

# Aldo Pogliani

## Mantova e una donna

*Mantova  
Palazzo della Ragione  
Piazza delle Erbe*

*20 Maggio  
30 Giugno  
2006*

*Comune di Mantova  
Settore Attività Culturali  
Museali e Bibliotecarie*

*Una mostra  
a cura di  
Leo Guerra  
e Carlo Micheli*

Custercast



Ilario Chiaventi  
*Comune di Mantova.*  
*Assessore alla Cultura*

La mostra di Pogliani è, da un certo punto di vista, la consacrazione di quel nuovo approccio con l'attività espositiva che, in questi mesi, stiamo tentando di proporre con le iniziative a Palazzo della Ragione.

Stiamo cercando, semplicemente, di aprirci a nuove collaborazioni (aziende, gallerie d'arte, privati) per costruire nuovi eventi in grado di aumentare la capacità attrattiva, del resto già alta, della nostra città.

Siamo, infatti, convinti che Mantova debba percorrere nuove esperienze aperte ad artisti nazionali ed internazionali, senza perciò trascurare la valorizzazione delle migliori espressioni del nostro territorio.

Da poco abbiamo realizzato mostre provocatorie come quelle di Aldo Donini e Simone Settimo, una sorpresa gradita per molti degli intervenuti e, da un certo punto di vista, una sferzata alla staticità del mercato dell'arte a Mantova.

Di tutt'altro genere è la proposta di Aldo Pogliani, uno dei "nomi" di assoluto prestigio nel panorama artistico italiano.

Giunto tardi alla Pittura -nel '71 tiene la prima personale alla Galleria Michelangelo di Firenze- poi brucia le tappe: Torino (Galleria Pace), Milano (Palazzo della Permanente e Palazzo Reale) e Roma (il Poliedro), dove avvia il sodalizio culturale con Remo Brindisi ed Emilio Scanavino.

Già nel 1972 apre uno spazio-laboratorio frequentato da critici di primo piano quali Portalupi, Budigna e Carluccio.

Nel 1975, a quattro soli anni dal debutto ufficiale, gli è dedicato uno speciale giornalistico-televisivo che lo ritrae all'opera in tandem con Alberto Burri.

Un personaggio di spicco, dunque, di cui, dalla metà degli anni '90 s'erano quasi perse le tracce, complice il suo volontario ritiro a Teglio, un paesino della Valtellina.

Ma il "fiuto" di Leo Guerra e Carlo Micheli ha permesso di rintracciarlo, scoprendo che in questi dieci anni di relativo silenzio Pogliani ha lavorato, rielaborato, inventato, producendo centinaia di opere strepitose per equilibrio e maturità.

Ora, poichè Mantova era nel mirino di Pogliani almeno quanto Pogliani lo era nel nostro, il gioco è stato semplice.

In altre occasioni non s'è magari verificata questa reciprocità, tuttavia è indubbio che Mantova e il Palazzo della Ragione abbiano una forza attrattiva davvero notevolissima, la qual cosa ci consente di corrispondere a richieste e proposte esterne, senza per questo dover rinunciare alla coerenza, né tanto meno alla qualità.

Semmai, oggi, abbiamo l'imbarazzo della scelta di fronte a opportunità che si fanno giorno dopo giorno sempre più interessanti e in linea con i nostri standard qualitativi.



# MANTOVA E UNA DONNA

*Vapori, nebbie, indizi,  
stratificazioni oniriche  
attorno a una città, il suo  
Palazzo e un artista venuto  
da fuori. Ecco il diario di un  
allestimento e del suo primo  
inatteso spettatore.  
Al femminile?*

Leo Guerra

Aldo si accende una Marlboro alla sommità della scala che collega lo slargo rettangolare di piazza Erbe con la cavità –per noi oscura– della sala alta di Palazzo della Ragione.

Certo non si aspetta, come del resto nessuno di noi, di aprire uno squarcio di luce mattutina su questo immenso volume, scavato in negativo fra le addizioni architettoniche imposte, lungo i secoli, alla sede del governo cittadino d'epoca medievale.

Lo squarcio di luce arancione rimbalza, con la sua diagonale affilata e divergente, fra l'increspatura irregolare del pavimento in cotto e la sequenza possente delle capriate a sostegno del tetto.

Aldo, affascinato dall'eco prospettica, la legge come una "macchina scenica" formidabile, agile e scattante paragonabile alla chiglia di una galea in rotta per le americhe. A me suggerisce invece l'involucro di un immenso granaio padano –così come, per estensione simbolica la piazza sottostante è un campo fresco di aratura e il battistero che vi prospetta, il covone di fieno interpretato da un incisore trecentesco.

Ora che le pupille si sono adattate al passaggio dalla luce esterna alla penombra, riusciamo a leggere meglio lo spazio, aiutati anche dal chiarore lattiginoso dell'intonaco che riveste le pareti, evidenziando i frammenti di un interno affrescato con le allegorie del Buon Governo, che si proiettano su placidi paesaggi campestri, viste lacustri a volo d'uccello, docilissimi segugi, nani di corte, frutta.

Carlo Micheli –Carlone– abituato all'ambiente perché ci ha lavorato spesso, è rimasto alle nostre spalle ma la sua ombra imponente ora muove verso di noi. Cerca il pannello elettrico. Poi accende le luci ed ecco realizzata, in un battito di ciglia, la sede della mostra.

Nessuno può ancora immaginare la perentoria deviazione spaziale imposta all'ambiente dalla sequenza dei *Portali*, che in seguito avremmo deciso di allineare proprio su quella traiettoria, assecondando così la linea luminosa di quel primo sopraluogo di visita nel settembre del 2005.

Nessuno avrebbe pensato, allora, che il fondale storico della mostra di Aldo Pogliani avrebbe condotto il paesaggio padano all'interno di un palazzo in mattoni e legno.

Questa è però la contraddizione più ricorrente e dolce della città: la testimonianza eloquente di un legame strettissimo col suo territorio, con il lavoro fatto nei secoli per modificarlo e per produrne profitto, che investe in senso speculativo, urbanistico e architettonico, l'intera sua dimensione.

Dimensione terracquea che entra prepotentemente nel "fatto" costruttivo della sua vicenda storica, filtrandola al contempo in apparizioni sempre nuove ed opposte: concreta e fuggente, turrita e diafana, chiusa e aperta.

Mantova è una donna e per questo è fatta di terra e di acqua: la terra è cotta nel laterizio romano con cui è costruita e selciata; l'acqua è invece lo

specchio che la riflette sdoppiandola in un'immagine ondivaga, forse più vera di quella reale, spesso avvolta dalle nebbie della pianura.

Pogliani spegne le cicche delle sue sigarette in punta di piedi, Carlo si avvia verso il centro della sala; io cerco di ricalcare a memoria il perimetro, i rapporti fra zone di luce e d'ombra, l'altezza al centro e ai lati. Alessia, giovane architetto che sta costruendo un capannone sulla strada verso Parma, è attratta da una porta bassa, ritagliata nella parete di fondo. La raggiungiamo e una volta aperta ci offre lo squarcio sinistro del "Coperto dei supplizi" che spacca il palazzo, aprendolo verso la piazza dove in passato venivano esibiti i corpi ingabbiati dei criminali. Sul retro corre una via che porta il loro nome.

E' l'anatomia della storia e delle sue implicazioni spaziali, dei suoi congegni di osservazione e segregazione quella che ci si sta presentando; ci sentiamo un po' spaesati e ci rifugiamo in un piccolo locale di servizio pieno di cataloghi e relitti di mostre passate, dove riusciamo a disegnare, con lo scotch alle pareti, le forme di un possibile allestimento. Qualcuno ci offre dei risini seduti ai tavolini di un celebre caffè incastrato fra i portici che attorniano la piazza. "Caravatti" –al contrario– è il riflesso dell'insegna negli occhiali tartaruga del nostro amico mantovano, ma andrebbe benissimo anche per il drink che tintinna nel bicchiere –un po' simile al mitico "Negroni



La città vista dall'alto assomiglia al contorno abbigliato di un corpo femminile: il nucleo medievale disegna il profilo di una veste cinta in vita dal passaggio del Rio, sorretta dalle spalline dei ponti che attraversano i laghi e scomposta negli svolazzi di una gonna che si allarga verso sud nei pressi di Palazzo Te.

Carta della città di Mantova in scala 1:25000.

Dettagli tipografici del cartoncino d'invito per due mostre recenti

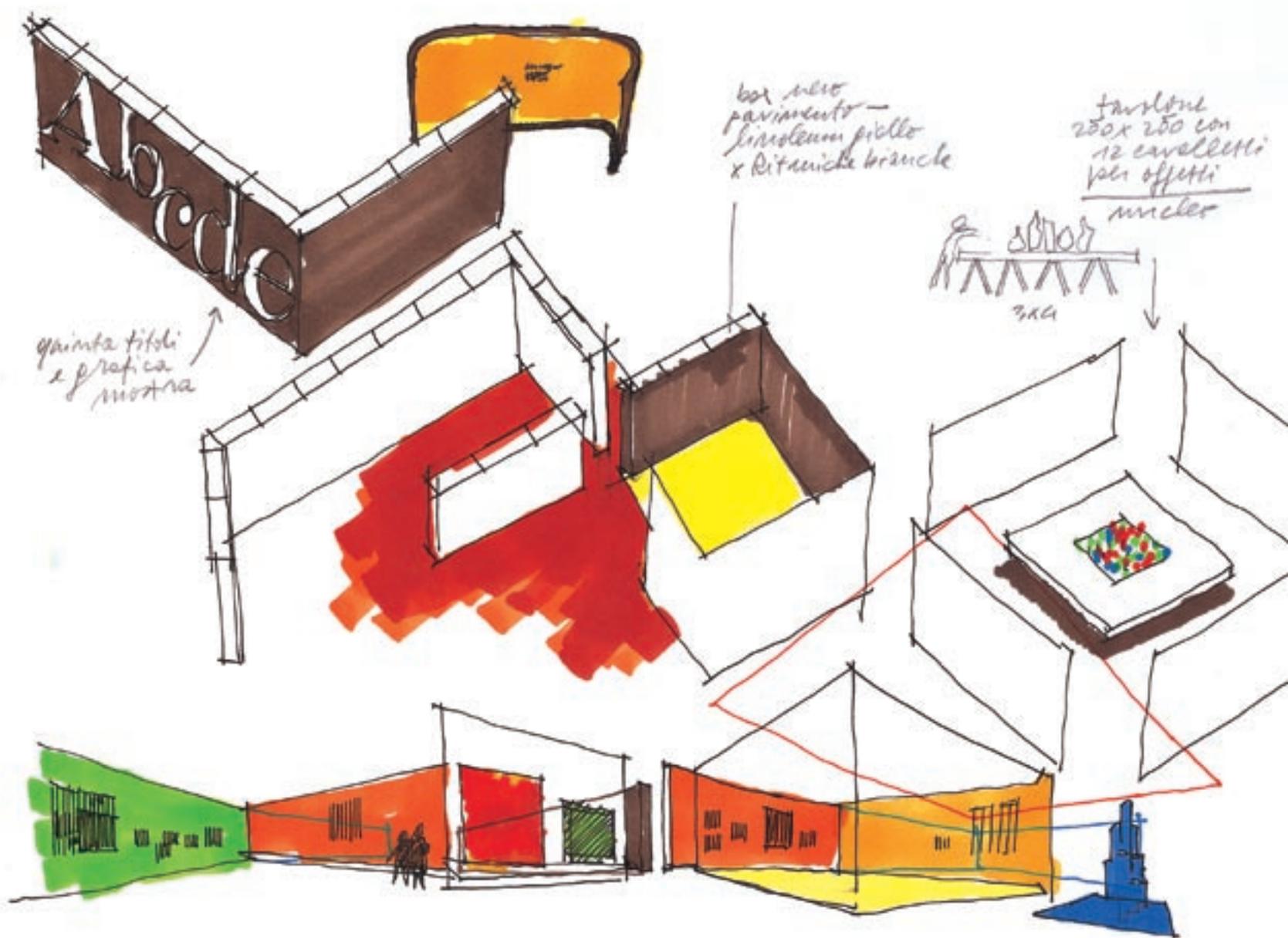
sbagliato” dei milanesi— con le sue note speziate e dulcamare. Ragionando sulla carta lucida alcuni mesi dopo, a ridosso del Natale, nitida e geometrica prende forma la distinzione spaziale della mostra: un rettangolo frazionato da ambienti chiusi e aperti disposti sopra una griglia teorica, che impone al salone una rotazione generale di quarantacinque gradi. Gli ambienti interni, di piccola e media dimensione, hanno un perimetro di quinte e pannelli accostati; quelli esterni sono fatti coi quadri, le sculture, i *Portali*, le tavole preparatorie, ma anche con le fughe e le proiezioni mentali del pubblico che li abiterà.

Quest'ultimo sarà forse il desiderio espresso da una punta di grafite che scorre come un segno infallibile vincendo l'attrito della carta. Ma è anche il mio, che ho cercato di controllarla, bloccandola a volte fino a spezzarne il percorso; è il desiderio di Carlo col quale l'abbiamo immaginato inseguendolo fra le linee di un fax, altre volte dal vivo, a Tegliò, nello studio del Maestro davanti ai suoi ultimi lavori. Quello di Alessia infine, che per prima lo ha portato a Mantova con un inedito gesto di mecenatismo familiare: la realizzazione di un grande cristallo pittorico sospeso fra i campi di battaglia di Curtatone, una farmacia zootecnica e un tagliere di culatello e melone di Sermide.

—Ma come sono concreti e desideranti questi volti!— sembra esclamare la signora che procede cautamente lungo la grande

parete illustrata dai *Portali*, svanendo per poco dietro alla forbice che separa un foyer ricco di promesse dalla mostra vera e propria. Si riferisce, la signora, alla folla ambigua dei volti degli *Amici*, un inserto nostalgico —e fumettistico— che l'artista ha ritagliato in quella cortina di lapilli, macchie e colature cromatiche che si addensano statiche in uno spazio accelerato. Non so spiegare la sorpresa di questa donna, raggiunto il cuore del palazzo, di fronte alla scena potente del tetto che sembra schiantarsi sul gioco fragile, di carta arricciata, prodotto dalle quinte accostate a sorreggere tele e tavolette, pale, ante di finestra e titoli con inviti ad entrare per qualche passaggio inatteso o indecifrabile. E poi abitacoli, “Per di qua”, “Opinioni di un uomo qualunque” e sulle “Masse” e sui tempi e le donne e le macchine e i soldi spesi fra molti paesaggi visti dal finestrino. E molto altro ancora vissuto da altri già troppi anni fa.

Inseguendo un pertugio, una fessura al vertice di un incontro fra ambienti e pareti sottili, la donna è abbagliata: è la luce innaturale che proviene dalla “Sala Bianca”, inferta come una lama agli occhi caldi e frenetici che un cappello a larga tesa non riesce a proteggere. Ma cosa contiene? Nell'atmosfera rarefatta e sospesa, dai toni gesosi e dai contorni sfumati, emergono nebulose lente, fissate, di tanto in tanto, da calcolate accensioni in rosso cinabro e pochi segni, matasse, incerti grafismi da matite spuntate.



Seguono le suggestioni infinite-  
simili dal mondo fisico: scheg-  
ge, orbite, sciami nervosi e  
involuti, spazi isotropi, scintille.  
La donna è padana, di zigomo  
forte, petto generoso e fianchi;  
e si apre in un largo sorriso di  
soddisfazione.

Aldo invece, che da poco si è  
accorto di lei, la osserva pru-  
dentemente dalla capsula spa-  
ziale del suo pianeta orbitante:  
non è lo Sputnik o l'Apollo-13,  
è il guscio trasparente a prote-  
zione di certi tubi colorati,  
mischianti come canne d'organo  
al centro della sala.

—Questi *Segnali* o totem, o chia-  
mateli un po' come volete, li  
faccio per divertirmi ma non so  
se mi vengono bene. Certo è  
che mi appartengono. Un poco  
mi somigliano anche!— ci ricor-  
da lisciandosi i capelli dalla  
nuca verso la fronte con un

gesto lento e protettivo.  
Vediamoli allora questi *Segnali*:  
ricordano vagamente le stupe  
indiane interpretate da Ettore  
Sottsass alla fine degli anni  
Sessanta, nelle terrecotte del  
ceramista Bitossi e in seguito  
negli smalti di Albisola. Ma  
quella è roba pensata per i sog-  
giorni minimalisti di miliardari  
infatuati dal Buddha e dai viag-  
gi di Siddharta.

Osservandoli sono proprio dei  
volgarissimi tubi assemblati fra  
loro secondo logiche di accosta-  
mento cromatico, diametro,  
altezza e spessore. Alcuni hanno  
la sommità tronca, altri conica e  
ottusa, altri ampia, sigillata da  
un orlo di vernice  
a smalto. Tutti però invariabil-  
mente dipinti, sopraffatti da  
depositi di tempera o rigati da  
colature verticali che deborda-  
no dall'esterno all'interno.



