

**BOBO
PICCOLI**

In quarta di copertina / Back cover
Bobo Piccoli, *Figura seduta (su fondo verde)*, 1963, Olio su tela/Oil on
canvas, 130 x 97 cm
Collezione privata/Private Collection. Foto/Photo Filippo Romano

First published in Italy in 2021 by
Skira Editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in
qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

© Archivio Bobo Piccoli © Eredi Bobo Piccoli
© Gli autori per i testi / the Authors for their texts
© Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati
© 2021 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

All rights reserved under international copyright conventions.
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means,
electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information
storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Printed and bound in Italy. First edition

ISBN: 978-88-572-4525-6

Distributed in USA, Canada, Central & South America by
ARTBOOK | D.A.P. | 75 Broad Street Suite 630, New York, NY 10004, USA
Distributed elsewhere in the world by Thames and Hudson Ltd., 181A High Holborn,
London WC1V 7QX, United Kingdom.

Finito di stampare nel mese di luglio 2021
a cura di Skira, Milano
Printed in Italy

www.skira.net

BOBO PICCOLI

A cura di / Edited by Cloe Piccoli

SKIRA



Consiglio di Amministrazione | Board

Presidente | President
PierCarla Delipiano

Vicepresidente | Vice-President
Maurizio Salerno

Silvana Menapace
Beniamino Sabene
Luigi Santonastaso

Direttore | Director
Pietro Accame

Responsabile Arte e Cultura
Head of Art and Culture
Alessandra Klimciuk

In collaborazione con / In collaboration with

Comune di Milano



Presidente / President
Livia Pomodoro

Direttore / Director
Giovanni Iovane

Vicedirettori / Vice-Directors
Federico Ferrari, Maria Cristina Galli

Segreteria di Direzione /
Administration Secretariat
Simone Cozzarolo, Giulia Genise

Segreteria Docenti /
Teaching Staff Secretariat
Cristina Calò

**Bobo
Piccoli**
Archivio

A cura di / Edited by Cloe Piccoli
Con / With Archivio Bobo Piccoli
e / and The White

Testi / Texts
Clara Bonfiglio
Paolo Campiglio
Maria Vittoria Capitanucci
Maria Fratelli
Francesco Librizzi
Cloe Piccoli
Francesco Pola
Elena Pontiggia
Marco Senaldi
Francesco Tedeschi
Caterina Toschi
Angela Vettese
Giorgio Zanchetti

Progetto grafico / Design
Leftloft

Coordinamento editoriale / Editorial
Coordination
Manuela Piccolo
Vincenza Russo

Archivio / Archive
Davide Degradi
Giulia Parolin

Assistente alla ricerca / Research
Assistant
Emma Passerella

Redazione / Editing
Emanuela Chiesa
Emily Lignati

Traduzioni / Translations
Steve Piccolo

Photo Credits
Aldo Ballo
Ugo Mulas
Deffo Pozzi
Sara Rizzo
Filippo Romano

Questa pubblicazione è stata realizzata grazie al generoso contributo di /
This publication has been made possible thanks to the generous support of

FontanaArte

Fantini Mosaici

The White | Associazione Culturale

FONDI BIANCHI NELLA PITTURA NEGLI ANNI SETTANTA

GIORGIO ZANCHETTI

Il titolo "Fondamenti della Pittura" è stato scelto in
quattro lingue: Italiano, Francese, Inglese, Spagnolo.
Il titolo è stato scelto in quattro lingue: Italiano,
Francese, Inglese, Spagnolo. Il titolo è stato scelto
in quattro lingue: Italiano, Francese, Inglese,
Spagnolo.

La figura autorevole e la pittura di Bobo Piccoli hanno marcato in modo significativo la scena artistica e culturale milanese per un trentennio abbondante, dagli anni Cinquanta all'inizio degli anni Ottanta, non soltanto per l'importanza e la qualità indubbia del suo lavoro, ma anche per la qualità e la profondità delle sue relazioni intellettuali, che sono state l'anima del suo operare. Bobo Piccoli, insomma, dimostra di essere un ingranaggio fondamentale nella dinamica e nel funzionamento di quello straordinario motore creativo che è stata la Milano di quei decenni, con il recupero dell'idea della sintesi delle arti e lo sviluppo di illustri precedenti: astratto-costruttivisti, maturati prima della Seconda guerra mondiale, in una direzione propositiva e originale, e quindi vincente, nell'integrare i nuovi impulsi della arti visive (pittura e plastica), durante e oltre l'Informale, con gli esiti più innovativi della cultura del progetto e della produzione industriale, dell'architettura, della grafica e del design.

