

ELISA MULETTI

I DIPINTI DI GIANETTO BIONDINI AL MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO

Questo saggio dedicato a Gianetto Biondini è finalizzato a riproporre un pittore centrale per la città di Crema. Come Artista ha saputo abbandonare la primitiva formazione pittorica per giungere a cogliere al di là della semplice realtà esteriore le emozioni più vere, i sentimenti più profondi della vicenda che è la vita.

“Quello di Gianetto Biondini è un delicato, struggente, affascinante monologo interiore, che sembra non conoscere né la violenza polemica, né la dimenticanza, né la disperata indifferenza e segna invece il culmine positivo della crisi culturale morale psicologica dell’uomo moderno sollecitando a riportarsi sui binari che conducono a valori certi, ai sentimenti solidi, ai pensieri vitali¹”.

Oltre alla sua esperienza pittorica, punto anche ad analizzare il suo operato presso il Museo Civico di Crema, in quanto faceva parte dell’Equipe di Amos Edallo, durante gli anni in cui il Museo si stava sviluppando.

Gianetto Biondini (1920 - 1981)

Nasceva a Crema il 19 Febbraio del 1920. “*Con il richiamo dell’arte dentro l’anima²*”, giovanissimo matura la decisione di lasciare il posto di lavoro alla Ferriera per dedicarsi totalmente alla pittura, in una stagione dove i quadri non garantivano nemmeno la sopravvivenza. Gli anni della sua formazione lo vedevano impegnato nella sua città nativa, nello studio di un caro Maestro della pittura lombarda, Carlo Martini³ (1908-1958), assistente di Aldo Carpi all’Accademia di Brera a Milano, insieme ai coetanei Federico Boriani, Carlo Fayer e Paolo Rossi.



G. Biondini nel suo studio nella cascina di S. Bartolomeo dei Morti, 1977.

Entrato nel 1942-43, all'Accademia Carrara di Bergamo, seguì i corsi di pittura di Contardo Barbieri⁴, artista eclettico che in tutta la sua produzione ha rivelato un costante interesse per la figura umana e per il paesaggio. Studiò Bonnard, Cezanne, ed altri pittori che divennero decisivi per la sua formazione: Pio Semeghini, Angelo del Bon, Umberto Lilloni e venne a contatto con l'arte di Picasso e di Kandinsky. La sua grande capacità fu quella di accostarsi agli esempi più noti sapendoli adeguatamente filtrare con la propria sensibilità personale. Infatti l'esperienza di Biondini rimarrà profondamente quella di un autodidatta.

Iniziò a viaggiare per approfondire gli studi accademici, venendo direttamente a contatto con le opere d'arte. Roma (dove si trasferì nel 1950 per studio), Firenze, Torino, Capri, Zurigo, la Sicilia, la Provenza, la Spagna furono tutte mete dei suoi viaggi culturali: effettuati soprattutto negli anni iniziali del suo percorso formativo, in quanto Gianetto fu, prevalentemente un pittore da studio, legato alla sua terra, alla sua città, al suo territorio.

Tra queste visite, va anche menzionata, nel 1947, la tappa a Calvisio (Savona), dove lui e Fayer, in cambio di vitto ed alloggio, affrescarono la chiesa di S. Cipriano Nuova.

A Crema nell'arco della sua vita, ebbe tre studi dove si ritirava e dipingeva: il primo situato in Via Pesadori “*era la sua casa, e questo è stato lo studio che più amava*”⁵, il secondo a S.Bartolomeo dei Morti, in una cascina, in un ambiente rustico, ed infine il terzo ad Ombriano.

Iniziò a farsi conoscere ed apprezzare partecipando a diverse mostre e collettive. Al 1954 risale la prima esposizione con Fayer e Boriani, al 1969 l'esposizione con Fayer e Priori, mentre nel 1957 avvenne la sua Prima Mostra Personale a Cremona presso il Gruppo artistico Leonardo. Da quell'anno si susseguirono con regolarità mostre a Crema, Sanremo, Zurigo, Brescia, Bergamo, Piacenza, Lodi. A Crema vennero realizzate diverse esposizioni: nel 1958, nella sede del Rotary Club; nel 1960 e nel 1976 (espose con Carlo Fayer) al Centro Culturale Sant'Agostino; nel 1971, 1972 e 1973 alla Galleria il Graffito; nel 1975 venne realizzata a Palazzo Premoli la Mostra Personale Antologica (1960- 1970); nel 1980 alla Galleria Duomo.

Varie sono, anche le presenze alle manifestazioni nazionali. Ricordiamo la prima nel 1957, quando partecipò alla XX Biennale di Milano, al Premio di pittura *Città di Clusone*, al 2° Premio di pittura *Casalpusterlengo*, dove ricevette il diploma d'onore per il quadro *Casa tra le piante*. A seguire nel 1959 intervenne al Premio *Il Po di Casalmaggiore* e al *Premio Milano e le Città lombarde*. Nel 1962-1963-1964: prese parte al *Premio Nazionale di pittura Tettamanti di Milano*, e sempre nel 1963 a Verona aderì alla *Biennale Nazionale d'Arte*. Nel 1964-65 fu impegnato rispettivamente al 17°-18° *Premio Suzzara*. Nel 1967: prese parte all'esposizione *Monteverdiana di Cremona*. Nel 1969 al *Premio di bianco e nero di Soragna (Milano)*, e così via fino al 1975, anno in cui venne premiato alla *Rassegna Lario di Cadoraga*.

Dopo la sua morte (21 Settembre 1981), avvenuta a seguito di una lunga malattia, venne ricordato nel 1986 e nel 1995 con due Mostre Antologiche Postume al Centro Culturale Sant'Agostino di Crema e nel 1988 a Cremona con altre due mostre: una al Centro Culturale Città di Cremona e l'altra presso il Gruppo artistico Leonardo.

La fortuna critica dell'opera di Biondini, è tardiva, rispetto a tanti pittori del secolo. Giustamente un critico svizzero già nel 1961 in una sua personale a Zurigo, scriveva “*della notevole ricchezza, della gradazione coloristica sorretta da una tecnica molto abile, il tutto espresso in forme costruttive che posseggono trasparenza, lontana da un realismo duro*”⁶. Di lui hanno comunque scritto importanti critici d'arte come: Celso Petracco, Elda Fezzi, Mario Monteverdi, Mario Ghilardi, Wanda Torresani, Sergio Torresani, Gianfranco Belluti, Pier Giorgio Sangiovanni.

Oltre alla sua attività di pittore, va anche menzionato per l'incessante impegno profuso nell'allestimento e nel riordinamento delle collezioni museali. Nel 1958 entrò a far parte del Consiglio del Museo (fino al 1977, quando “*inopinatamente non*

venne più rinominato forse a causa della lottizzazione politica degli incarichi⁷) che curò l'ordinamento generale del Museo Multiplo⁸.

Fece parte della rivista *Insula Fulcheria* (Gianetto era anche un membro della redazione e ne progettò la copertina, quella utilizzata dal 1962 al 1973), dalla quale si viene a conoscenza che il pittore nel 1963 ordinò la *Sezione Usi e Costumi*, la *Sezione Artigianato* e la *Sezione Arti* e che nel 1965, con l'apertura di due nuove sezioni⁹, la *Sezione Archeologica* e la sala *Cimeli Garibaldini*, fu sempre Gianetto a curarne l'allestimento.

Collaborò anche per la concretizzazione della *Casa Cremasca*, *“mi ricordo¹⁰”* dice Teresa Biondini *“che aveva persino coinvolto nel progetto dell'allestimento della Casa Cremasca, la signora Margherita che abitava nella cascina di S. Bartolomeo, facendole lavare (a mano) un bellissimo copriletto per liberarlo dalla polvere del tempo¹¹”*. E non è tutto, *“aveva anche cooperato con Fayer ed Ermentini per recuperare le piroghe dal letto del fiume¹²”*.

Questa costante attenzione ci porta a considerarlo uno dei fondatori e promotori del Museo stesso.

Già l'Assessore alla Cultura, Miranda Maini, nel 1995, sottolineava la rilevanza di Biondini nel riordino delle collezioni museali: *“Crema deve molto a questo artista schivo e sensibile, appassionato cultore delle tradizioni della sua terra. In lunghi anni di lavoro paziente ha lasciato un'impronta nettissima nell'ordinamento delle collezioni del Museo, nello sviluppo di diversi settori, nell'impostazione delle attività di ricerca, nella programmazione degli interventi espositivi, ha prestato la sua opera disinteressata fin dal momento costitutivo del Museo ed ha mantenuto il suo impegno fino a quando le forze glielo hanno consentito, indipendentemente dal fatto che avesse o meno incarichi amministrativi. Ha operato con intelligenza e sensibilità, ma soprattutto con amore. Ed è proprio questo sentimento per la sua terra e per le testimonianze della vita della società cremasca che traspare da tutto ciò che è riuscito a realizzare. Ed è anche quel tanto di inimitabile che distingue le realizzazioni tecnicamente perfette, ma freddamente asettiche, dall'opera dell'artista, ricca di umanità¹³”*.

Oltre agli allestimenti permanenti, si dedicò anche a curare gli allestimenti temporanei.

Predispose¹⁴ nel 1969 due importanti mostre: una sui bozzetti di Luigi Manini (dal 2 Maggio al 30 Giugno), e l'altra riguardante le incisioni del milanese Luigi Veronesi (dall'8 al 30 Aprile).

Nel 1978 venne aperta al pubblico la Mostra del lino e della Civiltà contadina, Biondini ne curò sia l'allestimento che il catalogo. Teresa Biondini¹⁵ in merito a questo evento mi ha raccontato di come il fratello avesse personalmente coltivato il lino all'interno del giardino del Museo.

