione privata



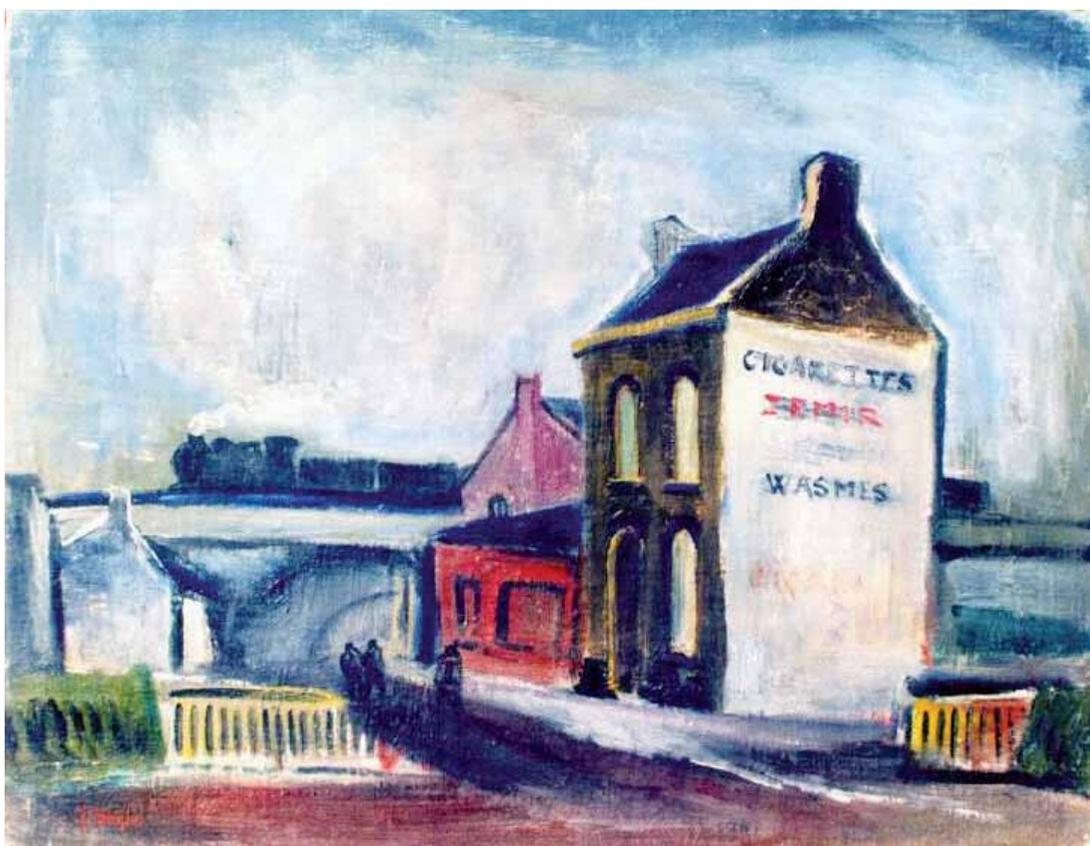
*Normandia*, 1953-54, olio su cartoncino, cm 40x50 Collezione privata  
*Campagna Veneta*, 1950 c.a., olio su tela, cm 50,5x61 Collezione privata



*Il carrozzone verde*, 1951, olio su cartone, 40x49,5 cm Collezione Galleria Ponte Rosso, Milano  
*Una strada a Chatelet*, s.d., olio su cartone, cm 49x59.5 Collezione privata



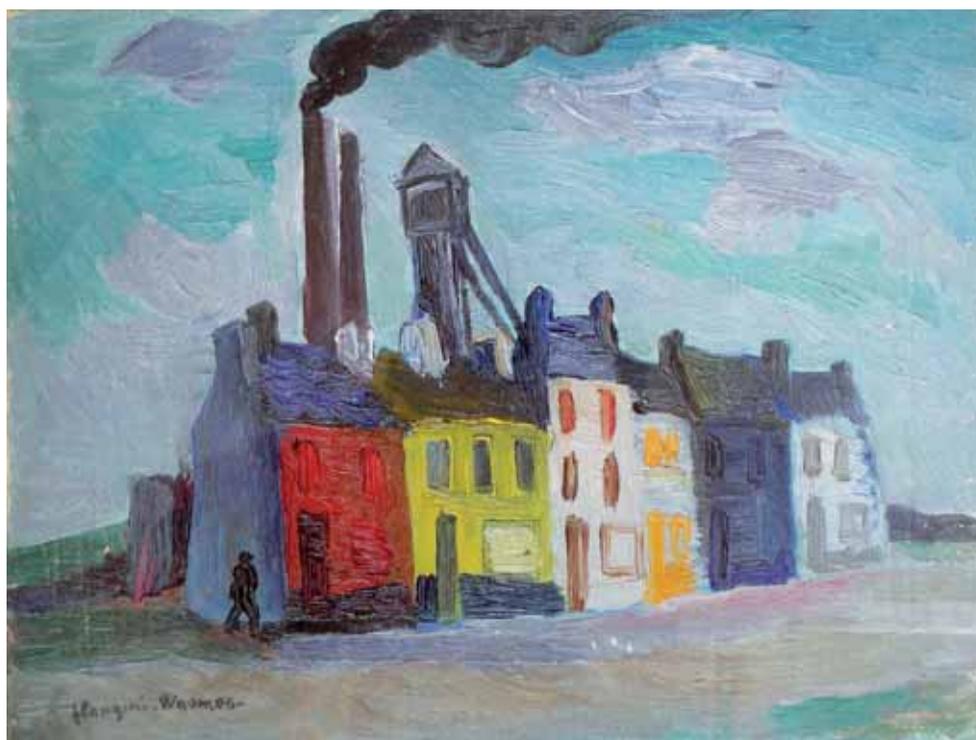
*Vecchia giostra a Chatelneau, 1948, olio su cartone, cm 49,5x59,5 Collezione privata*



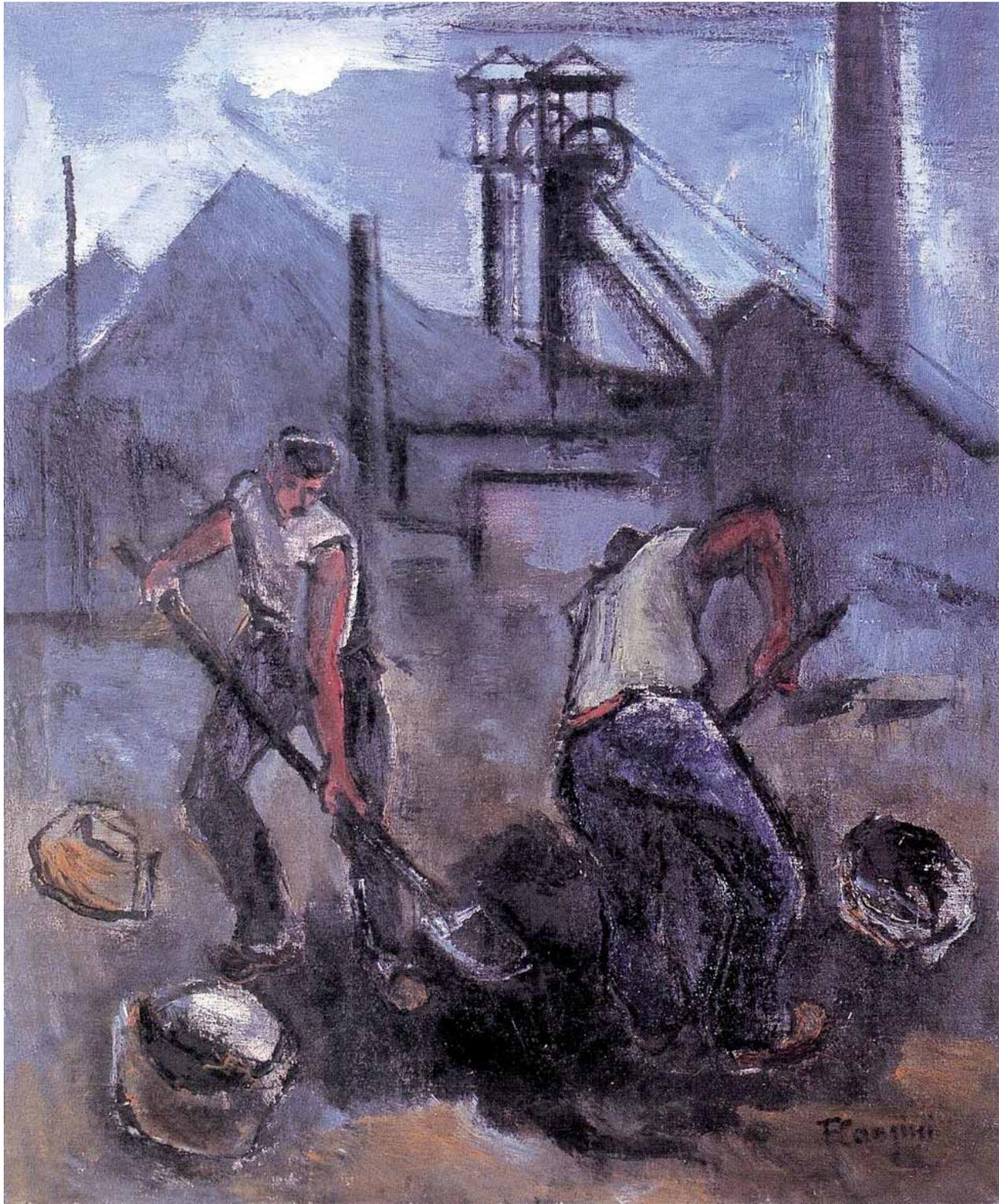
*Il trenino*, 1955, olio su tela, cm 50x65 Collezione privata  
*Wasmes*, 1955, olio su tela, cm 50x70 Collezione privata



*Kermesse a Gilly I*, 1952, olio su tela cm 50,5x60,3 Collezione privata  
*Kermesse a Gilly II*, 1952 ca., olio su juta, cm 40x50 Collezione privata



*Case di minatori*, Wasmus, 1955, olio su tela, cm 50x60 Collezione privata  
*Altiforni*, 1950-55, olio su tela, cm 50x60 Collezione privata



*Scaricatori di carbone, s.d.* olio su tela, cm 60x50 Collezione privata



*Girasoli a Wasmes*, 1955, olio su tela 50x70 Collezione privata

*La casa di Van Gogh e Charbonnage du Marcasse*, 1955, olio su tela, cm 39,5x29,5 Collezione privata



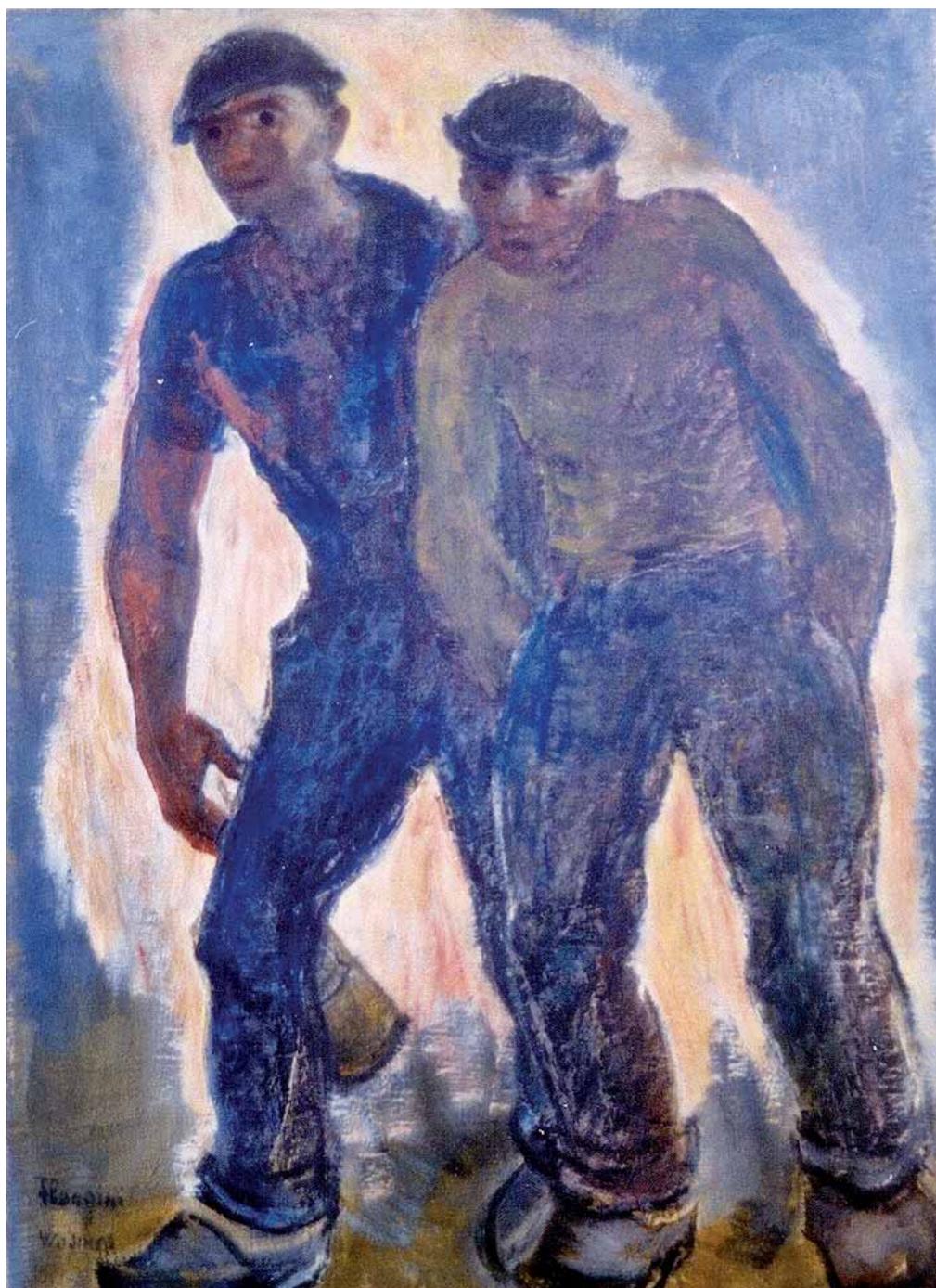
*Kirk Douglas*, 1955, olio su tela, cm 70x50 Collezione privata



*L'arrivo del fratello di Van Gogh a Wasmes, 1955, olio su tela, cm 50x60 Collezione privata*



*Casa di Van Gogh (Wasmès 1955), olio su tela, cm 50x60 Collezione privata*



*Le mineurs*, 1955, olio su tela, cm 70x49 Collezione privata



*Uscita dalla miniera*, 1955, olio su tela, cm 65x50 Collezione privata



*Giorno di pioggia*, 1955, olio su tela, cm 50x70 Collezione privata

*Comparsa nel film Van Gogh*, 1955, olio su tela, cm 50x70 Collezione privata



*Catastrofe nella miniera. Dal film "Van Gogh", 1955 olio su tela cm 70x90 Collezione privata*



*Barche sulla Sambre*, olio su tela, cm 30x40 Collezione privata

*La barca bianca - Vecchio porto di Ostenda*, 1955, inedito, olio su tela, cm 30x40 Collezione privata



*Usines Solvay a Couillet*, 1955 ca, olio su cartone, cm 40x50 Collezione privata