Layout dell'allestimento  
a Palazzo della Ragione.  
Dicembre 2005

La signora, che nel frattempo si è avvicinata all'oggetto, ne segue con le dita il contorno indugiando con gesti docili e rotondi, fino a sentirne lo spessore, la consistenza e tutta l'incertezza costruttiva. Come per un'isola immersa in un atollo, per i *Segnali* non c'è solitudine ed è un'immensa tavola quadrata imbandita di oggetti, a rappresentarne il logico contraltare. Aldo e la donna rimasti ora soli, contrapposti all'estremità del grande ripiano, si sfidano puntando dritto agli occhi: quelli neri penetranti di lei contro il riflesso acquoso e tremolante dei suoi. Che cascano al centro della scena, dove compreso fra il perimetro equilatero –quasi il ring di un'onirica sfida– si estende il paesaggio minuto di

uno strano mondo oggettuale: vasi antropomorfi, alzate sospese e irriverenti, scettiche bottiglie dal collo stretto e bislungo, frantumi di deflagrazioni cosmiche e naufragi nell'infinito. E ancora, attraverso più esplicite suggestioni sessuali: bocche floreali ondulate come petali d'orchidea, ampolle, pistilli, cavità involute sottoforma d'antri vaginali, forme chiusaperte che nemmeno l'eloquenza formale del *Tass. Tra. Rit.* riesce a mascherare. Rialziamo lo sguardo. Lei non c'è più e i nostri sensi rimbalzano fra il ritmo sincopato dell'allestimento, che sembra voler coinvolgere la singolarità di ogni pezzo, in una jam-session di sorprendente improvvisazione. Questa sensazione è rafforzata dalla musica in sottofondo: riconosco alcuni celebri stan-

dards di Jarrett, Peacock & De Johnette. Anche Aldo è sparito. Lo inseguo annusando l'odore del fumo delle sue sigarette che mi conduce verso un ultimo cubicolo –anch'esso schiantato, per traslazione diagonale, contro la parete di fondo dell'enorme "granaio"– e mi appare in bianco e nero fra i pixel di una proiezione digitale. Vedo che è preso: lavora al cavalletto con l'inseparabile Marlboro all'angolo della bocca. Non voglio disturbarlo. Mi volto; sento voci di gente che chiede di entrare. Sono voci femminili. E' ora. Apriamo. Mantova è una donna.

# IL PIACERE E L'UNIVERSALE

*Appunti di un gita fra Teglio e l'Informale.*

Carlo Micheli

In quest'angolo della Valtellina dove Aldo Pogliani si è rifugiato, il Pizzocchero è una cosa seria, tanto che i cultori sono riuniti in un'Accademia e la sera del mio arrivo si celebra la ritualità pagana del cenone dei soci e... degli "auditori", in un clima di raffinata festosità allietata dalla presenza, niente meno, che di Massimo Bubola.

Dopo un'ora so tutto sul Pizzocchero, sulla sua storia, sul suo difficile inserimento nella cultura gastronomica contemporanea (una sorta di trompe l'oeil che gratifica l'occhio ma non lo stomaco), sul necessario difficile equilibrio tra i vari componenti ecc. ecc.

Il mio interlocutore, un mercante di formaggi locali, deve avere ecceduto con la mescita accompagnatoria, perché mi ritrovo, dopo l'ascolto di alcune splendide canzoni del succitato cantautore, nello studio del Pogliani così, senza riferimenti di passaggio, al cospetto dei suoi lavori vecchi e nuovi.

Ed è qui che l'esperienza si complica, complice il delirio etilico: grumi di colore alternati a velature trasparenti, collages, cicche di sigarette (rigorosamente Marlboro), campiture leggere e gestualità pregnanti, lirismo e iro-

nia, stile e matericità, astrattismo e realismo, paesaggio e caricatura, divertimento e denuncia, svaccamento e poesia.

Ho quasi la sensazione che la pittura di Pogliani sia come una grande, inarrestabile betoniera dove confluiscono e si amalgamano incessantemente tutti i movimenti e gli stili del Novecento, per dar vita ad un "BLOB" densissimo e stravagante da cui fanno capolino lacerti di Santomaso, brandelli di Burri, ritagli di Scanavino, resti di POP, sentori di arte povera, scaglie di transanguardia.

Una pittura di sostanza dove, come nei Pizzoccheri, il segreto consiste nel saper dosare gli ingredienti, fino al raggiungimento di un equilibrio perfetto, deciso, senza sbavature; un equilibrio dato dal mestiere, dalla sensibilità, dal talento che è la caratteristica più peculiare dell'arte di Aldo.

Anche quando il gioco consiste nel realizzare piccoli paesaggi di montagna o volti caricaturali (amici miei); anche quando si sminuisce con sarcasmo o si autoincensa con ironia; anche quando svuota un portacicche e ne immortala il contenuto con due gocce di Vinavil e un grumo di rosso carminio: l'equilibrio compositivo non

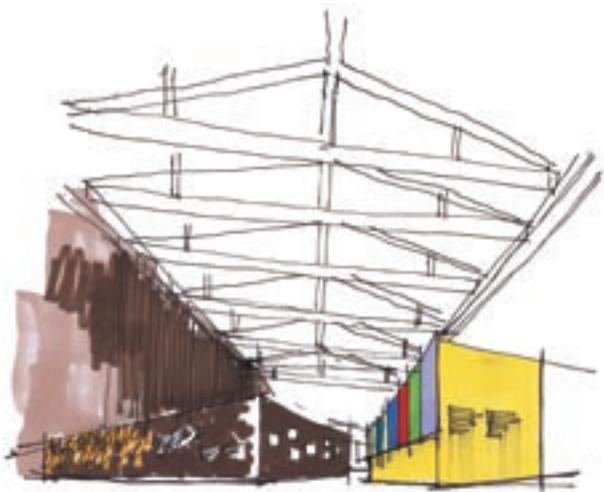
viene mai meno.

Avviene così che le larghe campiture cromatiche del suo fare più lirico entrino in conflitto con gestualità nevrotiche, fatte di piccoli tocchi di pennello; che la texture più raffinata accolga un offensivo scarabocchio o che i colori più puri si impastino in accostamenti sconsiderati; accade, tuttavia, sempre qualcosa di sconcertante, di non ripetitivo: un guizzo, uno squarcio, un conato a "timbrare" e "armonizzare" tra loro le componenti espressive in apparenza lanciate allo sbaraglio.

Queneau, nel delineare le innovazioni strutturali del *nouveau roman*, accosta la figura del romanziere a quella del pastore di oche.

A entrambi compete la responsabilità di decidere il numero di capi (personaggi) e della strada da far loro percorrere, governando il loro trasferimento da un luogo all'altro, ma certo non possono essere ritenuti responsabili dei rapporti che di volta in volta intercorrono tra i palmipedi, né tanto meno dei percorsi, degli sbandamenti, degli avanti-indietro, che costoro compiono lungo il tragitto.

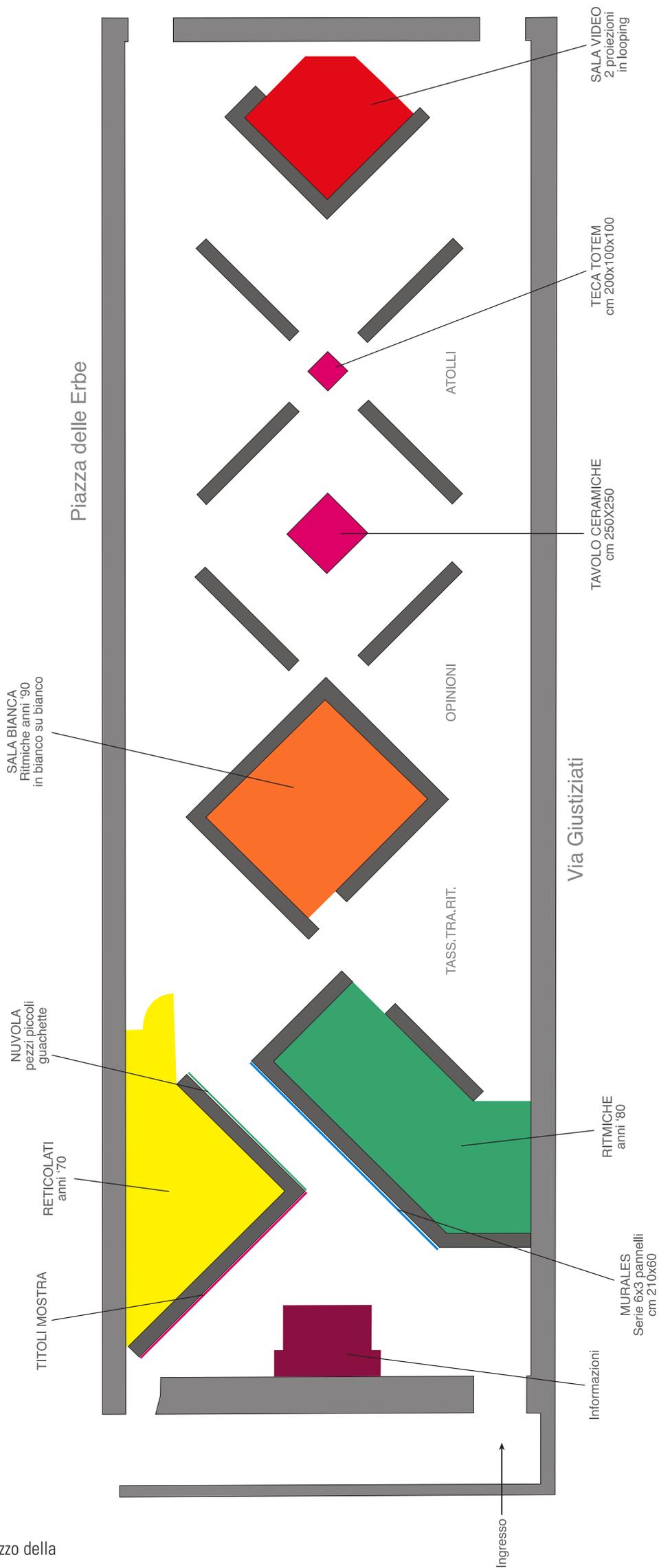
Allo stesso modo nella pittura di Pogliani avviene una scelta cromatica di partenza, che dà luogo, per ogni opera, a



una serie di accostamenti prestabiliti, mentre l'impararsi, il raggrumarsi, lo svuotarsi dei colori, il gesto, il segno, il fondo si intersecano e si scambiano continuamente col costante accavallarsi di matericità e trasparenza, cancellature e sovrapposizioni. Miracolosamente, tuttavia, alla fine trionfa la pittura, libera da etichette, da mode, da pressioni di mercato, nitida e pura, ogni volta consacrata e reinventata, attraverso il raggiungimento di equilibri sempre più improbabili, sempre meno scontati e pur tuttavia sempre convincenti. E' tempo che questo modo di dipingere venga riscoperto, per il suo valore intrinseco, ma, soprattutto, perché portatore di un linguaggio che è perfetta sintesi tra le diverse posizioni che hanno agitato buona parte del Novecento. In Pogliani, nella sua arte, confluiscono le sperimentazioni, le negazioni, le asperità, che hanno caratterizzato sia i movimenti storici, che le meteore degli ultimi anni. In questa espressione artistica matura, suadente e consapevole, si stemperano tutte le conflittualità, in un ritorno della pittura ai moventi iniziali e tradizionali: il piacere e l'universalità. Tale e quale ai Pizzoccheri...

Prospettiva del foyer di ingresso alla mostra.

Planimetria funzionale dell'allestimento a Palazzo della Ragione, 2005



# VERSO UNA ESTETICA RELAZIO- NALE

*Chi da tempo segue Pogliani non troverà nella produzione recente rifacimenti di opere del passato. Cambiano gli sfondi, gli accostamenti si fanno più arditi, le tramature fitte e drammatiche. Poi magari, all'improvviso, il lirismo prevale in un suadente tono su tono.*

Giuliano Balgera

Nel variegato panorama dell'arte contemporanea dove attraverso intuizioni del tutto soggettive, slegate da correnti di pensiero e da estetiche condivise, gli artisti tentano di affermare il loro personale linguaggio, la pittura del maestro Aldo Pogliani s'impone per due essenziali criteri euristici.

Il primo criterio attiene all'oggettività della sua arte.

Le opere del maestro, infatti, essendo il frutto dell'esperienza e del sapere, hanno al fondo una motivazione culturale, rispondono all'esigenza psicologica di dare forma alla propria vita, trasmettono valori universali e pertanto possono essere capite da tutti perché dietro ad esse vi è un prodotto del pensiero, della razionalità non esclusivamente un agito soggettivo su base istintuale ed estemporanea.

Il secondo criterio riguarda l'originalità creativa, ovvero l'unicità dell'invenzione che fa dell'opera un manufatto unico e irripetibile.

Seppure si possono intravedere nei suoi lavori richiami a scuole estetiche e a correnti artistiche, le opere di Pogliani si distinguono per originalità e per inventiva, si segnalano per una continua ricerca di accostamenti e sperimentazioni.

Anche per chi lo segue da anni

con attenzione non capita di trovarsi di fronte a repliche o a rifacimenti di opere precedenti. Cambiano gli sfondi, si dilatano gli spazi, gli accostamenti volta a volta si fanno più arditi, le tramature fitte e drammatiche ma poi nell'opera successiva il lirismo prevale specie in quelle

tono su tono. L'alternanza dei colori e delle forme si uniscono in costellazioni sempre nuove e con forza espressiva singolare ed inusitata. Il segno forte e marcato è reso corposo da pennellate dense di materia, le campiture delicate e poetiche stemperano i toni vibranti.

Sia che ricorrano colori intensi e sensuali, sia che compaiano colori tenui e delicati come i bianchi, il maestro fa sì che essi vivano, prendano forza, si intreccino e si parlino.

La metafora che meglio rende l'impatto emotivo che danno i suoi quadri, è quella dell'orchestra che suona sinfonie con tempi a volte andanti a volte pensosi con intrecci sempre nuovi e con partitura originale. Non è solamente per l'oggettività della sua arte e per l'originalità creativa che il maestro Pogliani si distingue e si segnala ma anche per la contagiosa interattività che le opere inducono nello spettatore.

Aldo Pogliani dipinge per

comunicare, per emergere dal riserbo di uomo essenziale e interiore, per dialogare col sociale.

Vuole impostare con gli spettatori una relazione affettuosa e intensa per dirci come lui vive la quotidianità.

Ma anche per indurre in noi emozioni positive e riflessioni intime.

A differenza di molti che cercano il distacco volontario dal pubblico, che in forme provocatorie proclamano l'assoluta soggettività dell'opera, per cui non cercano consensi e partecipazione emotive, Pogliani è tra gli artisti che amano dialogare con gli spettatori. Egli è l'antesignano di un'*Estetica Relazionale*.

Di fronte alla sua pittura al primo impatto noi siamo affascinati, poi siamo catturati dalle trame coloristiche e indotti a ricercare il messaggio dell'artista con personali costrutti mentali. Quello che Pogliani vuole è proprio intrigare lo spettatore e sollecitarlo a rielaborare, con propri contenuti, la sua positiva provocazione.

Entriamo, così, nella profondità del nostro dialogo interiore e viviamo, in privato, un momento di concentrazione salutare sui vissuti cognitivi ed emozionali, quasi una meditazione profonda che ci provoca benessere psicologico.

*Tulipani*, 2005  
(omaggio ad Asger Jorn)  
Smalto su ceramica  
misure varie





Una folla di macchie, colature, cavità aperte sovrapposte e inclinate piovono da un cielo astratto e senza colore. Attraversato però da nuvole di testo che transitano, lentamente, sfilando sopra traiettorie diagonali opposte a quelle dell'opera che le sovrasta. Avete indovinato: stiamo cercando di illustrare, per una volta senza pennarelli o rendering elettronici, il "visual" -ovvero l'immagine iconica- di questa mostra. Per farlo in modo convincente, e se possibile anche divertente, desideriamo motivare la scelta di comunicare il lavoro di Aldo Pogliani con i *Segnali* e non con una qualsiasi altra opera pittorica del suo repertorio; perché ad esempio non utilizzare, magari opportunamente tagliato, un dipinto su tavola dal noto "Ciclo delle Opinioni"? Perché non affidarsi a un'asettica cornice in opposizione a un roboante *Tass. Tra. Rit.*? Più in generale: perché non abbandonarsi alla dolce tradizione della grafica

italiana contemporanea, tutta compresa fra rigore e trasgressione però pronta, fino all'ultimo, a riparare su un limpido Bodoni a scorrere, con titoli e truke, fra la mascella di un Giovin Signore quattrocentesco e i tagli implacabili di Lucio Fontana? Ecco qua la risposta: perché i *Segnali* sono un'opera, come si vede dal nome, specificamente segnaletica. Sono infatti, questi tubi dipinti, delle rappresentazioni totemiche dell'intera poetica dell'artista. Lo si capisce osservando la loro indeterminatezza grafica, misurando la differenza altimetrica e dimensionale che li contraddistingue separandoli e poi radunandoli sotto una medesima cifra pittorica che li fa derivare -in maniera evidente- dalla faticosa esperienza del *Tass. Tra. Rit.* I *Segnali* hanno poi un loro peso specifico, una presenza volumetrica che li definisce quali oggetti chiusi e al tempo stesso aperti, dotati di una loro ignota cavità interna, che l'artista

non a caso si prodiga ad attraversare accendendo degli autentici lampi cromatici all'altezza della loro imboccatura. La questione dunque, a prima vista tutta geometrica, è invece simbolica: una figura solida platonica -impenetrabile per definizione- che si apre svelando il suo interno, si mostra in chiave tautologica recando in se qualcosa di instabile, di incerto ed imminente. Di pericoloso. Un manifesto, un poster, il cartoncino di invito ma anche il gigantesco gonfalone appeso alla Torre dell'Orologio nel centro di Mantova, non potrebbero annunciare qualcosa di più aggiornato ed utile per l'incolumità e la sicurezza della popolazione: "Attenzione! Un artista e la sua donna (che forse è l'espressione onirica della sua stessa arte) sono in città". Mettetevi al riparo, se potete. Il tutto è rafforzato dalla costruzione del testo impaginato a colori sullo sfondo alieno della figura pit-

torica. Come in assenza di gravità, e per questo in perfetto accordo con l'impianto diagonale e rovesciato dei *Segnali*, il titolo della mostra si fa spazio fra l'irregolarità di centrature e rientranze del testo informativo che, ruotato di trenta gradi, trova il suo vertice nel "piede" con la sfilata dei logo istituzionali e delle partnership a sostegno della mostra. L'*Interstate* è un carattere "bastoni" robusto e regolare, che non subisce metamorfosi improprie nella sua declinazione fra maiuscolo e minuscolo, caratterizzato da incisive interruzioni d'apice nel "bold" e generosi rigonfiamenti nel "tondo". È il carattere adottato in tutto il nord-america nella segnaletica stradale dall'inizio degli anni Novanta ed è sufficientemente maschile per esprimersi fra i portici e nelle vetrine dei caffè anche qui, a Mantova, città del *Palatino Graziato* di Giulio Romano e dell'*Italico* di Dante e Virgilio. **LG**

*Segnali*, 2005  
Tempera acrilica  
e smalto su pvc  
misure varie.