Il suo zelo nei confronti dell'istituzione civica, non si ferma soltanto al riordino

delle collezioni museali, ma anche nel capire l'importanza della fruizione di queste opere d'arte da parte del pubblico. Un Museo per vivere ha la necessità di riuscire ad 'attirare' a se i bambini, i giovani, gli adulti. Ed è questo che capì realizzando i primi laboratori, in cui faceva imparare alle scolaresche a modellare la creta e non solo, si adoperò nel 1963¹⁶ per la promozione di una scuola di ceramica, in collaborazione con Fayer, insegnandovi poi disegno fino al 1966. La didattica era rivolta non solo ai bambini, ma anche agli adulti. Impartiva lezioni anche la domenica mattina¹⁷, proprio per dare la possibilità a tutti gli interessati di parteciparvi. Ecco l'importanza di Gianetto per il Museo, negli anni in cui si stavano 'gettando' le basi per svilupparlo.

Caratterialmente era un *“personaggio schivo, completamente estraneo a tutto ciò che potesse apparire superficiale o vuota ostentazione, mirava a cogliere l'essenza di ogni cosa, di ogni evento, di ogni persona. Apparentemente chiuso ed introverso, era al contrario, sorprendentemente comunicativo, pur con un linguaggio scarno e asciutto, fatto di poche parole, di gesti essenziali e soprattutto di nitidi tratti sapientemente disposti. Matite, pennello e spatola erano i mezzi che gli permettevano di esprimere con immediatezza la profondità delle sue riflessioni e di trasmettere la vitalità dei suoi sentimenti. Amicizia e rispetto per gli altri, amore e rispetto per la natura sono stati i principi a cui ha ispirato la sua vita, comprendendoli nella coniugazione del verbo donare¹⁸”*.

Anche Carlo Fayer, critico e soprattutto carissimo amico di Biondini ci descrive un altro lato della sua personalità: *“non parlava quasi mai; guardava il mondo e pensava... Era un mite capace di improvvisi furori in difesa delle cose in cui credeva¹⁹”*. Infine, Sergio Torresani annotava: *“... non si dimentica la sua figura esile, il suo viso sempre giovane, la sua modestia, la sua riservatezza, la sua parola che, anche quando rifiutava e negava, era aperta comunque alla comprensione (ne aveva poca, di comprensione, per le 'celebrità inutili' per le glorie immotivate, per le 'grandezze in èquipe...), non si dimenticano i suoi quadri²⁰”*.

Ecco chi era Gianetto Biondini: un personaggio timido che amava lavorare in silenzio, in solitudine, meditando continuamente sulla propria vita, lontano dalla frivolezza, dai riconoscimenti e dalla mondanità.

Donazione: 2001

Nel 2001, i familiari di Biondini decisero di donare al Museo Civico di Crema un cospicuo numero di opere, con lo scopo di voler lasciare un ricordo proprio nel luogo in cui lavorò assiduamente per molti anni.

Precedentemente a questa donazione, nei due *Inventari di Grafica e di Arte* del Museo, compaiono già annotati altri disegni. Possiamo delineare due nuclei di

opere registrate negli anni: 1967 e 1995. Nell'*Inventario della Sezione Grafica*, compare un gruppo di 7 opere registrate il 16 Novembre del 1967. Questo gruppo, è composto da quattro²¹ disegni a penna e a pastelli su carta raffiguranti Crema; da due²² stampe del 1950, rappresentanti i due mercati coperti a Crema e, infine, da un acquarello su carta *Crema Piazza Fulcheria*²³, realizzato nel 1947.

Informazioni su queste opere mi sono state date dalla Signora Franca Fantaguzzi, spiegandomi che *“questa non è una vera e propria donazione, non sono altro che bozzetti che Biondini faceva mentre passeggiava in Crema, mentre lavorava al Museo, mentre percorreva i chiostri, mentre riordinava le collezioni. Visto che al Museo non si butta via niente, li abbiamo catalogati e conservati, anche perchè sono tutti firmati”*²⁴.

Successivamente, nell'*Inventario di Arte*, appare un secondo gruppo di due opere catalogate il 14 Aprile 1995, in cui si vedono concesse dalle eredi di Biondini: Carla e Renata Mussi, le opere: *Antico aratro*²⁵ del 1964 e *Cascinale* del 1961, attualmente collocate nella sezione di arte contemporanea.

La vera e propria donazione risale al 5 Febbraio 2001 e vede donate 10 opere. Quest'ultima concessione è l'unica documentata da atti²⁶ in possesso del Museo. Da queste scritture si apprende che il 13 gennaio 2001²⁷, la Famiglia Biondini, inviava al Sindaco del Comune di Crema Dr. Claudio Ceravolo una lettera con un allegato, in cui evidenziava il desiderio di donare le tele di G. Biondini: *“nella ricorrenza del ventennale della morte del nostro congiunto, il pittore Gianetto Biondini, noi familiari manifestiamo il desiderio di donare alla città di Crema, dove egli visse e lavorò, parte della collezione privata per ricordarne la figura e l'opera. La donazione si compone di una raccolta di dieci opere – elencate in calce – scelte con l'intenzione di delineare il complesso e completo percorso artistico di Biondini, del quale le dieci opere rappresentano le varie fasi creative. La donazione, così pensata, è condizionata da semplici ma essenziali richieste: che la collezione debba trovare una collocazione dignitosa nelle sale del Museo Civico di Crema, che tutte le tele – visto il carattere unitario ed omogeneo – siano esposte nella loro totalità e come nucleo indivisibile, che la conservazione delle stesse sia idonea a garantire il buono stato, che la collezione debba essere esposta e sempre fruibile a quanti intendano visitarla”*²⁸.

Nell'allegato²⁹ sono enumerate le opere concesse:

1. Donne, olio su tela, 1956, cm 99 x 75
2. Fabbriche, tecnica mista su carta incollata su tela, 1961, cm 79 x 63
3. Ragazza di Burgos, olio su tela, 1964, cm 100 x 80
4. Aratro, olio su tela, 1964, cm 160 x 125
5. Immagine, tempera su tela, 1970, cm 80 x 90

6. Immagine, olio su tela, 1972, cm 70 x 60
7. Diagramma campo bianco, china e tempera su tela, 1972, cm 80 x 90
8. Paesaggio – canneto, olio su tela, 1973, cm 70 x 60
9. Umani, tempera e pastello, 1980, cm 70 x 50
10. Autoritratto, olio su tela, 1980, cm 70 x 60.

Il 5 aprile del 2001 venne firmato l'Atto di donazione³⁰, dal notaio Luigi Ferrigno.

Nel documento, compare:

DONAZIONE BIONDINI

Repertorio n. 94.558

Raccolta n. 25759

Donazione modale con contestuale accettazione.

Repubblica Italiana

L'anno duemilauno, il giorno cinque del mese di aprile in Crema [...] avanti a me dr. Luigi Ferrigno [...] assistito dai testimoni, [...] convengono e stipulano quanto segue:

- 1) Le sig.re Biondini Teresa, Mussi Carla e Mussi Renata dichiarano di donare, come donano, al "Comune di Crema" che, come sopra rappresentato accetta le sottodescritte n. 10 (dieci) opere del Pittore Gianetto Biondini di Crema [...]. Tali opere sono state già consegnate dalle donanti al Comune donatario e sono state già esposte al museo Civico di Crema.
- 2) Le donanti impongono al donatario, che accetta assumendo le conseguenti obbligazioni:
 - che le opere siano collocate, in modo dignitoso, nelle sale del Museo Civico di Crema;
 - che tutte le tele, dato il carattere unitario ed omogeneo, siano esposte nella totalità e come nucleo indivisibile;
 - che la conservazione delle stesse sia idonea a garantire il buono stato;
 - che le opere siano esposte e sempre fruibili a quanti intendono visitarle.
- 3) Le donanti dichiarano di volere, con tale donazione, fare un atto utile al Museo, di cui il pittore, loro congiunto, Gianetto Biondini, fu solerte collaboratore, e alla città cui crescita culturale contribuì con la sua pittura.
- 4) Per quanto possa occorrere ai soli fini fiscali le parti dichiarano che il valore delle opere donate si aggira su £. 30.000.000 (trentamiloni).
- 5) Le spese del presente e conseguenti sono a carico del Comune donatario che chiede l'esenzione dell'imposta di registro a norma dell'art. 3 Decr. Legisl. 31.10.1990 n. 346³¹.

Al precedente elenco vanno aggiunti: *Veduta di Crema*³² del 1953 e *In casa*³³ del 1956.

L'evoluzione nella sua pittura

La pittura di Biondini è stata una continua ricerca, un continuo andare oltre ai risultati ottenuti, una continua evoluzione stilistica.

I temi rappresentati sono quelli intimi, familiari, quotidiani: ritratti di bambini, di donne (che si pettinano, che lavorano a maglia, che cuciono, che ricamano), di cascinali, di canneti, di attrezzi agricoli. Sono tele che nell'insieme ci illustrano proprio l'evolversi della sua continua ricerca e che testimoniano le tappe cruciali che determinarono e modificarono il suo modo di vedere la realtà.

Questi quadri non sono altro che il risultato finale, al quale l'artista giungeva dopo una serie di numerosi schizzi, prove, bozzetti che precedevano e accompagnavano l'opera. La sua non è una pittura di getto, tutt'altro! "...Questo è indice della serietà e della professionalità dell'artista e non deve far pensare ad un esasperato perfezionismo, né ad una ricerca cerebrale ed astratta³⁴". È una pittura studiata, ricercata, sotto diverse angolature, "interpretate secondo diverse chiavi di lettura³⁵" ma non analizzata a tal punto da essere portata all'esasperazione, non al punto da perdere quella naturalezza che comunque percepiamo nelle sue tele.

La conferma del numero cospicuo di studi preparatori, l'ho avuta quando mi sono recata da Carla Mussi e da Teresa Biondini³⁶, rispettivamente la nipote e la sorella, che con immensa gentilezza mi hanno permesso di sfogliare i quaderni e le cartelle di lavoro di Gianetto che custodiscono gelosamente e amorevolmente.

Osservando questo materiale ho notato un'estrema differenza tra i bozzetti e l'opera finale. Se lo schizzo è infatti realizzato velocemente, sono le sue idee 'buttate' sulla carta, in modo istintivo, irrazionale, quasi inconscio, direi liberatorio, sulla tela questo non avviene. La tela è il frutto di uno schema preciso, di un'intelaiatura meditata in cui nulla è lasciato al caso.