*Strada con giostra, s.d.*, olio su tela, cm 49,5x69,5 Collezione privata



*Estate*, 1955-56, olio su cartone, cm 50x60 Collezione privata



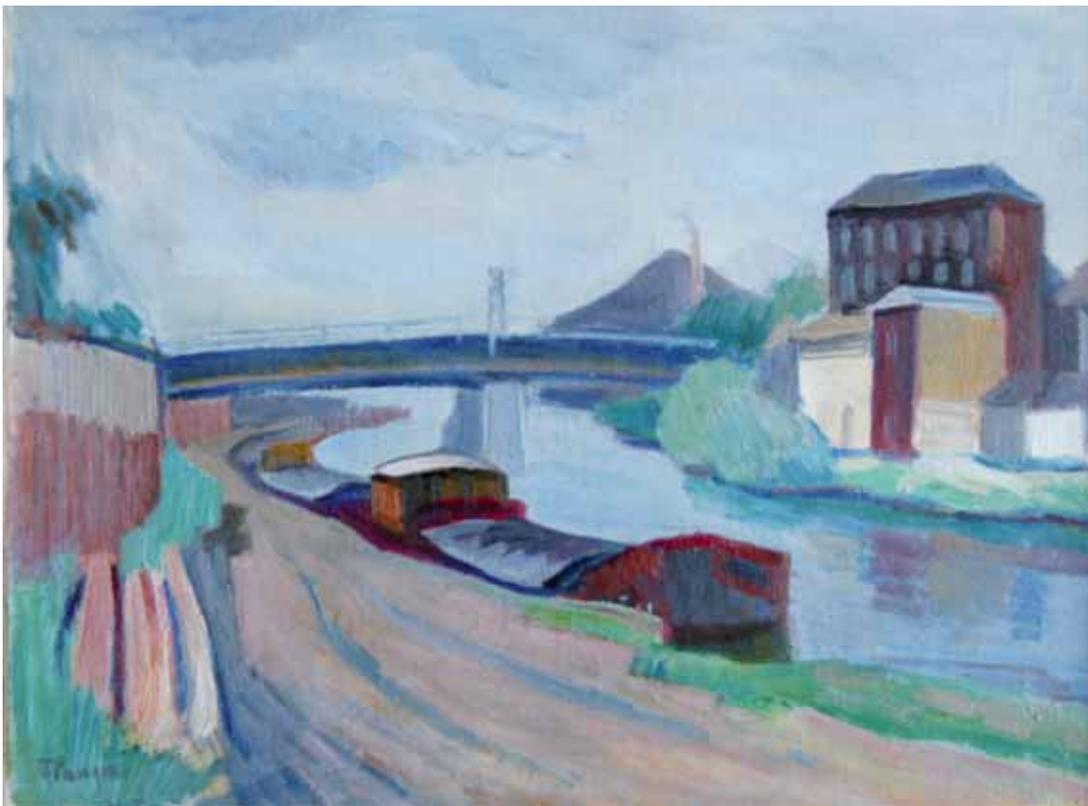
*Venezia. Canale*, 1958-60, olio su tela, 40x29,5 cm  
Collezione privata



*Nudo*, 1957 ca., olio su tela, cm 21x15,  
Collezione privata



*Le perle*, 1953-54, olio su tela, cm 90x70 Collezione privata



*Chiatte. Francia 1959, olio su tela, cm 30x40 Collezione privata*

*Temporale a Ostenda, 1959, olio su tela, cm 50x64 Collezione privata*



*Strade a Gilly*, olio su tela cm 30x40 Collezione privata



*Primavera a Gilly (Paesaggio a Gilly)*, 1961, olio su tela, cm 50x69 Collezione privata



*Chatelineau. La Giostra, 1960 ca., olio su tela, cm 35x50 Collezione privata*



*Mulino a Bruges, s.d, olio su tela, cm 60x70 Collezione privata*

*Notturmo su la Sambre, 1960, olio su tela, cm 50x70 Collezione privata*



*Campagna a Farciennes, 1960, olio su tela, cm 40x50 Collezione privata*



*Il faro di Ostenda*, 1961, olio su tela, cm 70x90 Collezione privata



*Pubblicità*, 1960 ca., olio su tela, cm 30x40 Collezione privata



*Paesaggio a Loverval*, 1961, olio su tela, cm 50x70 Collezione privata



*La Sambre a Montigny (Veduta dal ponte)*, 1960-1961, olio su tela, cm 60x70,  
Collezione Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Forti, Verona

## Testo critico

### Antonio D'Amico - 2009

La poetica pittorica di Giuseppe Flangini è costellata da un'aura sognante e quasi metafisica, sospesa nel tono bruno e denso dei colori, magicamente orientata alla meditazione attraverso figure che vibrano in paesaggi notturni o sul far della sera, quando la quiete avanza e l'uomo torna a rimuginare sulla giornata e la vita, scoprendo ... *con triste meraviglia com'è tutta la vita e il suo travaglio*, per dirla con le parole di Eugenio Montale. Un sentimento soffuso, figlio di quel *male di vivere* tanto caro alla cultura del secolo scorso e percettibilmente visibile in opere quale la *Maschera* del 1957, un olio su tavola rintracciato di recente, dove Flangini, qui come altrove, segna la dimensione solitaria e ultima di una *pallida Melanconia* che *sedeva appartata*, così come afferma Collins nel suo testo poetico. Il pittore, in realtà, pur non conoscendo i versi del poeta britannico settecentesco, ma conscio di tutta la tradizione artistica rinascimentale, da Dürer in avanti, trasla in pittura la radice ideologica della melanconia, compagna dei pittori in quanto figli di Saturno e conoscitori «di tutto ciò che è segreto o nascosto»: egli, dunque sublima uno *status quo* intriso di sconforto e di un velato sentimentalismo nevralgico. Per Flangini, difatti, la pittura è uno strumento di straordinario coinvolgimento intimo e sociale, col quale poter esternare pensieri e riflessioni racchiusi nel suo animo che impressi sulla tela interagiscono con chi si ferma a guardare, percependone il messaggio a volte in maniera nitida, altre intrinseco, ma pur sempre d'introspezione. Infatti, il suo è uno sguardo interiore che si ferma laddove non è fisicamente, ma dove la sua mente vibra e vorrebbe trovarsi con intenzionale pregnanza fisica dentro al quadro, percezione che trapela da opere quali *Bagnante a Nervi*, piuttosto che *Pagliacci* oppure in mezzo al mare di *Barche a Ostenda* e *La tempesta sul Mare del Nord*, per poi coinvolgere la sua anima e lo spettatore nei rivoli della quotidianità dei lavoratori in quadri quali *Uscita dalla miniera*, *Scaricatori di carbone*, *Altiforni*.

Il suo è uno sguardo lenticolare dove le forme acquistano un'armonica spiritualità laica con risvolti emotivi e famigliari, se solo si pensa al languore innocente profuso in *La bambola* del 1916 circa; è una

lente d'ingrandimento che fissa ricordi e memorie. Tali sostanze viscerali sono godibili con opulenza visiva anche in opere successive, legate a un periodo giovanile di grande interesse e immerso in una tradizione figurativa novecentesca di avvincente genuinità verbale, quali *Nonna Adelaide* del 1923-25, *Cecilia* del 1926 circa e *Mio fratello Alessandro* del 1930-35. Un microcosmo questo, tangente a talune esperienze del giovane Balla quali il *Ritratto della madre* del 1901, solo per citare un confronto ardito, laddove poi Flangini persiste nell'utilizzo di una tavolozza asciutta, equilibrata, solida e materica, dai toni bruni e con una lieve inflessione alle esperienze di Sironi e Permeke. Nelle sue tele, sospese in un realismo esistenzialista, s'intravede, e col trascorrere degli anni sempre più consciamente, l'umanità e la fatica quotidiana dei minatori, un tema caro già a partire da *Chatelineau, la casa del minatore* del 1932 con una cadenza cromatica scura e terrosa, intensa e direzionata su vibrazioni dell'anima che sulla tela trovano risvolti di assoluta intensità emotiva.

Quell'io narrante, e protagonista vivido, emerge con assoluta *mutola facondia* nei suoi quadri e s'ammanta di risvolti iconografici di intenso lirismo filosofico come nell'*Autoritratto* del 1925 dove Flangini immagina e preferisce dipingere il suo volto con le fogge di una scultura di gesso, cava, il cui sguardo è proiettato verso l'infinito: è posata sul tavolo rotondo, sul davanzale di un balcone con lo sfondo di tetti e colline alberate. Emulo, Flangini, dell'infinito di leopardiana memoria, ma forte di sensazioni che in pittura sono frutto di un lungo discernimento su sé stessi, sinonimo di un'identità che ogni giorno s'immerge in un domani positivo e costruttivo. L'artista, così facendo, riconosce l'eternità dell'arte, la sola che lo salva dalla caducità della vita, così come potrà proteggere per sempre la persona a lui cara nelle *Prove di recitazione*, opera del 1922-24. Dunque, la pura estetica del bello ideale e classico in Flangini travalica il puro dato visibilista per assumere connotati dinamici esistenzialisti e consapevolmente identitari di uno *status quo* suo personale o di quanti lo circondano da vicino.

Un'identità indagata, voluta e sospesa nel portato intrinseco de *Le perle*, uno dei suoi capolavori del 1953-

54. Si legge una quinta anonima, forgiata da colpi di pennello lunghi e pastosi di biacca, sprezzante di gesti che delineano e seguono le forme in primo piano e che, statuarie, campeggiano lo spazio con la coscienza di “esserci”. La raffigurazione di due donne, una in carne e ossa con una silhouette perfetta, vista di spalle con i glutei tondeggianti nascosti dall’abito bianco e il viso di profilo acconciato con la coda. Lei si specchia e solo intorno all’oggetto vi è un’aura di luce gialla, appena accennata. Di fronte alla fanciulla e allo spettatore, una statua, una venere in posa monca di braccia. Non un riflesso, non una donna allo specchio, non un’emozione vera dipinta sul quadro e nel quadro, ma un desiderio di possesso mascherato nel titolo: *Le perle*, quelle dipinte di rosso al collo della statua. In realtà, come nel sogno metafisico, Flangini ci svela il recondito desiderio romantico della donna, vera perla fra le perle! Una raffinatezza che solo chi possiede un animo gentile come gli artisti riesce a cogliere e raffigurare.

Per l’artista e in tutta la sua produzione, i soli e fragili pensieri sono gli spazi dell’io, dove riscoprire i valori umani e fare silenzio “dentro” per individuare il riflesso della propria anima da riportare sulla tela per immagini, anche quando dipinge *Kermesse nel Borinage*, tela del 1958, oppure *Piazza delle Erbe a Verona*, un olio del 1960 circa. In queste e in altre opere, pur immerse in un clima reale di frastuono, rumori, suoni e voci, ogni cosa sembra tacere pervasa da uno sguardo vibrante di riflessione. Nulla è abbandonato al caso perché Flangini col suo “vedere” corrucciato e tangibile, come negli ultimi autoritratti del 1958-60 circa, stabilisce un’eloquente dimensione di spirituale lirico sul crinale del reale e del quotidiano. Sublimi e crudi sono gli spazi pittorici e laddove la vita si specchia nella pittura, quest’ultima affronta quella con vibrante silenzio!

#### **Claudio Strinati - 2008**

C’è un apparente paradosso nella carriera di Giuseppe Flangini. Malgrado abbia esordito presto e abbia avuto una parabola ampia e articolata sembra di poter dire che desse il meglio di sé durante la piena maturità nel corso degli anni cinquanta in cui emersero tutti gli elementi più significativi della sua arte. Ed è interessante notare come proprio la compiuta consacrazione critica, a opera di Leonardo Borgese, giungesse per lui nel 1959 in occasione di una mostra importante a Palazzo Forti nella sua patria Verona.

Borgese, nel presentarlo, disse l’essenziale. Notò

la schiettezza sostanziale dell’uomo e dell’artista, ne mise in luce i caratteri fondamentali, rintracciò le motivazioni profonde che avevano portato Flangini a concepire e formulare quel tipo di pittura, mista di grottesco e di umiltà, di rammarico e di speranza, di meditazione e di divagazione. La pittura aveva, in effetti, accompagnato tutta l’esistenza di Flangini fondendosi sempre con il quotidiano. Era fondamentalmente uomo di teatro alieno da ogni retorica, attento a quanto lo circondava ma estraneo a qualunque forma di pedanteria. Aveva amori profondi e sinceri ed era coinvolto con la grande questione dell’apparenza e dell’essenza senza farne un astratto tema filosofico ma vivendola nel concreto delle sue opere, tutte dettate dall’esigenza di creare, mai esornative, mai scaturite dalla semplice voglia di piacere.

Borgese notò queste e tante altre cose e consegnò una immagine dell’artista che era definitiva perché Flangini sarebbe scomparso poco dopo lasciando bruscamente interrotto un lavoro sempre più intenso e fruttuoso. C’è un aspetto della sua arte che potrebbe definirsi “goyesco” e che lo apparenta singolarmente al romano Mafai, in quelle strane fantasie fiammingheggianti di maschere inquiete e grottesche che popolano ambienti urbani oscuri e sfuggenti. Ma c’è anche l’aspetto del teatrante malinconico e rattristato dalle cose della vita che si illude di poter illudere ma avverte una sorta di stanchezza ancestrale che grava sugli uomini e sullo spazio senza una spiegazione definitiva. Poi c’è il pittore di paesaggio che ha un occhio lunghissimo e guarda intorno a sé in un andirivieni di nitore e cupezza, di orizzonti lontani e di incumbenti presenze. Non c’è dubbio che molto lo suggestionarono i soggiorni in Belgio e Olanda. Amava la figura di Van Gogh e la sentiva vicina in una comune tensione etica verso la pittura. Ma il suo stile è inconfondibile e la qualità della sua arte è spesso elevata.

C’era nel suo tratto delicato e scorrevole quel carattere di una istintiva aristocraticità dell’animo lontano le mille miglia dalla spocchia di chi si autoproclama erede di questa o quella tradizione. Al contrario la pittura di Flangini ha la virtù della discrezione e ottiene una benevolenza particolare da parte di chi guarda alla ricerca di valori poco appariscenti ma duraturi.

Dunque questo veronese, che si calò nella cultura milanese con partecipe comprensione, ha scritto una pagina molto interessante nella storia della nostra pittura tra gli anni quaranta e cinquanta.

Nell'Autoritratto che esegue, a ventisette anni, nel 1925 si rappresenta come un Busto volto verso l'interno del quadro. Sembra fatto, quel busto, di una materia delicata e fragile, il volto quasi non si vede come se ci fosse in lui una sostanziale incertezza sul come affrontare il mestiere dell'artista. Si avverte la serietà e la compostezza di una gioventù vissuta con la ferma intenzione di immergersi in un domani positivo e costruttivo. E l'esito finale della sua parabola confermò le premesse della giovinezza.

### Francesco Butturini - 2008

Giuseppe Flangini appartiene a quel mondo dell'arte che nella prima metà del XX secolo ha avuto un profilo chiaro quanto ampio: artisti colti, attenti a quanto accadeva loro intorno, spesso amanti della musica e/o scrittori, cultori della amicizie, degli incontri; frequentatori di cenacoli, gruppi, associazioni. Come non avviene più da tanti decenni. Per questo è necessario contestualizzare la sua ricerca artistica come pittore (non dimenticando che fu scrittore, commediografo, regista e scenografo) e situarlo nell'ambiente cittadino in cui nacque alla pittura.

Flangini è più giovane di due anni di Orazio Pigato e Guido Farina, due esponenti veronesi di grande fortuna, anche mercantile, finché furono in vita; più giovane di tre anni di Angelo Zamboni, il più completo e complesso artista veronese, forse l'unico ad aver avuto fama e spessore nazionale; più giovane di nove anni di Guido Trentini e di dieci di Albano Vitturi e Giuseppe Zancolli, tre significativi pittori veronesi, solidi per cultura e profondità artistica della loro ricerca: tra questi, Guido Trentini, all'inizio del secondo dopoguerra, si trasferì a Milano e lì conobbe la sua maggiore fortuna. Più giovane, infine, di vent'anni di Pio Semeghini: non era veronese, ma a Verona veniva spesso a partire dai primi anni '20 ed a Verona aveva amicizie e parenti, tanto che a Verona si stabilì definitivamente nel 1942. E, infine, l'amicizia con Arturo Martini, l'autore del busto dell'artista che Flangini rappresenta in *Autoritratto*, un olio del 1925. Vale la pena ricordare che Arturo Martini frequentava a Verona i pittori, più degli scultori, e imparerà a dipingere sotto la guida di Farina. Con Pigato, Farina, Vitturi e Semeghini Flangini coltivò amicizia e rapporti.

Questo fino al suo trasferimento a Milano nel 1944. Poi ci sono le amicizie milanesi, in particolare con quegli artisti che si riconoscevano nella ricerca

dei chiaristi: da De Rocchi a Lilloni; e i contatti con Contardo Barbieri: con la sua pittura conserverà rapporti e sintonie anche molto avanti nel tempo, come evidenzia un oli degli anni '50: *Le perle*.

Questo circuito amicale si deve integrare con le nuove amicizie e gli incontri nei frequenti viaggi in Europa, a partire dall'incontro con James Ensor. Il tutto va contornato dalle amicizie di scena, se così posso scrivere (con Diego Fabbri - sintonie certe con l'autore di "Processo a Gesù - Tino Carraro, Sarah Ferrati). E compiuto dalle visitazioni nei musei europei: Parigi, Bruxelles, Amsterdam ed altri.