(\*) *Aperto, chiuso,  
diagonale. Pioggia.*  
Un progetto  
di identità visiva

Tavola tipologica  
della font *Interstate-  
Bold* (Tobias Frere-  
Jones, 1993) utilizzata  
nel progetto di identi-  
tà visiva della mostra

## Interstate-Bold

---

Tecnologia: PostScript Single Master  
Nome PostScript: Interstate-Bold  
Versione:  
Archivio della valigetta del font: Interstate  
Archivio del font outline: InterBol

---

**abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
z  
ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ  
1234567890 ↕ \$%&(.,:;#!?)**

---

● While the basic shapes of letters have not changed much in hundreds of years, there have been thousands of variations on the theme. There are special types for telephone books, newspapers and magazines, and for the exclusive use of corporations. Some typefaces have a leisurely look about them while conforming to everyday typographic expectations.

---

8 Sphinx of black quartz judge my vow.

10 Sphinx of black quartz judge my vow.

12 Sphinx of black quartz judge my vow.

14 Sphinx of black quartz judge my vow.

18 Sphinx of black quartz judge my vow.

24 Sphinx of black quartz judge my vow.

● Sphinx of black quartz judge my vow

36 Sphinx of black quartz judge

48 Sphinx of black quartz

# CICLO DELLE OPINIONI

1967-2003





# LE AVVENTURE DELLA FORMA

*La pittura di Aldo  
Pogliani 1967-2004*



E' la Milano del dopoguerra la città di Aldo Pogliani, nato e cresciuto dalle parti del Ponte della Ghisolfa, rugginoso quartiere dalla difficile topografia divenuto poi celebre per il circolo anarchico che ancora oggi porta il suo nome.

Qui è facile perdersi nella strana sovrapposizione delle trame urbane: il groviglio inestricabile degli scali ferroviari della Bovisa e del Portello, il transito curvilineo del viadotto stradale che sfiora i piani alti delle case, la griglia ortogonale della città napoleonica che si incanala verso il Sempione.

E' una città che si ricostruisce, che piange e che ride, che suda e va a lavorare con il tram quando è ancora buio ma che poi, a sera non rientra perché c'è altro da fare; si può suonare in una cantina o ascoltare le note struggenti di Chet Baker al Santa Tecla, o starsene lì a viaggiare con la mente.

Aldo Pogliani è giovane e ha ottenuto da una ditta tedesca la concessione per produrre pompe idrauliche per il raffreddamento dei gas compressi e con alcuni soci ha impiantato una piccola società che in un decennio, a partire dal 1960, quadruplicherà; sono questi gli anni della scoperta del "petrolio italiano" e delle mille raffinerie sorte nella Bassa padana, dei grandi poli petrolchimici a punteggiare l'Adriatico sotto il sigillo del cane a sei zampe.

Dieci anni sono un tempo sufficiente per tante cose: per guardare con disprezzo il denaro fatto in fretta e speso ancor più velocemente nel tentativo di

allontanare per sempre il ricordo della povertà, per accorgersi che a Cortemaggiore il petrolio era un miraggio, per capire che il mestiere che fai non ti somiglia e la tua strada è un'altra.

Per Pogliani questo avviene in un luogo preciso, sul lungomare di Sanremo nell'estate del '67 quando l'altoparlante da una spiaggia annuncia la vernice di una rassegna di pittura informale con pezzi di Wols, Hartung e Vedova –Ah si l'Informale, il Nucleare, i Concretisti, l'Astrattismo: chissà se sanno fare veramente un ritratto o chessò una natura morta– come da una cronaca da quella promenade di pullover sulle spalle e Campari e –però! Fa freschetto–.

Era invece, la scoperta di pennellate dense, di spazialità oniriche e tridimensionali rapprese in un grumo di segni corposi, impronte gestuali, graffi; era la rappresentazione icastica del transfert psicanalitico, la proiezione segnica della nascita, della vita, del dolore e della fine del mondo.

Era l'esplosione di un desiderio insopprimibile: trascrivere le azioni memorizzate in quei toni apocalittici, ripetere la stratificazione materica di colori e di geometrie abbacinanti, circumnavigare l'aggregazione cellulare del punto e della retta fino ad abbandonarsi all'automatismo gestuale del dripping e alla sua scrittura.

Si è provato molto, lavorando in casa di notte, consumando tela e colore, frequentando i quartieri, le botteghe, sperimentando telai, deludendo

mogli e sporcandosi molto; ma ci voleva un luogo. Uno spazio proprio, dedicato all'apprendimento e alla misura perché la ricerca, l'esercizio, coincidono sempre con un luogo; hanno direi un'origine psicologica che si confronta con un topòs: sia esso il ritiro solitario dello studio o la distesa aperta e luminosa del plein air. Via Vincenzo Monti 50 è quel luogo.

C'è un cortile fresco e ombreggiato al centro di un palazzo napoleonico nel centro di Milano, che confonde l'essenza giallastra e odorosa dei grandi tigli racchiusi al suo interno con quelli che si allineano lungo la strada battuta dal traffico notarile e avocaticcio del quartiere.

E' in questo spazio conchiuso immerso nel dinamismo febbrile della città che Pogliani si cerca, guadagnando presto quella distanza col proprio passato che ne preparerà il debutto presso il circuito artistico milanese, avvicinandolo alla definizione di un ruolo che soltanto apparentemente si svela per il tramite ritualistico della promozione mondiale e dell'auto-classificazione culturale ma che si rivelerà, al variare dell'ambito concettuale di riferimento, quale originale posizione linguistica e intellettuale.

Dopo i primi esiti di una ricerca condotta ai margini di un neofigurativismo che assimila le valenze atmosferiche del paesaggio lombardo, restituendone impressioni materiche che guardano a Morlotti –nell'accostamento dialettico dei piani riletti come campiture piatte giustap-

poste- e a Domela -per la frantumazione ellittica dei soggetti nella natura morta- raccolti nella staffetta di personali fiorentine dei primi anni Settanta, è in occasione di una collettiva al Palazzo della Permanente (1972) che Pogliani denuncia l'avvenuta adesione alla corrente eterogenea dell'informale. Mai più indecisioni né ripensamenti dall'accostamento non a un movimento -o peggio a una tendenza- ma a un'esperienza radicale che fin dalle avanguardie degli anni Venti -con Hartung, Klee e Wols- aveva scardinato le teorie razionaliste della visione oggettiva per sostituirvi l'universo molecolare delle pulsioni che il visibile, assieme al vissuto, genera nella restituzione percettiva delle cose. Ed è il trionfo di griglie cartesiane ortogonali che si affermano talora dall'intreccio autorita-

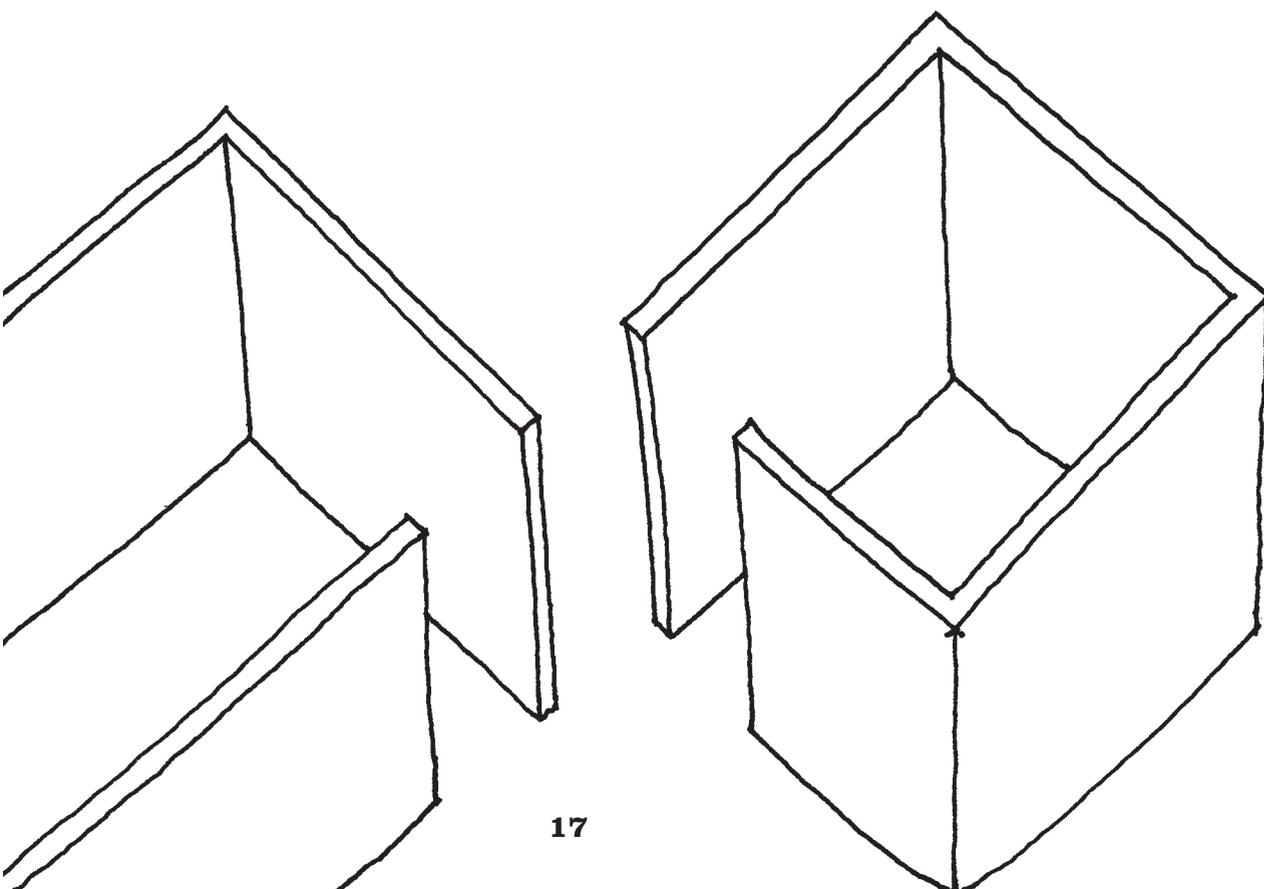
rio di una pennellata densa, che assoggetta al proprio ordine la commistione nebulosa delle campiture sottostanti; talora in negativo, per il prevalere dello sfondo sulla trama, quasi a violare una regola fin troppo logica. Accanto ci sono le foreste geometriche di Bissier e le partizioni cromatiche di De Stael: un ensemble di campiture grasse tirate con la spatola ai cui margini si condensano colori acidi, quasi rappresi come le guarnizioni accidentali di una riparazione, come la cicatrice di una ferita nella corteccia di un ciliegio. E' il critico Mario Portalupi, direttore del mensile "Arterama" a scrivere - (Pogliani) con le sue porosità, i suoi tubercoli di sostanza coloristica, le sue strie, pezzature, campiture, curve largo-lineari e i suoi svampi timbrici si pone in un ambito di figuratività scarna,

di spinta espressiva dentro un processo inventivo e antinaturalista (...). Procedo svelto sul piano della qualità, del miglioramento, della sua pittura forte incisiva nella stessa deformazione materico-espressionista. Partito da una realtà di spettrali casolari nel verde della campagna, l'artista ha capito che a sommuovere la materia coloristica, a farla vorticare di spatola, di pennello, a rendere fiammante un rosso pungente nel verde umido raggiungeva il massimo del suo rendimento. Così ha fatto...-.<sup>1</sup>

Pogliani è appoggiato a una grande tela vista da dietro e indossa un camice, è ritratto nel suo studio milanese del quale si intravedono gli arredi scarni: un cavalletto, il calorifero e la porta di vetro smerigliato delle case d'Ottocento; è serio ma ha lo sguardo inclinato di chi ha appena distillato qualcosa di illegale e non può dirlo, ma è ansioso di mostrartelo per misurare il tuo stupore.

Forse è con lo stesso sguardo che accoglie i critici, qualche gallerista e gli amici collezionisti che gli fanno visita, in quella Milano primi anni Settanta della Maserati Ghibli arancio e dei pranzi nel parterre dei "4 Mori" con il velluto, o il lino, sempre impiestrato d'ocra e blu cobalto.

Luciano Budigna, Luigi Carluccio, André Verdet, la Veronesi, Zeri ma anche i galleristi: Ortelli, Lorenzelli padre, Marconi, sono quelli che scrivono di lui, che si intrattengono ben oltre l'orario di chiusura alle vernici delle personali e



*Dopo la spiaggia*, 1972  
Collage e tecnica mista  
su tela  
100x130 cm



delle molte collettive. Una valanga tra il '72 e il '78. A Gallarate si misura con Emilio Scanavino in una triangolazione espositiva ricca di suggestioni primordiali, dove si fondono geometrismi fossili con grafismi materici alienati; a Sanremo è più volte con i brutalisti francesi Fautrier e Mathieu –anche se la frequentazione assidua della Riviera mostrerà in seguito motivazioni meno legate alla produzione artistica– e ancora Torino (Galleria Pace, 1972) in compagnia di Carla Accardi e Alfredo Chighine, poi Roma (Il Poliedro, 1973) e ancora Milano (Palazzo Reale, 1975) per un *rencontre sur la peinture de signe* alla presenza del venerabile, grafobico Twombly. All'esterno il mondo parla dell'inflazione, della crisi energetica, di una classe politica ambigua e individualista che con le sue reticenze sta preparando, di fatto, il terreno al terrorismo delle Brigate Rosse. La disaffezione degli intellettuali e della società civile verso le questioni cittadine aumenta; a Milano una periferia già preda della speculazione edilizia, muore addosso al centro afflitto a sua volta dallo spopolamento dei residenti e dall'accaparramento immobiliare del terziario; si vende droga dappertutto e per andare al ristorante devi suonare il campanello. E' in questo scenario opaco che chiudono, uno dopo l'altro i cinema d'essai, sostituiti dal vietato ai minori, le botteghe artigiane per far posto alle banche, i biliardi smantellati in

favore delle sale-giochi e le gallerie d'arte per gli show-room riservati al mercato onnivoro della moda.

Brera era, solo dieci anni prima la rive-gouache italiana forte di un tessuto connettivo che si nutrive della trama tortuosa del quartiere, approfittando della sua specificità topografica e di un certo policentrismo anarchico compreso fra il cortile dell'Accademia, i tavolini del "bar delle Antille" e la cucina delle locande a credito.

In pochi anni chiuderanno la Galleria Schettini, la Bitossi, la celebre Galleria del Naviglio, il Milione; Lorenzelli si trasferirà a Porta Venezia, da Marconi c'è una perquisizione mentre Cardazzo va in giro per il mondo scambiando raffinatissimi Capogrossi per tubi luminescenti (di Flavin) e scampoli di feltro sdrucito (di Beuys).

Al popolo dell'arte si sostituisce così il mercato con le sue leggi acerbe, tradotte nelle pratiche frettolose della compravendita operata dai cambiavalute in doppiopetto di Via Bigli, sullo sfondo asettico delle aste riservate, della quotazione a punti e di una città mutata, che traffica, nasconde e si vergogna.

Il linguaggio nel frattempo si rinnova, si affina: la figurazione sbiadisce sotto i colpi violenti del pennello che ora insegue nuove ritmiche riallineando giaciture, correggendo traiettorie incerte, riscoprendo indicazioni gestuali ormai lontane dalle sfumature descrittive degli esordi; Pogliani ha viaggiato molto, ha confrontato i suoi temi con quelli dei numerosi coinquilini

alle collettive, ha parlato coi maestri ed ha scoperto, come scosso da nuove pulsioni, il brivido incontrollabile della scrittura automatica degli americani ai primordi del Pop.

Era l'action painting di Pollock, Rauchenberg e De Kooning a infrangere con moti sussultori l'esistenza di una qualsiasi progettualità dell'opera, a negare itinerari geometrici o prospettici preordinati, a fregarsene delle masse e della composizione per sconfinare, al limite, oltre i margini della tela.