Oltre alle cartelle ricolme di schizzi, tutti firmati e datati, realizzati con tecniche differenti (pastelli, acquarelli, pennarelli, tempere) e di diverso formato, in cui c'è da perdersi in scorci, vedute, paesaggi, figure femminili, la mia attenzione è ricaduta su alcuni suoi quaderni: intitolati *Brogliaccio 1975*, *Siepe*, *Essere*, *Gianetto Biondini Febbraio 1980*. In questi quaderni la parola si mescola alle immagini, attentamente ritagliate ed incollate sulle varie pagine.

In *Brogliaccio* viene affrontato il legame con la scienza. Nella pagina di apertura viene schizzato il pendolo di Galileo e all'interno si aprono delle riflessioni: di "*Linguaggi ce ne sono tanti di scienza ce n'è una sola; un oggetto o cose: animali o vegetali, visto come linguaggio e visto come scienza; disegnare un sasso è espressione e linguaggio di tanti, capire un'espressione del sasso è scienza – Galileo –³⁷*".

Siepe, invece include gli schizzi che vanno dal 1972 al 1977. Oltre alle immagini abbiamo delle pagine scritte che introducono le varie sezioni.

*Alcuni quaderni di
Gianetto Biondini.*



*Schizzi di Biondini
sui suoi quaderni.*

Essere è diviso in quattro capitoletti: *L'uomo e l'ostacolo naturale*, *La condanna di Adamo ossia la natura e il destino dell'uomo*, *Gli esseri e la siepe*, *Timore tormento ossessione concupiscenza e morte*. Ogni sezione è sviluppata da una serie di immagini schizzate a biro, ritagliate ed incollate. Cominciano anche a comparire gli *Umani*, queste sagome stilizzate.

Il *quaderno del 1980*, si apre con la frase: “*Idee, più che immagini: sensazioni personali*”, sono contenuti bozzetti di vedute dalla sua camera d'ospedale, di paesaggi, di volti femminili, realizzati con biro colorate e pastelli, datati da lunedì 3 Marzo 1980 a venerdì 14 Marzo 1980. All'interno c'è un foglietto con annotate poche parole di Gianetto: “*gli aspetti più intimi e minuti sulla vita quotidiana*”.

C'è anche un *Registro* in cui sono elencate le sue opere. È diviso in 7 periodi³⁸, ognuno dei quali è identificato con una lettera dell'alfabeto:

A periodo da anni 1930 a 1940

B periodo da anni 1941 a 1949

C periodo da anni 1950 a 1955

D periodo da anni 1956 a 1960

E periodo da anni 1961 a 1968

F periodo da anni 1969 a 1973

G periodo da anni 1974 a 1978

In questo registro, accanto all'elenco delle opere, oltre alle dimensioni, al soggetto, alla tecnica, alle annotazioni che ci informano sul 'percorso' del quadro (se era stato venduto, se regalato, se esposto in galleria), c'è anche, in alcune, uno schizzo che poteva ricordargli il soggetto rappresentato. Gli schizzi, i quaderni ed il suo registro, ci mostrano un altro lato di Biondini: quello di un artista scrupoloso, ordinato nei riguardi del suo operato e che non buttava mai via niente di quello che creava, in quanto tutto avrebbe potuto tornargli utile.

Dall'immediatezza dello schizzo, si passa alla meditazione dei suoi dipinti.

La sua pittura diventa il mezzo per continuare a sviluppare le sue ricerche, il suo pensiero. Dopo continui studi preparatori Biondini arriva a concepire la complessità del dipinto. Un dipinto che si evolve continuamente assimilando influenze non solo esterne, ma soprattutto facendo emergere e rielaborando le sue sensazioni.

La donazione è composta da dipinti realizzati dal 1956 al 1980.

Partendo dagli anni '40-'50, agli esordi della sua carriera, la luce, la ricerca della luminosità, il colore, sono componenti centrali. L'importanza che viene data, a questi elementi non è casuale, ha radici profonde, da collegare a tre principali influenze.

La prima, è legata al luogo in cui nacque e visse: il cuore della Lombardia, che per

vicende storiche risentì dell'influenza veneziana, in quanto per oltre tre secoli fece parte dei domini della Serenissima. Egli ha colto da questo 'dominio' una particolare inclinazione a fondere colore e luce in una visione eminentemente naturalistica. La seconda influenza, è da ritenersi legata agli anni passati a contatto con Carlo Martini, al suo "*chiarismo*³⁹", ma non solo: la strada "chiarista" gli fu mostrata anche da altri pittori lombardi e veneti: P. Semeghini, A. del Bon, U. Lilloni. La sua pittura si muove anche sulla scia di Bonnard e di A. Tosi.

Infine, l'ultimo elemento, giunse dall'Europa, dalla Francia: la patria dell'Impressionismo, movimento che si incentrava proprio su una continua analisi della luce, di come la luce potesse mutare i colori dei paesaggi a seconda della sua incidenza e delle diverse ore della giornata. L'impressionismo è un vero trionfo del colore, persino le ombre, non sono più dipinte con tonalità nere, grigie, ma sono anch'esse definite da colori, per lo più complementari. Ed è proprio l'uso dei complementari diventato cosciente e sistematico a determinare la straordinaria luminosità dei loro quadri⁴⁰.

Il Biondini giovane è quindi un ineffabile colorista e nei suoi primi dipinti mostra di avere assimilato queste tre diverse influenze per poi giungere a rielaborarle in maniera autonoma, indipendente e del tutto personale. La fase iniziale fu inoltre vissuta in una concezione romantica dell'arte. "*La pittura era poesia, era luce, colore, vibrazione trepida delle cose: l'aria della Scapigliatura lombarda mandava le sue ultime suggestioni, quasi un addio ad un uomo che finiva e che aveva caratterizzato una luminosa stagione dell'arte italiana*⁴¹".

Gli anni cinquanta, sono visibili al Museo con tre opere: *Veduta di Crema*, del 1953; *In casa* e *Donne*, del 1956. *Veduta di Crema* è un'incisione, in cui ci mostra in uno scorcio, il cuore di Crema: il Duomo con il suo campanile, circondato dalla vegetazione. L'artista sperimenta anche questa tecnica raffinata e delicata.

Nel quadro *In casa*, viene ritratta una donna intenta a cucire. In questo dipinto le modulazioni coloristiche sono ottenute con delicate velature. Dominano le tonalità di azzurro, di verde: che compaiono nello sfondo, nel colore della gonna, nel vaso posto sul tavolo e immergono la figura in un'atmosfera di dolce fascino e di incanto sognante. Nel secondo quadro: *Donne*, vengono dipinte tre figure femminili. La scena si svolge attorno alla figura centrale: che si sta pettinando. Una donna la osserva mentre si pettina, l'altra sta entrando dalla porta con un catino d'acqua. È ancora una volta una scena semplice, ripresa in un ambiente spoglio, non sfarzoso. Il colore è materico, pastoso, non viene utilizzato per delineare i particolari, ma per abbozzare le figure. Sono immagini che lasciano spazio alla fantasia. Molto interessante è la figura che sta entrando dalla porta, il modo in cui è dipinta diventa preludio del suo successivo cambiamento pittorico. Queste linee nere che ne definiscono la sagoma, che la ritagliano dallo sfondo, dandole consistenza, non sono

altro che il punto d'inizio di una ricerca che si svilupperà negli anni seguenti. È un dipinto che va considerato come l'inizio di successive ricerche.

Nei due quadri, l'uso dei colori tenui non nasconde l'influenza del “*chiarismo*”⁴² di Carlo Martini, ma Gianetto, soprattutto in *Donne*, comincia a percorrere la strada del distacco dall'influsso del maestro. “*Le composizioni respirano un'atmosfera unitaria e coerente; il clima che creano determina serenità, appena velata da contenta malinconia...*”⁴³.

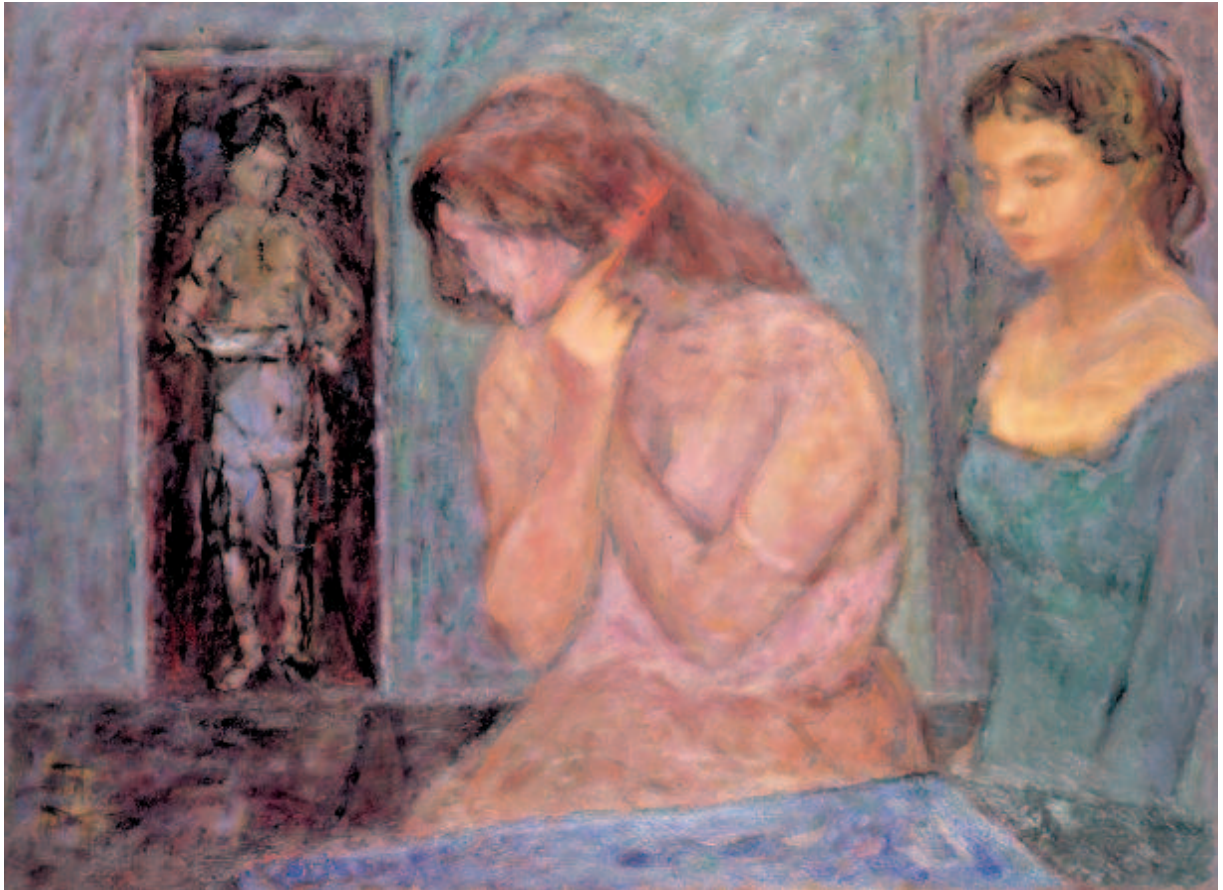
In quegli anni la pennellata, frequente, si fa più sciolta, in stesure più lievi e trasparenti. La sua tecnica fatta di: “*delicate modulazioni tonali, con i suoi grigi perla, i suoi verdi pallidi ed i suoi rosa antichi; nascono, come scoperte in sogno, le sue evocazioni fantastiche, a metà strada fra castelli di fiabe e ruderi calcinati [...]. Una pittura pacata e remota tutti quadri preziosi e velati, ricchi sì di colore, ma di un colore che ignora il lusso e che modula sottovoce il suo canto*”⁴⁴.