Da questa prima traccia sommaria che avrebbe bisogno di approfondimento storico, critico e filologico, si può iniziare a ricavare un profilo meno sentimentale e un po' più certo della vicenda artistica di Giuseppe Flangini, magari iniziando proprio dai suoi primi passi come artista che espone nella propria città, nelle occasioni più classiche e cioè nelle Biennali, a partire dalla XXXVII che fu allestita dalla Società delle Belle Arti in occasione del secentenario della morte di Dante, dal 14 settembre al 31 ottobre 1921: Flangini è ammesso dalla giuria di accettazione e collocamento (formata da Antonio Nardi, Guido Trentini, Giuseppe Zancolli, Ruggero Dondé) ed espone nella Sala I con il n. 57 *Pregghiera*. La prima sala accoglieva, fra gli altri, le pitture di Semeghini, Zamboni, Vitturi, Trentini, Pigato. Nella XXXVIII Biennale del 1923 (questa volta la giuria è formata da Adolfo Mattielli, Guido Trentini, Angelo Zamboni, Ruperto Banterle, Ruggero Dondé), è ammesso ad esporre (se si tratta di un errore di stampa: il nome è infatti citato, in catalogo, come Sandro Flangini) nella sala IV, un acquerello, n. 7 *Il pulpito* e un disegno, n.8 *L'Ara*: titoli che non dovrebbero lasciare dubbi sulla persona. Proseguiamo: nella XXXIX edizione del 1925 (giuria di accettazione formata da Egidio Girelli, Ruggero Dondé, Giuseppe Zancolli, Angelo Zamboni, Guido Farina) espone con il numero 21, *Nello studio*, ancora nella Sala I, insieme, fra gli altri, con Pino Casarini, Giuseppe Zancolli, Giovanni Bragantini. Espone nuovamente nella XXXX edizione della Biennale del 1927, ammesso dalla giuria composta da Pio Semeghini, Orazio Pigato, Pino Casarini, Ruggero Dondé: Sala I, con il n. 3 *Una sanguigna* e con il n. 53 *Studio* e n. 54 *Studio*. Possiamo pensare che le sue quotazioni artistiche siano salite: è passato da uno a tre pezzi accettati da una giuria nella quale era presente un personaggio come Pio Semeghini, noto per una severità per la quale ammetteva a volte solo il

10% dei richiedenti. Partecipa anche alla XLI Biennale (quella discussa fino alle liti e alle cause, non sciolte nemmeno da un commissario straordinario come Virgilio Guidi, inviato per sanare i dissidi nati dallo scarto notevole fra le opere presentate, 409, e quelle accettate, 177), sempre dietro giuria di accettazione (Orazio Pigato, Ettore Beraldini, Angelo Zamboni, Egidio Girelli, Ruggero Dondé) ed espone nella Sala I due oli: n. 10 *Couilet Centre (Belgio)*, n.11 *Couilet Centre (Belgio)*. In quella sala espongono tutti i migliori artisti veronesi del momento.

Rimandando ad altra occasione la completa documentazione delle sue presenze in Verona, mi basta qui ricordare le altre partecipazioni: tre oli alla Seconda Mostra Sindacale del 1933 (*Montigny sur Sambre, La casa del minatore - Chatelineau; Un angolo della Sambre - Chatelineau*); tre oli alla Terza Mostra Sindacale del 1935 (*Temporale, Tramonto, Il faro - Ostenda*); quattro oli alla XLV Biennale del 1936 (*Temporale sulla miniera, Sulla riva dell'Adige, Giornata grigia, Il vecchio porto*); cinque opere alla Quarta Mostra Provinciale Sindacale d'Arte del 1937 (*Piazza dei fiori - Bruxelles, Sulle rive dell'Adige, La cattedrale - Ostenda, Paesaggio, Sabbionai*: un tema che compare ora per la prima volta, ma destinato ad avere un seguito di lì a pochi anni); tre oli alla XLVI Biennale del 1938 (*Novembre grigio di pioggia, Tramonti fra gli olivi, Sorge la luna*); cinque opere alla V Mostra d'Arte del 1939 (*Il porticciuolo, La giostra, Tramonto sull'Adige, Giovane pescatore, Barche sull'Adige*); tre pitture alla XLVII Biennale del 1941 (*Giorno di mercato, Sulle rive dell'Adige, Colline veronesi*); tre oli alla XII Mostra Sindacale d'Arte del Veneto nel 1942 (*Paesaggio, Pagliacci, Sabbionai*: nuovo tema che tornerà spesso quello dei pagliacci): mostra interessante per la presenza di giovani artisti destinati a grande successo mondiale quali Emilio Vedova, Armando Pizzinato, Giulio Turcato.

La guerra infuria, le mostre chiudono, Flangini se ne va a Milano. Ritorna a Verona per esporre nella sala IV alla Cinquantesima Mostra Biennale d'Arte del 1951: n.3 *Case di minatori*, n. 4 *Il carrozzone verde*, n. 5 *Verso Bruxelles*. Tornerà alle Biennali veronesi, fino alla penultima del 1959. Ho voluto documentare i titoli delle opere perché in essi si può notare la presenza di temi non comuni con gli artisti veronesi che ricordavo sopra: la miniera e i minatori, i sabbionai, i pagliacci e i paesaggi nordici. A Milano Flangini ha respirato aria diversa da quella veronese. Sicuramente il Circolo Artisti di San Babila non era l'unico punto di incontro degli artisti. C'erano i giovani e i meno giovani di

Bagutta e quelli che si erano trovati intorno alla rivista Corrente di Vita Giovanile e alla galleria della Spiga. Poi c'era l'aria della capitale economica d'Italia e i rapporti che Flangini già aveva stabilito con il Nord Europa. Per questo la sua pittura acquista via via un taglio ed un'impronta sempre più europei e sempre meno provinciali, come poteva essere la pittura degli esordi: in senso positivo, per ancorarla al contesto che vede nei primi anni trenta del XX secolo Verona al centro della storia della ricerca artistica italiana, con esponenti quali quelli sopra ricordati di sicuro appello nazionale.

James Ensor da un lato, con cui non può non entrare in sintonia anche dal punto di vista spirituale, ancor prima di conoscerlo (penso ad opere quali *Kermesse e Gilly I e Kermesse e Gilly II* del 1952, *Kermesse nel Borinage* del 1958). Ma ci sono premesse come *Maschere* (1952) e *Pagliacci* (1950) in cui avverti Ensor, ma anche un altro artista, Mario Mafai che, anche per via della moglie Antonietta Raphael, guardava con attenzione al mondo nordico. Anzi, direi che le affinità ensoriane sono più antiche delle date dei quadri che ho citato e di altri quali *Maschere - Arlecchino su fondo rosso* (1945-50), *Don Chisciotte - serenata a chiaro di luna* (1945-50), *Enigma I - Arlecchino* (1945 - 50), *Malinconia - Arlecchino seduto* (1945 -50), *Enigma II - Arlecchino* (1945 -50): opere che, a mio avviso, potrebbero essere retrodatate anche di una decina d'anni per le evidenti sintonie con certa pittura di Ensor degli anni '20 - '30 quali *Pierrot et squelette en jaune* (1922) o *Mon portrait aux masques* (1936).

Così le sintonie con tanta pittura di un artista come Maurice de Vlaminck e, più che la corrente *fauve*, con il gusto della pittura *fauve* e dell'espressionismo nord-europeo che certamente de Vlaminck interpreta in modo sommo: ma non è il solo certamente ed anche lui ha sentito e subito influssi: da Derain a Picasso, dalla Valadon ad Utrillo. Per quest'ultimo: come non pensare a lui, a quante opere dedicò al circo e ai pagliacci a partire dalle serie del circo del 1905, per arrivare al *Rideau pour le ballet Parade* del 1917 e i suoi Arlecchini, Pierrot, Pulcinella. Anche in questo caso le sintonie sono remote e presenti - trasformate in un linguaggio meno disperato e tuttavia non meno drammatico - in opere quali alcuni oli molto tardi che rivelano ascendenze e riflessioni più antiche delle date attribuibili: *Mucca con paesaggio* (1960), *Fatica* (1954), *Campagna a Gilly* (1953), a risalire fino alle serie dei *Sabbionai* che, come abbiamo appena visto, iniziano negli anni '40.

Poi c'è l'incontro con Van Gogh e il suo ambiente naturale a Wasmes; con Vincente Minnelli e la troupe del film "Brama di vivere". I sintomi e i segni ci sono tutti (basti pensare ad un quadro come *Notturmo sulla Sambre* del 1960 oppure *Usines Solvay a Caouillet* del 1958-60 o *Sotto la pioggia a Wasmes* degli stessi anni. Però credo non ci fosse bisogno di altri stimoli o influenze esterne: certo mondo vangoghiano era dentro di lui da anni.

Flangini ha l'occhio dell'artista che è come quello della mosca: vede tutto e tutto trasforma. Che viva nella Verona prima della guerra o nella Milano del dopoguerra, Flangini frequenta regolarmente esposizioni, mostre e gallerie, musei e collezionisti e vede, giudica, medita. Crea la sua pittura che si inserisce, con la facilità dell'arte piena e personale, nella grande corrente novecentesca che va da Boccioni dell'*Idolo moderno* (1911), ai Manichini di Carrà e de Chirico, ai balli plastici di Depero, agli Arlecchini e Pulcinella di Severini, ma anche a quelli di Donghi, ai personaggi sofferenti e stravolti di Pirandello, ai miti, umili personaggi di Rosai, ma anche alle nature morte di Capogrossi, Santomoso, Gauli, Semeghini degli anni '40.

Un pittore complesso. Un artista a tutto tondo che meriterebbe un più puntuale e precisa ricostruzione storico-filologica, per situarlo nel luogo giusto che gli spetta nel panorama della storia della pittura italiana del XX secolo, di quella pittura, però, che non ebbe mai timore di confrontarsi con gli sviluppi della storia della pittura europea.

### **Franco Patruño - 2005**

E' possibile individuare un elemento caratteristico che specifichi una vocazione pittorica? Non ci si lasci spaventare dai termini: "vocazione" è qui intesa come una particolare intuizione del mondo e delle cose che muove al segno e al colore. Jacques Maritain, memore di Henry Bergson, avvertì l'urgenza di qualificarla come "creativa".

Giuseppe Flangini, sin dai primi anni Venti, "tiene" gli elementi del campo visivo all'interno di una concentrata attenzione all'atmosfera dell'insieme. Potrei affermare che le singole parti, in una sorta di timor di dispersione, tendono non ad un epicentro tematico, ma ad un'aura cromatica che scandisce, con uniforme lentezza, la forma-luce. L'artista, curioso ma non citazionista, attraversa i percorsi delle avanguardie ed indubbiamente rimane commosso dal Picasso precubista, soprattutto dalla dolente tenerezza del

periodo "rosa", preoccupato di non accedere ad una poetica crepuscolare e neppure alla sollecitazione di un ritorno ai "primitivi", come da docenza di Lionello Venturi. Dell'Impressionismo, in Italia assimilato con dilagante e pericoloso ritardo, Flangini non ritenne il senso di quel "qui e ora" già assorbito, con esplicita violazione dei termini linguistici, dall'apparente violenza dei colori puri di Matisse, Dufy e dell'officina dei Fauves. La lettura di Raffaele De Grada è molto puntuale al riguardo. Anzi, si potrebbe affermare che la fedeltà ad alcuni dati della deformazione spaziale e coloristica permane in Flangini sino alla irrequieta ed angosciata *Uscita dalla miniera* del 1955. E' chiaro che la sensibilità pellegrinante lo portava all'apprezzamento indiscusso per alcuni esiti della Scuola Romana, soprattutto Scipione e Mafai, sino al bisogno della riduzione della forma a schema elementare. Credo che il timore di ogni equilibrio "classico" l'abbia tormentato molto più di Levi e del primo Guttuso del gusto di "Corrente". Memorie di Van Gogh riemergono, come costanti di un sentire che non esito ad includere nell'Espressionismo.

Le *Campagne a Farciennes* hanno una dolente dolcezza che diventa coscienza della precarietà del tempo o, per meglio dire, una commozione per lo scorrere delle ore, senza metafisica sospensione dello spazio. Flangini accetta e sostituisce i colori della percezione, perché il tempo dei suoi quadri non è quello dell'immediatezza dello sguardo. Eppure, è presente anche un sostare non lontano dalla malinconia: ciò che l'artista recepisce nell'atto del dar volto ad un'atmosfera è "vero", di quella verità della coscienza che osserva alla radice il paradosso di una bellezza che sfugge, e di un istante che non può più essere messo in scena. Infatti, egli stesso si distanzia dalla "purezza" di un bello incontaminato. L'accensione del cromo, in polare dialogo tra segmentazione alla Kokoschka e bisogno lirico di notturni contornati e scanditi con oggettuale ritmicità, permane nei diversi avvicinamenti alla ricchezza dei richiami europei. Ad una superficiale lettura, la sequenza dei dipinti si presta a puri riferimenti ad un autore o ad un altro. Ma, ripeto, è un'indagine superficiale, purtroppo resa esplicita in alcune ermeneutiche riduzioniste. Quelle, per intenderci, per le quali la specificità di un'opera non esiste, rimane solo il collage dei riferimenti per un quadro che non esiste più e nel quale è riscontrabile solo la molteplicità degli intrecci culturali. Ciò che in Flangini permane, invece, è proprio il disincanto nei confronti del tempo nel quale visse. Tempo amato.

Il dato caratteristico è l'unità di un'atmosfera che si consolida in questo attraversamento storico, che sa indugiare con umiltà non servile sulle diverse strade che la prima metà del Novecento ci ha consegnato. Un secolo che, nelle diverse forme dei linguaggi poetici, probabilmente rimpiangeremo. Questo atto d'amore non è forse la sua grandezza?

#### **Anna Maria Rossi - 2005**

Sarà bello ricordare quanto è avvenuto cinquanta anni fa non con un altro compianto, ma con una riflessione che sappia cogliere, al di là del dolore, quanto d'utile vi sia per contribuire ad una vita più consapevolmente ricca di valori.

L'etimologia di "ri-cordare" comprende il senso del "nuovamente" e la parola "cuore", come se noi dovessimo ritrovare il passato con il "cuore". Potremo farlo lasciandoci guidare dalle fotografie di quegli anni lontani, che rispecchiano fedelmente la realtà, e dai disegni di Giuseppe Flangini, che, come ogni artista, la interpreta.

Il nostro percorso ideale inizia dalle immagini fotografiche di una misera Italia, caduta in rovina per le due guerre mondiali, e prosegue con i disegni nei quali Flangini rappresenta l'ambiente che accoglieva gli emigranti: i colori del primo periodo sono chiari, il paesaggio è sereno, ed anche la presenza di pesanti chiatte sulla Sambre non priva il fiume della sua naturale bellezza. Con il trascorrere del tempo, tuttavia, l'ambiente s'incupisce, il paesaggio diventa industriale, con le sue colline di carbone e le sue torri quasi minacciose. Perfino la luce del sole e della luna è offuscata dalla caligine di quell'atmosfera irreale. Le figure umane vi appaiono come fantasmi (proprio così li ha definiti Flangini, come possiamo ancora ascoltare da una preziosa registrazione delle sue parole), uomini resi curvi dalla fatica, con i volti simili a maschere ricoperte di cipria nera.

Ma non i loro occhi. Gli occhi conservano la luce di quei valori che animavano la loro vita, luce che potrebbe illuminare anche noi, se saremo capaci di divenirne eredi. Occhi e sguardi indimenticabili, come quelli che ci fissano dalla foto scelta per il nostro manifesto, piccolo, ma tutto pervaso di commossa ammirazione per quegli uomini e per la forza che essi sapevano trarre dai valori in cui credevano. Valori come il coraggio di abbandonare il loro paese per cercare di costruire in una terra lontana una vita migliore per i propri cari ed il coraggio di farlo calandosi nelle viscere di quella terra.

I racconti dei figli di quei minatori ci testimoniano che il loro coraggio non era assenza di paura nel discendere nel buio dei pozzi e dei cunicoli della miniera (sarebbe stata incoscienza!), ma la forza di vincere ogni giorno quella paura. Valori come l'amore per la famiglia, un amore mostrato con i fatti e non solo dichiarato a parole. Valori come la solidarietà fra compagni di lavoro, che dà la forza di superare la fatica. Valori come il lavoro vissuto non solo nella sua dimensione economica, ma anche nella dimensione affettiva di chi è consapevole di costruire un futuro migliore. Questi valori traspaiono dai volti, fotografati o disegnati, e, in particolare, ridanno luce agli ultimi disegni di Flangini, che ritrova il colore, la luminosità del sole e la presenza di simboli quali i girasoli.