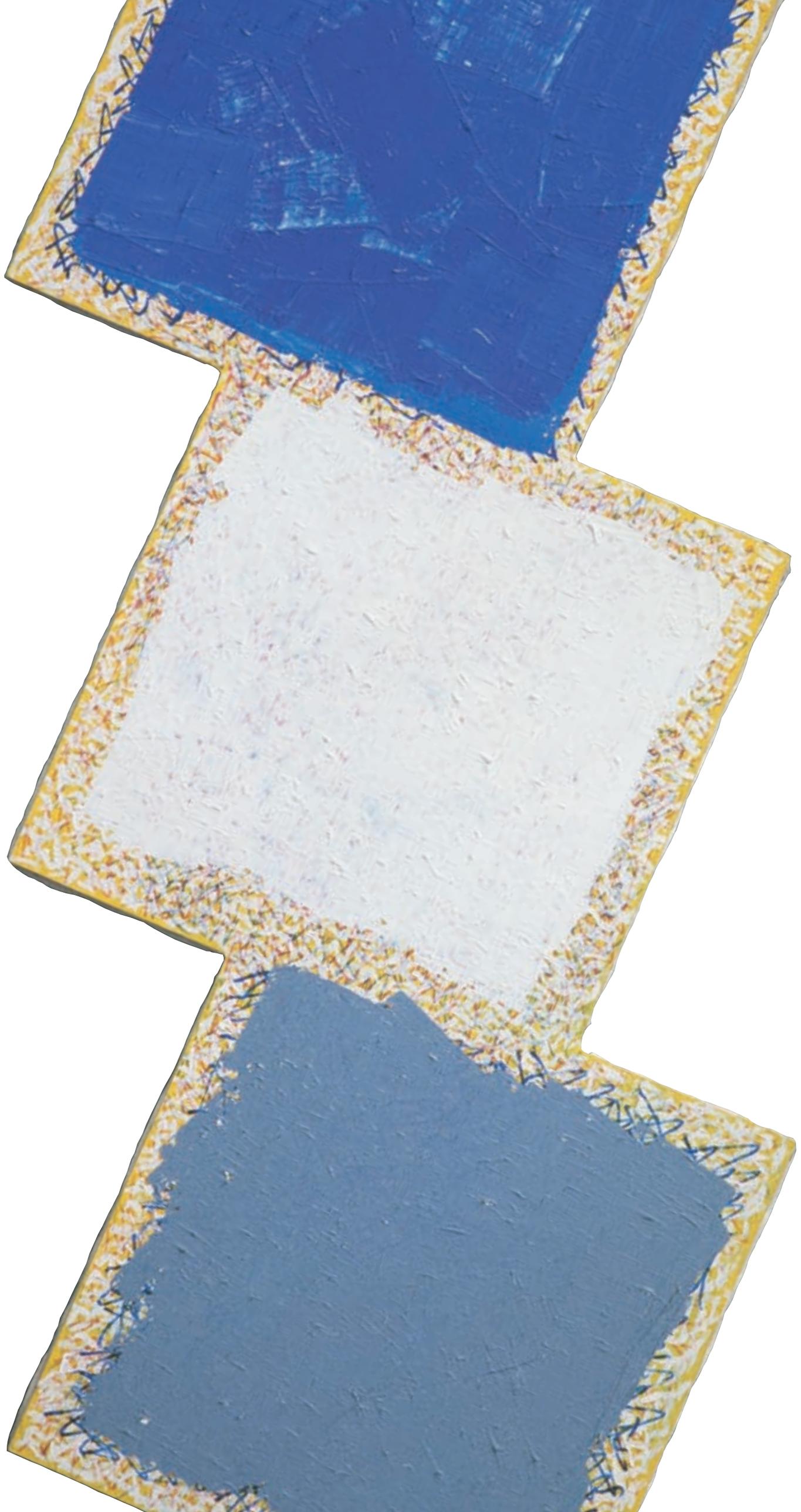
Ma l'idea della scrittura automatica, di un'azione pittorica legata alla ripetizione del gesto, come movimento cinetico del corpo nello spazio –e alla sua proiezione grafica su una superficie– non viene colta in termini processuali quanto piuttosto espressivi; il dripping in Pogliani è spesso una tessitura, ha la consistenza strutturale di una trama e all'opposto, coagulandosi sottoforma di colatura, si manifesta ora come efflorescenza luminosa sorta ai margini di una composizione per masse cupe, ora come l'eccezione schizofrenica che monta da uno spartito regolare di campiture piatte.

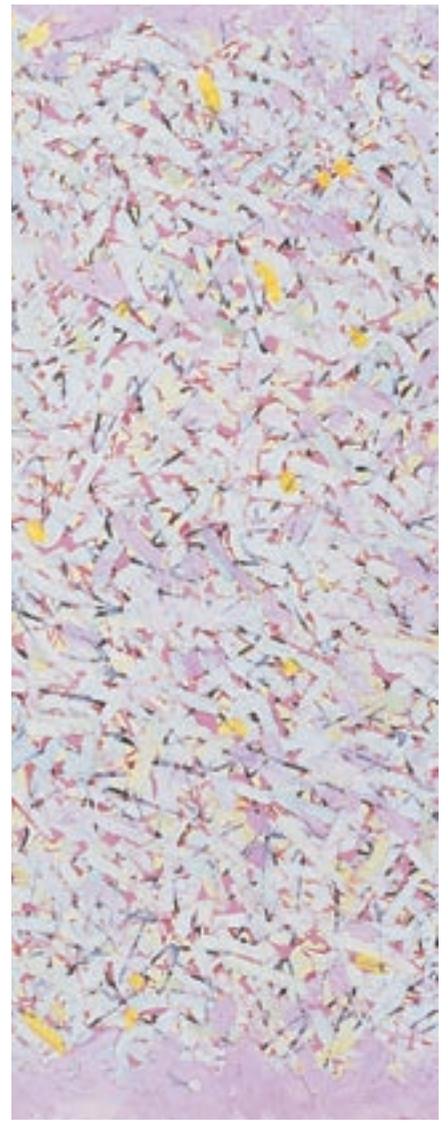
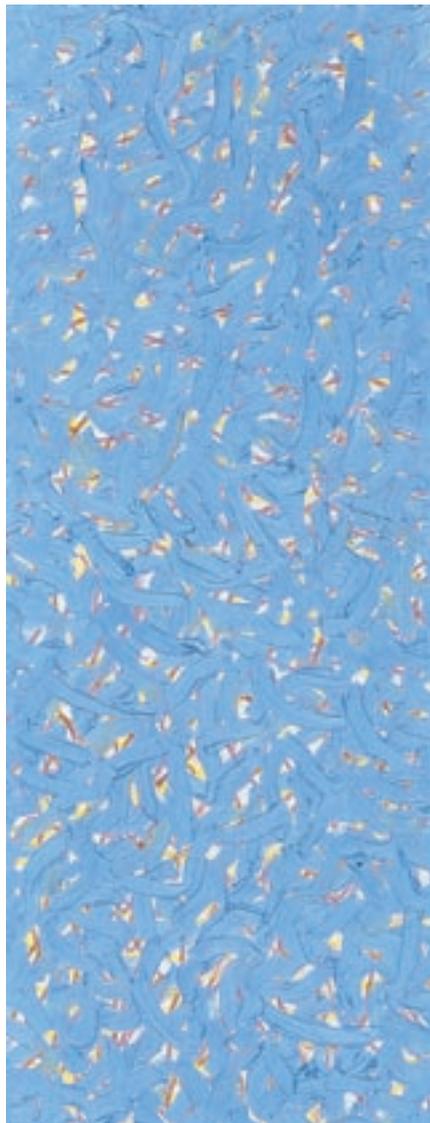
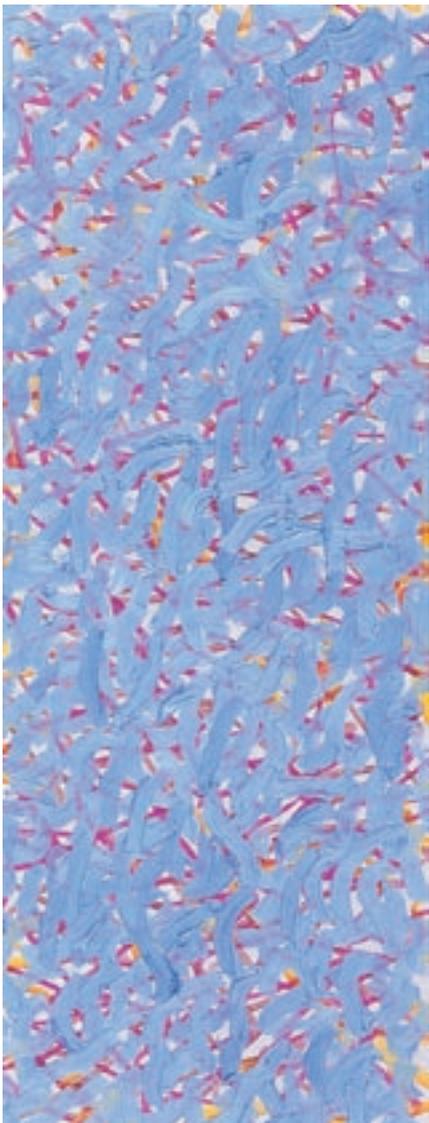
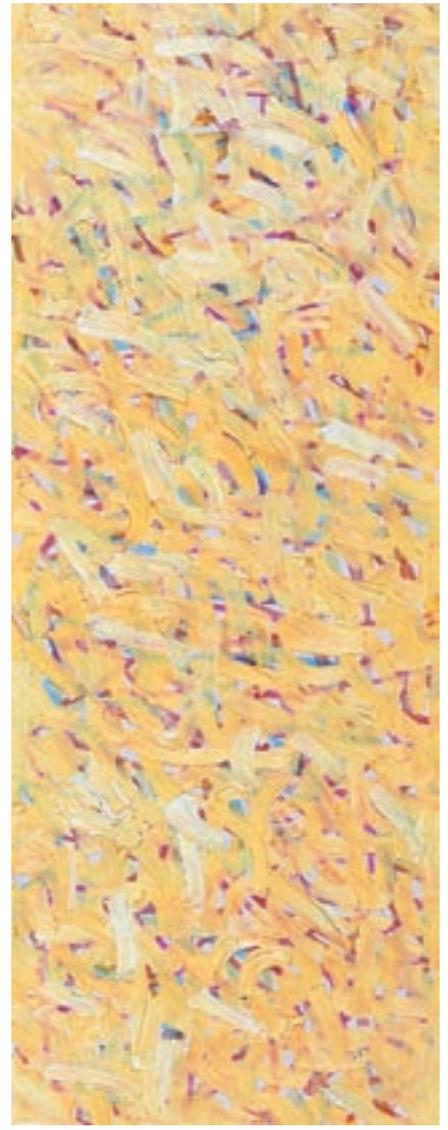
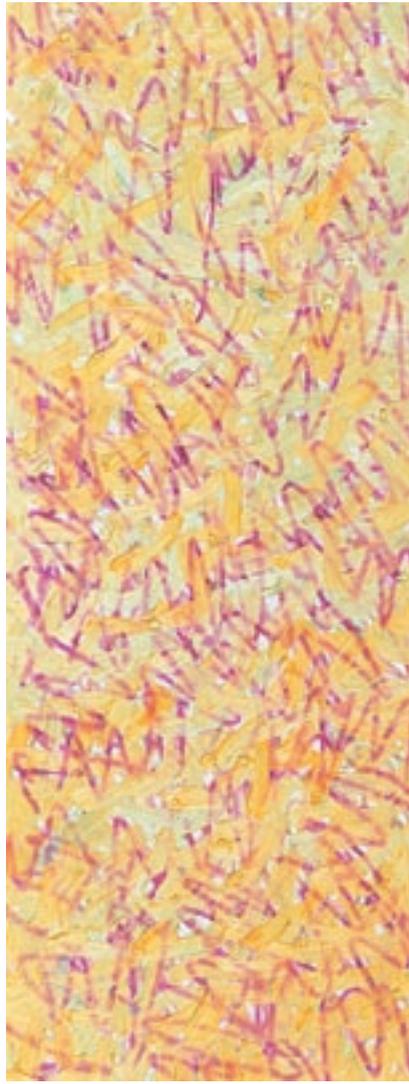
E' in questo momento che si compie il passaggio da una fase di apprendimento –di tirocinio progettuale– a una fase di scoperta, alla definizione di un metodo riconoscibile che assume il tono sicuro dell'identità e dell'elaborazione originale. Non è infatti improprio far coincidere a questa scoperta l'origine di quel prolifico e fortunatissimo periodo segnico di

Aldo Pogliani –una compensazione analogica, si dirà– in risposta alla vistosa assenza del disegno all’interno di una pur composita produzione. Assenza di un disegno inteso tuttavia come bozzetto, come schema preparatorio o compiuta espressione metaprogettuale dell’opera definitiva e non certo come metodo espressivo: il veicolo linguistico della grafica sarà invece lo strumento privilegiato di un periodo, caratterizzato da un’insistita ricerca di definizione dello spazio totale. Aperti gli occhi sullo spazio in cui atomo e cosmo, così come “sé” e “altro-da-sé” si identificano, ecco liberarsi dal vitalistico punto di fusione tra forma ed energia, un magma germinante a comporre lo sfondo a-prospettico di placide deflagrazioni cosmiche, punteggiature luministiche, distese velature atmosferiche che sembrano interpretare lo spazio come lirica evocazione di una natura celeste, o forse, di avvenimenti astronomici a specchio di meditazioni e naufragi nell’infinito. Titoli come “Appunti per un pianeta fresco”, “Il pianeta come festival” e “Apocalisse gentile”, risuonano nelle opere grafiche di questo periodo rimbalzando dalle performances dissacranti dell’universo radical e contro culturale che fa capo a un architetto visionario come Ettore Sottsass, più che ai “compagni d’avventura” Tancredi, Dova, Dangelo e Tobey.<sup>2</sup> E d’altra parte le citazioni colte e i riferimenti al mondo espressivo di artisti –già vendutissimi e di successo– si sprecano: a

Lucio Fontana, circa l’intervento diretto, manuale, su uno spazio inteso come fenomeno organico, da modellare con gli strumenti messi a disposizione dal progresso tecnico –eluso ora in favore di un’acrobatica simbologia segnica–; a Dova per la trascrizione orbitale del moto atomico in sovrapposizioni ossessive –ripresa qui con cancellature improvvisate– e a Tancredi, per le figure leggere da scoprire sotto lo spessore caotico di segni impazziti –interpretate dal Pogliani attraverso casuali accostamenti cromatici–. Se il sistema galleristico milanese ha ormai ceduto il ruolo di osservatorio permanente sulle avanguardie artistiche di area e internazionali, è questa volta l’occhio rotante e imperscrutabile di una telecamera a seguire la mano dell’artista, partecipando ai movimenti compulsivi della punta sulla tela per poi staccare su quella smorfia fugace, di disprezzo, che precede i ritocchi finali e anticipa il distacco dal lavoro. Siamo in coda a un TGI serale dall’inevitabile corollario di bombe, attentati e tafferugli di una televisione che ha ancora due reti e che guarda i disegni di Pogliani in differita –fra le quinte di una ricca esposizione romana –accostati in un montaggio parallelo con l’officina di Città di Castello da dove Alberto Burri sta innescando alcune piccole, meravigliose combustioni (I Maestri della pittura moderna/L’Informale. Burri-Pogliani, 1975). La televisione non salverà l’arte

e anche il mercato registra una prima grande crisi delle vendite; le quotazioni fluttuano al ritmo infuriato della Borsa che fa registrare il deprezzamento dell’informale –e più in generale della pittura astratta– in favore delle super quotazioni del neo-figurativo a conferma del consenso crescente, anche in area speculativa, che la transavanguardia raccoglie in giro per il mondo<sup>3</sup>. L’ultimo scorcio del decennio è infatti segnato dal trionfo improvviso di un movimento nascente, imposto dal critico-guru Achille Bonito Oliva alla guida di un manipolo di giovani artisti accomunati dall’interesse per l’esoterico, la magia, il simbolismo di Gauguin e le affabulazioni semantiche di Beuys. Il fenomeno, legato all’ambiente artistico e intellettuale romano, sposta immediatamente l’interesse della critica da Milano a Roma e poi a New York dove il gruppo transavanguardista troverà un terreno ideale per la propria consacrazione mediatica, celebrando al contempo il battesimo di un’autentica fortuna commerciale. Milano dunque tradita, Milano abbandonata, Milano come un set in allestimento per il debutto di quel “decennio degli effetti speciali” che la porterà sul lastrico e in tribunale, davanti a un giudice, dieci anni dopo. Il pendolarismo radical-chic di Aldo Pogliani per la verità era già iniziato da un pezzo, almeno da quando aveva deciso di eleggere Sanremo e la riviera del ponente ligure a ritiro periodico, come destinazione di