Le tonalità perlacee, guardesche, ricordano anche De Pisis, Campigli, ma solo per affinità di sentire. Sono le luci e le ombre, il colore, la miscela pittorica che modella le forme, gli spazi a far da padrone. Sono colori, piacevoli, vellutati, combinati per creare l'intera composizione, senza definire mai il particolare in modo analitico. In questa fase: “*il linguaggio di Gianetto Biondini è puro colore e segno, il momento plastico in cui si esprimono le cose, anche se non ignoto alla sua esperienza, sfugge per la sua concretezza allo sfumare del sogno; ed è il colore alla maniera degli impressionisti, che Biondini essenzialmente pittore, ama per dare alle forme un loro particolare significato; è col colore che, egli, conscio della lezione impressionista, scarica le violenze cromatiche nell'atmosfera della nostra pianura, ricca di acque ed umidità espressive, le raffina, le rende delicate, un soffio, un alito a misura di sentire*”⁴⁵.

Con la fine degli anni cinquanta, avvertiamo i primi cambiamenti.

La linea si fa più nervosa, si spezza, graffia, il colore da diluito, raffinato, sulle tonalità di bruni, grigiastri, madreperlaci, si arricchisce e Biondini sperimenta una nuova tavolozza. Le opere si evolvono tecnicamente, attraversando fasi sperimentali diverse, ma sono accomunate, con le precedenti, da un voler continuare a “*raccontare di cose semplici, velate di malinconia*”⁴⁷. E queste cose semplici le vuole raccontare in maniera sempre diversa, in quanto il suo terrore era proprio quello di ripetersi, “*l'aver paura che dai suoi pennelli si distaccasse qualcosa di già visto, l'apprensione che dai suoi colori uscissero le stesse tonalità. “Fastide”, diceva, fastidio, fastidio di fare il già fatto, di vedere uscire dalla propria spatola il già visto*”⁴⁸.

Gli anni sessanta lo portano ad avvertire la necessità del mutamento: in quanto insistere su questa strada significava rifugiarsi nella ‘maniera’, un accontentarsi dei risultati raggiunti, cosa che non voleva assolutamente. “*La sua non era una ricerca fine a se stessa, uno sperimentare puramente tecnico ma un continuo adeguare l'a-*



Donne, olio su tela, 1956, cm. 99x75

*...credo di avere bisogno di vedere e godere delle cose umili di questo mondo
così mi rifugio nelle cose semplici e per questo più umane⁴⁶*

spetto formale alla sua acuta sensibilità estetica. La sua arte era in continuo divenire in rapporto alla mutevole realtà⁴⁹”.

Seguì un periodo di intensa meditazione e di sperimentazione.

Queste prime analisi lo portarono negli anni del 1959-60 a comprendere ciò che effettivamente voleva: abbandonare il tono impressionistico per il bisogno della conoscenza interiore della realtà. Non è più il colore ad essere il perno della composizione, ma diventavano le linee, nette e precise. Ma non solo. Le rappresentazioni femminili sono molto diverse rispetto a quelle degli anni '40 e '50. Sono immagini ancora più malinconiche, stagliate su sfondi non più neutri, come per la maggior parte dei ritratti precedenti, ma tendenti a creare dei piani su tutta la superficie pittorica: dietro la figura, di fianco, sopra la figura stessa, sotto l'immagine centrale.

Degli anni Sessanta, abbiamo tre tele: *Fabbriche* del 1961, *Ragazza di Burgos* ed *Aratro* del 1964. Nel quadro *Fabbriche*, si mostra chiaramente la nuova pittura di

Biondini. La tela appare segnata da colpi di spatola, da righe di carboncino, da linee forti e decise. Ma cosa voleva rappresentare? Che stato d'animo voleva manifestare? *“Insoddisfazione? Tumulto di sentimento, aggressione, impegno e sfida? O una ricerca simile a quella di Cezanne, quando il pittore provenzale, per esprimersi chiedeva aiuto alle strutture geometriche, a quei cono e cilindri entro i quali la natura ‘gira’ le proprie forme ed esiste. Se è così diremo che intorno al 1965 Gianetto Biondini ci offre il proprio personalissimo ‘cubismo’ e insieme il segno di una singolare ‘astrazione’, la quale per lui (e per ora) significa soltanto quello che la parola esprime, e cioè la capacità di prescindere dagli elementi accidentali di un oggetto o di un processo, per coglierne il nucleo essenziale⁵⁰”*.

Ecco una nuova tappa nel cammino di Biondini: *“cubismo, astrazione ed espressionismo informale convivono per diventare padani, per trasformarsi nella pittura di Gianetto che Solum è sua⁵¹”*.

Questa ricerca non si ferma solo al tema delle fabbriche, ma viene portata avanti anche nelle immagini femminili. Al centro del quadro, in *Ragazza di Burgos*, viene rappresentata una donna non definita nelle forme, con un volto dolce ma malinconico e gli occhi pensosi. Qui lo sguardo si fa più profondo, meditativo, come se volesse investigare orizzonti lontani che vanno oltre le occupazioni quotidiane. I colori sono pastosi, le tonalità richiamano i colori della terra. È difficile percepire la figura femminile nella sua completezza, in quanto lo sfondo riprende i colori della figura stessa, dei suoi abiti, del suo incarnato (a differenza del quadro *Donne*, dove invece le immagini femminili vengono distinte chiaramente dallo sfondo pittorico). È un nuovo modo di rappresentare la figura femminile, ma allo stesso modo in entrambi i quadri (*Donne* del 1956 e *Ragazza di Burgos* 1964) ci propone delle donne in semplici atteggiamenti, che non ostentano il lusso e la ricchezza attraverso i gioielli: collane, bracciali, anelli. Il suo è un *“colore che ignora il lusso⁵²”*.

Il quadro *Aratro* ci illustra un altro dei temi ricorrenti nelle composizioni del pittore e a lui caro: quello del lavoro, degli attrezzi, rappresentato nella sua semplicità. Qui il colore s'impadronisce dell'immagine esterna e ce la restituisce nuova e piena di un significato personale, quasi al limite dell'espressione figurativa. Tutti questi oggetti ricorrenti sembrano catapultati in una dimensione surreale, bidimensionale, dove manca la profondità o è semplicemente abbozzata attraverso l'utilizzo di tonalità più scure e marcate. L'attrezzo agricolo è quasi nobilitato, Biondini riesce a dargli una dignità, un valore. La vibrazione della luce, dei toni, distribuiscono equilibri limpidi, senza troppi ostacoli e si crea un particolare intimismo non soltanto nei temi riproposti, ma anche nella sua visione cromatica. Stava cominciando a nascere un'arte *“capace di vibrare nel segno inquieto, nell'ansia di vedere oltre le cose sensibili quell'intimo segreto che regge le leggi della natura, quel sentimento che dà vita agli aspetti ed alle forme della realtà⁵⁴”*.



Ragazza di Burgos, olio su tela, 1964, cm. 100x80.

*Il mondo femminile una realtà che ci è vicina viva nostra di tutti i giorni.
Capirne il loro animo, comprendere la loro ansia, i loro dolori e fatiche, le gioie e gli sbagli.
La maternità che è vita intensa e dedizione completa
Giovani donne, ragazze dal viso incantato che seguono un sogno, sui loro volti è un passare
di luci instabili come un passare di nubi che ora rischiarano ora fanno ombra
così ora è gioia ora è tristezza sui loro volti.
Queste figure dipingo come fiori fatti di luci e pulviscoli colorati⁵³.*

Stava per avvenire il distacco con la realtà.

Sempre negli anni sessanta comincia a sviluppare un altro tema a lui molto caro, quello delle dolomiti. Sono quadri in cui l'osservatore, perdendosi in queste distese di monti, riesce a percepire la durezza della roccia, la freschezza della neve e la purezza dell'aria.