Gli stessi ideali potrebbero infondere nuova forza nella nostra società, ammalata d'individualismo esasperato e di sfiducia, aiutandola a riscoprire la solida base naturale degli affetti familiari, a scegliere la solidarietà fra compagni di lavoro, invece della competizione, ed il coraggio di ricominciare a lottare per costruire realtà nuove e migliori, rinunciando alle tante comode fughe dall'impegno di vivere che ci vengono proposte ogni giorno. La speranza è rappresentata in alcuni disegni di minatori che, gli uni accanto agli altri, hanno, tutti insieme, lo sguardo rivolto in avanti.

Questo artista che, con sobria commozione, rende omaggio a quegli uomini poveri di cose, ma spiritualmente tanto ricchi, ci aiuta, alla fine di questo percorso, a scoprire anche il valore religioso del lavoro, che nella Genesi è la via per il riscatto dell'umanità dal peccato.

#### **Elena Pontiggia - 2004**

C'è un autoritratto di Giuseppe Flangini, con cui idealmente inizia questa mostra, dipinto intorno alla metà degli anni venti. L'artista non rappresenta se stesso, ma il proprio busto, la propria immagine scolpita nel gesso e collocata su un tavolino all'aperto, accanto a un libro. Il busto non è rivolto verso di noi, ma verso il sipario di tetti e case che ne costituisce lo sfondo. E' un'immagine intensa, in cui l'artista lascia trapelare, forse anche inconsapevolmente, qualcosa della sua poetica.

Mi spiego meglio. Rappresentarsi non dal vero, ma attraverso la mediazione di una scultura, non era un fatto insolito nel panorama espressivo dell'epoca, pervaso da ancora da una sensibilità metafisica. In Flangini, però, non si avverte una volontà straniante

o un senso di sospesa immobilità, perché tutto l'impianto della scena è verista: concreto e quotidiano è il libro un po' sgualcito in primo piano; familiare è lo sfondo con i coppi regolari, i comignoli, la massa molle della vegetazione; realistica è la scultura stessa, che le biografie e le memorie dei parenti dell'artista dicono eseguita da Arturo Martini, amico di lunga data di Flangini. E tuttavia in tutto questo realismo la presenza di un gesso, anziché di un volto, agisce come un elemento teatrale, come una maschera. E' la prima, anzi, delle maschere che Flangini disseminerà nella sua pittura, e indica già la consapevolezza che ogni paesaggio, ogni ambiente è un teatro: un teatro in cui va in scena (mascherato o no, non importa) lo spettacolo della vita.

La pittura di Flangini, le sue città e le sue campagne nasceranno sempre dall'intuizione che il paesaggio è sì una parte della natura, ma è soprattutto il palcoscenico dell'azione dell'uomo, il fondale della sua recita, ora faticosa, ora dolorosa, ora grottesca.

Flangini è stato, essenzialmente, un interprete del paesaggio. Ma quello che gli interessa, come è stato efficacemente notato, non è il dato visivo, l'impressione e la sensazione. La sua pittura, insomma, presuppone sempre la commedia umana. I suoi paesaggi sono sempre abitati, anche quando sono deserti. E questo dà loro una fisionomia impercettibilmente drammatica, anche dove si affidano a un sentimento lirico.

Se ripensiamo nel suo complesso alla ricerca di Flangini ci vengono incontro visioni di villaggi, di acque, di città. Ci sono paesi e vie in cui le case si addossano l'una all'altra come in un dimesso presepio; campi coltivati dalla centuriazione precisa, ostinata; ambienti industriali, popolati di gasometri, ciminiere e altiforni; anse di un fiume con i barconi e i battelli accostati alla riva.

In questi scenari gli uomini non sono mai assenti. Spesso compaiono concretamente sulla tela. Operai e minatori la attraversano in fretta, correndo sulla bicicletta per andare al lavoro o tornare a casa; oppure camminano in primo piano, minimi e trascurabili davanti alle altissime cattedrali dell'industria; o, ancora, si allontanano fino a scomparire, piccoli segmenti neri sulla strada ghiacciata. Altrove dei sabbionari faticano lungo il greto di un fiume, dei contadini si curvano a seminare il terreno o si muovono guardinghi in un campo di girasoli.

A volte, invece, uomini e donne appaiono nelle vesti della commedia dell'arte: sono Arlecchini, musicisti, carrozzanti, gente del circo, alcuni col loro grottesco

cilindro, che prendono possesso di una piazza, di una strada, per celebrare le loro allucinate processioni.

Ma anche dove la scena sembra intessuta solo di elementi naturali, l'uomo ha lasciato le tracce, la memoria della sua presenza. Nel Notturmo sulla Sambre, per esempio, uno degli ultimi quadri dell'artista, sembra che tutta l'attenzione si concentri sull'apparizione della luna, che esibisce il suo cerchio dorato, ben ribadito dal denso blu del contorno. Eppure ai lati del dipinto si intravedono due persone, le cui sagome, sul fondo chiaro della banchina, si fondono come a formare il corpo di un grosso insetto. I loro gesti insinuano qualche cadenza inquieta nel silenzio notturno. E, alla fine, come il pittore aveva previsto, ci interessa anche la loro vicenda, di cui non sapremo mai nulla, non solo il tanto oro versato lentamente nel blu della notte.

Del resto, anche se non ci fossero quei misteriosi passanti, è troppo evidente che il paesaggio stesso è per tanta parte opera dell'uomo, che vi ha lasciato le gru, i montanti, i tralicci, il portale su rotaia, le costruzioni basse delle chiatte, tutto insomma il suo repertorio di strumenti, di macchine, di fabbricati.

E, ancora, per fare un altro esempio fra i mille possibili, quando Flangini dipinge Campagna a Chatelet (1961) potrebbe bastargli l'idillio delle grandi nuvole, che avanzano a branchi lungo il tendaggio del cielo, mentre la campagna stende la sua veste da Arlecchino, a losanghe, fino all'estremità dell'orizzonte. L'artista invece sente il bisogno di convocare un uomo a legare quei covoni, quei manelli di grano: è poco più di un segno, la vibrazione di un solo colpo di pennello, ma sufficiente a ricordare che anche il più incantevole dei paesaggi non elimina la durezza del lavoro. Perché, per dirla col Gadda della Cognizione del dolore, "alle otto del mattino il contadino è già tre ore che fatica sotto il sole, e bisogna rifare il filo alla falce".

Questa partecipazione alla vicenda umana, Flangini la esprime in toni sommersi, quasi mimetizzati. La sua pittura procede soprattutto per accenni, per allusioni. Certo, non mancano nella sua ricerca anche opere più dichiaratamente sociali (come Fatica del 1954, oppure Catastrofe nella miniera e Uscita dalla miniera, entrambi del 1955), ma rispetto a una "pittura di denuncia", come allora si diceva, preferisce in genere una narrazione più sottintesa, meno declamatoria. E proprio questo tono sfumato, introverso, ce lo rende oggi più vicino. "Senza divenire un pittore populista o di contenuti sociali - scriveva Massimo Carrà a proposito delle vedute del

Borinage riprese dall'artista- Flangini ha reso il suo atto di omaggio dipingendo quei paesaggi con piena adesione sentimentale, riscoprendoli per conto suo come motivazioni di amore e di vita. Sentimenti che si traducono in una contemplazione attiva, venata di melanconia, in un pacato ripensamento poetico: con sobrietà esemplare, e intelligente umiltà”.

Quello di Flangini è un percorso complesso. Veronese di nascita, compie gli studi nella sua città, e qui espone per la prima volta, presso la Società di Belle Arti, nel 1921. Alla vocazione pittorica, però, affianca, oltre al lavoro di insegnante elementare, un'attività poliedrica nel campo del teatro, come commediografo, regista, scenografo, costumista. Ha modo così di conoscere vari attori, e intanto si avvicina anche al mondo dell'arte, stringendo amicizia con artisti come Semeghini e Arturo Martini.

Non numerosi, anche se già maturi, sono i suoi dipinti eseguiti negli anni fra le due guerre. Molto, purtroppo, è andato perduto. Oltre all'Autoritratto prima citato si possono ricordare i due emblematici ritratti del figlio: il primo (1928) segnato da un senso del volume raggiunto per masse cromatiche, in modo diverso dal contemporaneo Novecento Italiano; l'altro, di qualche anno successivo, più libero e corsivo nella grafia, già vicino al clima anti-novecentista degli anni trenta.

In questi stessi anni Flangini espone con qualche regolarità all'opera Bevilacqua La Massa (1934, 1936) e in varie mostre veronesi. La sua vera vicenda pittorica, però, inizia più tardi, con il trasferimento a Milano, avvenuto nel 1944. E' da allora che, abbandonata la scuola e ogni altra attività, si dedica completamente al cavalletto.

Non è difficile pensare che, appena giunto nella città lombarda, Flangini sia venuto a conoscenza del movimento di “Corrente”, di cui deve aver apprezzato gli umori più liricamente espressionisti. In alcune sue opere che si possono ricondurre alla fine del decennio, nonostante sia arduo datarle con precisione (Arlecchino seduto; Enigma. Arlecchino), e in generale nei temi delle maschere e del circo, sembra di avvertire qualche eco di Carpi, di Birolli, di Badodi, Ma in realtà si tratta, per Flangini, di risalire al modello stesso di quegli artisti: all'espressionismo di Ensor. Anzi, la sua frequentazione del Belgio, con cui ha contatti frequenti fin dal 1922, poiché la famiglia della moglie Gina risiedeva là, gli facilita addirittura la conoscenza diretta del grande maestro, che ha modo di incontrare a Ostenda probabilmente negli anni quaranta (Ensor

scompare ottantanovenne nel 1949).

Alla lezione di Ensor, che è più tematica che non formale, affianca poi una profonda meditazione su Van Gogh (e tra l'altro nel 1955 fu presente a Wasmes alla lavorazione del film di Vincent Minnelli su Van Gogh, ritraendone attori e ambienti in opere come le già citate Catastrofe nella miniera e Uscita dalla miniera).

Tuttavia, nonostante l'indubbia suggestione che il pittore olandese esercita su di lui, come del resto su tanta parte della sua generazione (e non va dimenticata, a questo proposito, la mostra vangoghiana tenuta a Milano nel 1953), neanche Van Gogh diventa per Flangini un modello formale. Dal grande maestro mutua qualche tema (i paesaggi del Borinage, i campi con i girasoli), e soprattutto un'idea di pittura come testimonianza etica, come forma di pietas. Non altro. Sulla sua ricerca incide maggiormente l'influsso di Vlaminck e di Utrillo. Quest'ultima è evidente soprattutto nei primi anni cinquanta, quando Flangini alleggerisce i volumi e le masse delle sue composizioni in una grafia precisa ma lieve. Nascono allora opere come Inverno nel Borinage, Strada di città, Il lago dell'amore, in cui, pur nella fedeltà alle ragioni del disegno, l'artista persegue una particolare tenuità e friabilità della linea segno e una qualità minerale, metallica, del colore.

Sono gli anni, tra l'altro, in cui lo troviamo nel gruppo variopinto del Caffè San Babila: una manciata di artisti che ha l'abitudine di incontrarsi nell'omonimo caffè al centro di Milano, e che comprende pittori come Ugo Vittore Bartolini, Labò, Speranza, novecentisti come Barbieri e Cesare Monti, e chiaristi come De Rocchi e Lilloni. E appunto col chiarismo, soprattutto di Spilimbergo, non mancano i punti di contatto nel percorso dell'artista.

Tra gli esiti più intensi di questo periodo è La stazione, ora al Museo d'Arte Moderna di Verona. E' l'immagine di una stazione ferroviaria vista dall'alto, immersa in una luce d'ardesia, dove i binari che si impennano e si divaricano assumono quasi una risonanza simbolica e, più che strade ferrate, sembrano le strade, malinconiche, della vita.

Verso la fine del decennio, peraltro, Flangini modifica il suo vocabolario formale, pur nella sostanziale coerenza del suo percorso. Nei suoi quadri, ora, la materia tende ad accentuarsi e il colore ad accendersi e infiammarsi, mentre il disegno diventa più compatto, spesso ribadito dai contorni cloisonné, che trasformano il dipinto in una tarsia luminosa.

Campagna a Farcennes, 1960; Paesaggio a Loverval, 1961; Il faro, 1961, rapprendono le effusioni cromatiche in tessere di mosaico, secondo un'architettura nitida e ritmica, sensibile ai valori geometrici della forma-colore. È il preludio a una nuova stagione espressiva, che però viene interrotta tragicamente dalla morte, che coglie l'artista ad appena sessantadue anni. Per queste sue ultime opere, come per le precedenti, vale ancora un'osservazione di Borgese, che può valere anche come ideale didascalia di tutta la mostra: "Al nativo senso del colore, al senso plastico pure istintivo, al segno nervosamente pronto a cogliere l'attimo, Flangini unisce proprio ciò che più conta: quel 'sentimento' grazie a cui qualsiasi linguaggio tradizionale, magari vecchio, logoro, diviene viceversa inatteso, nuovo, originale".

#### **Giovanni Stipi 2004**

È al Nord che Flangini ha trovato le immagini più adatte ad esprimere la sua concezione penitenziale della vita. La vita come espiazione. Si è affermato ch'egli "ha descritto un momento del crescere della società industriale e non è evaso verso l'astratto e il surreale". (De Grada 2002) Può essere vero, ma va anche detto che non vi è in lui nessuna retorica delle "magnifiche sorti e progressive".

Anzi può essere accostato a quella particolare forma di antiumanesimo che è propria di Leopardi e che consiste nel corrodere alla base la vanagloriosa consapevolezza di sé dell'uomo moderno. L'uomo non è che un essere fragile e impotente, in balia della natura. Allo "Sterminator Vesevo" Flangini sostituisce la furia del Mare del Nord. Si veda appunto Tempesta sul Mare del Nord del 1951. Una veduta di vaga reminiscenza turneriana. In una natura ribollente di luci e di violenza, i gusci di noce dei pescherecci sono in balia delle onde. Lì sopra la vita dei pescatori è in grave pericolo. Un'altissima pietas verso le sorti dell'uomo accomuna Flangini al poeta di Recanati. E un bisogno di umana solidarietà. Ma a Leopardi rimane una riserva di orgoglio per invitare i suoi compagni di sventura ad una resistenza morale contro la natura matrigna. Mentre la radice religiosa del pessimismo flanginiano non gli consente altro che la rassegnazione.

In Giorno di pioggia del 1955 una lunga fila di uomini, con le mani in tasca e la testa china, mentre la pioggia cade su di loro dal cielo, vanno rassegnati verso il loro destino. Ognuno chiuso in se stesso. Né le tette case lungo le quali sfilano paiono in grado di

evocare nidi di affetti, oasi di serenità. La presenza dell'uomo non è sempre necessaria a Flangini per manifestare il proprio sconcolato sentimento della vita. Molte volte la figura umana è assente, ma i paesaggi del Nord, sia quelli urbani e industriali, sia quelli agresti, si intonano perfettamente con lo stato d'animo dell'autore.

#### **Luigi Meneghelli - 2003**

Van Gogh, scrivendo al fratello Théo, si definiva senza alcuna reticenza un "analfabeta della pittura". E in realtà era un autodidatta, ma allevato dalle pennellate altrui e dai dettami di una "pittura universale" che lui sentiva a sé molto prossima, nutritiva, indispensabile. Arrivò a stilare perfino elenchi di predilezioni durevoli o di passioni smodate e improvvise. Non sapeva dipingere senza attingere dalla realtà, ma nemmeno senza affidarsi al repertorio del museo, cioè a quei pittori che lo avevano preceduto o accompagnato nella sua disperata carriera d'artista.

Anche Giuseppe Flangini (Verona 1898-1961) è stato a suo modo un autodidatta: non ha avuto alle spalle maestri o scuole che l'hanno educato a particolari tecniche o maniere espressive, non ha conosciuto il rifugio di Accademie che addestrano a comporre immagini (ma che spesso consumano l'intero immaginario dell'allievo). Ha sempre avuto pupille tese ed esaltate, ricche e bulimiche che si sono ispirate di volta in volta, alla scuola francese post-impressionista, a certe atmosfere nordiche, crude e grottesche o a scontrose semplificazioni di eco espressionistica.