Al contrario di molti altri studiosi che si sono occupati di lui, non ho avuto la fortuna di conoscere personalmente Piccoli, ma mi sono reso conto che la sua figura e il suo lavoro sono ineludibili per chi affronti lo studio sistematico degli anni Sessanta e Settanta a Milano e che, anche indagando altre esperienze e altre personalità, è impossibile non incappare nel suo sentiero creativo, che si intreccia in modo indissolubile con quelli di altri protagonisti di quei decenni come Alik Cavaliere, Guido Ballo, Ugo e Nini Mulas¹, Arnaldo Pomodoro.

It
Mi sembra dunque importante proporre una prima riflessione su alcuni aspetti della sua produzione pittorica degli anni Settanta, particolarmente interessante perché meno nota e meno praticata dagli studi recenti, ma anche perché essa porta in sé il segno di una crisi stilistica e formale che riflette una crisi ideologica profonda: e come tutte le crisi, quando avvengono in un'artista intelligente e capace, anche questa è stata indubbiamente foriera di un rinnovamento altrettanto profondo, che nel caso della pittura di Bobo Piccoli giunge perfino a concretarsi in quel ritorno alla sintesi e a una figurazione che ha caratterizzato la prima metà degli anni Ottanta, e che Piccoli ha anticipato con grande lucidità e tempismo fin dal 1978-79. Nella sua pittura di questi anni scopriamo già tutti i segnali di un ritorno alla figurazione che non va, per semplificare, nella direzione del Neomanierismo e del Neoespressionismo della Transavanguardia, ma che si sviluppa piuttosto nel seno delle esperienze della pittura analitica e post-concettuale, predominanti sulla scena milanese dell'ottavo decennio del Novecento.

Ma torniamo al principio di questo possibile percorso. Già negli estremi anni Sessanta, tra il 1967 e il 1969, come ha sottolineato anche Gian Alberto Dell'Acqua², in alcuni suoi quadri ancora legati al passaggio tra Informale e nuova figurazione risalta la presenza di forme antropomorfe o zoomorfe che vengono sempre lette come riflesso dell'interesse di Piccoli per le "ossificazioni picassiane del 1937" e per il "surrealismo plastico di Henry Moore". Per esempio, nella figura de *La pettegola*, 1967 (p. 209) sono presenti già due degli elementi centrali che connoteranno i primi Settanta dell'artista: in primo luogo i segni grafici essenziali, bidimensionali e assertivi, d'ispirazione neoavanguardista e quasi Pop, che escono dalla bocca del personaggio e rappresentano letteralmente le parole che lo identificano per antonomasia; e in secondo luogo l'accamparsi dell'intera composizione sul bianco totale del fondo, una scelta d'impostazione che qui rivela la sua immediata ispirazione al set da studio d'animazione o al tavolo da grafico retroilluminato, sul quale le forme - i cui elementi diventeranno poi di frequente più tridimensionali rispetto a questi del 1967 - si dispongono come i pezzi di un *assemblage* neodadaista o di una sagoma del teatro d'ombre bloccate in un unico fotogramma.

La presenza del fondo bianco connota poi in modo molto evidente gran parte della nuova stagione della pittura di Piccoli a partire almeno da *Astratto* del 1969 (perché il passaggio è già avvenuto a questa data) e per tutti gli anni Settanta. I colori più brillanti hanno abbandonato decisamente la temperie dell'Informale per entrare in una dimensione di pittura diversa e più spregiudicata, ben rappresentata dalle forme tridimensionali nella parte inferiore e superiore di questo quadro e dalla nuvola maculata di bolle arancioni in secondo piano. Questo suo nuovo spazio, talvolta suggerito soltanto come allusione grazie alla presenza di una linea o di uno stretto lacerto d'orizzonte, ci appare programmaticamente dematerializzato, cioè privato della sua materia pittorica, benché l'arte di Piccoli si serva sempre degli strumenti tradizionali della pittura, nella *Pettegola* e in *Astratto* del 1969, anzi, della pittura a olio, sostituita subito dopo con la pittura acrilica, più adatta alle grandi campiture a piatto e alla sintesi grafica antiromantica e spersonalizzata tipica dei suoi lavori successivi.