Negli anni settanta è arrivato a delle nuove soluzioni stilistiche: dove le antiche cose (il paesaggio, gli oggetti della natura) perdono il loro significato per diventare il

mezzo in grado di rappresentare le inquietanti urgenze dell'uomo di oggi. In questi anni si impone il bisogno di cercare un ordine, una ragione morale del tutto, di istituire di nuovo un colloquio tra l'uomo e le cose. L'artista si fa portavoce di ansie, dubbi, turbamenti che sono nel nostro tempo. Attraverso questo processo evolutivo la seducente tavolozza di ieri, dell'inizio della sua attività, intessuta nei toni di un chiarismo di marca lombarda, ha raggiunto forme alte di espressione, in modo tale da potersi iscrivere in quel neorealismo che rappresenta uno degli stimoli più seri e validi dell'arte italiana di oggi. Ed è questo tipo di pittura che sperimenta negli anni '70. La sua pittura si fa più schematica, essenziale, quasi geometrica. Esamina e ricerca la struttura di ogni oggetto per individuarne le linee portanti, lo scheletro che sostiene il tutto.

Due esempi si trovano in questa donazione: *Immagine*⁵⁵ del 1970 ed *Immagine*⁵⁶ del 1972. *Immagine* del 1970, presenta un ritratto di donna inserito in uno sfondo architettonico ben strutturato, che si articola intersecando piani diversi. A seconda di come lo si osserva, non si sa se è la donna a fare da sfondo o la trama architettonica, in quanto gioca su continue sovrapposizioni. Sembra una 'scacchiera', proprio perchè sono presenti linee e colori diversi che si susseguono, si sovrappongono, si attraversano. In questa tela, comunque spiccano due linee. Una retta tratteggiata in verticale e una semi curva posta in orizzontale, entrambe bianche, e più marcate rispetto alle altre linee, come se da queste sorgesse l'intera composizione, come se volesse indicarci il fulcro dal quale è scaturito il dipinto. La linea curva sembra inoltre riprendere anche la curvatura del volto femminile. Queste scacchiere, queste finestre, potrebbero anche ricordarci Mondrian, ma non i suoi colori puri e neutri. Biondini ripropone le luci dei nostri crepuscoli, delle nostre foschie, delle nostre nebbie.

Nell'*Immagine* del 1972, lo sfondo fatto di stupende, ordinate geometrie, diventa il supporto dell'intera opera sul quale si staglia una figura femminile piatta, priva di spessore.

Sono gli anni in cui affronta anche nuove tematiche, in cui sviluppa nuovi temi, come quello del cascinale, ma non in maniera realistica, non nel senso del limitarsi a riprodurre la realtà, anzi: "*i contorni delle case*⁵⁸" si fanno "*netti e precisi*⁵⁹" e le "*stesure si avvicinano, per compatta ed "astratta" tensione, alle superfici dei 'geometrici'*⁶⁰". I suoi cascinali nascono da continue escursioni all'aperto, dal contatto diretto con la natura, con la sua terra che è anche la nostra terra. I bozzetti erano realizzati in diverse momenti della giornata, ci sono opere che nascono: "*da brevi passeggiate mattutine fra le nostre nebbie d'autunno, quando le cose svaniscono si caricano di sensi arcani e allusivi, emergono e scompaiono come le libere immagini del sogno; o era di primavera quando il verde degli alberi era ancora trasparente*⁶¹" opere che riprendono i colori della pianura padana, le tonalità calde dei marroni, degli arancioni, dei dorati.



Immagine, tempera su tela, 1970, cm. 80x90.

*L'attrattiva per le immagini astratte è dovuto ad un senso di equilibrio interiore, ma è anche un rifugiarsi nel nulla, una sospensione spirituale che potrebbe anche portare a rinunce e abbandono di interessi umani e civici, chiudendosi in una torre d'avorio.*⁵⁷

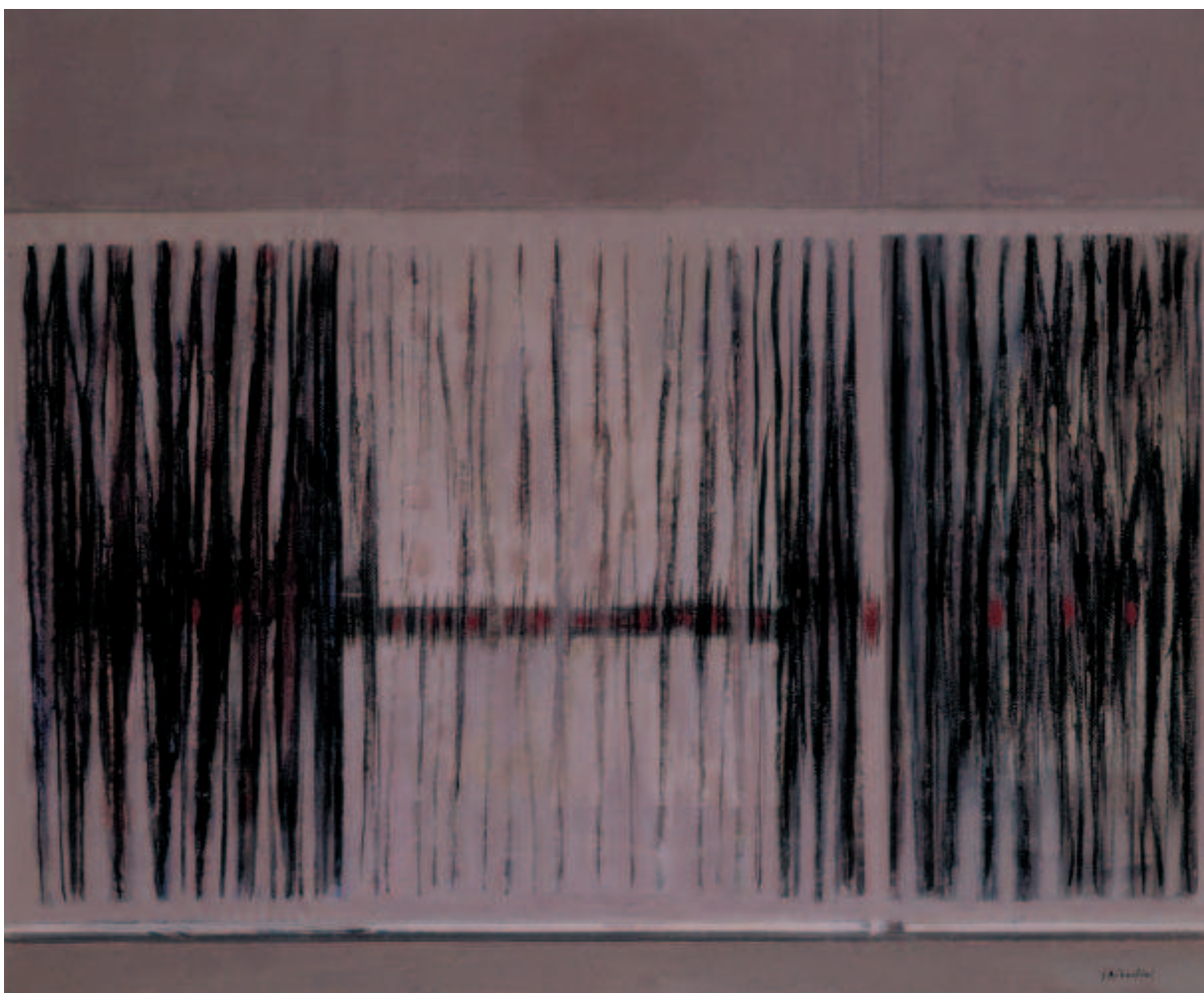
Ma gli anni settanta conducono il pittore verso nuove ricerche ancora più grafiche. È come se cominciasse a rifiutare il mondo, ed ogni immagine che lo potesse ricordare e rivelare. Nel quadro: *Diagramma in campo bianco* (1972), la strana grafia



Diagramma in campo bianco, china e tempera su tela, 1972, cm. 80x90.

...la scrittura è qualcosa che vuol significare:
come pure la linea il movimento l'equilibrio⁶³...

diventa l'elemento centrale. "Qui qualcosa è venuto a far crollare le vecchie scritte con i vecchi logori significati che ormai non erano più niente se non apparenza; qualcosa è venuto di calmo e scattante, di timido e di deciso, qualcosa che lotta – duramente – per cancellare la Parola Consumata per trovare in seguito nuove vie,



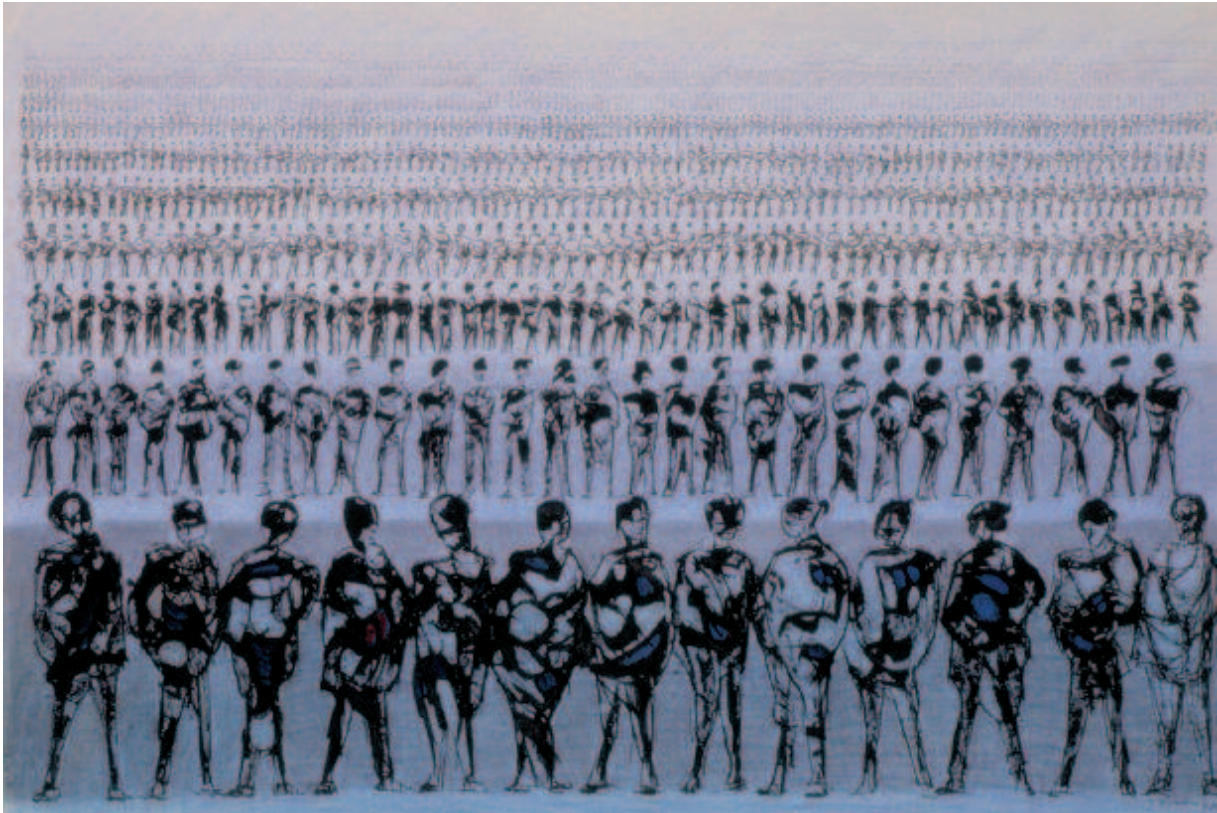
Paesaggio - canneto, olio su tela, 1973, cm. 70x60.