La sua ispirazione non è mai stata una semplice ripetizione, un "d'après", una variazione sul tema, ma una indefessa reinvenzione degli stilemi stessi, un entrarci dentro per spremere il non ancora detto o per mixarli tra di loro. Allora, l'accostamento alla formazione ansiosissima di Van Gogh non risulta per nulla inadeguato: c'è in Flangini lo stesso bisogno di un colloquio con la storia delle immagini e la sistematica capacità di ripensarle, di farle esplodere in una assoluta originalità pittorica: c'è l'identico impiego di un colore passionale, di un'arte torturata, romantica, etica. Ma è soprattutto un dato riferibile ad una sorta di biografia fiabesca, ad avvicinare Flangini al grande olandese: ossia la sua frequentazione, intorno agli anni '50-'55, dei paesi fiamminghi, delle terre monotone del Borinage, delle rive della Sambre, sulle cui acque risalivano le pesanti chiatte cariche di carbone, il suo calarsi nei pozzi minerari, in mezzo

al popolo notturno dei “charbonnages”, quasi a voler replicare i primi passi “apostolici” di Van Gogh, fino al punto di seguire la “troupe” di Vincent Minelli che stava girando “Brama di vivere” proprio sulla figura dell’amato Maestro e di documentarne la lavorazione, disegnando e dipingendo attori, comparse, ambienti del film.

Le esperienze pittoriche d’esordio di Flangini risentono di quella temperie tonale tipicamente veneta (dei vari Pigato, Vitturi, Semeghini), fatta di una pittura di intensa luminosità, basata su note chiare, senza abbagli, senza contrasti. Solo che in Flangini è palese, fin da subito, una sorta di viraggio verso una più evidente fisicità di tocco, capace di dare spessore e insieme di aprire la struttura stessa dell’immagine. Il vero, per lui, non è mai stato un punto fermo, cristallizzato, esteriore. Ogni volta egli si è spogliato del già visto (delle pure apparenze), per cogliere una angolatura inedita dell’oggetto e sviscerarne una personalissima visione (attraverso tagli, impaginazioni prospettiche azzardate, pennellate fulminanti).

È certo che, in tutto questo, ha pesato quella molteplicità di interessi che hanno caratterizzato l’intera esistenza di Flangini: la sua attività di insegnante, di commediografo, di attore. Soprattutto il fatto di conoscere quel gioco vertiginoso di desiderio e finzione che si annida nel linguaggio teatrale l’ha condotto a realizzazioni formali veloci e spontanee, al gusto dell’indagine psicologica (ma anche filosofica, della varie figure o dei vari paesaggi), alla pratica di quello spazio ambiguo che sta tra la tecnica e la comunicazione (tra l’abilità di elaborare immagini e quella di farle parlare aldilà del loro impianto iconografico). Se prendiamo in analisi, ad esempio, L’Autoritratto (del 1925), dove Flangini si raffigura come fosse un fragile busto di terracotta, pallido, etereo, rivolto verso il fondo del quadro, si ha la precisa sensazione che l’artista abbia voluto indicare la misura stessa della finzione, confrontare l’illusione del calco del proprio volto con la descrizione solo apparentemente naturalistica del paesaggio retrostante. Così, alla fine, ci chiediamo chi osserva chi? Ci sentiamo spinti ad identificarci con lo sguardo congelato dell’artista e quasi a fare esperienza della sua stessa maniera di fissare il mondo. Siamo contemporaneamente dentro e fuori il quadro, risucchiati e respinti dalla visione.

Ma problemi simili li pongono anche tutti gli “autoritratti” (dai primi del 1926, a quegli estremi che sembrano autentiche maschere): Flangini inscena sempre una dialettica sottile tra “il vedere e l’essere

visti”, tra un occhio che scruta e uno che insieme cerca di calamitare l’attenzione su di sé. È come se egli invocasse da parte dell’osservatore una adesione e una complicità che va aldilà dei tratti sicuri che delineano il suo volto, e lo costringesse a cogliere le tracce più profonde del suo essere. Del resto, lo stesso utilizzo di tonalità scure, che vanno da uno spettrale marrone a un notturno nero inchiostro non ci parlano di luoghi ctoni, originari, profondi? Non sono, questi, proprio i colori simbolici delle viscere buie della psiche, le tinte che richiamano l’inafferrabile, complessa interiorità dell’individuo?

La vita e l’arte (o l’illusione e la realtà, come direbbe Shakespeare) in Flangini sono in qualche modo inseparabili. Basterebbe ricordare un aneddoto rintracciato tra i suoi scritti in cui si può leggere: “Sono tutti lavori composti nella fretta, con il boccone in gola, tra un “finis” ed una suonata di campanella, in ambienti in cui vaga sempre un pulviscolo gessoso ed un odore acro d’inchiostro da pochi soldi”. Ma anche il binomio arte-vita in Flangini non si è mai definito secondo le categorie avanguardistiche che facevano coincidere la creatività con l’esperienza fisica e con l’azione (spesso casuale e indeterminata). L’artista veronese non si è mai staccato dalla rappresentazione tradizionale, solo che pare averla modellata (o modulata) a seconda delle atmosfere, dei sentimenti, delle suggestioni che di volta in volta l’hanno coinvolta.

Assumono perciò una valenza tutta particolare i viaggi che portarono Flangini a peregrinare per le contrade d’Europa quasi ad inseguire i suoi possibili maestri ideali: a Milano (dove al caffè “S. Babila” ebbe l’opportunità d’incontrare i “Chiaristi”: i vari Lilloni, De Rocchi, Del Bon) e poi a Parigi, a Bruxelles, a Bruges, ad Amsterdam (dove poté vedere le “umiliate periferie”, còlte con struggenti campiture di tinte povere di Utrillo o i quartieri fangosi, quasi abbandonati del tardo Vlaminck o anche le “spiagge” e i “cartelloni” di Dufy, conseguiti invece con colori pesanti, decisi, corsivi). Ebbene, quadri come Il faro di Ostenda, Notturmo sulla Sambre o Couillet-Centre presentano un universo che sembra affascinato dal peso dell’elementare, della deformazione, della sintesi. E se pure, in alcuni casi, si ha l’impressione di una straordinaria esaltazione cromatica, questa non è dettata dalla volontà di tradurre una sensazione immediata, di fare un’arte sontuosa e sensuale (come poteva essere per i “Fauves”). Per Flangini si trattava di intensificare il colore, di sovraccaricarlo o

di logorarlo, fino a confondere macchia ed elemento mimetico, pura screziatura e riferimento realistico. Per lui la natura non era che un'ipotesi, o almeno una delle ipotesi visive possibili. Per cui egli dà l'idea di aver fatto suo il verbo di Dufy: "C'è bisogno di qualcosa di più della soddisfazione della sola visione; bisogna creare perciò il mondo delle cose che non si vedono". E, pur tenendosi discosto da ogni furore materico, da ogni grondare di paste, Flangini ha cercato sempre inquadrature quasi cinematografiche, fenditure e raddoppiamenti della struttura dell'immagine: il suo obiettivo è rimasto invariabilmente quello di portare sulla tela quella che potremmo definire "l'alterità del quotidiano", quella dimensione che il quotidiano custodisce come una sorta di potenza invisibile, come una forza di corrosione sempre presente e attiva, ma per lo più operante in modo oscuro e inavvertito.

Flangini non poteva, a questo punto, non fare la conoscenza diretta di James Ensor e del suo mondo pieno di demoni, di "fools", di maschere. E l'incontro tra i due artisti avvenne davvero nei tardi anni 1940 ad Ostenda. Per Flangini fu come vedere la sua antica passione per il teatro, per la farsa eccentrica, per i trucchi allegri e lugubri venire tradotta in un funambolico, bruegeliano, squillare di tinte. Fu il primigenio attaccamento a tutto ciò che era recita, rito, fantasmagoria corporale a trovarsi convertito in una pittura ai limiti della spettacolarità assurda. E Flangini ha dedicato non pochi dipinti alla figura dell'arlecchino o del pagliaccio o addirittura a intere scene cariche di "energia febbricitante e impura", di "lazzi scostumati", di gesti irridenti (come in *Kermesse a Gilly*, del 1951). Ma ancora una volta lo scarto nei confronti di quello che poteva rappresentare il suo modello è evidente: in Ensor i clowneschi balletti di scheletri e demoni costituiscono delle enfatiche satire del mondo borghese: egli si serviva della caricatura (ingrandimento, rimpicciolimento, deformazione) per conseguire un ambiguo simbolismo tra l'ossessivo e l'ironico. I guitti, i commedianti (ma anche i carrozzoni sgangherati dei teatranti o le piccole giostre) che ha dipinto Flangini erano invece delle presenze che, al di là di tutto, mantenevano un'aria quotidiana, senza aggressività, senza storture minacciose, senza colori stridenti. La sua era una messa in scena più interiorizzata, una meditazione sospesa sul confine tra maschera e volto, una amara constatazione sul "doppio" che invariabilmente ci abita.

Tanto è vero che, a volte, il corpo malinconico dei pagliacci o i tendaggi dei circhi si confondono con

il resto dell'ambiente. Anzi, succede che le figure diventino poco più che accenni grafici, agili e oscure presenze dentro l'inquadratura sghemba di un angolo di città (come in *Via Torino*, Milano) o "animule" appena alluse nel volteggiare di fosche atmosfere. Il che ci porta a pensare che Flangini considerasse l'essere umano come un pulviscolo visivo, un puro fremito nell'impaginazione dell'immagine. Questo, almeno fino ai secondi anni 1950, quando l'artista incontrerà il paesaggio minerario belga (Martigny, Chatelet, la tragica Marcinelle, Wasmes) e le strutture bituminose e incandescenti degli altiforni. Mentre le fabbriche venivano definite da blocchi schematici o da orditi quasi astratti, le sagome degli operai cominciano a regredire verso una figurazione "bruta", primitiva, al limite della naïveté. Qui si può parlare senza ombra di dubbio di un espressionismo fondo, un po' alla *Permake* o alla *Sironi*, ma con inflessioni che fanno di popolare e di elementare, piuttosto che di monumentale, di archeologico, di museale. Infatti, se qualcosa è sempre stato distante dall'animo di Flangini è proprio la retorica: in lui ha prevalso casomai un misto di commozione, di ammirazione, di pietà verso l'uomo, senza che, con questo, arrivasse a coniugarne l'intima psicologia, lo sguardo soggettivo. Si è sempre trattato invece di annullare in qualche modo ogni distanza tra forma e materia, di ridurre gli esseri a pura fisicità, a indistinguibile impasto di cupa cromia: come succede nell'opera *Catastrofe nella miniera* (del 1955), dove le costruzioni sembrano letteralmente inchinarsi, fare ala al corteo che accompagna l'intero gruppo, suggerendo un'atmosfera carica di un umore primitivo, forzato, pesante.

E così si è giunti al momento in cui Flangini incrocia la pittura ammorbata, terragna, torturata di Van Gogh (e via Van Gogh, forse anche quella romantica e passionale di Courbet): si è giunti in prossimità del grigiofumo dei Mangiatori di patate, dei segni scavati dei Girasoli. Ebbene, Flangini seppe mischiare in un unico abbraccio luci e cupezze, animi devastati e paesaggi gonfi di attese, fino a sfiorare lo strato basilico dell'esistenza, la sua "divina semplicità". A contraddistinguere la sua intera ricerca estetica è stato questo entrare ed uscire disinvoltamente da ogni tecnica e stile. Per lui, come per Nietzsche, la profondità abita la superficie. E allora tutto può apparire lì, a portata di mano e, insieme, manifestare qualcosa di segreto, di ulteriore, di ineffabile: l'immediatezza contenere una dimensione dilatata, la semplicità della visione alludere ad una visionarietà indicibile.

### **Giorgio Cortenova - 2002**

Flangini nasce in un contesto cittadino, veronese, diventa giovane attivo nei primi anni degli anni venti nella pittura, agisce nel mondo del teatro e altro, sempre comunque con una forte coscienza della “modernità”, della crisi dei linguaggi tradizionali interpretativi del mondo

La capacità Flangini è stata quella di capire che la verità del mondo non corrispondeva alla sua rappresentazione e che la conoscenza, più o meno perfetta, più o meno aderente alla realtà che la pittura poteva fornirci era, invece, nella capacità di saper espandere, di saper esprimere e lasciar esplodere la propria emozione, il proprio dolore, il proprio sentimento nei riguardi del mondo stesso.

Allora la visione del mondo è una visione del sentire e non più del vedere: il sentire prende il posto del vedere.

Flangini ha vissuto quei momenti storici con particolare attenzione verso i punti centrali, i riferimenti più importanti di questo modo di intendere l'arte e, quindi, di intendere i linguaggi.

Flangini trova in Milano, quando nel '44 va a lavorare e dipingere in quella città (...), quella tensione emotiva, che andrà poi accompagnandosi negli anni con l'attenzione nuova verso il Picasso di Guernica,

il Picasso più importante dal punto di vista sociale e ideologico, un Picasso da un lato meno cubista e più espressionista, dall'altro più teso a tradurre l'energia e la rivolta emotiva di quegli anni: tutte le possibilità che il postcubismo poteva offrire per affermare anche in chiave di narrazione la propria assoluta libertà e il proprio impegno nel mondo di tutti i giorni. In Milano Flangini trova una città carica di energia, un ambiente culturale estremamente sviluppato per quanto riguarda l'apertura verso i fermenti europei e anche una sua straordinaria maturità d'artista(...). Naturalmente l'amore per Van Gogh viene sentito come scontro, come dinamismo drammatico, è il Van Gogh che partecipa alla vita dei minatori. Per Flangini significa ripercorrere i luoghi di fatica e di dolore, dove l'energia drammatica del mondo si scontra con la grande energia dell'individuo, con la lotta quotidiana per un'identità dell'individuo stesso. La tavolozza di Flangini, che è quella legata a questo mondo, a questa cultura che attraversa il secolo, è una tavolozza dai colori fiammeggianti in cui i blu scuri, elettrici, o addirittura il nero o altre pigmentazioni tese ad annullare il colore, in qualche modo si scontrano, invece, con fiammate rosse e gialle, con un dinamismo

cromatico, con una forza cromatica straordinari in un artista italiano in quei tempi: in questo senso credo che gli sia servito ancora una volta il suo amore per la cultura nordica. In alcuni casi riscopre la possibilità di tratteggiare gruppi di case all'Utrillo, ma si vede come nel pacato postespressionismo utrillesco innesti un fermento, una violenza spesso ironica, di un sarcasmo tutto interiore, non smodatamente espresso: tutto questo appartiene al senso di crisi, ai turbamenti di una cultura mitteleuropea da un lato e nordica dall'altro. (...) In altre opere di Flangini c'è un sentimento cosmico: il cielo incombe sulla natura, sui personaggi, c'è qualcosa di livido, c'è sempre qualcosa di livido nella pittura di Flangini(...), una sorta di allucinazione che attraversa tutta la sua opera: la narrazione di un uomo che di zolla in zolla, di paesaggio in paesaggio scopre traumaticamente il mondo. L'esperienza è sempre un trauma di vitalità, un trauma di energia, ma certamente un trauma perché la conoscenza vera, autentica, interiore non è conoscenza superficiale. L'impatto con il mondo, quando l'uomo conserva una forte autenticità, una forte genuinità, è sempre un fatto traumatico. Soltanto chi vede il mondo in modo annebbiato, chi non lo partecipa, chi ha annullato l'emozione non vive il trauma della conoscenza del mondo. Flangini conserva fino alla fine una sua grande autenticità, quella in fondo che appartiene all'arte per cui tutto è sempre una scoperta, è sempre una forte emozione, è sempre un forte enigma, un forte mistero.

### **Raffaele De Grada - 2002**

Di Giuseppe Flangini possiamo parlare come di un uomo di teatro, un educatore di giovani, così come ne vogliamo dire qui ora, a distanza dalla sua morte, di un artista figurativo, di un pittore. E' chiaro che, sebbene molti del gran pubblico non conoscano Flangini, qui non parliamo di lui semplicemente per presentarlo, ma piuttosto per inquadrare la sua arte nell'ambito della pittura del secolo XX, per porlo nei confronti della storia.

A Flangini vivente non sono mancati cospicui riconoscimenti, ma sarebbe ingiusto consegnarlo come tanti altri al destino della storia. Ci sono molte ragioni per riproporre la sua esperienza anche oggi, all'inizio del XXI secolo. Di questa esperienza si coglie ancora oggi una vitalità che è utile segnalare alle giovani generazioni e lo possiamo fare con questa ampia retrospettiva che si apre a Mantova.