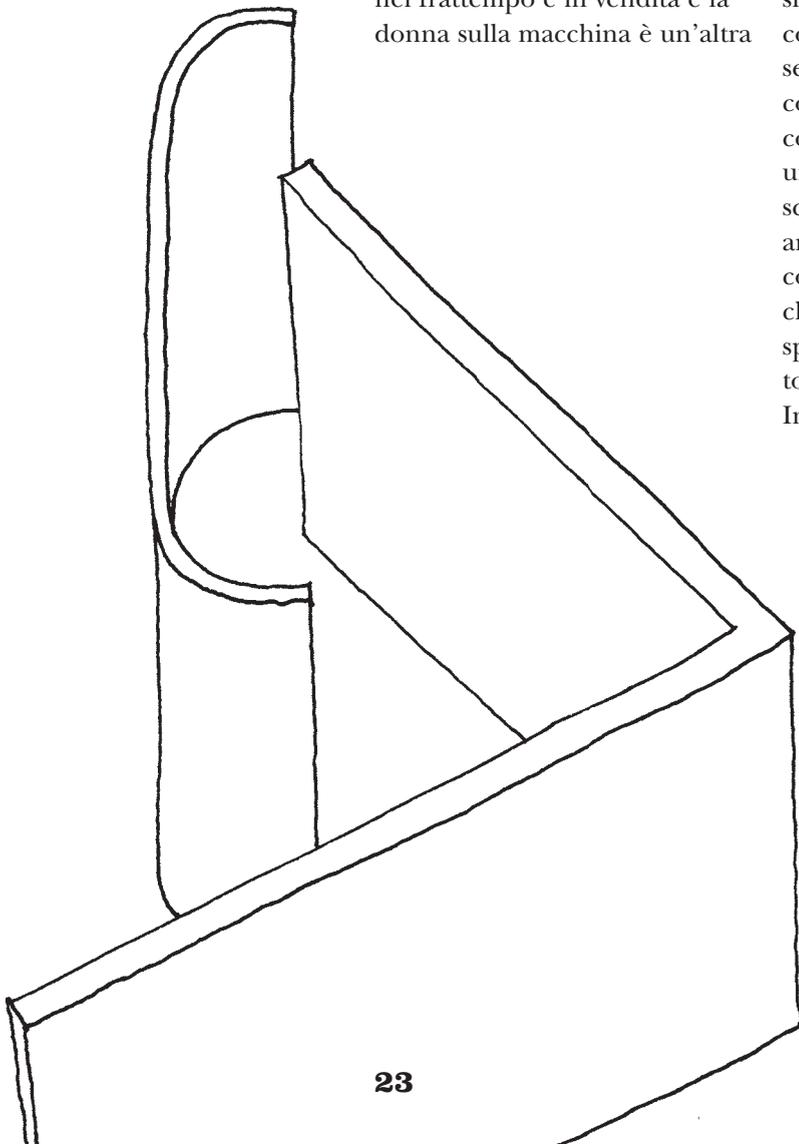




trasferte sempre più frequenti e sempre più lunghe: –era un lampo poi da lì sconfinare per un paio d'ore a Nizza o per una puntatina a Montecarlo– che lo porteranno al congedo degli anni Ottanta dalla sua città. In città non si lavora più, non c'è più l'ambiente: gli artisti come i politici, sono presi da un individualismo esasperato che richiede sforzi autopromozionali, che obbliga al presenzialismo opportunistico alternando la scena del confronto fra il tinello e il salotto. A Sanremo si sta bene anche d'inverno e Montecarlo costa. Lo studio di Vincenzo Monti nel frattempo è in vendita e la donna sulla macchina è un'altra

–la filiforme Miss Italia '76– che Pogliani non ritrarrà mai e che nessuno ricorda ma che siede al suo fianco, osservandolo mentre dipinge in uno spumeggiante pomeriggio di aprile. E' durante il soggiorno rivierasco che prendono forma le nuove tramature ritmiche, invase dal chiarore tonale delle albe marine intraviste sotto la coltre opaca dei cieli invernali; è su questi fondi disgregati in centomila particelle di luce che l'autore si manifesta e interrompe, censura, cancella. Si può dire che il lavoro di Aldo Pogliani da questo momento sia caratterizzato da una progressione compositiva attuata per contrapposizione dialettica fra segno e materia: linearmente connotato, il primo assume il corpo deciso di un tratto, di una linea flessuosa e orbitale, di scheggia o pennellata sottile e ancora di graffio o incisione; coprente invece è la seconda, che trae forma al variare dello spessore tecnico dello strumento utilizzato per la sua stesura. In tale procedimento è però

fondamentale distinguere la progressione logica di avvicendamento dell'uno sull'altra; il segno è sullo sfondo a strutturare una trama primaria, mentre la campitura materica stesa a pennello, a spatola o brutalmente gettata a generare una macchia, vi si sovrappone. Il segno in fasi successive riaffiora, a volte per reazione chimica, in trasparenza da sotto la materia, più spesso per intervento diretto sottoforma di graffito. Vi è in ultimo un preciso rapporto gerarchico fra la fisicità delle due azioni –quella del segno e della sua coercizione materica– che si precisa in chiave espressiva con l'avvicendamento ritmico dell'una sull'altra e che si alterna in continue dilatazioni e contrazioni, laddove l'opera si esibisce come organismo vivente e autoprogettante. Visto sotto questa luce –analizzato cioè in chiave ermeneutica– il piano a due dimensioni della tela si rappresenta quale campo di una sfida continua, giocata fra l'autonomia genetica di una forma che si realizza per processi chimici e la sua antitesi: lo sforzo di correzione, di riallineamento, di riconduzione al progetto proprio di ogni intervento artistico. Fra il 1979 e l'82 il tema sembra conformarsi con fedeltà alla metodologia, assecondando all'inizio la ricerca segnica del periodo precedente, dai cui esiti affiora una decisa predilezione per la geometria piana, quasi a voler imporre una direzionalità prospettica all'universo omogeneo degli sfondi.





*Il gioco  
delle opinioni, 1974*  
Olio su tela  
100x100 cm

*Opinioni  
di massa, 1975*  
Olio su tela  
100x100 cm

*Le opinioni  
degli altri, 1975*  
Olio su tela  
80x80 cm





In un secondo tempo è tutto un procedere per segni e successive cancellature, per sottili trame e orditure grasse sovrapposte; fino alla campitura, poi alla macrozona e infine alla monocromia.

Al fondo di tale esperimento non ci sono gli A-chrome di Mario Schifano, né Yves Klein con i suoi monocromi, non c'è la nudità dell'arte concettuale e nemmeno l'espiazione formale dei suprematisti; non l'Optical; non il minimalismo. C'è invece l'asciuttezza di una scelta, l'adesione a una ricerca sostenuta allo stremo delle forze attraverso l'osservanza di un digiuno radicale rispetto alle tentazioni persuasive della tendenza, alle indicazioni del critico che viene a farti visita; c'è la sensazione fredda che anticipa un ripensamento che non vuoi affrontare; c'è un tiro di sigaretta più profondo degli altri mille di una giornata strana e il dimorare all'aperto di un uomo che guarda quello che succede dentro.

Di più: il riconoscimento di un metodo identificabile, nella serie dei singoli progetti, come continuità tipologica a partire da una matrice originale –ravvisabile nell'incedere ritmico degli sfondi obnubilato dalla sovrapposizione muta della materia– si è trasformato in una necessità analitica; l'urgenza comunicativa dell'opera viene ora riconosciuta dal suo autore e dunque nominata, numerata, classificata entro una serie progressiva.

Nasce così l'acronimo onomatopeico del *Tass. Tra. Rit.*, affib-

biato per la prima volta a una pioggia di tempera condensata in una tela venuta alla luce nell'inverno del 1982 dopo un lungo, obbligato congedo dal cavalletto per una polmonite.

*Tass. Tra. Rit.* Uno starnuto?

O forse la congiunzione abbreviata di quella triade processuale che è la radice tettonica dei dipinti di Pogliani: tassellato, tramatura e ritmica?

Il suono vagamente onomatopeico che ne deriva poi, rimanda a suggestioni acustiche altrettanto persuasive e comunque sempre associabili ad una pratica, a una dimensione tecnica, a un lavoro che alterna gesti automatici a rintocchi brevi, a graffi, abrasioni; ad ostinazioni grafiche in margine a una superficie, oggettivandosi nel rumore sgranato di una pressione che sfida la resistenza ruvida della tela.

E poi il black-out. Gli anni Ottanta, il "decennio dell'ottimismo" condensato nell'infuocato slogan elettorale "E la nave va!" pronunciato dal più eminente uomo politico di allora, non si adatta alle vicende personali ed artistiche di Aldo Pogliani dello stesso periodo che, passati vitalismo idealistico e tensione creativa degli anni precedenti, sembra piuttosto preludere a un *découpage* artistico fatto di solitudini e ritiri forzati, di astinenze e allontanamenti più o meno volontari dai luoghi della produzione e della partecipazione.

Peserà su questa svolta improvvisa e sulle sue inevitabili conseguenze, la scelta di riavvicinarsi a Milano, di tornare in una

*Corri corri piccola Rastie  
questo è il tuo giardino, 1998*  
Olio su tavola  
124x124 cm

*La Fenice brucia, 1996*  
Olio su tavola  
124x124 cm



città ubriaca di ambizioni politiche come nemmeno Roma, smaniosa di traguardi finanziari che stravede per la moda e per il design convertiti, sotto l'etichetta ambigua dell'“Italian Style”, ad unico prodotto esportabile di quella tradizione lombarda –culturale e artigiana– in altri campi ormai dismessa.

Persi i contatti con il mondo della critica, fatto un giro per le gallerie private –sbiadite dietro la mole retrospettiva sui Grandi del Novecento offerta dagli spazi istituzionali (lanciata in chiave di marketing in un clima di vistosa astensione interpretativa)– incontrati i vecchi amici afflitti dalle stesse crisi quando non assoldati dall'industria pubblicitaria, la strada più probabile sembra essere quella della rinuncia.

Rinuncia all'impegno divulgativo e ai suoi rituali; rinuncia alla partecipazione a mostre individuali, al loro inevitabile contorno mondano e para-intellettuale; rinuncia all'esibizione della propria faccia associata a quella dei figli: quelle tele che intanto infittiscono di tracce a caduta verticale, suggerendo letture ascensionali contraddette da variazioni timbriche che riportano al fondo dove giacciono, ammassate e irrecuperabili, le nottate sgarigianti degli anni Settanta.

Delle incertezze, del disagio procurato da nuove costrizioni e di quella solitudine distillata in nuovi ambienti di lavoro –non più l'atelier frequentatissimo nel cuore della città ma un unico indirizzo ora, per studio e abitazione– non c'è traccia

nelle tematiche sviluppate in seguito.

E' invece facile imbattersi in una nuova vibrazione cromatica alimentata da partiture acriliche che accostano, neutralizzandole, la dodecafonia espressionista di Mahler con le figurazioni musive delle basiliche ravennati.

A questo si riferisce la tassellatura –primo argomento dell'unità dialettica del *Tass. Tra. Rit.*– quando individua nel modulo del mosaico vitreo e nel suo delicato schema di posa –il *tes-sellatum*, appunto– l'archetipo formale di una nuova aggettivazione espressiva.

Con infinite varianti e sovrimpressioni: quella della cornice ad esempio, che sembra implodere nell'opera attraverso la contrazione materica dei margini fino a comprimerne il contenuto; e quella emotiva, che interpreta il mosaico pittorico degli sfondi come un ambiente dove alloggiare - con garbata ospitalità - strane presenze umane dall'aspetto incredulo. Ha inizio così la malinconica epopea degli *Amici*.

Una ricerca questa, sviluppata con varie interruzioni e ripensamenti a partire dal 1985 e fino ai primi anni Novanta, sperimentata su tele di grande formato –mai sotto il 130x130– spesso dovuta al riciclaggio di progetti materici interrotti o abortiti. Bastano alcuni passaggi di spatola, quella larga usata in edilizia dagli stuccatori, tirata a definire dapprima le diagonali della tela, poi il perimetro e infine a riempire i vuoti; una coltre di biacca lascerà traspari-

re in velatura il quadro precedente sul quale appariranno, come da un casellario giudiziale, i volti allungati degli amici di Aldo Pogliani: tutti col naso adunco e dal profilo tagliente, col mento affilato e l'occhio triste; altri strafottenti dall'aspetto ridanciano e disperatamente folle.

Vengono alla mente i dissociati protagonisti dei fumetti di Andrea Paziienza come il cinico Zanardi, lo schizofrenico liceale del Movimento bolognese, il “Cionco” e lo stesso “Paz” ritratto di profilo sulle copertine di “Cortomaltese” e “Frigidaire”; ma anche gli omuncoli di Dubuffet, i diavoletti erotici di Lam e gli UFO di Sebastian Matta.

Si tratta in realtà di un omaggio commosso alle molte persone incontrate in quel periodo buio della vita passata a cullarsi fra i dubbi, i circoli della Bovisa e i mille tram lasciati passare sotto le finestre; forse è a loro che si deve la propria arte: a loro che non ne sanno niente ma che hanno facce, volti, espressioni che ti rimbalzeranno in testa per un bel po'.

Fra questi compagni di strada c'è un cane, Rastie, una lupa dal mantello bruno e dallo sguardo acuto che accompagnerà come una dama l'ultimo trasloco di Aldo verso Teglio, sua attuale residenza.

La Valtellina non è però il luogo dove “riparare”, il rifugio nel quale ritirarsi dopo le turbolenze di una vita navigata a vista; Teglio in particolare è piuttosto l'*hortus conclusus* di una società imprenditoriale e





*Cocacola*, 1999  
Olio e lampostil su tela  
80x80 cm

*Il pianeta come festival*, 1980  
Olio su tela  
80x80 cm



dinamica ma anche sufficientemente aristocratica per riconoscere nelle vestigia del proprio passato, il motivo della propria identità civile e i caratteri del proprio sviluppo.

Meta di un turismo di lunga tradizione e cuore di un mondo agricolo dalle radici arcaiche, affida al vino e alle sue mitologie il proprio benessere, derivando la propria singolarità morfologica dalle stagioni obbligate della sua produzione. Pertiche di vigneto rigato come le coste di un velluto a digradare verso il fondovalle; selle, promontori orografici, pianure sospese a mezz'aria come strappate all'asprezza della montagna; e poi cime e pendenze intraviste fra i baluginii della luce riflessa dalle nevi invernali e ancora, a scendere, linee d'acqua, specchi, vallate.

Sono le terre d'attorno il tema che affiora, a intervalli irregolari, dai *Revival* di Aldo Pogliani: di nuovo come agli esordi, è possibile apprezzare il colore e la leggerezza di evanescenti apparizioni atmosferiche a descrizione di paesaggi consueti, a cogliere la naturalità di un attimo che disegna, sfuma, dimentica.

–La memoria: ecco sì, la memoria è il vero unico soggetto che mi interessa cogliere e restituire di un paesaggio– anche se il risultato è quanto di più lontano dall'istantanea fotografica; è invece una restituzione mentale, un'espressione carica di emotività e suggestioni culturali; è forse il risultato di una trascrizione percettiva sommata all'intera storia esperienziale

dell'artista; è, di nuovo, la visione laterale e obliqua di Pogliani sulle cose del mondo.

Lo si vede qui, nella pittura di genere, nei paesaggi orobici visti dalle finestre oltre la siepe che divide la casa dalla strada; lo si vede nelle ultime serie informali, adattate per l'occasione –e per una compiaciuta adesione all'arte povera non estranea a contaminazioni vernacolari– a porte e a finestre, fondi di cassetta, a persiane “a scuretto” in abete tarlato.

“E qui, fuori dal palazzo dove lo Stato interroga lo Stato piove” e piove veramente: una pioggia acrilica di colori vivaci a comporre un'insolente striatura verticale simile a quella concreta, che ti sorprende a calpestare –senza troppa irriverenza per le arti applicate– nel soggiorno tellino dove è adagiato un antichissimo tappeto “pezzotto”, con il cane e il camino acceso. Altri temi arricchiscono poi la progressione sperimentale degli ultimi anni, conferendole una connotazione spesso ironica e disincantata.

Si pensi al ciclo dei *Retouché*, gli interventi pittorici esercitati ex post a completamento di opere fotografiche dai soggetti svariati o su riproduzioni a stampa digitale di quadri precedenti; oppure ancora al ciclo plurimaterico che eleva in un accostamento straniato, gli scarti della quotidianità ad opera colta.

Agendo con disinvoltura nel rapporto semiotico esistente fra significato e significante, l'oggetto banale, il prodotto commerciale d'uso quotidiano nuovo e usato assurge, secondo

una nuova collocazione, a componente strutturale di un'inedita costruzione materica, che rifiuta il facile accostamento con le espressioni dadaiste del primonovecento, per riaffacciarsi ancora una volta alle tematiche dell'action painting. Sono centinaia di mozziconi di sigaretta rappresi sulla superficie della tela e coperti da fitte colature a tempera, che si sovrappongono con andamento oscillatorio e spigoloso a imitazione delle tracce di un sismografo.

Si fuma molto, a Teglio, e ancor più ci si diverte: ci sono dei tavoli quadrati in un caffè aperto sulla piazza che parlano di queste e di altre avventure.



Questo articolo a firma di Leo Guerra è stato pubblicato per la prima volta nella monografia “Aldo Pogliani. Le avventure della forma / 1967-2004”, Custerca, Milano-Sondrio 2003, curato dallo stesso autore.

Su [www.aldopogliani.it](http://www.aldopogliani.it) sono disponibili il video real-time con la trascrizione completa degli interventi di Giuliano Balgera, Leo Guerra, Michele Gusmeroli e Aldo Pogliani alla presentazione del volume tenutasi presso il Circolo della Stampa di Milano, il 12 dicembre 2003.

1. M. Portalupi, Pogliani un pittore scarno e stilista, in "Arterama", novembre 1972, n. 11, pag. 26.

2. Attorno alla questione della controcultura, meglio espressa, ai fini di un approfondimento sul lavoro di Pogliani compreso fra il 1975 e i primi anni Ottanta, nella definizione generica di periodo radicale si veda il capitolo "Radicals, controdesign" in B. Radice, Ettore Sottsass, Electa, Milano 1993, pp.170-171.