*La forma è l'oggetto, il colore è la vita dello stesso*⁶⁵...

*per significati da tempo, troppo tempo maturi*⁶²". È un'opera molto equilibrata, tutta la composizione scaturisce da un punto rosso, contornato di nero, circondato da infiniti segni grafici, scritte indecifrabili ma perfettamente in equilibrio tra loro. Con i Diagrammi si arriva all'astrazione pura, alla decorazione di un gusto finissimo e di rara armonia. Sono immagini grafiche, quasi un diagramma dei sentimenti: come se i segni diventassero dei simboli di un mondo non reale.

Un nuovo argomento che affronta negli anni settanta è quello dei canneti.

Esegue una serie di tele, dove fanno da padrone lunghe linee verticali diversamente affiancate. Il *Paesaggio-Canneto* in Museo, presenta delle linee che si intersecano ai lati dell'opera: sono linee verdi, blu, nere che si diradano verso il centro. L'unica linea orizzontale è quella rossa che spezza la composizione. Questi *Canneti* "stupiscono per l'assoluto rigore della visione 'metafisica', punto estremo di accordo fra realtà e astrazione, fra calcolo e fantasia, fra ragione e sentimento"⁶⁴". L'autore dei *Canneti* vuole mostrare di non essere solo un paesaggista nel mero significato del



Umani, tempera e pastello, olio su tela, 1980, cm. 70x50.

*...dipingere è come parlare dialogare con qualcuno
 dipingere soli è come dialogare con se stessi
 perciò il proprio lavoro va fatto vedere agli altri
 è un modo di far conoscere i propri pensieri attraverso il lavoro⁶⁹...*

termine, ma di essere in grado di rielaborare la semplice visione della realtà in modo più cerebrale, verso un'arte riflessiva. Ecco che da questa considerazione, scaturiscono le sue opere, centrate proprio sull'andamento verticale della linea, e giocando sullo spessore della stessa.

Gli anni ottanta lo portarono ad un nuovo traguardo del suo continuo sperimentare.

Dell'anno prima della sua morte, abbiamo *Umani* e *Autoritratto*.

In *Umani*⁶⁶ il titolo riprende il soggetto riprodotto: si chiama umani proprio perché riprende l'umanità, ed è infatti *"l'umanità che si offre non soltanto alla nostra contemplazione ma alla nostra adesione emotiva, forse anche a un Giudizio più alto (sono uomini e larve di uomini, usciti dall'offesa dei lager, delle guerre, degli Stati falsamente democratici, e vittime ormai delle mitologie consumistiche⁶⁷"*. La linea ed il colore si mescolano per esaltare ancora una volta la purezza, l'essenzialità del tratto. Il blu che fa da sfondo a questi omini, passa dalle tonalità scure del primo livello a tonalità azzurre/bianche dell'ultimo livello, quello più in alto. La linea è

utilizzata per dare forma ad infiniti esseri umani, posti in file orizzontali che si rimpiccioliscono mentre salgono verso l'alto. Sono diversi tra loro: chi di fronte, chi di profilo, chi di spalle, proprio per esaltare le diversità degli atteggiamenti e dei caratteri. A mano a mano che le figure si allontanano dal basso del quadro, diventano solo linee in lontananza, come se volesse ridurre la complessità dell'individuo umano alla semplicità della linea. Fino ad arrivare, negli ultimi livelli, i più alti, ad adoperare la matita, e a mostrare l'uomo, come un punto nello spazio. In questo momento della sua ricerca, forse *“si sentiva simile a quegli ‘umani’ che dipinse da ultimo quasi affogati nella intercambiabile ripetitività del loro perimetro fisico, inutili bucce di vita spremuta dai sistemi, dalle ideologie, dai poteri”⁶⁸*.

Ecco dove è arrivato Gianetto: alla semplicità della linea, all'essenzialità, abbandonando quello che per lui era inizialmente centrale: il colore.

Infine *Autoritratto*⁷⁰, è una sorta di testamento del pittore. Dominano le sue tonalità: azzurri, grigi perlacci, verdi, ed è ritratto mentre sta dipingendo. Nell'angolo destro del quadro è posto in primo piano una tela, come se volesse indicarci il punto di arrivo delle sue ricerche, come se volesse dirci: ecco io Biondini sono arrivato fin qui!

Dalla sua pittura, affiora la sua pensosità, la sua discrezione, il suo carattere. Piastrella ci dice che: *“nei suoi quadri [...] c'è il desiderio di rendere tutti partecipi del suo mondo, l'ansia di far conoscere a tutti quelle recondite verità che lui aveva scoperto; c'è la gioia di chi sa donare senza nulla chiedere: così, semplicemente e sommessamente. Le grandi verità delle cose semplici, l'eccezionale valore della quotidianità, o il misterioso significato delle tragedie umane, dei fatti della vita e degli accadimenti storici sono stati oggetto della sua riflessione, ne ha scavato le recondite profondità e li ha riproposti nella loro essenzialità con quei tratti nettissimi tracciati con mano sicura. [...]. ‘Amicizia e rispetto per gli altri’ ‘amore e rispetto per la natura’ sono i punti privilegiati di osservazione, il metro per misurare il vero, lo strumento per saggiare l'essenza delle cose; ma il fine ultimo è il donare, il donare ciò che ha scoperto; il dono, sì, perché quell'immagine fissata sulla carta o sulla tela non è fine a se stessa, ma solo mezzo e tramite perché altri possano attingervi a piene mani e possano provare le stesse sensazioni e le stesse intime commozioni provate dall'artista. Amava la sua terra; ne ha ritratto cascinali, umili attrezzi, figure umane intente al lavoro, bambini che corrono sull'aia, angoli suggestivi, alberi, evanescenti atmosfere. Ma amava la natura in genere [...]. Sarebbe riduttivo restringere il suo interesse ai soli temi locali: la natura e l'uomo tout court, senza limiti di ambientazione, rappresentano il campo delle sue indagini. [...] l'immagine non era un surrogato della realtà, un artificio per impossessarsi di ciò che non poteva avere: era solo il tentativo, perfettamente riuscito, di giustificare il suo amore per il mondo che i cascinali racchiudono, per rendere partecipi tutti di quell'immensa ricchezza nasco-*

sta nelle cose semplici, che solo l'artista, il vero artista, è in grado di scoprire e di far scoprire⁷¹”.

Ecco che, utilizzando le parole di Sergio Torresani: *“Oggi rimangono le sue opere, oltre al ricordo vivissimo di chi l’ha conosciuto, quali messaggi eloquenti di un ‘ricercare’ meditativo, di un modo di pensieri e di qualità pittoriche di estrema finezza⁷²”.*

È un pittore che ha saputo tracciare e percorrere una strada propria, fatta di continue ricerche per giungere all’essenza delle cose, abbandonando tutto ciò che era il lusso, lo sfarzo, l’eccesso per la semplicità.

Dall’universo domestico, alle figure di donna, ai cascinali e agli attrezzi agricoli che hanno il sapore delle cose che si consumano, di un divenire lento che si portano via la matericità, la fisicità delle cose, per lasciare solo impronte, fossili di un paesaggio in vita e di una interazione con gli umani, un esercizio che finisce per essere diametralmente opposto alla familiarità dei lavori di casa, nei primi soggetti.

Nei suoi quadri ha cercato di far trasparire le proprie emozioni, i propri stati d’animo, le proprie paure, affrontando temi a lui cari e sentiti. È un artista che lascia trapelare dalle sue tele il suo delicato spirito. È un pittore che ha sperimentato tecniche diverse, maniere diverse, il tutto però all’interno di un percorso ben delineato, che aveva come fine principale la ricerca dell’essenzialità e della purezza.

Dalla matericità del colore alla semplicità della linea, questo è stato il suo percorso.

E chi, come me non ha avuto il piacere di conoscerlo di persona, può venire ugualmente a contatto con la parte più intima del suo essere proprio, tramite la sua produzione artistica, che diventa uno specchio sulla sua vita. Dipinti in cui *“l’energia del segno, il gusto nativo dei colori, il possesso di una tecnica sicura⁷³”* ci portano a comprendere *“il messaggio della fatica di vivere, dell’amore, della bellezza, della tragedia, insomma dell’umanità è, nelle tele e nei fogli di Biondini, qualcosa di profondamente vero. Egli sa trasmettere l’essenza di un’opera d’arte: sa parlare a chi guarda e comunicare a tutti l’eterno che c’è in un cascinale, in un viso femminile, in un paesaggio. Ecco perché Gianetto Biondini è un’artista davvero⁷⁴”.*



Autoritratto, olio su tela, 1980, cm. 80x90.