Fin dall'inizio del nuovo decennio è importante il legame con un gallerista in particolare: Alberto Schubert, a Milano. Anche in questo caso la proverbiale indipendenza dell'artista fa sì che la collaborazione non si strutturi in un legame esclusivo o di lunga durata, ma questo sodalizio darà comunque frutti importanti, perché l'interesse di Schubert

1. G. Ballo, U. e N. Mulas, *Le opere scritte per il cinema*, in *Il cinema*, n. 2, 1974, pp. 11-12. 2. G. Dell'Acqua, *Il cinema*, n. 2, 1974, pp. 11-12.

per il lavoro di Bobo Piccoli si dimostra non superficiale e la sua fedeltà durerà nel tempo. Nel giro di due anni e mezzo tra il 1971 e il 1973 Schubert presenta, infatti, tre personali di Piccoli.

La prima, che si tiene dal 26 maggio al 14 giugno del 1971 nella sede della Galleria Schubert che si trovava ancora nel tratto della via Cerva ribattezzato via Cino del Duca, è una mostra chiave, perché registra in modo esaustivo la recente svolta dell'artista, ed è ben documentata da un catalogo⁵ che, cosa rara, riproduce in fotografia tutte e sedici le grandi tele recenti esposte. E per alcuni di questi quadri le riprese fotografiche per il catalogo sono l'unica documentazione visiva disponibile in archivio.

Le tre serie principali sono quelle delle Marine del 1970-71 (p. 214-215), delle Composizioni del 1970-71 (pp. 216, 218, 219, 220-221) e dei Movimenti del 1971 (p. 217), tutte dipinte nei due formati 130 x 97 o 92 x 73 cm, orientati in orizzontale o in verticale. In tutti questi dipinti è manifesta la volontà di Piccoli di giungere a una nuova sintesi compositiva: le forme plastiche o grafiche non sono più rapprese o come depositate su di un fondale bianco bidimensionale, ma al contrario si librano in uno spazio atmosferico più complesso, che utilizza la scansione e la sovrapposizione di segni pittorici elementari o emblematici, per suggerire tutta una gamma di complicazioni prospettiche, con oggetti giocati in profondità e altri che sembrano proiettarsi all'esterno, fuori dalla tela. L'allusione ai canoni della pittura di veduta e dell'astrattismo costruttivo o lirico è enfatizzata dai titoli delle serie e trova corrispondenza nella scansione paesaggistica di molti dipinti, caratterizzati da una superficie orizzontale in scorcio che evoca la distesa del mare o un monotono litorale sassoso sovrastata da una sorta di cielo mosso e tormentato da forme fluttuanti prelevate dal campionario dell'Astrattismo storico, con frequenti rimandi colti al Cubismo, al Suprematismo e al Costruttivismo, ma con un surplus poetico o ironico che evoca atmosfere più esplicitamente legeriane, neosurrealiste o saviniane. Si vedano, ad esempio, per questi approdi *Senza titolo* del 1972, *Emerione* e *Fiortura* del 1973, il Pavimento del Palazzo delle Stelline del 1973-79 (pp. 248-255) o un'opera come *Birillo* del 1979 (pp. 234-235). Talvolta fanno la loro comparsa nuovi personaggi compositi, come se fossero sculture totemiche appunto neosurrealiste (*Il segno del favore degli dei*, 1970), ma dipinte ad acrilico, con modi grafici prelevati dall'illustrazione e dal cartoon, invece che scolpite. Ma è soprattutto nella serie *Movimenti*, che Piccoli finisce per liberarsi di ogni retaggio dei suoi anni Sessanta - quando una parte consistente della critica l'avrebbe voluto scultore - rinunciando alla gravità e al punto di vista della scansione cielo-mare, o cielo-terra, per concentrarsi sul moto autonomo e armonico dei suoi meccanismi, di nuovo, completamente astratti. Un'opera particolare come *Insetti* (p. 223), anch'essa presente in catalogo, con la conglomerazione delle sue forme anticipa già i sorprendenti esiti neofigurativi della sua attività estrema, come *Api* del 1980. Il testo di presentazione nel catalogo della mostra milanese da Schubert del 1971 e di Fabrizio Dentice, che, forte del privilegio di poter scrivere, per così dire, dall'interno dell'atelier dell'artista, frequentandolo e sostenendolo più volte sulla stampa, si preoccupa di garantire la coerenza del percorso di Piccoli, nonostante l'evidente novità di questi suoi esiti recenti: "Ciò che era enunciato con prepotenza dodici anni fa, a poco a poco si è fatto dialettico. Non siamo più presi per il collo e sbattuti contro i suoi personaggi ferrigni, ma persuasi e allettati in un pianeta surrealista dove ogni presenza ha la sua vita immobile di oggetto, raddoppiata da possibilità di avventura o significanza come pianta, animale, idolo o emblema. A Piccoli, e lo dice, è sempre piaciuto Leger, ma ad analizzargli il sangue