Il movimento radicale italiano, sviluppatosi parallelamente all'arte Povera e all'arte concettuale e attorno agli stessi temi, è stato un periodo di analisi e riflessione critica molto importante.

Ettore (Sottsass) lo definisce –un periodo di vuoto, di meditazione introversa e di purificazione, di sgombrare di tutto quello che erano le leggi, le consuetudini e il vocabolario della cultura razionalista.

–Perché –spiega– a un certo punto tutte le culture arrivano a un uso quasi automatico del vocabolario o del lessico.

Sai già come è fatta una porta, come sarà una finestra, il tetto, l'impaginazione della facciata, e a quel punto non fai più cultura, fai silenzio–.

I temi dibattuti dagli architetti radicali erano vasti, comportavano il ripensamento e la rifondazione dei meccanismi della progettazione e quindi anche dei rapporti con la committenza e di quelli con il pubblico a cui i progetti erano destinati.

Se il punto di partenza per questo ripensamento era l'utopia di una totale autonomia e indipendenza progettuale, anche il cliente diventava un cliente immaginario, illuminato, democratico, con sense of humor, un cliente ossessionato più dalla vita che dagli affari, più dai destini che dai programmi.

In questo quadro le ricerche di tecnica progettuale si sono spinte molto lontano e in molte direzioni, fino a sfiorare, per esempio, l'idea di un tavolo da disegno per un architetto nomade che potesse sempre essere sul posto –(...) Durante il periodo radicale che va più o meno dal 1966 al 1973-74, quasi tutti (gli artisti) impegnati in questa operazione di introspezione critica hanno dedicato la maggior parte del tempo a produrre progetti che

sono poi stati chiamati di controdesign (o controcultura)–.

Scrivono Sottsass nel 1972: –Adesso si parla tanto di controdesign, c'era il controdesign anche alla mostra italiana di New York, (Italy. The new domestic landscape, MoMa, New York, inverno 1972, cit.) non ne parlano le signore ma quasi, forse ne parlano gli studenti di architettura ma io non ne conosco, le redattrici delle riviste mi chiedono con gli occhi sbarrati: E il controdesign? (...) Ed eccoci qua, tutti imbarazzati a mettere in scatola sotto vuoto questo affare del controdesign, che naturalmente non si può mettere in scatola perché, speriamo, non è un dado da brodo ma un atteggiamento, non è una faccenda di cui parlare con un bicchiere di whiskey in mano (se no siamo fregati), non un'etichetta autoadesiva da incollare da qualche parte per difendere la genuinità della merce come si fa quando si dice vero Chianti! (...) il controdesign è una rabbia o meglio una noia o forse una disperazione o forse una presa in giro o forse, semplicemente il risultato della consapevolezza di quello che sta succedendo negli atti e nei discorsi che si fanno intorno al DESIGN, dato che questo design sta diventando un affare sempre più impegnativo e consumato, pompato, sollecitato e soprattutto usato per gli affari di tutti (...). Con l'andare del tempo questo gigantesco intralazzo, questo gigantesco indaffararsi verniciato di cultura (o di bellezza) questa ruota vertiginosa che gira, gira, gira sempre più in fretta (...) qualcuno ha capito che cosa è: qualcuno non si lascia più incantare, qualcuno è diventato sospettoso, qualcuno ha pensato, sta pensando, che tutto sommato questa è la ruota che farà sempre sentire chi la usa come uno dei pochi possessori di tessere speciali per andare nelle file davanti, sentirsi davanti, girarsi indietro a guardare quelli dietro e sentirsi davanti eccetera.

Per questo il controdesign non è una formula ma un modo di essere consapevoli, un modo di sapere, di sentire che il meccanismo così come funziona non è quello ideale; e se nessuno si sente abbastanza forte da cambiare il meccanismo, o anche se nessuno crede che i meccanismi si possono in realtà cambiare, l'idea è che valga la pena di scendere sotto la

patina arcadica dell'ottimismo, portandosi dietro il proprio disastro, o i disastri generali, la propria solitudine, o la solitudine generale, la propria alienazione, o l'alienazione generale–.

3. La definizione di "transavanguardia" appare per la prima volta in occasione della mostra "Sieben aus Italien" tenutasi alla Kunsthalle di Basilea nel 1980 dove espongono Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Nicola De Maria, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Luigi Ontani ed Ernesto Tatafiore.

Circa le interpretazioni mediatiche introdotte in campo artistico da tale fenomeno si segnala S. Casciani, La festa è finita; in "Domus", febbraio 2003, n. 856, p. 94 e sgg.

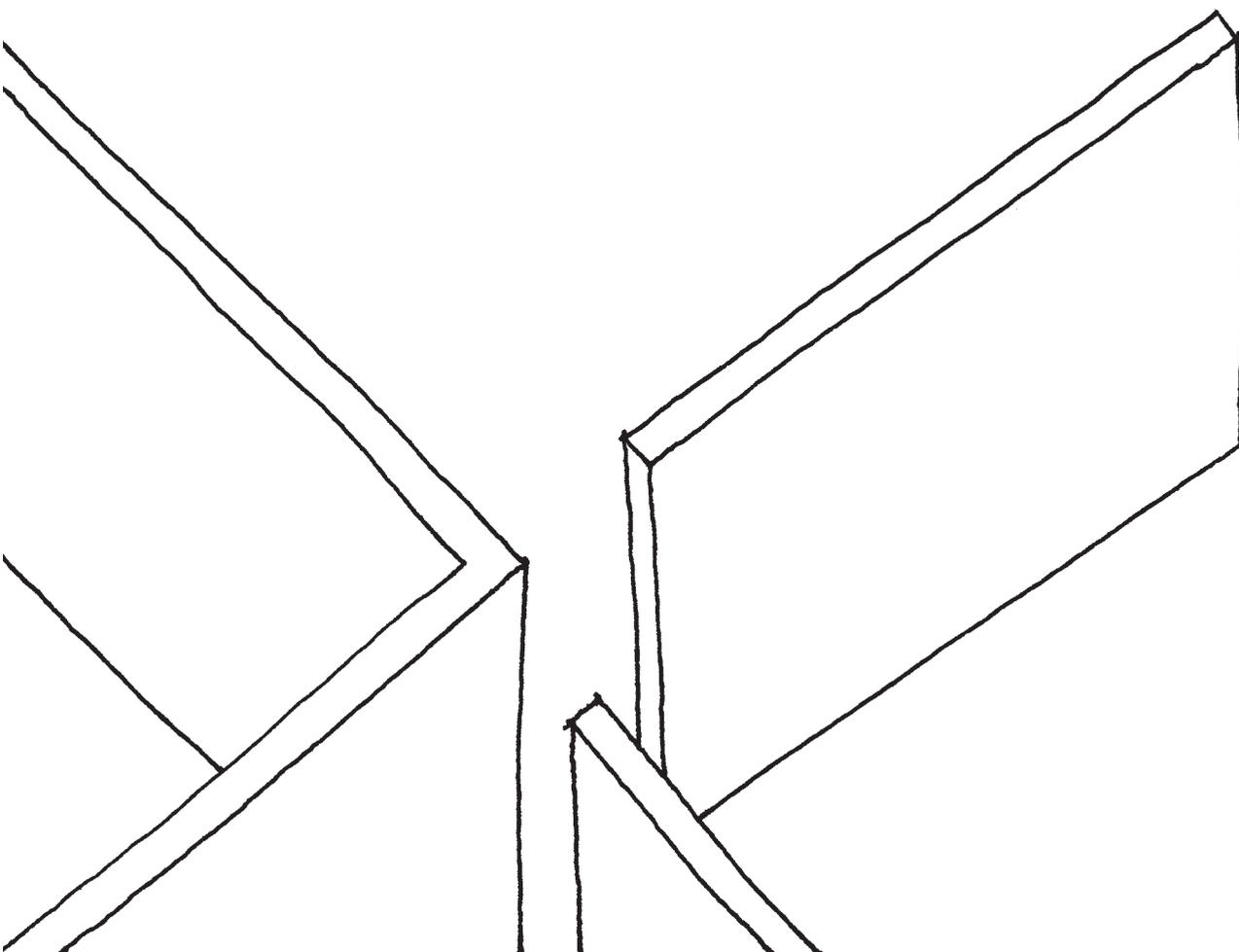
"(...) non potrà sfuggire il fatto che quel complesso di tendenze e fenomeni artistici che negli stessi anni hanno trovato la loro espressione –sotto la generica etichetta di post-modern (per l'architettura), di neomodernismo (per il design) e, per l'arte italiana, di transavanguardia– segnano per l'opera e la figura dell'artista in Italia una metamorfosi che porta con sé gioie e sofferenze di una trasformazione irreversibile.

Quello che a lungo era stato un provinciale mondo dorato, in cui i rapporti avvenivano quasi esclusivamente tra committente (gallerista) e autore, con la semplice consacrazione finale del pubblico, del collezionista o dell'utente (per il design e l'architettura), con l'implosione della cultura Pop vedono anche in Italia l'irruzione violenta del vero business dell'arte e con esso di figure completamente nuove:

i trend-setter, gli esperti di marketing, gli operatori degli apparati museali internazionali (che iniziano la loro forte espansione) e ovviamente quelli della comunicazione.

Tutti insieme, in qualche modo agendo anche da rappresentanti non democraticamente eletti del pubblico stesso, sottopongono gli artisti a una pressione psicologica e culturale prima d'allora mai vista.

L'artista è chiamato ad assolvere non più semplicemente al ruolo privilegiato di artigiano dell'opera, ma deve trasformarsi in medium (in senso medianico) in grado di trasferire nell'oggetto tutta la complessità –solo apparentemente superficiale– di pesanti condizionamenti culturali e di mercato."



**SALA ATOLLI**  
**BIANCA 2003-2006**











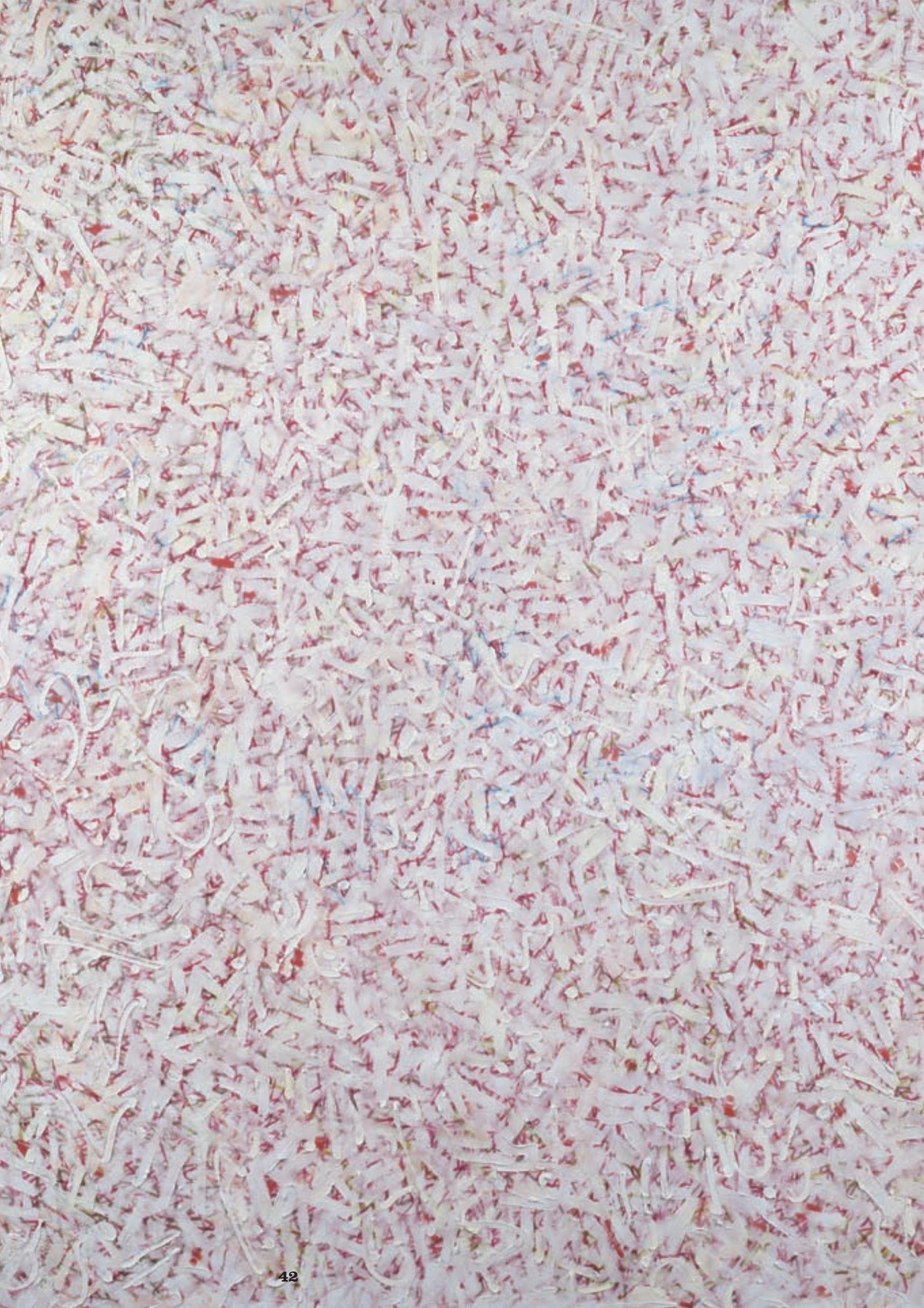
















*Sala Bianca/  
Atolli/  
2003-2006*

33/34  
*Reticolati*, 2005  
(*Bianco su bianco*)  
Olio su tela  
100x70 cm

35  
*Il platano*, 2003  
(*Bianco su bianco*)  
Olio su tela  
100x70 cm

36  
*Opinioni*, 2005  
(*La foce n. 2*)  
Olio su tavola  
130x130 cm

37  
*Reticolati*, 2004  
(*Il G8 di tutte  
le piazze del mondo*)  
Olio su tela  
100x70 cm

38  
*Anime*, 2005  
Olio su tavola

130x130 cm  
39  
*Aperture fra opinioni  
distanti*, 2005  
Olio su tela  
100x70 cm

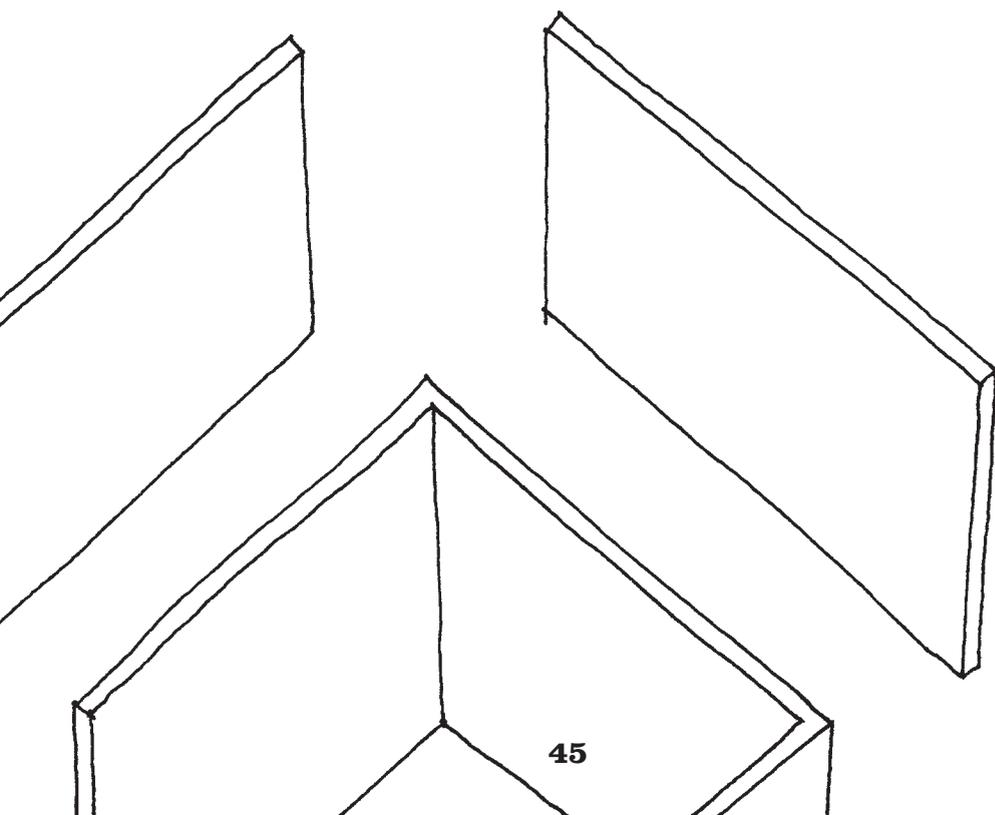
40  
*Il vertice*, 2005  
(*Opinioni di un leader*)  
Olio su tela  
130x130 cm

41/42  
*Vasi*, 2005  
Olio, tempera acrilica  
e smalti su ceramica  
vetrificata.  
Misure varie

43  
*Ritmica*, 2005  
(*Bianco su bianco*)  
Olio e lampostil  
su tavola  
80x140 cm

44  
*Ritmica*, 2000  
Olio su tela  
130x80 cm

45  
*Vasi*, 2005  
Olio, tempera acrilica  
e smalti su ceramica  
vetrificata.  
Misure varie



# Aldo Pogliani. Mantova e una donna

Comune di Mantova

*Sindaco*  
Fiorenza Brioni

*Vicesindaco  
e assessore  
alla cultura*  
Ilario Chiaventi

*Ufficio Mostre*  
Carlo Micheli  
Marco Boselli

*Mostra a cura di*  
Leo Guerra  
Carlo Micheli

*Coordinamento*  
Leo Guerra  
con Alessia Buratto

*Progetto  
di allestimento,  
grafica in mostra,  
catalogo  
e comunicazione  
esterna*  
Leo Guerra

*Realizzazione  
dell'allestimento*  
Falegnameria  
Mossini, Mantova  
E'NT Graphic,  
S. Giorgio di Mantova  
SB srl,  
S. Giorgio di Mantova  
Bresciani Visual,  
Paitone, Brescia  
Denis Forapani,  
Mantova  
Zovi Gianluca,  
Campitello

*Fotografie*  
Tiziano Gandolfi

*Video*  
Dedalo & Partners,  
Cesano Maderno

*Stampa del catalogo*  
Ramponi Arti  
Grafiche, Sondrio

*Presidio della mostra*  
VERONA 83, Verona

*Trasporti*  
Ufficio Mostre,  
Comune di Mantova

Il video  
*Tass (Tra) Rit -  
Tassonomia  
di un ritratto.  
Chimica, fisica  
e mimica nel lavoro  
di Aldo Pogliani*  
(DVD, 5', b/n, Italia,  
2006) è stato girato  
in occasione della  
mostra ed è parte  
integrante  
della stessa.