*Il sentimento del reale* E partiamo dal principio dei principi. Flangini ha sempre pensato che una forma

d'arte debba rappresentare la realtà, un sentimento e per tutta la vita, pur essendo una persona di buona cultura e quindi informato di ciò che avveniva intorno a lui, egli non si è mai abbandonato a quelle che possono essere definite le mode del tempo, quelle che assicurano, per quanto effimera, una certa carriera. Non per questo Flangini rimase insensibile al divenire delle situazioni che gli si presentarono nel corso della sua vita, iniziata a Verona nel 1898 e in questa città chiusasi nel 1961. In mezzo un lungo periodo di soggiorno milanese e, anche sul filo di rapporti di parentela, all'estero: in particolare in

Francia, in Belgio, nei paesi del Borinage, resi famosi dall'apostolato di Van Gogh tra gli operai di quelle miniere di carbone. E proprio per i dipinti e i disegni che ha fatto in quel paese Flangini si è fatto conoscere da noi nel dopoguerra assumendo, lui veneto, il carattere di pittore nordico, vicino alla tradizione che da Laermans giunge a Vlaminck più che a quella dei nostri novecentisti.

*Il profumo del nord* Flangini deve proprio a questo sogno del paesaggio nordico di case squadrate, punteggiato di ciminiere, con quei dorsali di scorie di carbone accumulate che simulano vere e proprie colline, dove compaiono figurette di operai che si affrettano al lavoro, la sua fama e la sua originalità. Direi che in queste sue opere si respira una sorta di profumo del nord, l'odore grave del carbone addolcito dall'umidità della pioggia e dei canali che riposano lenti e grigi collegando villaggi e paesi segnalati, nella loro monotonia, dalla forte coloritura delle case dove si libera la fantasia degli abitanti costretti a una vita sempre uguale.

Leonardo Borgese ha scritto a suo tempo belle pagine su Flangini accostando, come si conviene alla critica storica, l'uomo al pittore. Un pittore che ha fiutato l'odore del nord come, al contrario, nell'Ottocento i pittori detti "orientalisti" si facevano incantare dai profumi inebrianti dell'Oriente mediterraneo, da Delacroix a Pasini.

Ma Flangini, prima ancora di affermarsi nella pittura, era stato commediografo, scenografo, creatore di costumi, regista. Ricordo che, proprio negli anni in cui conobbi Flangini, egli si era segnalato per la sua collaborazione a un film americano su Van Gogh, intitolato "Brama di vivere", per la parte impostata sul periodo belga-olandese. Quel periodo di Van Gogh si era fissato nel cuore di Flangini come il totem della costruzione della società moderna, momento in cui la ricchezza del paese della comunità del carbone e

dell'acciaio cresceva sopra lo sfruttamento di masse operaie dalla vita misera, costrette al lavoro più ingrato e pericoloso com'è quello delle miniere e delle *forges*, le acciaierie di Francia, Germania e Benelux che sono diventate egemoni in Europa, fonte di guerre e poi di potere comune del capitalismo europeo. Bisogna ricordare che l'arte di Flangini ci ha rappresentato un momento della nostra storia moderna che ora indubbiamente sembra superato dai fatti. Superato per il divenire della tecnologia e per i mutati, relativamente, rapporti di produzione. Anche Sironi, artista con il quale Flangini ha qualche rapporto, in questo senso è un pittore storicizzato, le sue "periferie" angosciose, disperate, non sono più quelle. La gente ora abita in enormi falansteri periferici, lucidi e tutti uguali, nei quali seppellisce la propria malinconia del quotidiano. Ma, come Sironi, Flangini ha descritto un momento del crescere della società industriale e non è evaso verso l'astratto o il surreale. Ha onestamente accettato la propria missione di artista testimone del tempo reale e ha costruito un grande palcoscenico in cui possono muoversi i personaggi della vita di oggi nella stessa scena che il mondo di ieri ci ha lasciato. *Oltre l'impressione* E qui conviene precisare qualcosa che può essere sfuggito alle ormai numerose esegesi sull'arte di Flangini. La sua visione è lontana dall'effimero dell'impressione.

La figurazione di Flangini è sempre costruita sulle basi che hanno sorretto la tradizione italiana: case, alberi, acque, figure in stasi o in movimento, tutto in uno schema compositivo vario, ma preciso. I paesaggi di Flangini non hanno mai il vuoto di natura, non rappresentano la "natura in sé", sono sempre pervasi da un elemento umano, minatori del Borinage, renaioli dell'Adige, gente comune per la quale il pittore nutre un forte, anche se ascoso, sentimento di solidarietà. Siamo al limite di quello che si chiama un "pittore sociale". E di questa "socialità" è esempio l'attività di teatro di Flangini che, come ho detto, è stato commediografo, regista, attore. Tutta questa densità di contenuti si versa nella sua pittura (anche in ceramica), maschere, costumi di comparse, giostre, ma anche pescatori, kermesse nordiche, caffè all'aperto.

Una particolare attenzione ai minatori abbruniti dal carbone, che appaiono come alieni a turbare le nostre notti. Nel film su Van Gogh, preparato con una serie di disegni e dipinti, la fantasia di Flangini si sbriglia fino a immaginare catastrofi minerarie, funerali improvvisati di vittime e rabbia di cortei. Anche quando dipinge maschere tradizionali, Flangini

non le rappresenta in modo comune: Arlecchino si rovescia in un pianto disperato, le maschere di Ensor si divincolano su scenari di paesi fiamminghi che hanno subito un caos cosmico, gli stessi girasoli di Van Gogh sono sconvolti da una bufera apocalittica. *Il mito di Van Gogh* Van Gogh, su questo grande nome si è misurata tutta l'esperienza artistica di Giuseppe Flangini. Ma giova, in sede storica, precisare in che cosa consiste il vangoghismo di Flangini. Per tutto il secolo XX la grande figura dell'Artista che morì suicida alla vigilia del Novecento ha influenzato migliaia di pittori, ha poi travalicato nella pubblica opinione e in certo senso l'ha coartata - sovrana la pubblicità - fino a raggiungere la fantascienza e, come conseguenza, il fumetto. È bene precisare che di Van Gogh, di questo grande artista che è facilmente coinvolto nella letteratura di disperazione morale di fine Ottocento, il Flangini ha raccolto non tanto gli esiti formali, ma il grande esempio etico, la lotta drammatica per affermare l'uomo sopra le avversità del mondo nella liberazione dell'arte. A uno sguardo panoramico, ma intensamente critico, sulla personalità di Flangini nel suo complesso si avverte che la magia indubbia della sua pittura si è sempre nutrita della sublime coscienza che la vita degli uomini si svolge tutta come su un grande teatro cui egli partecipa non come spettatore ma come protagonista.

Dal teatro alla pittura, quale migliore palcoscenico se non quello degli ignari protagonisti del dolore moderno di una società che cresce nel benessere e nella ricchezza, mentre chi questa ricchezza costruisce deve affrontare quotidianamente su fragili barche le nebbie insicure dei mari del nord, vive in oscure casupole ai margini di una collina di carbone, procede su vie dove nessuno va a spasso ma soltanto al lavoro. Ma regna, sovrano, un ordine, che è quello dell'arte: una composizione di sentimenti nel teatro, la costruzione delle forme nella pittura, nella ceramica, nel disegno. I pastelli e i disegni di Flangini (del resto raccolti in una bella pubblicazione di Mario Ghilardi, edizione Ponte Rosso) formano un *corpus* di speciale interesse per dimostrare lo studio del pittore in preparazione del quadro che era nella testa dell'artista prima che egli si accingesse a formarlo nella sua interezza, con tutta la sua esperienza di uomo di teatro e maestro di pittura.

#### *Teatro e pittura*

Questa mostra, specialmente dedicata ai soggetti di Flangini ispirati al teatro, allarga l'opinione che ci siamo fatta di lui come pittore delle suggestioni belghe, fiamminghe e olandesi. Si assolve a un debito

storico che completa l'immagine di un artista del tutto originale, uno dei grandi isolati dell'arte italiana del Novecento, personalità che cresce col tempo, affiancandosi a quanto di meglio è stato prodotto nell'arte italiana del secolo XX.

#### **Umberto Artioli - 2001**

In uno dei dipinti di Giuseppe Flangini un allampanato Don Chisciotte, chiuso nell'armatura e con la spada abbassata verso il suolo, intona una serenata. Ad accompagnarlo nella melodia non è il fido Sancho, ma un Arlecchino del tutto immerso nel ruolo di cantore. Fatto di losanghe regolari, l'attillato costume della maschera creata alla fine del sedicesimo secolo dal mantovano Tristano Martinelli è quello invalso durante il Settecento; se dal fianco sinistro pende il tradizionale "batocio", tanto l'atteggiamento delle braccia che l'intera postura tradiscono un che di aggraziato. Solo la maschera di cuoio, che ricopre interamente il volto inclinato verso l'alto, reca le tracce della genesi demonica che originariamente qualificava il personaggio. Per il resto la silhouette di Arlecchino, curiosamente arrotondata, ha un che di femminile, in singolare contrasto con i tratti scattanti, angolosi e quasi marionettistici, della sua morfologia abituale.

Si potrebbe pensare che Flangini, sostituendo al servo di Cervantes il più celebre Zanni della Commedia dell'Arte, abbia inteso conservare una traccia del suo corpulento prototipo. Sta di fatto che l'Arlecchino in questione, dotato di un di più di corpo, mostra col suo eccesso di rotondità i segni di un'energia che si va affievolendo. La mano sinistra del personaggio, sollevata verso l'alto, punta in direzione del bagliore lunare, che guizza in un cerchio fortemente delineato. Nel cerchio è visibile un grafema, che richiama una *a*, ossia la lettera iniziale del nome di Arlecchino. Tra il servo multicolore e la luna esiste dunque una misteriosa corrispondenza: è come se il pittore, convocandone la figura, vi sovrapponesse i tratti di Pierrot, il Pierrot lunaire caro ai simbolisti, melanconico cantore del disfacimento e della fine.

Il motivo ritorna nella serie di composizioni dedicate da Flangini alla figura di Arlecchino. In un dipinto dal titolo düreriano, *Melanconia*, il personaggio è effigiato su una sedia, in atteggiamento stranito. Non solo il volto è scoperto, ma il braccio sinistro, che pende stanco dalla spalliera, lascia scivolare a mezz'aria la maschera, che si accinge a cadere a terra. E' come se l'energia favolosa concessa allo Zanni, impareggiabile connotato della sua origine infera, invertisse il tragitto

e, riversandosi sul basamento tellurico, lasciasse il personaggio spossato.

In un'altra composizione Arlecchino, sempre a volto scoperto, dorme sul nudo impiantito, che è dipinto sui toni di un rosso abbagliante. Accanto a lui giacciono gli strumenti dell'operatività scenica: da un lato il "batocio"; sullo sfondo due maschere che, in assenza del loro supporto carnale, mostrano le orbite vuote.

Stessa cosa in un altro dipinto dal titolo emblematico, *Enigma II*, dove Arlecchino compare sdraiato, la bocca socchiusa, lo sguardo stuporoso. Contro le brune cromie dell'abito, dominate da un viola quaresimale su cui le toppe risaltano appena, si erge il pallore del viso, quasi impastato di livida biacca. Neghittosamente posate sul giaciglio, le mani bianchissime del personaggio contribuiscono a rafforzarne l'attitudine catatonica.

Cosa significa questa riapparizione del "blême Arlequin", il pallido Arlecchino cantato da Apollinaire all'inizio del secolo scorso, proprio quando Picasso, ancora imbevuto di un'atmosfera fin de siècle, dipinge una Morte di Arlecchino?

Nei dipinti di Flangini dedicati al tema si assiste a una sorta di rito di trapasso: deposto il vitalismo della maschera teatrale con i suoi lazzi scostumati, i suoi gesti acrobatici, la sua fame atavica, irrompe l'anima di Arlecchino figliata dal Medioevo, dove Herle King è il capo di un'orda di lemuri, una figura di morte. L'enigma di Arlecchino, di cui parla il pittore, consiste in questa conversione di rotta, su cui probabilmente esercitano il loro peso le cadenze biografiche. Drammaturgo in gioventù, assiduo frequentatore del mondo del palcoscenico, Flangini abbandona l'attività teatrale per dedicarsi a tempo pieno alla pittura. A teatro aveva colto di Arlecchino il lato espansivo, l'energia febbricitante ed impura; da pittore riscopre il Guardiano della Soglia, lo psicopompo che accompagna il viandante all'ultima dimora.

Il doppio movimento dalla morte alla vita e dalla vita alla morte è del resto presente nelle composizioni flanginiane legate al tema della maschera. In *Pagliacci*, ad esempio, una dama nuda campeggia al centro di un grottesco corteo di presenze maschili. Carnale è la dama, sbrindellati i compagni nei loro addobbi carnevaleschi. Taluni dotati di maschera, altri del cappello a cono, altri ancora di strumenti musicali, i clown sono dodici e la loro disposizione - sei a sinistra, sei a destra rispetto alla figura femminile - suggerisce l'idea di un tracciato allegorico. Ai piedi

della dama una sorta di Hermes gulliverizzato - un minuscolo folletto, uno gnomo beatifico - sopravviene di gran carriera; dal lato opposto, icona evanescente, un gigante calvo e barbuto si appresta a svanire, sollevando le braccia verso un cielo adombrato. Tutti i clown guardano verso la dama, ma fra loro, a sinistra, dalla stessa parte del gigante fantasmatico, si affaccia uno scheletro. Quale che sia il referente del numero dodici (i mesi, le costellazioni ecc.), la sequenza cui assiste in *Pagliacci* innesca un movimento circolare, uno scambio incessante tra nascita e morte, e sull'attrezzatura del teatro aleggia il motivo barocco del *theatrum mundi*.

In un altro dipinto dal titolo affine, *Maschere*, ritorna la stessa impaginazione. Sempre circondata da dodici presenze, la dama centrale indossa un abito leggero che, aperto sul davanti, scopre la sua nudità. Mancano nella composizione il folletto e il gigante; in compenso due delle presenze del fianco sinistro stanno a cavallo (un noto emblema funerario) e una di loro è effigiata con un teschio. E' come se, riproponendo il motivo, Flangini ne rinforzasse il versante luttuoso, scaricando sul lato sinistro del quadro l'angustia che assilla il suo malinconico Arlecchino.

In *Kermesse a Gilly* il tema risalta con particolare efficacia. Sullo sfondo di un paesaggio da archeologia industriale, un piccolo corteo fa un girotondo festante. C'è un araldo con tromba, ci sono quattro uomini in nero, con tanto di gibus come nei quadri di Munch. E infine c'è lei, la dama ossuta che tutti sovrasta, bianca e lucente contro la massa oscura dell'intera composizione. Tanto in *Pagliacci* che in *Maschere* la donna dal corpo fastoso era un emblema vitale e a lei andava il suono degli strumenti e il tripudio dei convitati; in *Kermesse a Gilly* la danza è una danza macabra e il pretesto festivo una pausa di meditazione, un lancinante memento mori.

#### **Rossana Bossaglia - 2001**

Ricapitolare la vicenda artistica di Flangini a quarant'anni dalla morte, e dopo un seguito di mostre commemorative che nel tempo gli sono state tributate, significa anche ricapitolare i giudizi critici che sono stati espressi su di lui, confrontarli tra loro e soprattutto inserirli nella prospettiva storica che il distacco temporale consente.

Flangini ebbe tra i suoi compagni di cammino numerosi scrittori e giornalisti che stimavano le sue opere, vi si immedesimavano e, conoscendone di persona l'autore, le collegavano alla sua figura umana;

quando egli morì prematuramente, la gran parte di costoro si dolsero che l'artista non avesse avuto il meritato riconoscimento pubblico.

In realtà Flangini, come dimostra la sua biografia, dopo essersi fatto conoscere appena venticinquenne, aveva esposto sin dalla prima maturità in contesti di grande prestigio, dalla veneziana Fondazione Bevilacqua La Masa alla Permanente di Milano e negli anni Cinquanta aveva preso ad affermarsi all'estero; non si può dire dunque che fosse misconosciuto. Ma è anche vero che, essendo un personaggio libero, non specialmente interessato a un professionismo metodico, non si esibiva con regolarità e con attenzione sistematica al definirsi della propria immagine. Professionista era, sia chiaro, nel senso del possesso del mestiere, della padronanza tecnica, della sicura scioltezza nell'impostazione delle immagini; però il suo temperamento d'artista lo aveva portato di continuo a esprimersi in modi diversi: non era stato soltanto scenografo di opere teatrali, per esempio, ma autore e attore delle medesime.

Negli anni Cinquanta, infine, era approdato con maggiore sistematicità al disegno e alla pittura; e va sottolineato che qui si concentra il meglio della sua produzione di arte figurativa in questo periodo egli attua le sue opere più intense, più originali e insieme di maggior respiro: il compianto dei suoi estimatori fu appunto anche il compianto di veder troncata un'attività nel pieno della resa espressiva, dove le esperienze di una vita ricca di emozioni dirette e sollecitazioni culturali stavano dando i frutti migliori. Flangini lavorava con intensità, produceva ampie serie di opere, e riaffluivano alla sua mano temi e suggestioni assorbite via via nel suo vagabondare per l'Europa, specie in area franco-fiamminga. Ma bisogna precisare che non si trattava di rievocazioni.