si troverebbe che appartiene al gruppo di Max Ernst. Leger e la moralità, l'ordine, quel peso, quella certezza anche nell'uomo. È la coscienza di Piccoli che tira da quella parte: la stessa che soprintende a quel modo operaio di fare, montando il quadro e correggendolo su sagome di carta ritagliate ad una ad una, come una macchina che ha le sue ragioni e deve servire a qualche cosa. Poi c'è, sotto il cervello vigile e la chiarezza delle intenzioni, il reticolo scuro delle vene con quel sangue che tira dall'altra parte. È intrigante vedere che cosa succede adesso che quest'uomo ha scoperto il paesaggio. Non come ambiente in cui immergere le sue creature, (questo già era lo spazio teso e magnetico in cui si libravano quella membrina di ferro, nel bianco dei fondali puliti) ma come protagonista. Il sole la nuvola, l'onda, quel mare fatto di solidità moltiplicata"⁶

I due elementi di base che escono da questa lettura vicina al laboratorio di Bobo Piccoli, sono il riferimento a Leger - che poi, a mio modo di vedere, non esclude Max Ernst, ma si integra con i suoi processi di straniamento disegnativo e pittorico - nell'intelligenza combinatoria e l'evidenziazione di un'intensità basata sulla ripetizione di differenze e sulla moltiplicazione seriale, che rappresenta uno dei caratteri distintivi, passato dalla stagione degli anni Sessanta a quella dei primi Settanta, di molta pittura analitica di matrice, per così dire, post-minimalista. Ecco l'immagine del tavolo luminoso in cui si montano le forme che andranno a costruire il quadro.

Nel febbraio del 1972 Alberto Schubert ripropone la mostra, con le medesime opere, nella sua galleria di Lugano, la Galleria Boni-Schubert. Anche il testo in catalogo è lo stesso.

La terza mostra, aperta il 4 dicembre del 1973 nella nuova sede milanese della galleria, in via Bagutta 13, è invece un'antologica più ampia, che comprende anche esempi del lavoro di Piccoli dagli anni Quaranta agli anni Sessanta⁷. Ma soffermandoci su alcune opere del 1973 - come *Tra l'erba*, riprodotta sulla copertina del catalogo⁸, o alcune Composizioni (pp. 227, 229) di quell'anno - possiamo notare che è avvenuto un passaggio ulteriore. Il processo iniziato con le opere esposte da Schubert nella mostra del 1971 è letteralmente fiorito in una nuova direzione sul prato che costituisce l'ambientazione di *Tra l'erba*. Piccoli ha spinto più avanti quell'esplosione delle forme e quella liberazione del colore che erano ancora in fase di maturazione nel 1971-72. Le accensioni di colori acidi e disarmonici, arancione, fuxia e blu elettrico, sui volumi dipinti a chiaroscuro accentuano il dinamismo delle composizioni, anticipando in modo ancora più stringente alcune soluzioni anticdecorative che saranno poi tipiche della cultura figurativa degli anni Ottanta.