*Se un lavoro è eseguito con una carica emotiva, fatto con il cuore per intenderci,
allora traspare tutto di un pittore...
È il suo autoritratto.⁷⁵*

Intervista a Carlo Fayer
Ripalta Cremasca, 25 Febbraio 2006

E.M: *Quando ha conosciuto Gianetto Biondini?*

C.F: Ho incontrato Gianetto che ero in terza media, occasionalmente vidi questo pittore di qualche anno maggiore di me. Questo signore, mi ricordo, tutte le volte che mi vedeva mi chiedeva come stavo... e da qui è nata la nostra amicizia. Molto amabile com'era lui, com'è sempre stato per tutta la vita con questa amabilità 'francescana', grazie a lui ho allargato il giro di conoscenze, infatti mi presentò Boriani. Questi due importanti pittori, insieme a Martini, venivano spesso da me a Ripalta in bicicletta, e poi si andava insieme al Serio per schizzare. Questi sono gli inizi della nostra vita insieme, non si parla ancora di carriera.

E.M: *Carlo Martini è stato il vostro Maestro negli anni della formazione. Cosa intendevate per Maestro?*

C.F: La parola Maestro era intesa in un senso veramente preciso, non siamo stati allievi, né in studio, né in nessuna occasione ci ha spiegato cosa fare, è stato un vero Maestro perché il suo modo di fare, di comunicare, di parlare, ha creato la cultura fondamentale che è molto più importante della tecnica. La tecnica si acquisisce. Quindi né io né Biondini abbiamo avuto lezioni in quel senso dal pittore Martini, ma è stato considerato da noi come un Maestro della pittura cremasca, anche se è morto giovanissimo. Ricordo che con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Martini era stato costretto a rientrare da Londra (altrimenti sarebbe stato internato) nel 1941 e in questo frangente venni a contatto con lui.

E.M: *Chi era per voi Carlo Martini?*

C.F: Per noi era 'l'Oracolo'. Conosciuto e molto quotato all'estero, ma sconosciuto a Crema, nessuno sapeva chi era. Era un essere umano timido, dolce, angelicamente buono e comprensivo. Questa persona che per noi era 'l'Oracolo', prendeva la bicicletta e veniva fino a qui, a Ripalta Cremasca, a trovarci e a dipingere con noi.

E.M: *Come avete passato la vostra giovinezza prima di entrare nell'Accademia Carrara a Bergamo?*

C.F: Schizzando continuamente in giro per Crema, con l'album in mano. Le nostre mete preferite erano: alla *Palada*, al *Marzale*, alle *Sabine* lungo il Serio di Ripalta Cremasca: i luoghi pittoreschi (allora molto pittoreschi) della nostra terra, e quando andavamo per piccole strade in bicicletta al Cerreto e nell'umidore silenzioso dell'Abbazia abbandonata percepivamo, inconscio il rumore del tempo e frati quattrocenteschi sembravano frescare le alte pareti. Forse era nato lì il desiderio che avevamo di riempire le pareti di immagini.

E.M: *Dopo questa prima formazione, vi siete ritrovati all'Accademia Carrara?*

C.F: Sì, prima entrai io all'Accademia (e allora non era facile come oggi, veniva fatta una prova di 6 mesi con molte probabilità di non essere accettati, ricordo ancora che in quell'anno ne entrarono solo 6) subito dopo mi raggiunse Biondini, io ero circa a metà del mio percorso di studi. Diciamo comunque che il mio rapporto giornaliero, molto stretto, costante, con Gianetto è stato prima di entrare all'Accademia.

E.M: *Come vi ha formato l'Accademia?*

C.F: L'Accademia ci ha formato al postimpressionismo. All'inizio della nostra attività le nostre opere sono derivate proprio dal postimpressionismo, i nostri maestri erano Cezanne, Sisley o Monet, come tutti. In un secondo tempo abbiamo cominciato a prendere contatto con la pittura di Bonard, fino anche agli espressionisti (Van Gogh).

E.M: *Terminati gli studi da dove è venuto il vostro desiderio di viaggiare?*

C.F: Nel 1947, con la fine della Seconda Guerra Mondiale, ci siamo ritrovati con lo ‘spirito dei sopravvissuti’ da un disastro di morti, macerie, rovine. Ci siamo appropriati dello ‘spirito di avventura’. Nella gente di allora c’era quella ventata di straordinaria incoscienza dei superstiti: si vedeva ballare per notti intere la gente in mezzo alla strada dove c’era una lampadina accesa, dopo 5 anni di buio. Allo stesso modo, con la stessa intraprendenza abbiamo deciso di andare per il mondo. Questo è stato l’inizio della nostra collaborazione.

Il nostro desiderio di viaggiare va anche ricercato nella necessità di risolvere prima di tutto il problema del mangiare. Il nostro ragionamento è stato: i primi posti che avranno un certo sviluppo dopo la guerra possono essere i luoghi di villeggiatura. Questo era il motivo che avrebbe giustificato la nostra esigenza di andar via, ma fundamentalmente il motivo era che volevamo andare a vedere il mare. Sembra assurdo ma è la storia di allora. Se ripenso al film *Miracolo a Milano*, esprime proprio questo clima. Quando il capo dei barboni, dei disperati, degli affamati, si trova davanti un essere soprannaturale in grado di fare i miracoli, e questo essere chiede al barbone: “*dimmi cosa vuoi che io ti darò*”, l’unica cosa che il barbone sarà in grado di chiedergli è: “*un lampadario di cristallo*”. Ecco questo nostro desiderio di voler vedere il mare, è lo stesso desiderio che ha fatto rispondere al barbone un lampadario. Il mare è stato il nostro lampadario di cristallo. Noi quindi siamo andati via con la giustificazione di andare a trovare lavoro, ma la realtà era di voler vedere il mare. E per tutto il viaggio non abbiamo pensato ad altro. Questa è stata la nostra partenza. Sembra assurdo ma queste sono le verità che sono da conoscere degli uomini. Perché sono cose di ognuno. Erano la vita, il nucleo di quello che sarebbe stato poi l’arte di ognuno: perchè l’arte non è altro che una maniera di vivere e se si riesce a mantenere questa grande illusione il più a lungo possibile nella vita, più a lungo si fa l’artista. E così là abbiamo avuto modo di fare le nostre avventure che sono aneddotiche: dal dormire in qualche modo sotto una barca rovesciata in spiaggia, alla conoscenza di qualche capo mastro, architetto che ci ha dato qualche possibilità minima di sopravvivere con qualche lavoretto, e poi la conoscenza con il parroco di Calvisio dove abbiamo affrescato completamente gratis in cambio di vitto e alloggio, la nuova chiesa. Questi sono stati gli inizi con Biondini.

Poi le cose sono cambiate, io sono rimasto più a lungo a Calvisio e di fatto non sono neanche tornato: ho cominciato con Parigi e con la Spagna e per l’arco di 20 anni i miei contatti con Gianetto sono stati sporadici e molto prima avevamo perso i contatti con Boriani. Poi anche con Martini che lo vedevo solo a Milano, perchè era l’assistente di Carpi a Brera, mentre all’inizio era un nostro punto di riferimento.

E.M: *Nel catalogo Biondini del 1985, lei ha scritto un testo intitolato: È difficile dipingere l’ulivo. Come mai questo titolo?*

C.F: Il testo del catalogo può essere collegato a quel disegno là (all’interno del suo studio di Ripalta Cremasca, mi indica un quadro con una chiesa), in quella mezza diruta casa che è la canonica di una vecchia chiesa abbandonata, abbiamo alloggiato per un certo periodo di tempo io e Biondini. Vivevamo in questa casa messa a disposizione del parroco di questo paese che aveva costruito la chiesa nuova di Calvisio. Nell’arco di qualche anno, proprio all’inizio della nostra carriera, abbiamo decorato questa chiesa, eravamo nel 1947-48. Vi dipingemmo mesi e mesi. I cartoni li preparavamo per terra, in sacrestia; non pensavamo mai che avremmo dovuto essere pagati, tanto soldi non ce n’erano; ma di quel tempo conservammo sempre un ricordo felice. Noi alloggiavamo in questa casa in mezzo agli ulivi su questa collina e naturalmente c’eravamo portati i nostri colori: oltre al lavoro murale in chiesa, per qualche anno abbiamo collezionato vari dipinti con questi soggetti liguri, con questi paesaggi. E dipingendo questi ulivi ci accorgemmo di come i colori di queste foglie mutassero nell’arco delle ore della giornata, ecco la difficoltà nel dipingerle. L’ulivo è come il mare, con la luce cambia sempre. Biondini mi

diceva continuamente: “è difficile dipingere l’ulivo”. Ecco perché questo titolo. Questo è infatti il periodo in cui io ho avuto ‘vita’ con Gianetto anche perché eravamo via da casa, in un altro posto insieme per mesi e mesi e vivevamo insieme tutte le fatiche e tutti i problemi. Dopo le strade si sono divise, ognuno ha seguito il proprio cammino.

E.M: *Che strada ha preso Biondini?*

C.F: Si è tenuto principalmente sulla linea del pittore puro, da studio, praticamente l’attività centrale nella sua vita è stata la pittura da cavalletto, mentre contemporaneamente io cominciai ad abbandonare lo studio e la pittura pura, da cavalletto, ed ho condotto tutte le strade dell’arte applicata. Si mantenevamo comunque i contatti perché io andavo a trovarlo nel suo studio, ci incontravamo alle inaugurazioni delle mostre, partecipavamo insieme alle mostre, ai vari concorsi. Reciprocamente abbiamo vinto i nostri premi.

E.M: *Nel suo brano è Difficile dipingere l’ulivo, scriveva riferendosi a Biondini: “non parlava quasi mai, guardava il mondo e pensava”.*

C.F: Infatti, perché lui era un pensatore, io me ne accorgevo perché nel nostro lavoro è normale lavorare delle ore senza parlare: spesso vedevo che non parlava e nemmeno lavorava: lo vedevo che guardava avanti e pensava, probabilmente alle soluzioni che poteva ottenere, ma pensava molto. Mentre i bozzetti erano abbastanza diretti, il quadro l’ha sempre ottenuto con una riflessione profondamente accurata, si avverte un tessuto, una struttura che non si raggiunge di getto, è una tessitura, una trama. È la sua tecnica. I quadri maturi di Biondini hanno una tramatura. È una tecnica che si è inventato lui.