Flangini non è estraneo all'atmosfera del suo tempo, anzi è liberamente e originalmente in essa inserito: e penso, a parità di date, al gusto delle maschere di Aldo Carpi, all'arguzia drammatica di Ugo Vittore Bartolini; peraltro è già stato ricordato che a un certo punto egli era vicino a Renato Vernizzi e Donato Frisia, cioè ai chiaristi: cui rimanda, in questo caso, la sua tavolozza leggera, fluida, luminosa.

Un discorso a parte merita la serie di opere di Flangini sul tema delle miniere e degli altiforni, per le quali si fa riferimento al mondo di Van Gogh. Nella sua frequentazione intensa dei paesi fiamminghi, e nelle sue lunghe soste a Bruxelles, Flangini ebbe certo occasione di vedere le opere tra la fine dell'Ottocento

e l'inizio del secolo successivo soprattutto la scuola belga dedicò a questa attività operaia; ma che fu tema, di matrice sociale, di varie scuole europee, compresa quella italiana. Anche in questo campo, dunque, Flangini non è isolato; ma nello stesso tempo si immedesima in un tipo di rappresentazione vibrante e intensa, che sta fra l'immediatezza veristica e la trasfigurazione simbolica; utilizzando una tavolozza fervida e potente, ma non mai pesante. Questo sapere unire la forza, diremo così, con la grazia è una sua specifica qualità.

A proposito di tavolozza: a prescindere dalla fedeltà rappresentativa che comporta da caso a caso l'uso di particolari colori, Flangini in gioventù predilige timbri aurei e rosati, o impostazione sui marroni con frequenti densità di tratto. Ma la successiva produzione, quella degli anni Cinquanta, sembra voler riprendere una luce veneziana, con preferenze per i toni azzurrini, che assecondano un tocco vivace: mirabile maneggiatore di pastelli, sembra che trasformi in morbidezze di pastelli anche le pennellate ad olio. Sinché, all'apertura degli anni Sessanta, tutto si fonde in un cromatismo forte e intenso, non trascolorante e anzi secco e denso nei passaggi.

Così brilla la luna rossa (che poi è il sole al tramonto) a fianco del *Faro di Ostenda*: siamo ai limiti di una semplificazione astratta, dove tutto si riaccende in una sublimazione del colore.

Flangini poteva darci ancora nuove e variate immagini di sé e della sua idea del mondo; ma il patrimonio che ci ha lasciato è in ogni caso un messaggio coinvolgente: insieme comunicativo e misterioso.

### **Mario Ghilardi - 1983**

Giuseppe Flangini, nativo di Verona a Milano visse però la sua nobile e generosa esistenza, ricca di profondi valori umani. Maestro delle scuole elementari, la vocazione per la pittura fu una passione profonda. Flangini era un pittore non aristocratico, non soltanto legato ai problemi ed al culto della forma, ma attento alla vita, soprattutto alla vita degli umili. Espose la sua pittura dal 1921 e soltanto dal 1950 decise di essere esclusivamente pittore. Agli inizi dipinse quadri che risentivano del dolce tono veneto; figlio di Verona si era portato negli occhi e nell'anima la trepida luce della sua terra e del suo cielo. Poi scopri i grandi cieli del Nord Europa, cieli grigi, freddi, straziati dalle nuvole nere percorsi da un vento eterno. Fu l'incontro con il Borinago, la zona

mineraria del Belgio, la regione dove Vincent Van Gogh condusse un tempo drammatico e bruciante, ad iniziare dall'inverno 1878-79. Il Borinage è un paese nero, è la vasta e desolata regione delle miniere dove le tragedie del lavoro e della miseria esplodono terribili.

Flangini con i suoi colori grigi-cenere sotto luci soffocate, asciutti, disse con voce tristemente pacata una fede nell'uomo, una pietà religiosa nel nome di una umanità sofferente e dipinse poesia, amore e speranza. Lo ritengo protagonista di una pagina feconda dell'arte italiana, con una spiccata autonomia di pensiero e di stile, tali da superare le suggestioni ricevute da altri. Leonardo Borgese scrisse di una "speciale cultura che dal dolce tono veneto lo portò ad una sorta di nordico romanticismo, o perfino di espressionismo, nel Belgio di Ensor, di Van Gogh, di Learmans". Borgese ancora una volta seppe svolgere il discorso critico, e altri studiosi di chiara fama hanno colto i valori della pittura di Flangini. Io mi ricordo l'emozione del mio primo incontro con le opere del pittore, emozione di quel momento magico in cui sentii pulsare forte il sangue nelle vene. L'arte dei veri Artisti, l'Arte dei Maestri come Giuseppe Flangini è fatta per accendere in noi una passione di vita, una dolce e forte malia.

#### **Roberto Vedovati - 1972**

"Bepi" era un amico franco, buono, modesto e leale. La sua vita, tutta dedicata alla famiglia, alla Sua Arte, era un esempio di dedizione totale ai soli valori in cui credeva; la Sua amicizia era un dono veramente meraviglioso. A volte era come assente, sperduto nei Suoi sogni, nei Suoi pensieri che inseguivano certamente l'ideale di una sofferente e irraggiungibile perfezione, poi, improvvisamente, te lo ritrovavi di nuovo accanto, sanguigno ed esplosivo, in un abbraccio fraterno improvviso ed imprevedibile, per ripartire poi per il Suo mondo preferito. Quello dei sogni. Alternava lunghi silenzi a periodi di conversazione estremamente interessante, su argomenti diversi, ma soffermandosi particolarmente sul soggetto che maggiormente amava, l'Arte in generale e la pittura in particolare. I suoi giudizi sui colleghi erano spesso acuti e precisi, ma sempre privi di animosità; le critiche le riservava esclusivamente a se stesso ed alla Sua arte di cui si diceva sempre insoddisfatto, teso come era alla ricerca continua di nuove esperienze.

Generalmente, ogni artista subisce dei tempi di arresto e di chiarificazione critica per ripartire poi con maggiore determinazione e maggiore forza

d'urto. Egli è mancato troppo presto, proprio quando, attraverso il crogiuolo di tante esperienze di vita e di tanti ripensamenti, aveva raggiunto una maturità piena e consapevole che gli avrebbe certamente consentito di darci cose grandi e di raccogliere i frutti di tanti sacrifici, di tante amarezze, di tante incomprensioni. Inseguendo sempre un'immagine complessa di poesia delle cose, ci ha lasciato l'eredità di un ricordo incancellabile come un profumo persistente e sottile, il profumo della Sua profonda bontà, della Sua umanità, della Sua Arte.

#### **Lambros Dose - 1972**

In questo drammatico e travagliato momento dell'arte e della cultura italiana, momento in cui mode di ogni scuola e tendenza, simbolismi e ermetismi, permeati spesso solo di arido intellettualismo, sorgono e tramontano nel breve svolgere di una stagione, pochi sono stati i pittori che hanno avuto il coraggio di rimanere fedeli agli esterni valori dell'arte intesa come espressione vitale della nostra tradizione.

Tra questi Giuseppe Flangini, veronese di nascita, milanese d'adozione. Per lui disegnare e dipingere non è stata solo paziente costruzione quotidiana di impressioni e di sensazioni, ma autentica, fedele manifestazione di un'inconfondibile personalità artistica illuminata dalla magica scintilla del genio.

Fatta di equilibri e di forme di rara perfezione stilistica, ritmata da accostamenti di colore di squisita musicalità, guidata da una visione sempre altamente poetica della vita e della natura, la pittura di Flangini ha segnato un momento preciso dell'arte pittorica italiana.

Un punto d'arrivo per lui dopo lunghi anni di intenso lavoro, un punto di partenza per coloro che, intendendo l'arte come meditazione e pura espressione dello spirito, trarranno dalle tele del Maestro una fonte inesauribile di ammaestramenti e di preziosi consigli. L'intensità appassionata e l'ammirevole continuità del suo impressionismo, la sua straordinaria capacità di rendere, attraverso una raffinata tavolozza, le mutevoli luci della natura, la sua commossa partecipazione alla fatica e al dolore degli uomini, lo pongono, a buon diritto, tra i più grandi pittori di questo ultimo cinquantennio.

Nelle sue ultime opere, colmata per divina folgorazione la frattura tra l'antico e l'attuale delle sue creazioni, Giuseppe Flangini trasforma il colore in materia tersa, vibrante, cristallina, donandoci atmosfere espresse con acuta, inarrivabile sintesi

coloristica. Così il Maestro, lasciandoci, si è consegnato alla storia dell'arte italiana, così lo vogliamo ricordare con riconoscente affetto nel momento in cui questa sua monografia viene ad aggiungersi a quelle dei grandi di tutti i tempi.

#### **Ciro Fontana - 1972**

Essere amici di Giuseppe Flangini costituiva un raro privilegio. Non già perché egli fosse un uomo per natura introverso o difficile: tutt'altro. Ma come spesso appare arduo superare la barriera di presunzione o di posa che tante persone frappongono fra noi e loro, vincere il diaframma di modestia, di pudore, di scrupolo che rappresentava la caratteristica umana di Flangini non era impresa agevole, né di tutti (...). L'arte di Giuseppe Flangini resta particolarmente viva fra di noi, amici suoi ai quali l'amicizia non fa certo velo nel rilevarne il valore, confortandoci il pensiero di una sua sempre più ampia valutazione come se un grande atto di giustizia venisse finalmente compiuto.

#### **Massimo Carrà - 1970**

Una retrospettiva di Giuseppe Flangini con quaranta quadri e qualche disegno si è tenuta a marzo al Sagittario. Flangini, morto da diversi anni, ha fatto prova per tutta la vita di una commovente devozione a Van Gogh, il Van Gogh del Borinage, con la sua carica di protesta e di amore per gli umiliati e gli offesi; e in una sorta di pellegrinaggio ha ripercorso quegli itinerari tetri e settentrionali. Senza divenire un pittore populista o di contenuti sociali, Flangini ha reso il suo atto di omaggio dipingendo quei paesaggi con piena adesione sentimentale, riscoprendoli per conto suo come motivazioni di amore e di vita. Sentimenti che si traducono in una contemplazione attiva, venata di melanconia, in un pacato ripensamento poetico: con sobrietà esemplare, e intelligente umiltà.

#### **Luigi Bracchi - 1970**

Si poteva temere che una nuova mostra di Flangini a così breve distanza da quella tanto vasta nel Salone delle Cariatidi a Palazzo Reale, potesse apparire una ripetizione che non aggiungesse nulla nei riguardi del compianto Artista. E invece qui ti trovi non solo di fronte a nuovi sviluppi, ma al vero Flangini, uomo di cuore e pittore al cento per cento. Perché? Nella Mostra precedente la vastità del grande salone, fece apparire meschina la lunghissima sfilata di quadri d'ugual misura, generando una certa monotonia. Per di più i dipinti così accostati, non ne permettevano la

visione singola. Qui invece, ben spaziati e illuminate si godono in pieno, tanto da apparire nuovi anche quelli già esposti. Ma c'è una novità essenziale, ed è quella di scoprire, se così si può dire, l'umanità di Flangini nei quadri con figure mascherate, con figure d'un umorismo tutto suo, quello del Flangini commediografo che pochi conoscono. Con l'impegno di segnare acutamente ogni atteggiamento, mai casuale, anche nelle piccole macchiette che animano questi paesaggi ritraesti la vita dei minatori belgi, in quella tragica atmosfera grigia che li inghiotte letteralmente. Mai in chiave illustrativa perché la pittura guida sempre l'opera di questo artista squisito con la succosa densità della materia che traduce incessantemente la tragica mestizia di questo mondo drammaticamente cupo, nell'incombente fuliginosa atmosfera che implacabile l'opprime.

#### **Dino Villani - 1967**

Nel salone delle Cariatidi a Palazzo Reale è stata allestita una rassegna celebrativa del pittore Giuseppe Flangini, veronese di origine, ma milanese d'elezione; una mostra composta da novanta oli ed una cinquantina di disegni.

L'artista, che non era certamente passato senza farsi notare poiché aveva ottenuto vari riconoscimenti nel corso della sua fervida attività svoltasi dal 1924 al momento della sua scomparsa nel 1961, meritava tuttavia venisse riproposto all'attenzione della critica e del pubblico perché lo consideri con maggior attenzione.

La pittura di Flangini rispecchia il carattere dell'uomo apparentemente timido, dolce e modesto, ma acceso da una forza interiore che lo ha portato a maturare in silenzio, acuendo lo spirito di osservazione ed arrivando ad una stesura franca della sua pittura, sicura e ricca di un fascino che riesce a prendere l'osservatore non superficiale.

Se in parecchie delle ultime opere vediamo una tavolozza schiarita e diremmo quasi festosa, risolvere con vaporosa sensibilità un paesaggio del Garda, di Venezia e del Naviglio di Milano, ci sembra che nel Belgio, nella zona delle miniere o sull'itinerario di Van Gogh ( che egli seguì nell'occasione in cui si girò il film sul grande pittore) abbia potuto dare il meglio di sé stesso. Entrato nello spirito del paesaggio e dei suoi abitanti, pur subendo la suggestione dell'atmosfera pesante, delle borgate nere, degli abitanti tristi, egli ha dipinto con la gioia di chi è entrato in comunione con l'ambiente e coi suoi perso.

### **Mario Lepore - 1967**

Dell'artista, scomparso nel 1961, viene ordinata una mostra postuma con novanta dipinti e quarantacinque disegni. Veronese, Flangini per molti anni svolse la sua attività artistica a Milano, dove sia per le sue doti di pittore sia per quelle umane seppe conquistare stima e simpatia. Sempre ispirato dalla natura che amò fervidamente, egli la interpretò con un vivo e personale sentimento e con il gusto per una pittura che, fuori dalle mode e dagli artifici, esprimesse soprattutto lui stesso, Flangini, col suo temperamento emotivo, col suo mondo poetico e fantastico nel quale v'era, specie negli ultimi tempi, un fermento espressionistico. La mostra fa rilevare le sue qualità di intenso colorista, di artista, schietto e probo.

### **Leonardo Borgese - 1967**

Nato a Verona nel 1898 e morto a Verona nel 1961, Flangini visse lungamente a Milano, dove insegnò nelle scuole elementari e dove, anche, si dette a una sorta di teatro, cattolico, popolare, come autore, attore, regista, scenografo. Solo nel 1950 riuscì a darsi totalmente alla pittura, benché avesse cominciato ad esporre nel 1924. Autodidatta, istintivo, spontaneo, anzi naturale artista, era però amante di una speciale cultura che, dal dolce tono veneto, lo portò a una sorta di nordico romanticismo, o perfino di espressionismo, nel Belgio di Ensor, di Van Gogh, di Laermans. Quel che è meraviglioso - ma al tempo stesso niente affatto meraviglioso, dato il forte temperamento pittorico - è che nella conquista del Nord egli non sgarra mai, non stona mai, non si squilibra mai; come invece capitò ad altri che dall'Italia volsero al Nord. Perché oltre al nativo senso del colore giusto, al senso plastico pure istintivo, al segno nervosamente pronto nel cogliere l'attimo, non con materialistici dinamismi, ma per fermarlo in un esempio di candida sicurezza morale, o persino di psicologia, Flangini unisce proprio ciò che più conta: quel "sentimento" grazie a cui qualsiasi linguaggio tradizionale, magari vecchio, logoro, diviene viceversa inatteso, nuovo, originale.

### **Mario Monteverdi - 1967**

Nell'atto in cui ci si accinge a celebrare, con una mostra commemorativa antologica, un pittore come Giuseppe Flangini, viene fatto di chiedersi quanto ci si senta colpevoli nel non avergli tributato, lui vivente, i riconoscimenti che egli - come uomo artista - sicuramente meritava.

Vennero, per il vero, durante gli ultimi anni della

sua vita interrotti innanzi tempo, commenti e lodi che valsero a porre in luce le qualità quanto mai positive e "durevoli" dell'artista veronese: le osservazioni acute e spesso affettuose di Leonardo Borgese, di Raffaele De Grada, d'Agnoldomenico Pica, le parole attente di Renata Usiglio gli recarono il conforto d'una tardiva letteratura critica che lo compensò in parte della distratta leggerezza con la quale troppi grossi nomi dell' "ufficialità" artistica trascorsero sull'opera sua senza avvedersi della ricchezza di valori estetici e umani che essa conteneva, che essa contiene tuttora, a dispetto delle deviazioni d'ogni genere cui è stata costretta l'arte contemporanea.