L'anno successivo Bobo Piccoli avrebbe collaborato - con grandi composizioni esemplate su queste forme e con l'uso di questi stessi colori acidi e squillanti - alla pittura murale, fortunatamente eseguita su tela e quindi in parte conservata, della Palazzina Liberty di Largo Marini di Italia, recentemente occupata da Franco Rame e Dario Fo. È un altro episodio di impegno e partecipazione, di quella lotta col "moderno" che ha caratterizzato tutto il percorso di Piccoli: una vocazione postmoderna in anticipo sui tempi, che in lui non assume le forme tradizionali del Neoespressionismo né del citazionismo "freddo" o esornativo, ma che passa, al contrario, attraverso il recupero di una declinazione non convenzionale dell'Avanguardia (dal Futurismo al Magritte della "peinture va-che"), per raggiungere in tempo reale le nuove frontiere della Pop e della pittura analitica. Resta il dubbio fondato che il Bobo Piccoli che, purtroppo, non abbiamo potuto avere negli Ottanta avrebbe potuto essere un maestro importante, portavoce di un Neosurrealismo colto e narrativo, nella direzione di un'attualizzazione post-ideologica di Savinio, capace

⁵ Bobo Piccoli, *Opere*, 1971-80.

⁶ *Una vita d'arte* di Marco Riccioli e Franco Solmi Riccardi, pp. 21-22, 1970, Feltrinelli e Confronto. La serie dell'opuscolo è in corso.

⁷ Bobo Piccoli, *Opere*, 1940-73, con testi di M. Riccioli, catalogo della mostra a Palazzo Sallustiana, Roma, 1973, Feltrinelli.

probabilmente di porsi come un punto di riferimento non banale e programmaticamente differente della post-avanguardia trasversale.

Scrivava bene, di lui, Tomaso Trini, in un trafiletto sul "Corriere della Sera", del 1974, che dice tutto: "Non è [...] un artista che si sia accontentato di fantasticare sulla tela un mondo ideale di personaggi, e ora di paesaggi, sotto specie ferrosa. Semmai colpisce che dipinga erbe e onde con immagini di ghisa in modo così trasognato. Nel frattempo - per quella visione morale che gli si riconosce in catalogo - Bobo Piccoli ha veramente cercato di aggiungere il meraviglioso alla realtà con attività di artigiano, scenografo, designer e insegnante. Più che i pittori puri son questi gli artisti che hanno fatto a Milano la cultura viva. Bisognerebbe esporli con tutto il crogiuolo delle varie espressioni".

WHITE BACKGROUNDS IN THE PAINTINGS OF THE 1970S

GIORGIO ZANCHETTI

In this same volume Francesco Ino discusses Bobo Piccoli, portrayed by Ugo Mulas, but the portrait (actually the "self-portrait") made by Arnaldo De Luca for the *Autobiozioni series* (1977-1980) is the one that best represents his physiognomy, which in fact is the character of these years.

The authoritative figure and the painting of Bobo Piccoli had a significant impact on the art and culture scene in Milan for three full decades, from the 1950s to the start of the 1980s, not just due to the importance and indubitable quality of his work, but also for the quality and depth of his intellectual relationships, which were at the core of his activity. Bobo Piccoli, in short, can be seen as a fundamental part in the dynamic and functioning of that extraordinary creative motor that was Milan in those decades, witnessing a return to the idea of the synthesis of the arts and the development of illustrious abstract-constructivist precedents dating back to before World War II, and moving in an original, novel, and therefore persuasive direction to integrate new impulses in the visual arts (painting and sculptures), during and beyond the Informal, with the most innovative results of the culture of design and industrial production, architecture, graphics, and design.

Unlike many other scholars who have studied his work, I did not have the good fortune to be personally acquainted with Piccoli, but I have realized that his personality and his practice are of essential importance for those who want to systematically approach the 1960s and 1970s in Milan. While investigating other experiences and exponents, it is impossible not to run across his creative pathway which is inseparably linked with that of other protagonists of those decades, such as Alik Cavaliere, Guido Ballo, Ugo and Nini Mulas,¹ and Arnaldo Pomodoro.

I, therefore, feel it is important to offer some initial reflections on certain aspects of his painting practice in the 1970s, aspects that are of particular interest because they are less familiar and less fully addressed in recent studies, but also because they contain evidence of a stylistic and formal crisis that is reflected in a profound ideological crisis: and like all crises, when they happen inside an intelligent and capable artist, this, too, was undoubtedly a herald of equally profound renewal, which in the case of Bobo Piccoli even reaches the point of realization in that return to synthesis, and to a figuration that set the tone of the first half of the 1980s, which Piccoli foresaw with great lucidity and timeliness, starting in 1978-1979. In his painting from those years, we can already discover tall the signals of a return to figuration that does not-to simplify the issue-move in the direction of neo-mannerism and the neo-expressionism of the Transavanguardia, but instead develops along the lines of the experiences of analytical and post-conceptual painting, dominant on the Milanese scene in the eighth decade of the 1900s.