Il presente stampato  
è stato tirato  
in 5000 copie.

2006 © Aldo Pogliani  
2006 © I collezionisti  
per le immagini delle  
opere non attribuite  
2006 © Per i testi,  
gli autori.

Aldo Pogliani è a  
disposizione  
dei proprietari  
di immagini  
riprodotte  
in catalogo, cui non  
sia stato possibile  
citare la fonte.

Tutti i diritti riservati.  
Vietata la vendita.

Un ringraziamento  
particolare va a tutti  
i collezionisti che  
hanno gentilmente  
concesso le opere  
esposte in mostra e  
riprodotte in questo  
stampato.

Si ringraziano  
Ettore Buratto,  
Marco Cioccarelli,  
Paolo Cioccarelli,  
Alessandro e Peppino  
Cossi, Rezio Donchi,  
Maurizio Gandolfi,  
Donatella e Nerio  
Gazzoni, Mirko  
Stoppani e Massimo  
Villa, per aver contri-  
buito in varia misura  
alla realizzazione  
della mostra e degli  
eventi collegati alla  
vernice.

Un grato saluto infine  
va a Ernesto De  
Bernardi, Giuseppe  
Sassi, Dino Tarabini,  
Michele Gusmeroli  
e Franco Rinaldi  
che con la loro ami-  
chevole partecipazio-  
ne hanno facilitato le  
attività di raccolta e  
selezione dei dipinti  
presso l'archivio di  
Aldo Pogliani.

## Custercast

Comune  
di Mantova



Provincia  
di Mantova



Special partners:



Sponsor:



Sponsor tecnico:



Si ringrazia la galleria  
uno arte, Sondrio



Orario di apertura: martedì-domenica  
10.00-12.00 / 16.00-20.00  
lunedì chiuso  
ingresso libero

**Aldo Pogliani**  
**MANTOVA E UNA DONNA**  
**20.5-30.6.2006**  
Mantova, Palazzo della Ragione  
Piazza delle Erbe

LA MOSTRA DI  
ALDO POGLIANI  
CONTINUA IN  
www.aldopogliani.it  
www.custercast.it

barocca: "Il suo contatto con la realtà –

scrive Gerardo Monizza, presentando la

mostra di Tirano – sta quotidianamente

nel fare, senza risparmiarsi, impegnandosi

a produrre per riuscire a dare concretezza

alle proprie sensazioni o alle – come lui

stesso le definisce – emozioni indicibili.

Indicibili piuttosto come "difficili, ma non

come intraducibili. Di fatti Pogliani parla

attraverso le sue opere traduce le visioni

che lo colpiscono sulla tela". In effetti i

suoi quadri, tra i vari pregi, hanno quello

di colpire direttamente il visitatore, quasi

senza preavviso, ma, passato la sensazione

più compiuta e profonda dell'opera.

Dalla presentazione di Giovanni

Quadrrio Curzio al catalogo della mostra

"Montagne 2002 - Orobie e Retiche nel

revival di Aldo Pogliani", Teglio, chiesa

di Sant'Eufemia, ser. 2002.

Aldo Pogliani, pittore milanese si presenta

per la prima volta a Tirano con questa per-

sonale; a me, come tiranese, suo amico ed

estimatore ha chiesto di scrivere poche

righe di presentazione, cosa di cui gli sono

grato e che faccio volentieri in occasione di

questa esposizione che segue quella dello

scultore Mario Negri in uno dei luoghi più

prestigiosi della nostra cittadina. Questo

non vuole evidentemente essere un testo

critico, né avrei titolo per farlo, bensì la

semplice testimonianza di un apprezza-

mento e del modo con cui mi sono avvic-

nato alla Sua opera. Pogliani vive e lavora

al di fuori di ogni regola e corrente; il Suo

lavoro, aiutato da una straordinaria abilità

pittorica, nasce liberamente ed allo stesso

modo si offre all'occhio dell'appassionato

in un rapporto diretto, senza bisogno di

mediazioni. La sua lettura è semplice,

immediata, così come immediato è l'atteg-

giamento dell'autore. Per questo credo che

il modo migliore di avvicinarsi alla sua

pittura sia quello di lasciarsi condurre dalle

sensazioni, dal colore, dalla continua varia-

zione dei temi che propone senza precon-

certi, senza cercare parentele o somiglianze

ma guardandolo con semplicità. Così ho

conosciuto la sua pittura ed ho imparato a

considerare la sua presenza come un fatto

amichevole, naturale, capace di dare ogni

volta una sensazione di piacere, di rinnova-

re la convinzione che l'espressione artistica,

di qualunque tendenza sia, purché cercata

con passione, possa dare sempre esperienze

nuove e felici.

MOSTRE

## PERSONALI

1971

Galleria Michelangelo, Firenze

Galleria Il Vettore, Milano

Atelier des Images, Metro Porta Venezia,

Milano

1972

Galleria Il Ricciolo, Milano

FAB, Biassono, Monza

Galleria Pace, Torino

1974

Galleria dei Mille, Torino

Palazzo della Permanente, Milano

1975

Palazzo Reale, Milano

TGI RAI, Milano

Studio A, Milano

Brerare, Milano

Club Cardinale, Milano

Galleria Crespi, Gallarate

1976

Galleria Internazionale Il Poliedro, Roma

1978

Galleria Pace, Milano

Sala delle Alabarde, Palazzo Vecchio del

Comune, Cremona

1993

XXXIII Festival Internazionale della

Canzone Italiana, Sanremo

Manifesto RAI-Unicef

1994

MIART, Fiera di Primavera, Milano

Chiesa di Sant'Antonio, Morbegno,

Sondrio

1995

Palazzo Salis, Tirano, Sondrio

1996

Ascolago, Ascona

Chiostri di San Pietro in Arrio, Como

1997

Palazzo Borromeo, Cesano Maderno, Milano

1998

Sala Ligari, Palazzo del Governo, Sondrio

1999

Palazzo Comunale, Padermo Dugano, Milano

2001

Sala dei Servi, Tirano, Sondrio

2002

Chiesa di Santa Eufemia, Teglio, Sondrio

2003

Sala Radice, Cantù, Como

Villa Fornari Banfi, Carnate, Milano

Chiesa di Santa Eufemia, Teglio, Sondrio

Circolo della Stampa, Sala Montanelli,

Pogliani. Le avventure della forma.

1967-2004"

Palazzo Terragni, Lissone, Milano

"Genova 2004", partecipazione agli eventi

culturali della manifestazione

2005

Galleria Comunale, Surti, Roma

Palazzo Pretorio, "Archeologia cosmica",

Chivenna, Sondrio

2006

Kunst handel, Basel, CH

1968

Galleria Parodi Gabardi, Sanremo

Galleria d'arte Chiabero, Savona

1970

Villa Del Bosso, Carate Brianza, Milano

Galleria Caveri, Torino

1971

Galleria del Morone, Milano

Galleria Eickenberg, Brescia

1974

Galleria Morserci, Mantova

Galleria Le Vele, Milano

Galleria Il Prisma, Milano

Salone dell'Annunziata, Milano

1975

Galleria Il Tercio, Roma

Galleria Cataggi, Firenze

Galleria T'81, Roma

Galleria Levi, Milano

1978

Gallerie Esteban Rauch, Monte-Carlo

Galleria Rizzelli, Varese

1980

Galleria Deangeli Leone, Torino

Galerie Pierre Witschinsky, Paris

Galerie Rahnsen, Wolfsburg

1981

Galleria N.H. Paci Dalò, Roma

Gallerie Esteban Rauch, Monte-Carlo

Galleria Varese, Sanremo

1982

Sala delle adunare, Casa del Fascio, Meda,

Milano

1985

Galleria di pittura contemporanea, Novara

Galleria Il Polibio, Milano

Galleria San Zulian, Venezia

Galleria Missori, Monticello, Como

1988

Scuderie di Palazzo Regio, Colorno, Modena

2005

Hotel Monopol, Санкт Морitz, CH

Grand Hotel Kempinski, Galerie Roseg,

Санкт Морitz, CH

## ALDO POGLIANI

## CURRICULUM

### VITA

Aldo Pogliani nasce a Milano nel 1936.

Dopo il diploma costruisce, in un perio-

do di grande espansione industriale, una

società specializzata in sistemi termodina-

mici applicati al settore petrolchimico;

nel 1967, attratto dalle arti figurative,

incomincia a dipingere e l'anno successivo

espone presso una mostra collettiva a

Sanremo. Nel '71 tiene la prima Personale

alla Galleria Michelangelo di Firenze,

seguita da esposizioni sempre più fre-

quenti che lo conducono nel '72 ad aprire

uno spazio-laboratorio a Milano in via

Vincenzo Monti frequentato dai critici

"operativi" Portolupi, Budigna e Carlu-

cio, mentre aumenta la curiosità attorno

al suo lavoro anche in ambito pubblicitari-

co. E' del '75 lo speciale giornalistico

televisivo che lo ritrae all'opera in tandem

con Alberto Burri. Segue l'intensa attività

espositiva degli anni Settanta che si con-

clude con la nascita del Tass.Tra.Rit.,

originalissima ricerca pittorica oscillante

tra astrattismo compositivo e action pain-

ting, che gli vale importanti riconoscim-

enti pubblici e di critica. Il decennio

successivo si apre con l'incarico della Rai-

Comune di Sanremo per la realizzazione

del poster per il XXXIII Festival

Internazionale della Canzone Italiana ed

altre commesse a carattere sociale (Unicef),

mentre si compie il definitivo allontanam-

ento dalla riviera ligure in direzione del

borgo medievale di Teglio, in Valtellina

dove attualmente vive e lavora.



so. Gli si è trovata molto sicurezza. Labbandono e il superamento del figurativomostera, saturare i nostri occhi della natura inconcepibile, lanciare nell'astratto il concreto, si che dalla ripercussione reciproca larghe e passose pennellate, ricche di colore, possenti, dietro le quali si indovina la tensione di una realtà, amata per le sue continue azioni e reazioni. Pogliani è un artista dotato di una carica vitale eccezionale, ne è testimone l'espressività del colore, attraverso cui scandisce con ritmi susseguiti, pulsanti i suoi bisogni esistenziali. È anche un uomo eccezionalmente coraggioso e, forse suona male dirlo, "onesto". Gli si riconosce un modo di impostare il proprio lavoro che a raccomandato oggi: sa di non approfita e preferisce farsi strada con le sue sole forze. A giorni si inaugura la personale al Museo d'arte moderna di Varsavia, organizzata per tutto il mese di aprile dall'Istituto culturale e dall'Ambasciata italiana, che raccoglie le sue opere più importanti: come alcune del periodo neofigurativo picassiano fino alle ultime composizioni astrate. Un artista da seguire nelle sue evoluzioni espressive che rimandano sempre al suo bisogno di affrontare il reale rinnovando continuamente il suo modo di rapportarsi con esso. Le opere di Pogliani, quindi, vive e sempre alla ricerca di una tensione o di un equilibrio migliore, riflettono l'intensa vita intellettuale dell'autore.

**E. Marciano, *Avanguardia artistica***

***Italiana. Aldo Pogliani, in "Italia Artistica" n. 3, Milano, giu. 1975, p. 35.***

"C'erner l'artropo sistemato poiché restringe, riduce il raggio vive della visione, intromponepene spaziale. **L. Reverberi, *Pogliani pittore, in "L'Alpino", n. 1, Milano, gen. 1981, p. 27.*** Durante l'ultimo pellegrinaggio sull'Orti-gara, ebbe il piacere di incontrare un amico milanese che, in compagnia del padre, era tornato, come ogni anno, sulle sacre terre "Reticolari". Si può riparlare di lontananze spirituali, di dimensioni emotive e di sentimento del colore che determina il sentimento della materia. Si può infine affermare che le linee e i profili di quest'arte non sono soltanto suggestive forme geometriche, ma "forze irradianti, la cui tensione è tutta nella sostanza stessa del magma cromatico".

**Dal commento epistolare del critico**

**francese André Verdet a seguito di una visita alla personale dell'artista tenutasi a Milano, Galleria Pace, nei mesi di aprile-luglio 1978; pubblicare**

**successivamente nell'introduzione ai "Dieci quaderni di pittura di**

**A. Pogliani", 1998-2001.**

quattro più in quale galleria, delle opere di Aldo Pogliani, o il dono del cambiamento pittorico, della metamorfosi plastica. Avevo fatto in Italia, credo a Milano, ma non ricordo più in quale galleria, delle opere di Aldo Pogliani. Avevo notato in questo pittore una netra tendenza in ciò che storicamente è convenuto chiamare astrazione lirica gestuale. Si può notare che i quadri di Aldo Pogliani sono stati ispirati dall'opera di Hans Hartung, il caposcuola inconterato del "gesto", il pittore geniale, dal giovane esponente dell'avanguardia artistico-italiana, di quell'avanguardia, per intendere, che è fuori dal piano d'un astratto velleitarismo culturale, ma seriamente ancorata al principio di creare "opere della pittura". Per questa ragione dedichiamo dopo Fiume e Spreafico, volentieri la copertina di Italia Artistica al Pogliani e invita-sia del meraviglioso poeta che è Marc Tobey, sia del non meno splendido visionario che è Henri Michaux. Penso che, malgrado le "impregnazioni" pittoriche esteriori, troviamo nell'opera attuale di Pogliani la risultante plastica di una riflessione, di una meditazione più coerente che in passato. Ben realizzati tecnicamente, congegnati con brio e minuzia nel particolare, con sicurezza nella messa in opera dell'insieme, i suoi quadri, malgrado il brulichio molecolare di segni eranti, gravanti nell'infinito, malgrado il groviglio vitali di forme che di linee, i suoi quadri hanno un movimento "orchestrale" di microscopiche (o telescopiche) ci riprova alla biologia – e terreste o siderale che sia, l'infinitamente piccolo lo si comprende solo raggiungendo l'infinitamente grande nella sua struttura fisica fondamentale – le nevature grafiche che ne sono l'immagine lirica riecheggiano tuttavia nel dominio del campo pittorico e ci suggeriscono più che parlari. Spesso i segni invadono con il loro movimento vorticolare microbi o baceri – tutto lo spazio del quadro. Talvolta i segni si localizzano in un punto geometrico di linee che dividono lo spazio in tanti piccoli quadrati: questo modo di distribuire le linee mi sembra infelice, Ma la conoscenza dell'artista è avvenuta caledoscopio, distesa con cura sulla tela. Ma la conoscenza dell'artista è avvenuta cole tracce di colore, quasi un'immagine da rivisita d'arte e lo collegavo a tante piccole avorio sentito o per averlo letto su qualche nome di Aldo Pogliani mi era già noto **Sant'Antonio a Morbegno.** Il nome di Aldo Pogliani mi era già noto novembre 1994 presso la chiesa di **"Omaggio alla Valtellina" tenutasi nel**

***E. Salvini, *Riflessioni sulla pittura di Aldo Pogliani, commento alla mostra****

**novembre 1994 presso la chiesa di**

ne conviviale di amici: egli mi si è presentato con gentile affabilità in compagnia di un grosso cane nero e, quasi subito, è cominciata una conversazione spontanea, priva di formalità che trascorrea rapidamente dall'arte moderna ai pizzoccheri. Questa è la figura dell'uomo che ha dipinto i numerosi pezzi esposti nella sua personale di Morbegno. Direi che la spontaneità del carattere lascia un segno tangibile anche nella sua pittura; infatti, in essa, al di là tanto care a noi Alpini. Io lo conosco da tanto, da 15 o forse 20 anni, e sapovo della sua attività artistica perché io stesso avevo scritto per lui articoli di critica particolaremente positiva, ma non sapovo che il padre fosse un combattente dell'Ortigara. Questo maestro dell'arte pittorica è Aldo Pogliani, nato a Milano nel 1936 ove vive in città con studio in Via Monti, 54. Persona intellettuale, schivo alle lodi e alle adulazioni, viso franco e leale, facile al sorriso, crea intorno a sé un alone di simpatia. Conosco l'evoluzione della sua pittura, dalle primenature morte, i nudi del periodo partigiano, dai reticolati, agli astratti di oggi. Colorista per eccellenza amalgama i colori sulla tela con tonalità forti, accostandoli a volute e del morto e mi faceva notare come in tale errore fosse caduto lo stesso Gurtuso successivo agli anni cinquanta), ma anche attraverso la conoscenza delle opere e dei pittori che a creare l'arte moderna hanno contribuito. È da rilevare, poi, come egli sia attento a cogliere in ogni ambito tutto ciò che vi è di positivo e ad elaborare piuttosto che a designare ogni sorta di opera affermare che questo è più o meno rispondente alla sensibilità o al gusto di chi lo guarda, che dimostra e non dimostra una particolare abilità tecnica da parte del suo autore; ma, assolutamente, che è un fallimento, perché, in questo modo, si darebbe un giudizio per nulla corretto, da un punto di vista in primo luogo morale, sull'intertoria dell'individuo che si è cimentato nella sua realizzazione. "Delle cose umane non si deve né ridere né piangere, ma capire", anche perché capire gli altri diventa la via maestra per capire se stessi. Il titolo dell'esposizione è Omaggio alla Valtellina, perché la maggior parte delle opere qui esposte sono state concepite e realizzate durante la permanenza in Valtellina di Pogliani". Siamo, dunque, di fronte ad un'interazione dello spazio in cui viviamo ed il pittore stesso si interpreta all'interno di tale spazio e ne diventa un elemento. In questo modo, può esprimersi attraverso la figuratività, non certo calligrafica e basata sul disegno, ma sempre attuata mediante il gioco dei colori. Si hanno, pertanto, dei paesaggi variabili dalle tinte calde che suggeriscono la forza prorompentodell'estate, e dell'estate, dove predominano i gialli, i blu scuri e i rossi, alle tinte più tenui del pastello, dei bianchi e dello sfumato dell'alba e l'atmosfera ovarata di certe giornate d'autunno e d'inverno: albe-

mente nella capitale francese sono in recn-pa mista ove sono stati evidenziati i pastel-rici che definiscono lo spazio costruito, ora rigidi ed angolosi, ora morbidi e circo-scr-venti tasselli colore. E' pittura saggiamente costruita nella quale nulla è affidato al caso, ma l'acquistare di un quadro, oltre al piacere, deve dare una vanaggio economi-co, e le opere di Pogliani sono già un sicu-ro e proficuo investimento.