E.M: *Biondini ha anche contribuito molto allo sviluppo del Museo Civico di Crema. Potrebbe il Museo considerarsi la sua seconda casa?*

C.F: Direi la prima..... Io e Biondini facevamo parte dell’equipe di Amos Edallo. Io però, a differenza di Gianetto, non essendo molto costante nelle mie cose, anche a causa della mia attività artistica e della mia vita, non avevo la possibilità di continuare a seguire fino in fondo una cosa, ma a fasi alterne ho partecipato anch’io a qualche operazione di recupero che era mossa e diretta da Biondini, il quale, invece al Museo ci ha speso la vita: ha vissuto nel Museo come se fosse la sua casa, come se fosse una sua creazione. Dopo A. Edallo, che è stato il motore, anche grazie alla sua forte personalità, l’artefice del Museo di Crema, costante, puntiglioso, attento e di grande sacrificio è stato Biondini. E questo il Museo dovrebbe ricordarlo, mentre si tende purtroppo a dimenticare tutto.

E.M: *Caratterialmente com’era Gianetto?*

C.F: Timido, corretto, cortese, gentile con tutti, o meglio, con i pochi, perché era talmente schivo che ‘si nascondeva’. E’ stato un pittore di studio, da cavalletto, ha ridimensionato i suoi spostamenti, è stato molto sedentario, molto intimista come del resto la sua pittura. Già era intimista per natura e dopo l’expluà iniziale (dovuto forse al fatto di essere capitato accanto a me, molte volte infatti mi ha rimproverato di essere il contrario di quello che era lui, e penso anche che gli spostamenti iniziali, forse non li avrebbe neanche fatti se non ci fossimo incontrati), sarebbe rimasto da subito nel suo studio. Lui secondo me era un predestinato a questa riflessione continuata, la sua vita è stata una lunga riflessione sui suoi problemi, su se stesso, questa è stata la sua arte. Era indifferente verso i premi ed i riconoscimenti, ed aveva un atteggiamento schivo, tipico degli uomini di valore. Lo prova anche l’impegno disinteressato degli anni dedicati al Museo di Crema.

E.M: *Chi era per Lei Biondini?*

C.F: È stato il più fraterno amico nel periodo giovanile.

NOTE

1. Bollettino, Lodi, 24 Novembre 1967.
2. A. PARATI, *Tutta l'arte e tutto l'animo di Biondini*, Il Nuovo Torrazzo, Sabato 28 Dicembre 1985.
3. G. ZUCHELLI, *Un Martini da riscoprire*, Il Nuovo Torrazzo, Sabato 29 Ottobre, 1988.
4. V. VICARIO, *Gianeto Biondini, pittore cremasco*, Primapagina, Venerdì 14 Aprile 1995.
5. T. Biondini, intervista del 4 Marzo 2006, Crema.
6. G. BELLUTI, *Gianeto Biondini, Una mostra postuma alla Sala Pietro da Cemmo, dal 21 Dicembre al 2 Febbraio*, in Notiziario Trimestrale, Dicembre 1985, anno 1-n°4, p. 5.
7. C. FAYER, *Qui, a Crema, dal 1439 il chiodo della cultura*, in Mondo Padano, 25 Gennaio 1988.
8. «Insula Fulcheria», II, 1963. (Il Museo Multiplo inaugurato il 26 Maggio 1963.
9. «Insula Fulcheria», IV, 1965.
10. T. Biondini, intervista Sabato 4 Marzo 2006, Crema.
11. T. Biondini, intervista Sabato 4 Marzo 2006, Crema.
12. T. Biondini, intervista Sabato 4 Marzo 2006, Crema.
13. M. MAINI, in *Gianeto Biondini, Carte e tecniche miste degli anni '60*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995, p. 3.
14. «Insula Fulcheria», VIII, 1969.
15. Intervista, Sabato 4 Marzo 2006, Crema.
16. *Diagrammi di Gianeto Biondini*, Centro Culturale Invenzione anni 70, Dicembre 1971, tip. Leva Crema.
17. Informazioni ricavate dall'intervista del 4 Marzo 2006 Con Teresa Biondini e Carla Mussi.
18. C. PIASTRELLA, *Gianeto Biondini, Carte e tecniche miste degli anni '60*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995, pp. 5 - 7.
19. C. FAYER, *È difficile dipingere l'ulivo*, in *Biondini*, Centro culturale S. Agostino, Museo Civico, 1985, p. XIV.
20. S. TORRESANI, *Gianeto Biondini, tra ricordo e memoria*, La Provincia, Mercoledì 21 Settembre 1983.
21. Inventario Sezione Grafica: 0334G Acquarello su carta raffigurante veduta di Piazza Fulcheria a Crema; 0335G Disegno a penna su carta raffigurante chiostro con fontana e (verso) crocifisso con devoto; 0336G Disegno a penna e acquarello su carta raffigurante chiostro S. Agostino a Crema; 0337G Disegno a penna e acquarello raffigurante chiostro conventuale S. Agostino a Crema; 0338G disegno a pastelli su carta raffigurante veduta di Crema. Disegni collocati nella cartella 19 al Museo.
22. Inventario Sezione Grafica: 0339G Stampa raffigurante Mercato in Piazza Garibaldi a Crema; 0340G Stampa raffigurante Mercato coperto a S. Domenico- Crema.
23. Inventario Sezione Grafica 0334G.
24. F. Fantaguzzi, Martedì 28 Marzo 2006, Crema.
25. Inventario di Arte, *Antico aratro*, N. 0413, carta su tela, tecnica mista, cm. 92 x 62, firmato e datato. Valore stimato nel 1988 di £ 1.800.000.
26. Atti in possesso del Museo ma non catalogati.
27. Documento conservato nella cartella *Gianeto Biondini* (non catalogato).
28. Documento conservato nella cartella *Gianeto Biondini* (non catalogato).
29. Documento conservato nella cartella *Gianeto Biondini* (non catalogato).
30. Atto di donazione modale contestuale accettazione in data 5/4/2001, n. 94558/25759 REP. (Nella cartella *Gianeto Biondini*, non catalogato).
31. Atto di donazione modale contestuale accettazione in data 5/4/2001, n. 94558/25759 REP. (Nella cartella *Gianeto Biondini*, non catalogato).
32. G. BIONDINI, *Veduta di Crema*, 1953, cm 35x50.
33. G. BIONDINI, *In casa*, 1956, olio su tela, cm 32x55, numero di inventario: 0446.
34. G. BIONDINI, *Carte e tecniche miste degli anni '60*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995.

35. C. PIASTRELLA, *Gianetto Biondini, Carte e tecniche miste degli anni '60*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995, p. 6.
36. Intervista: Sabato 4 Marzo 2006, Crema.
37. Quaderno di Biondini, *Brogliaccio*, 1975.
38. Registro in casa Biondini.
39. C. PIASTRELLA, *Biondini, Carte e tecniche miste degli anni '60*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995, p. 6.
40. Va comunque ricordato come la vera anticipatrice del movimento impressionista è da considerare la “macchia” dei macchiaioli fiorentini. Già Lega, Fattori, Sernesi, consideravano la luce la protagonista indiscussa dell’immagine. I macchiaioli puntavano a sottolineare i valori tonali, ad accentuare il chiaroscuro, a vantaggio della forza strutturale della luce – colore, in contrapposizione alla leggerezza della consueta tecnica a velature. L’arte di questi pittori come la definì Adriano Cecioni teorico e critico del movimento, consisteva: «nel rendere le impressioni che ricevevano dal vero col mezzo di macchie di colori di chiari e di scuri».
41. M. GHILARDI, *Biondini*, Tipografia Leva, Crema, 1971.
42. C. FAYER, *È difficile dipingere l’ulivo*, *Biondini*, Centro culturale S. Agostino, Museo Civico, 1985.
43. C. PETRACCO, *Il Nuovo Torrazzo*, Crema, I Giugno 1957.
44. A.A.V.V., *Biondini*, 1985.
45. G. BELLUTI, *Interesse e riscoperta per l’arte di Gianetto Biondini*, Notiziario, marzo 1986, anno 2°-número 1, pp. 5-6.
46. Appunti di Biondini, datati 1964.
47. A. ROSSI, *La Penna*, Bergamo, 15 Marzo 1963,.
48. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
49. G. BELLUTI, *Finalmente Biondini al C.C.S.A.*, in Notiziario, settembre 1985, anno 1°-numero3, pp. 8-9.
50. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
51. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
52. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
53. Appunti di Biondini, datati 16 Ottobre 1968.
54. L.cit, M. Ghilardi, 1968.
55. *Immagine*, tempera su tela, 1970, cm. 80x90.
56. *Immagine*, olio su tela, 1972, cm. 70x60.
57. Appunti di Biondini, datati 28 gennaio 1978.
58. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
59. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
60. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
61. S. TORRESANI, *Sempre nuovo e sempre ricco del proprio passato*, *Biondini*, p. XIX, 1985.
62. M. PESATORI, *Diagrammi di Gianetto Biondini*, Centro Culturale Invenzione anni 70 Milano, Dicembre 1971, tip. Leva Crema.
63. Appunti di Biondini, datati 1971.
64. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
65. Appunti di Biondini, datati 1969.
66. *Umani*, tempera e pastello, 1980, cm. 70x50.
67. L. cit., S. TORRESANI, *Biondini*, 1985.
68. C. Toscani, *Una mostra e un libro*, Crema Produce, 1986, n. 1, gennaio-marzo, pp. 11-13.
69. Appunti di Biondini, datati 1967-68.
70. *Autoritratto*, olio su tela, 1980, cm. 80x90.
71. C. PIASTRELLA, *Gianetto Biondini, Carte e tecniche miste degli anni '60*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995, pp. 5-7.
72. S. TORRESANI, *Gianetto Biondini*, Monotipia Cremonese, Cremona, 1985.
73. L. cit., G. BELLUTI, *Biondini*, 1985.
74. L. cit., G. BELLUTI, *Biondini*, 1985.
75. Appunti di Biondini, datati 1978.