But let's get back to the beginning of this possible path of research. Already towards the end of the 1960s, from 1967 to 1969, as Gian Alberto Dell'Acqua² has pointed out, in some of his paintings still linked to the passage between the Informal and new figuration, we can see the presence of anthropomorphic or zoomorphic elements that have always been interpreted as reflections of Piccoli's interest in the "Picassian ossifications of 1937" and the "plastic surrealism of Henry Moore." For example, in the figure of *La pettegola*, 1967 (p. 209) there are already two central elements that characterize the artist's works of the early 1970s: first, the essential, two-dimensional, and assertive graphic signs, with neo-avant-garde and almost Pop overtones, that emerge from the mouth of the figure and literally represent the words (gossip) indicated by the title; second, the placement of the entire composition on a total white background. This is a choice of set-up that reveals the immediate reference to the field of animation, or the backlit tables used by graphic artists, on which the forms—whose parts then become more frequently three-dimensional with respect to these from 1967—are arranged like the pieces of a neo-Dada assemblage or a profile in a shadow play, captured in a single film frame.

The white background then becomes a striking presence in much of the next phase of Piccoli's painting, starting at least from *Astratto* in 1969 (though the passage had already happened at that time) and throughout the 1970s. The brighter colors are a decisive departure from the Informal, entering a different and less conventional dimension of painting aptly represented by the three-dimensional forms in the lower and upper parts of this painting, and by the cloud dappled with orange bubbles in the background. This new space of his, at times only suggested as an allusion thanks to the presence of a line or a narrow portion of the horizon, seems to be programmatically dematerialized, deprived of its pictorial matter, though Piccoli's art always makes use of the traditional tools of painting: oil painting, in *La pettegola* and *Astratto* from 1969, replaced immediately thereafter by acrylics, which are better suited to the large flat color fields and anti-romantic, depersonalized graphic synthesis typical of his subsequent works.

From the start of the new decade, the connection with one gallerist in particular became important: Alberto Schubert, in Milan. Again in this case, the artist's proverbial independence meant that the collaboration was not structured as an exclusive, long-term commitment, but this partnership nevertheless led to remarkable results, because Schubert's interest in the work of Bobo Piccoli was far from superficial, and lasted over time. In a span of two years, from 1971 to 1973, Schubert presented three solo shows by Piccoli.

EN

³ "Piccoli" essay by F. Dentice, solo exhibition catalogue, May 29 - June 18, 1971, Milan, Galleria Schubert, 1971.

The first, from May 26 to June 14, 1971 at Galleria Schubert, whose premises were still located on the stretch of Via Cerva that had been renamed Via Cino del Duca, was a key event, because it thoroughly reflected the artist's recent turning point. Furthermore, it was well-documented by a catalogue³ which—rarely enough at the time—included photographs of all sixteen of the large canvases on view. For some of these paintings, the photographs in the catalogue are the sole existing visual documentation available in the archives.