Tuttavia egli non poté che idealmente godere di tali impliciti omaggi, poiché ormai l'attenzione della maggior parte del pubblico era stata convogliata verso fenomeni affatto clamorosi, privi d'ogni autentica radice etica ed umana, e le mostre ufficiali-asservite ad un mercato equivoco quanto opportunista-rincorrevano soltanto i facili miti e le appariscenti meteore, trascurando chi traeva una sua sudata poesia dalla fatica del mestiere e dall'esemplare onestà e dirittura delle convinzioni estetiche.

Flangini, giunto alla pittura per un naturale istinto - il medesimo che ne aveva ispirato la popolare attività teatrale, le spontanee inclinazioni letterarie - seppe subito convertire il proprio estro da autodidatta in una severa e sofferta disciplina interiore e formale.

D'altronde la sua stessa prediletta fonte d'ispirazione figurativa costituì per lui un costante richiamo ad un impegno etico, oltre che artistico. Quando, infatti, egli stabilì un duraturo legame visivo e sentimentale col paesaggio minerario belga, con quella regione di Charleroi che evoca i nomi di Montigny, di Chatelet, della tragica Marcinelle, di Wasmes, di Borinage, del fiume Sambre - per tacere delle città di Bruges, d'Ostenda, che divennero i vertici aristocratici di un'iconografia così umilmente proletaria, eppure così alta di significati ideali - quando egli ripercorse e fissò sulla tavolozza i luoghi che avevano sancito, deludendola, la missione disperatamente umana di Vincent Van Gogh, Giuseppe Flangini trovò le sorgenti più congeniali alle sue aspirazioni poetiche, i pretesti più veri per la sua vocazione pittorica.

### **Gilberto Altichieri - 1962**

Ecco una prima approssimazione alla pittura di Giuseppe Flangini. La retrospettiva veronese - a nemmeno un anno dalla scomparsa dell'artista, brusca e in molti sensi prematura - mette a fuoco il

lavoro del pittore, il quale, cronologicamente, venne dopo l'uomo di penna, di teatro, di scuola. Fra i numerosi pittori che operano nell'otium mentale, nati ieri, immuni da altre esperienze quasi concomitanti nello spirito, Giuseppe Flangini non possiamo annoverarlo, pure affermando in modo netto che la sua pittura si impone come una forza naturale, se non proprio come la liberazione di un impulso. Non dobbiamo avere paura della contraddizione apparente. La contraddizione cade appena si accerti che quelle esperienze eran assimilate, costituivano una dotazione tranquilla, senza sedimenti; e dove mai si fossero mosse insieme, come ruote dentate di un medesimo ingranaggio si alimentavano a vicenda, non avendo bisogno di alcun coribante per mettersi in fase, per accordare elaborazione e finalità. Avevano in comune, non le nourritures terrestres, ma i nutrimenti morali. In termini definitivi, e per abbandonare paradigmi ed analogie, esse rappresentavano una sorta di hinterland spirituale, al pittore che aveva piantato il cavalletto sulla riva.

In varie occasioni, nei colloqui sull'arte che si generavano spontaneamente tra noi, e che potevano riuscire toccanti laddove indicavano le predilezioni dell'artista, o meglio ancora la sua fede, il ricorso di due nomi, Van Gogh ed Ensor, ne captava rispettivamente il sentimento e la fantasia. E da oziosi, perché senza esito, un'indagine tendente a pescare tracce dell'uno e dell'altro nella pittura di Flangini: formali, se mai, del primo, ma propendo a negarle; ne tematiche ne formali del secondo. E mi par giusto di dover escludere pure che gli sia costata fatica -nemmeno una specie di energia muscolare -impedirsi di slittare verso una duplicità vangoghiana ed ensoriana (benché questa anche meno comprensibile dell'altra, e forse un poco assurda). L'imprestito o l'assimilazione no; ma bisognerebbe appurare se sia meno arbitraria una consanguineità, una certa aria di famiglia, dato che quei due nomi, per quanto lontani ed estranei fra loro, tornavano nelle citazioni del nostro amico come quelli di esemplari figure d'artisti, e soprattutto in considerazione che di uno di essi, il minatore in gioventù, egli ha percorso le strade e le campagne, ha guardato l'anima e gli orizzonti morali.

E qui dobbiamo riferire una vicenda belga che ha vissuto. Cominciamo intanto col riconoscere, insieme al Borgese, che in Flangini era qualcosa di nordico, che egli respirava meglio sotto grandi cieli che si ritrovava - dove solitamente ci si smarrisce - fra gli spazi vasti, grigi, freddi. Nel Belgio e nell'Olanda stava come a

casa sua. L'ipotesi lecita è che il suo temperamento fosse tale da prendere alla lettera il detto: «Perdersi nella natura». Del resto, altro non è che il limite del convincimento che la natura si conquista, come diceva il filosofo, soltanto obbedendole.

Si trovava dunque nel minerario Borinage, come gli accadeva estate dopo estate, allorché gli americani vennero nel Belgio per girarvi il film biografico di Van Gogh, che ne diffuse nel mondo l'esaltata e sciagurata esistenza col titolo «Brama di vivere». Flangini diede una mano al film, ne additò i paesaggi, li dipinse egli stesso, e ritrasse i tipi che nella pellicola entrarono, ed altri che non ne avevano la statura, od esorbitavano dalla fatale rapidità del lavoro. Poi allestì una mostra a Milano, Torino e Verona. Questo episodio prese il sopravvento su altri, si caricò di significati, divenne un sintomo per eccellenza, fu indicato, con ragione o meno, come un simbolo.

Nemmeno per lui passò nell'indifferenza. Va osservato che i turchini vibrati, le ocre dense, talvolta i rossi risoluti della pittura flanginiana hanno preso maggiore risalto a contatto, e vorrei dire nella frizione, dell'ambiente settentrionale, fioco di luce e di colore. È un gioco a rimpiattino che diventa assai bizzarro per la luminosità e la colorazione mediterranea da cui il pittore proveniva; ma che parrà senz'altro sorprendente per un'altra considerazione: i cieli lividi, la terra nera, le acque spente, il carbone e la nebbia di Wasmes generarono in Van Gogh una produzione tetra e grigia, minatori sporchi che mangiano patate, montagne di carbone che prendono i toni dello zinco, dell'asfalto e del fumo, noia e fatica che sui volti delle donne e degli uomini si trasformano in disperazione: e per attingere il colore puro, il colore dei fiori, delle donne e della speranza l'artista fiammingo dovette fuggire la patria, scendere al Sud, in Provenza.

Questa simbiosi a rovescio depone su una verità incontrovertibile: il pittore è un nomade ansioso di luoghi che cimentano la reattività dell'occhio cromatico. L'ambiente a cui Van Gogh voltava le spalle poteva invece muovere a fermento la sensibilità di Flangini, e viceversa. Poco importa come si determini il fenomeno, per quali oscure alienazioni e turbamenti; accertiamo che si determina; e dai frutti che solitamente produce non v'è dubbio che si tratti di uno stimolante utile, forse un combustibile dei più preziosi. Nei paesaggi flanginiani si possono notare prospettive ed elementi architettonici in funzione costruttiva. Neghiamo però che essi tendano ad effetti scenici e spaziali, come avviene, e con certa

quale ghiottoneria, in De Chirico e in Carrà, ne che prevalgono sui valori di colore, di tonalità e d'altro genere. Nelle settanta e più opere esposte alla Casa di Giulietta, la cui forza lirica è così singolare da essere qualificate innanzi tutto pittura-pittura, si avverte pienamente, se mai, un timbro desueto al discorso tradizionale sull'arte contemporanea, perché di natura morale: è la «voce» dell'uomo, che parla della catena quotidiana, ma senza specifici richiami esistenzialistici dell'ultimo turno (Dio ci scampi!). Sui suoi dipinti, ancorché nudi aspetti della natura, sembra rifrangersi una presenza fuori quadro, il senso della fatica e del logoramento dei viventi. Naturalmente la sensazione è parlante in *Minatori con girasoli*, in *Scaricatori*, in *Comparsa a Wasmes*. Tuttavia l'esemplificazione migliore la propongono *Notturmo sulla Sambre*, *Charbonnage*, *Campagna a Chatelet* ed altri numerosi, in cui è implicita ma sondabile. Possono apparire paesaggi integri, senza traccia di esseri vivi, però gravati, incisi dall'uomo. E se avessimo l'ardire di condensare la nostra impressione visiva fino al rischio di farci tacciare di psicologismo (ma non certo di allucinazioni), oseremmo dire che, in molti di questi paesaggi animati, l'energia e l'inflessione del colore contribuiscono a trasmettere, con una sorta di rilievo plastico, l'ombra portata dell'uomo. Questa, a nostro avviso, è la dimensione morale, il carattere segreto dell'opera pittorica di Flangini.

### **Leonardo Borgese**

Questo Giuseppe Flangini, pittore veronese, è un uomo semplice eppure straordinario (...). È questo Flangini, una forza naturale, un istinto (...). È la semplice pittura d'ogni tempo, che vive e che va come una persona. I Paesi prediletti di Giuseppe Flangini sono l'Italia lombarda, il Belgio e l'Olanda. Sono specialmente certi luoghi dove corrono e sostano i grigi, i neri, i bianchi freddi e gli azzurri ferrosi, i colori di nebbia e di fumo, di carbone, zinco, catrame, i colori dell'industria pesante e della fatica brutta, sono i luoghi dove l'erba è timida, dove l'acqua sta a sé, dove l'uomo è irritato, dove il bambino è ironico, dove la donna è scontenta, dove la terra non sogna e dove il cielo non ha musica. Vincent Van Gogh visse in tali posti delle patate sporche e della rabbia; e se ne andò via verso il mondo del colore pulito e puro e dei grandi fiori. Flangini il suo anno lo passa tra Milano, la campagna vicino a Verona, l'Olanda e il Belgio. Qualche mese, ogni anno, Flangini torna nel Belgio. Ed ecco, così, che conosce e dipinge la miniera

nera, il Borinage, la baracca, la chiatta, il sordo cielo e la stessa livida terra. Io credo che forse nessun artista colto, nessun raffinato, nessuno dei nostri artistoni e "cannoni", avrebbe saputo illustrare pittoricamente, e anzi pitturare tanto bene, il Paese (...) la grigia e triste terra, l'inferno della noia pesante, gli uomini della pietà senza preghiera.

Nei suoi quadri Flangini non ha messo letteratura e simboli, non ha messo vangoghismo, non ha messo né socialismo, né cristianesimo. Non ha rifatto Van Gogh nemmeno in una pennellata. E Flangini non si è dato la minima importanza, non s'è messo a strillare: son io! Sono bravo! Non si è messo a recitare la commedia. E i quadri li ha fatti per farli, perché gli piaceva; non per esporli. Perché gli piaceva ritrarre uno dei paesi di Van Gogh: pittura semplice, rapida e giusta, piena di vento, di nembo, di grigiore e di baleni, di pioggia a raffiche e di gonfie attese. Pittura rapida e pittura ferma, definitiva. Passano le povere ombre nere e curve degli uomini. Che cosa illuminerà quella lanterna? Il nero, il carbone. E quelle sono le baracche sfondate dall'umano sforzo di vivere, dal soffio del torace chiuso, dal cuore chiuso dentro il buio (...). Dio sa come gli è riuscito, a Flangini, di far sentire pittoricamente le cose che io sto scrivendo con troppa letteratura. Beato lui.

Per la verità, il pittore veronese non ci ha mai pensato alla letteratura ed alla retorica. A questo antico pittore naturale la delicatezza, la comprensione, la musica, tutto il buon gusto, vengono non so proprio come. Ma già: è un uomo antico, di quelli che facevano il pittore al mondo del contadino, del fabbro, del maestro, modestamente e perfettamente, via da ogni orgoglioso pensiero - e invece orgoglioso solo di servire - via dalla vana e ottusa idea dell'arte libera.

### **Gian Luigi Verzellese - 1959**

Flangini ha colto la verità della carica etica innervata nelle opere di un artista per il quale rimase sempre aperta e incalzante la triplice domanda. *«A che potrei servire, come, potrei essere utile in qualche modo, come potrei saperne di più e approfondire questa o quella cosa?»*.

Di questa ansia morale e conoscitiva insieme, che fiammeggia nei dipinti e nelle lettere di Vincent, il pittore veronese ha voluto dare testimonianza come di una certezza che ancora resiste

Ed ecco questi suoi quadri dove un grigiore diffuso s'addensa sulle immagini dolenti di un mondo che non conosce la chiara luce mediterraneo né l'azzurro gaio dei cieli. Sono immagini di minatori curvi sotto

il peso del lavoro (vedi *Sotto la pioggia a Wasmes*), di case quatte sotto la coltre d'una stagione morta (vedi *Wasmes*), di strade viola, cieli su cui s'affacciano case dai colori striduli come una facezia sfuggita in un colloquio malinconico.

Ma, sotto queste apparenze di cenere, e di luci soffocate, si avverte l'impegno di uomini come una forza operante che rompe la solitudine e apre rapporti d'una solidarietà cresciuta come uno splendido fiore nonostante l'inclemenza della natura e la costrizione della sorte.

#### **Raffaele De Grada - 1956**

Flangini è rimasto autentico. Della sua autenticità, che è più nordica che italiana.

La sua pittura appartiene a quel clima, di cui Vlaminck è stato nel ventennio 1919-1939 un esempio illustre, che consegue all'impressionismo. Si manifesta con il consolidarsi delle nebbie dell'ultimo impressionismo. Le atmosfere celesti e viola di Van Risselberghe di Russel diventano gli azzurri carichi di insegne che coloriscono i villaggi del nord e i neri profondi delle chiatte sulla Sambre e delle colline di detriti di carbone.

#### **Giorgio Kaiserlian - 1956**

Le opere che egli ha ricavato da quest'esperienza formano una rassegna interessante di paesaggi vangoghiani che egli presenta ora in una mostra personale alla *Galleria dell'Annunciata*. Ritroviamo intatti in questa mostra alcuni paesaggi tipici di Van Gogh: i canali dei Borinage, le case dei lavoratori e corti personaggi tipici di quella terra. Flangini ha mantenuto le sue composizioni in toni grigi e scuri. E' il Borinage visto da un italiano. Comunque per l'impegno descrittivo delle sue composizioni e per l'indubbia suggestione dei suoi paesaggi e delle sue figure, tutta l'opera di Flangini, merita un'attenta considerazione.

#### **Vincenzo Costantini - 1953**

Il Flangini per parecchi mesi dell'anno pianta il cavalletto nei porti e nelle campagne del Belgio perché i toni grigi ed acciaioli dei «pays noir» sono di suo gusto. Ma il carbone che offusca l'aria e si posa in ogni dove, in queste tele si risolve sempre in una buona pittura, assai doma che sta su la scia (come giustamente informa Renata Usiglio nel catalogo) dei «post-impressionismo». Ora pare che le fatiche ed i dolori degli operai dei distretti minerari, abbiano

suscitato nell'artista un fatto sentimentale sicché i pescatori che sotto la scrosciante pioggia stentano a trarre a riva la barca per salvarla dalla tempesta, gli hanno ispirato una grande composizione narrativa con grandi figure in movimento. Auguriamo al Flangini che questo tentativo approdi anch'esso ad una sicura riva, ma ci sembrano più convincenti le marine, i porti ed i paesaggi belgi.

#### **Spartaco Balestrieri - 1952**

Flangini con una succosa mostra di paesaggi minerari belgi, onorata anche della presenza all'inaugurazione dei console generale di quel Paese che ospita tanti nostri minatori.

La sua non è pittura superficiale e avrebbe meritato l'affermazione in una mostra come questa che, rifuggendo evidentemente dai vacui intellettualismi stancamente ancora in auge nelle «grandi» esposizioni ufficiali, non dovrebbe però neppure rifugiarsi nella segnalazione di opere, sia pure non disdicevoli - ripeto - ma tuttavia in ritardo rispetto a qualche altra di maggiore equilibrio come, ad esempio, appunto quella del Flangini.

#### **Ugo Nebbia - 1950**

Ed ora, con ritardo se si vuole giustificato dalle troppe mostre, non bisognerebbe lo stesso dimenticare il buon ricordo che compete a quel sensibile paesista che s'è confermato Giuseppe Flangini, specie dove certo suo accento fresco ed intenso equilibratissimo di puri valori pittorici s'è soffermato nella più tipica severità di taluni appunti di zone e di ambienti industriali del Belgio.