**M. Portolupì, Incontro con un pittore cbe brucia le tappe – E' il giovane Aldo Pogliani un forte matertico articolo di terza pagina in "La Notte", Milano,**

25 gen. 1972.

Sono pochi i pittori che superare le incer-tezze delle prime mostre personali s'avvia-egli dissacca, smembra, distrugge, ma che raggono a modello una realtà visiva che fatto pittorico. I paesaggi, i fiori di Pogliani che attivizzi lo scherno del quadro. Questo, direi quasi giocherellata di pennello, per-forti e il matertico ad olio viene a volte separato da contrasti acrilici di notevole effetto luminoso. Resta a questo genere a volte impulsivo a volte violento nella forma, ma a stratificazione del colore si raggruma o si espande come fosse tessuto vegetale. Il gesto rotondeggiante dei colpi di spatola o di pennello non fa che confer-mare una volontà di assoluto e di comple-to, che è in fondo ciò che l'artista tenta di raggiungere anche a livello della condizio-nalità esistenziale quotidiana. Tipico colorista, ma nel senso più raffinato, subordina il disegno alle esigenze del colore e, siccome il colore senza la forma dà la sensazione di Brindisi, Guidi, Tozzi, Sassu, Migone, Morlotti ... Un giovane tra artisti d'inve-stra (uno consegnato alla storia, Campigli) perché dorato, perché ha un'avvenire davanti a sé in quanto egli "... bucia le tappe – già scrivevo – procede svelto sul piano della qualità, del miglio-ra-mento della sua pittura forte incisiva nella stessa deformazione matertico-espressivi-stra. Partito da una realtà di spetrali caso-lari nel verde della campagna, l'artista ha capito che a sommuovere la matertia colori-stica, a farla vorticare di spatola, di pennel-lo, a rendere fiammante un rosso pungente nel verde umido raggiungeva il massimo del suo rendimento. Così ha fatto. Intervendendo per di più con matertie estranee dentro le paste cromatiche, Pogliani ottiene adesso un'indavolata, architetture d'incidenze sensibili affrettellate nel quadro alla fonte che, a non voler porre mente e dare troppo peso al gtuoco dell'inconscio, sarebbero dell'interesse prevalentemente segnico di questa sua stagione. Di recente, una serie di viaggi all'estero, le vedute di alcune città emblematiche (di Varsavia, in parti-colare) hanno ricondotto Pogliani a una nuova esigenza di meditazione e di relabo-razione espressiva dei dati della realtà esterna in una relazione emozionale molto

**L. Budigna, L'urgenza espressiva nella pittura di Aldo Pogliani, articolo di terza pagina in "La Notte", 12 lug. 1972.**

Il pittore Aldo Pogliani ha fatto una mostra personale alla galleria "Pacdue" di Torino. Mostra di livello d un artista estro-sociale, che trae spunti e ottiene risultati di considerazione entità dalla matertia pittorica, separato da contrasti acrilici di notevole effetto luminoso. Resta a questo genere a volte impulsivo a volte violento nella forma, ma a stratificazione del colore si raggruma o si espande come fosse tessuto vegetale. Il gesto rotondeggiante dei colpi di spatola o di pennello non fa che confer-mare una volontà di assoluto e di comple-to, che è in fondo ciò che l'artista tenta di raggiungere anche a livello della condizio-nalità esistenziale quotidiana. Tipico colorista, ma nel senso più raffinato, subordina il disegno alle esigenze del colore e, siccome il colore senza la forma dà la sensazione di Brindisi, Guidi, Tozzi, Sassu, Migone, Morlotti ... Un giovane tra artisti d'inve-stra (uno consegnato alla storia, Campigli) perché dorato, perché ha un'avvenire davanti a sé in quanto egli "... bucia le tappe – già scrivevo – procede svelto sul piano della qualità, del miglio-ra-mento della sua pittura forte incisiva nella stessa deformazione matertico-espressivi-stra. Partito da una realtà di spetrali caso-lari nel verde della campagna, l'artista ha capito che a sommuovere la matertia colori-stica, a farla vorticare di spatola, di pennel-lo, a rendere fiammante un rosso pungente nel verde umido raggiungeva il massimo del suo rendimento. Così ha fatto. Intervendendo per di più con matertie estranee dentro le paste cromatiche, Pogliani ottiene adesso un'indavolata, architetture d'incidenze sensibili affrettellate nel quadro alla fonte che, a non voler porre mente e dare troppo peso al gtuoco dell'inconscio, sarebbero dell'interesse prevalentemente segnico di questa sua stagione. Di recente, una serie di viaggi all'estero, le vedute di alcune città emblematiche (di Varsavia, in parti-colare) hanno ricondotto Pogliani a una nuova esigenza di meditazione e di relabo-razione espressiva dei dati della realtà esterna in una relazione emozionale molto

**F. Prestipino, "Le mostre d'arte - Aldo Pogliani" articolo di terza pagina in "La voce del Popolo" quotidiano torinese, Torino, 19 nov. 1972.**

Aldo Pogliani, un giovane pittore prove-niente dall'ambiente milanese e presente alla galleria "Pacdue" (Via dei Mille 22) viene presentato in catalogo come un arti-stra che "brucia le tappe" sotto la spinta di una presenza in catalogo come un arti-stra che "brucia le tappe" sotto la spinta di una foga inventiva che lo fa procedere spe-cialmente assimilato, ci mettono di fronte ad un pittore ormai privo di timidezze.

**L. Reverberi, presentazione (senza titolo) del catalogo introduttivo alla mostra personale tenutasi a Torino, presso la Galleria dei Mille, il mese di gennaio 1974.**

Incontri qualche anno fa ad una sua mostra personale Aldo Pogliani ed in quella occasione conobbi anche la sua pit-tura. I suoi quadri mi entusiasmarono subito, ed allora scrissi di lui che, nonostante fosse un pittore ormai privo di timidezze.

**A. Minucci, Nelle gallerie torinesi - Vortice di colori e spazi siderali articolo di terza pagina in "La Stampa", Torino, 7 feb. 1974.**

Il pittore milanese Aldo Pogliani espone alla galleria di Via dei Mille 22 una qua-rantina di opere in cui l'elemento naturale viene composto in forme tondeggianti e ricche di spunti, a volte, la forma delle quali si può incuire, a volte, la forma della pittura quasi per caso, dimostra di essere uno dei pochi autodidatti arrivati ad esprimersi con franchezza. C'è infatti in queste composizioni che si ripetono quasi sessant'anni fa, una spigliatezza (a volte eccessiva e incontrollata), una foga di crea-tività e di contrasti che, soprattutto per il colore denso di umori è sempre ben accor-dato, non mancano di forza espressiva.

**L. Cisaroli, Aldo Pogliani: impressioni di colore, in "Il cigno" mensile d'arte, n. 3, Milano, apr. 1974, p. 19.**

Aldo Pogliani ha terminato da pochi gior-ni la sua personale alla Galleria dei Mille. Era il secondo appuntamento con Torino, una città di tradizioni artistiche molto raffinate che segue lo sviluppo dei suoi artisti con acume critico, a volte addirittura con puntiglio. Pogliani ha avuto succes-

Analizzando la condizione pittorica di Pogliani si giunge alla considerazione che è artista capace di fornire sensazioni positive al pubblico attraverso una sua composizio-ne fatta di colore, forma e matertia. Larghe compiture di colori puliti, tersi, piani costruiscono il fondo aereo sul quale l'im-missione di matertie estranee si fonde in una amalgama costruita. Sono tele, carte, sacchi in frammenti ora tesi ora tor-mentati che egli artichisce con un com-pletamento di colore: elementi che non frangono l'armonia pittorica, anzi la esalta-anche qui un riferimento culturale indi-gno nell'unità delle opere. Dovessi tentare una frammentazione dell'intero tessuto della visione in episodi sintetici e allusivi che, per altro, puntualmente si ricompon-gono nella matertia pittorica, anziché nel punto di vista strutturale che cromatico. La tecnica del collage, in defini-tiva, ma esaltata in una dimensione di memoria la stupenda "Città spagnola" del

particolare poetica che trasforma la matertia in puro spazio pittorico. La super-ficie quindi non ha più il piano della tela sulla quale pittoricamente si costruisce la dimensione spazio, ma fruendo di una real-tà fatta di piani volumetrici crea nuove dimensioni sensibilizzate e dal colore stes-so e dalle ombre o dalle rifrazioni della luce. In sintesi potremmo dire quindi che questa matertia crea uno spazio e che questo spazio non è solo matertia bensì, essenzial-mente, situazione cromatica. Le matertiche considerano volumi definitivamente strut-turati che rasenerano la condizione astratta pur conservando una base di figuratività.



67.06

# Aldo Pogliani Natural History

© 2006 by CusterCast • Supplemento rilegato al catalogo della mostra "Aldo Pogliani. Mantova e una donna" • 20 Maggio 2006

HANNO SCRITTO  
DI LUI

L. Reverberi, *La pittura materica-  
astratta di Aldo Pogliani*, in "Alba"  
mensile di attualità, moda, costume, n.  
4, giu. 1971, Milano, pp. 60-61.

Incontra! qualche anno fa ad una sua mostra personale Aldo Pogliani ed in quell'occasione conobbi anche la sua pittura. I suoi quadri mi entusiasmarono subito ed allora scrissi di lui che, nonostante fosse ancora giovane e come età e come pittore, si stava incamminando a passi giganteschi sulla strada della grande classificazione artistica. Sono passati appena due anni da allora, e oggi, visitando il suo nuovo studio, vedendo i suoi nuovi quadri, ho avuto la conferma di aver colpito nel segno; il Pogliani ha cessato di essere un dilettante, è diventato un pittore professionista valuto, quorato, qualificato. La sua pittura è stata una continua evoluzione sebbene circoscritta nella sua arte creativa, restando fedele alle proprie ragioni intellettuali e stilistiche. Ora ha il "tocco" pulito, i tratti più sicuri, più netro il distacco dei colori forti e il materico ad olio viene a volte separato da contrasti acrilici di notevole effetto luminoso. Resta legato a questo genere a volte impulsivo a volte violento nella forma, ma la stratificazione del colore si ragnuma o si espande come fosse tessuto vegetale. Il gesto rotondeggiante dei colpi di spatola o di pennello non fa che confermare una volontà di assoluto e di completezza, che è in fondo ciò che l'artista tenta di raggiungere anche a livello della condizione esistenziale quotidiana. Tipico colorista, ma nel senso più raffinato, subordina il disegno alle esigenze del colore e, siccome il colore senza la forma dà la sensazione di una certa confusione, fa un accostamento tra i due che rende il tutto parte sensuale con l'appoggio ed il controllo dello spirito della ragione, e ne fa cosa affascinante, essenziale alle tendenze espressive, dentro un mondo solare derivato dal culto imperesionistico della luce. Questo geniale pittore milanese, ormai conosciuto in campo europeo, dipinge soprattutto per sé. Vendere un suo quadro anche agli alti prezzi raggiunti

sul mercato diventa per lui una pena. Il piacere di avere un suo quadro deve essere sortito da una sfacciata fortuna, la stessa fortuna che segue Pogliani, riuscendo a farlo rimanere, anche dopo tanti successi, sempre lo stesso.

M. Portalupi, *Aldo Pogliani*, in

"Le Art", n. 10, ott. 1971, Milano, p. 90. Il milanese Aldo Pogliani si è posto a bruciapelo nell'area della giovane pittura lombarda. Improvvisamente, ma con tutta la dedizione della quale può esser capace un appassionato, a cui il senso lirico delle cose trasfigurare dinanzi al cavalletto confertisce uno stato quasi d'astrazione fisica dal mondo che gli si stringe intorno. Pittura lombarda, quella di Pogliani, proprio dove tale pittura ha scavato (ed ha maggiormente artinato) più profondamente: nel paesaggio, ma in un paesaggio che non ha nulla in comune con l'ero, con il tonale, il canonico del lombardismo di coda romanica che dal gola, che dal Tosi continua ancora in centro rivoli di risorgenza, quantunque fuori dal suo vero tempo storico estetico.

E' un paesismo, codesto più facilmente

inquadrabile nella "ribellione" di lombardi molto moderni dipingenti la natura (si dica di osservare poetica sollecitata da richiami spirituali ed umani. I "fiori" di Pogliani sono l'espressione di un linguaggio sincero e simbolico e forma o sulle sue tele un gioco di colori delicati non privi di realismo estetico. Vincenzo Castelli parlano di Pogliani così si è espresso: "L'Artista dopo un lungo periodo figurativo, è ora prale sintesi in senso assoluto. Piani, volumi e spazi, si armonizzano nelle sue ben equilibrate composizioni, nel rimo di una dinamica poetica, ove i valori tecnici e formali sono resi in un concetto moderno, libero, efficace. Ciò che subito attira la nostra attenzione è quella gamma di colori che tende ad esprimere una luminosità sempre pi chiara, per cui la luce distribuita con misura, tende a creare un'emozione nuova. Nel paesaggio Pogliani sguaccia e dilata i piani di colore su distese di cieli e paesi che gli hanno dato un'espressione profonda, e nella usa sintesi è spesso evidente una evoluzione fantastica, quasi metaforica del linguaggio senza perdersi in compiacimentati descrittivi che ci porrebbe distogliere da una emozione stupenda.

O. Vona, *Incontro con il pittore Aldo Pogliani*, in "Donna", n. 4, apr. 1971,

Milano, pp. 5-8. L'incontro con il pittore Pogliani nel suo studio milanese in Via Ercolano, 3 è stato un paesaggio-Uomo. I grossi complementi ed i frasi complicati non contano, quello che conta è la realtà e la coerenza con se stessi, e questo "il Pogliani" apparso ai miei occhi.

L. Reverberi, *I quadri di Pogliani sono un sicuro investimento*, in

"Il Lombardo", n. 1-35, Milano, gen. 1972, pag. 19.

F' indispensabile nella presentazione di quadri sulla stampa, rendere prima edotti i lettori sull'autore degli stessi, con una chiara e approfondita biografia. Aldo Pogliani però, pittore milanese con studio in via V. Monte al 50, gradirebbe che ciò non avvenisse perché per natura è avverso a certe manifestazioni di notorietà. Ma poiché la sua pittura ha raggiunto ormai elevati toni prestigiosi, è doveroso verso chi ammira e acquista i suoi quadri farsi conoscere, nonostante che lo stesso sia decisamente restio alla vendita delle sue opere. Dopo questa indispensabile premessa, voglio ora parlare della "sua pittura", della tecnica ma soprattutto dei colori. Pogliani, colorista per eccellenza, preciso nelle linee e nei piani tracciati, articola ritmicamente nell'entità compositiva con colori tersi e brillanti. Il rosso, bleu e verde predominano, solo contrastati da tratti di bianco o nero, ma che ugualmente si fondono in un amalgama pittorico, in una felice composizione cromatica. Dopo il suo rientro da Parigi, ha avuto richieste di importanti esposizioni in varie capitali europee, per mostre personali anche a carattere culturale. I quadri qui presentati fatti recente-