The three main series are those of the *Marine*, 1970-1971 (pp. 214-215), the *Composizioni*, 1970-1971 (pp. 216, 218, 219, 220-221), and the *Movimenti*, 1971 (p. 217), all painted in two formats, 130 x 97 or 92 x 73 cm, placed horizontally or vertically. All these paintings reveal Piccoli's desire to achieve a new compositional synthesis: the plastic or graphic forms are no longer clotted, or as if deposited on a two-dimensional white background; instead, they soar in a more complex atmospheric space that utilizes the pacing and overlapping of elementary or emblematic pictorial signs, to suggest an entire range of complications of perspective, with objects deployed at a certain depth and others that seem to reach outward, beyond the canvas. The allusion to the canons of *veduta* painting and constructive or lyrical abstraction is emphasized by the titles of the series, and is reflected in the landscape-like orchestration of many of the paintings, featuring a foreshortened horizontal surface that suggests the expanse of the sea or a monotonous rocky coast below a sort of turbulent sky, tormented by fluctuating forms taken from the vocabulary of historic abstraction, with frequent erudite references to Cubism, Suprematism, and Constructivism, but also with a poetic or ironic surplus that points to more explicit links to Leger, Neo-Surrealism, or Savinio. Regarding these outcomes, we can observe, for example, *Untitled* from 1972, *Emersione* and *Fioritura* from 1973, the floor of Palazzo della Stellina in 1973-1979 (pp. 248-255), or a work like *Birillo* from 1979 (pp. 234-235). At times new composite characters make their appearance, as if they were Neo-Surrealist totemic sculptures (*Il segno del favore degli dei*, 1970), but painted with acrylic, applying graphic modes borrowed from illustration and cartoons, rather than sculpted. It is above all in the *Movimenti* that Piccoli frees himself of any inheritance from his 1960s—when a sizeable segment of critics wanted to label him as a sculptor—breaking away from gravity and the vantage point of sky-sea, or sky-earth, and concentrating on the autonomous and harmonious movement of his mechanisms, which once again become completely abstract. A particular work like *Insetti* (p. 223) also included in the catalogue, already anticipates with its conglomeration of forms the surprising neo-figurative results of his later activity, such as *Api* in 1980. The introductory essay for the show at Galleria Schubert in Milan in 1971 is by Fabrizio Dentice, who relying on the privilege of being able to write, as it were, from inside the artist's studio, spending time with him and repeatedly supporting him in the press, sets out to guarantee the coherence of Piccoli's artistic path, in spite of the clear novelty of his latest results: "What was powerfully formulated twelve years ago has gradually become dialectic. We are no longer grabbed by the neck and shoved up against his robust characters, but persuaded and enticed in a Surrealist planet where every presence has its own immobile life as an object, doubled by possibilities of adventure or meaning, as a plant, an animal, an idol, or an emblem. Piccoli, and he says this, has always liked Leger, but were we to analyze his blood we would find that it belongs to the same group as Max Ernst. Leger is morality, order, that weight, also that certainty in mankind. It is Piccoli's conscience that pulls in that direction: the same

one that watches over his workman-like way of doing things, assembling the painting and correcting it on silhouettes of paper cut out by one by one, like a machine that has its reasons to exist, and has to be of use for something. Then, under the watchful brain and the clarity of intentions, the dark web of the veins with that blood pulls in the opposite direction: it is intriguing to see what happens now that this man has discovered the landscape. Not as an environment in which to insert his creatures (this was already the taut, magnetic space in which those iron limbs soared, in the spite of clean backgrounds), but as a protagonist. The sun, the cloud, the wave, that sea made of multiplied solidity."⁴

The two basic elements that emerge from this writing close to the workplace of Bobo Piccoli are the reference to Leger—which then, in my view, does not exclude Ernst, but fits into his processes of drawn and pictorial disorientation—in terms of combinatorial intelligence, and the underlining of an intensity based on the repetition of differences and serial multiplication, which represents one of the distinctive characteristics, passing from the 1950s to the early 1970s, of much of the analytical painting with (so to speak) a post-minimalist matrix. Hence, the image of the light table on which to assemble the forms that will be used to construct the painting.

In February 1972, Alberto Schubert again presented the exhibition, with the same works, in his gallery in Lugano, Galleria Borini-Schubert. The catalogue contained the same essay.

The third exhibition, opened on December 4, 1973 in the gallery's new space in Milan, at Via Bagutta 13, was a larger retrospective, also including examples of Piccoli's work from the 1940s to the 1960s.⁵ But if we examine certain works from 1973—like *Tra l'erba*, reproduced on the cover of the catalogue,⁶ or some of the *Composizioni* (pp. 227, 229) of that same year—we can notice that another passage has taken place. The process that began with the works shown by Schubert in the exhibition in 1971 has literally blossomed into a new direction, on the meadow that forms the setting for *Tra l'erba*. Piccoli has moved forward with that explosion of forms and liberation of color that were already in a phase of maturation in 1971-1972. The bursts of acid, dissonant colors, orange, fuchsia, and electric blue, on the volumes painted in chiaroscuro, accentuate the dynamism of the composition, in an even more stringent foreshadowing of certain anti-decorative solutions that were to become typical of the figurative culture of the 1980s.

One year later, Bobo Piccoli took part—with large compositions based on these forms, and with the use of the same bright acid colors—in the mural that was fortunately done on canvas and thus partially conserved, at the Palazzina Liberty on Largo Maraini d'Italia, which had recently been occupied by Franca Rame and Dario Fo. This was another episode of commitment and participation, of that struggle with the "modern" that set the tone of Piccoli's entire career: a post-modern attitude ahead of its time, which in his case did not take on the traditional forms of neo-expressionism nor of "cold" or ornamental citationism, but instead was channeled through the recovery of an unconventional interpretation of the avant-garde (from Futurism to the Magritte of the *peinture vache*), extending in real time to the new frontiers of Pop art and analytical painting. The reasonable doubt remains that Bobo Piccoli, had we been able to have his presence in the 1980s, could have become an important master, spokesman for an erudite, narrative neo-surrealism, moving in the direction of a post-ideological updating of Savinio, probably capable of acting as a far from banal reference point, programmatically different from the crossover of the post-avant-garde.

⁴ F. Dentice, *op. cit.*, 1971, p. 60.

⁵ A glossy photograph by Maria Mulas shows Bobo Piccoli between his friends Tullio and Gianni on the evening of the opening.

⁶ "Bobo Piccoli (opert / 46-73)" essay by M. Pizzetti, exhibition catalogue, December 4, 1973, Milan, Galleria Schubert, 1973.

17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

In a short article in *Corriere della Sera* in 1974, Tommaso Trini wrote about Piccoli in a way that says it all: "He is not . . . an artist who has settled for the imagining on canvas of an ideal world of characters, and then of landscapes, in ferrous guise. If anything, we are struck by the fact that he paints grass and waves with images of cast iron in such a dreamy way. In the meantime—for that moral vision that is acknowledged in the catalogue—Bobo Piccoli truly attempted to add marvel to reality, through the activity of a craftsman, a set designer, a product designer, and a teacher. More than the pure painters, these are the artists who have made visual culture in Milan. Their work should be shown with the entire melting pot of diverse expressions."¹

IT

BOBO PICCOLI TRA SINTESI DELLE ARTI E PUBLIC ART

ANGELA VETTESE

"Aggiungere il meraviglioso alla realtà": questa, secondo Tommaso Trini, la vocazione principale di Bobo Piccoli. Laddove però l'incontro è davvero tra meraviglia e quotidiano, ma con l'implicita necessità di entrare in esso attraverso una cassetta degli attrezzi mentale, progettuale e manuale, capace di fornire la necessaria flessibilità. Bobo Piccoli, poco a poco, in effetti, aveva abbandonato il Realismo di marca comunista per mettere a punto un suo vocabolario di segni, collocato in un territorio grafico, modellato sull'equilibrio classico dei rapporti proporzionali e connotato, nelle parole di Emilio Tadini, da un moto pendolare tra l'"apparire parentorico" e "la sensibile vulnerabilità del sentimento"². Un movimento nato nell'interiorità, dunque, ma con un'apertura sempre rivolta allo spazio pubblico e un occhio alle necessità reali. Nel suo frenetico operare, nonostante l'aspetto tranquillo che gli attribuiscono molte testimonianze³, fu collaboratore per il film *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, scenografo e costumista teatrale per il fratello Fantasio, creatore di ceramiche concepite come pezzi unici o ripetibili e industriali, designer delle lampade *Re, Regina* (pp. 245, 247) e *Classidra* (1968-70) per FontanaArte, progettista di pavimentazioni, come vedremo. E non possiamo non ricordare le collaborazioni intense con gli architetti Jan Battistoni, Leonardo Fiori, Vito e Gustavo Latis, Fabio Mello, Roberto Menghi, Giuliano Rizzi, Alberto Scarzella, Ezio Sgrelli, Marco Zanuso tra gli altri. Tutte queste attività non erano per lui separate, ma collegate e imprescindibili l'una rispetto all'altra. Superata la divisione dogmatica delle "belle arti" di un tempo in Pittura, Scultura, Scenografia, Decorazione oggi non abbiamo difficoltà a sommare sotto l'unica definizione di artista termini come

¹ Tommaso Trini, incisione in "Corriere della Sera", 27 gennaio 1974.

² La separazione sono di Emilio Tadini, autore del testo in catalogo per la Galleria dell'Arena, Milano, 30 gennaio 1988.

³ Cfr. la sezione di interviste nella tesi di laurea di Sandra Pignatelli, Bobo Piccoli (1907-1981). L'opera per il lungo. Tesi di laurea Università degli Studi di Bari, a.a. 2010/2011.